

ZGMTH Zeitschrift der  
Gesellschaft für Musiktheorie

17. Jahrgang 2020  
Ausgabe 2

Alte Musik und Musiktheorie zwischen  
Historiografie und Pädagogik

Herausgegeben von  
Florian Edler,  
Ariane Jeßulat,  
Ullrich Scheideler

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)

17. Jahrgang 2020, Ausgabe 2  
<https://doi.org/10.31751/i.50>

Herausgeber:

Prof. Hans Aerts, Höchtestraße 7/3, 79350 Sexau, [h.aerts@mh-freiburg.de](mailto:h.aerts@mh-freiburg.de)  
Dr. Patrick Boenke, Einsteinstraße 4, 26133 Oldenburg, [boenke@mdw.ac.at](mailto:boenke@mdw.ac.at)  
Prof. Dr. Florian Edler, Holbeinstraße 14, 28209 Bremen, [floriedler@aol.com](mailto:floriedler@aol.com)  
Prof. Dr. Ariane Jeßulat, Alt-Friedrichsfelde 126, 10315 Berlin, [ajessulat@aol.com](mailto:ajessulat@aol.com)  
Dr. Cosima Linke, Einsteinstraße 3, 76135 Karlsruhe, [cosima.linke@posteo.de](mailto:cosima.linke@posteo.de)  
Dr. Ullrich Scheideler, Müllerstraße 150, 13353 Berlin, [ullrich.scheideler@staff.hu-berlin.de](mailto:ullrich.scheideler@staff.hu-berlin.de)

verantwortliche Herausgeber dieser Ausgabe: Florian Edler, Ariane Jeßulat, Ullrich Scheideler  
Redaktion / Lektorat / Korrekторat: Matthew Franke, Tim Martin Hoffmann

Die Herausgeber sind per E-Mail erreichbar unter: [redaktion@gmth.de](mailto: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](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>

© 2020 Ralph Bernardy, Anne-Emmanuelle Ceulemans, Florian Edler, Matan Entin, Lutz Felbick, Julia Freund, Christophe Guillotel-Nothmann, Ariane Jeßulat, Frederik Kranemann, Johann Kuhnau, Cosima Linke, Gerhard Lock, Burkhard Meischein, Johannes Menke, Immanuel Ott, August Valentin Rabe, Derek Remeš, Markus Roth, Ullrich Scheideler, Oliver Schwab-Felisch, Philipp Teriete

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

## 17. JAHRGANG 2020, AUSGABE 2

EDITORIAL .....	5
ALTE MUSIK	
IMMANUEL OTT Kombination und Rekombination in der Renaissance .....	11
MARKUS ROTH »Ogni sorte de gradi, & di armonia« Aspekte des Paradoxen in Jacobus Gallus' Motette <i>Mirabile mysterium</i> .....	27
CHRISTOPHE GUILLOTTEL-NOTHMANN, ANNE-EMMANUELLE CEULEMANS Praetorius' <i>Polyhymnia caduceatrix</i> (1619) Diatonische Logik und Skalenlogik in mehrchörigen und konzertierenden Werken des Frühbarocks .....	51
JOHANNES MENKE Corelli empfängt Lully Über eine virtuelle Begegnung bei François Couperin .....	95
RALPH BERNARDY Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasien, oder: Von der »Wissenschaft der Harmonie« .....	115
FREDERIK KRANEMANN, DEREK REMEŠ Die <i>Fundamenta compositionis Jean Kuhnaus 1703</i> Edition, Übersetzung und Kommentar .....	141
FREDERIK KRANEMANN, DEREK REMEŠ The <i>Fundamenta compositionis Jean Kuhnaus 1703</i> Edition, Translation, and Commentary .....	163
DEREK REMEŠ, JOHANN KUHNNAU Edition: <i>Fundamenta compositionis Jean Kuhnaus 1703</i> .....	181
REZENSIONEN	
MARKUS ROTH Stefan Gasch / Markus Grassl / August Valentin Rabe (Hg.), <i>Henricus Isaac</i> (c. 1450/5–1517), <i>Composition – Reception – Interpretation</i> (= Wiener Forum für Ältere Musikgeschichte, Bd. 11), Wien: Hollitzer 2019 .....	223
BURKHARD MEISCHEIN Juliane Pöche, <i>Thomas Selles Musik für Hamburg. Komponieren in einer</i> <i>frühneuzeitlichen Metropole</i> (= <i>Musica poetica. Musik der Frühen Neuzeit</i> , Bd. 2), Bern: Lang, 2019 .....	227
AUGUST VALENTIN RABE Witkowska-Zaremba, Elżbieta (Hg.) (2015), <i>Tabulatura Joannis de Lublin. Ad</i> <i>faciendum cantum choralem; fundamentum; ad faciendam correcturam</i> (= <i>Monumenta musicae in Polonia: Seria C, Tractatus de musica</i> , Bd. 3), übers. ins Polnische von ders., engl. Übersetzungen von Anna Maria Busse Berger, Warschau: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. ....	229

MATAN ENTIN	
Job Ijzerman, <i>Harmony, Counterpoint, Partimento: A New Method Inspired by Old Masters</i> , New York: Oxford University Press 2018 .....	233
LUTZ FELBICK	
Friedrich Jaecker, <i>Kontrapunkt – Grundlagen und zweistimmiger Satz</i> , Bergheim: Edition Cinquecento 2019 .....	239
COSIMA LINKE	
Michael Heinemann, ... <i>dass die Fuge keine Fuge mehr ist. Beethovens poetischer Kontrapunkt</i> , München: edition text + kritik 2019 und <i>Beethovens Ohr. Die Emanzipation des Klangs vom Hören</i> , München: edition text + kritik 2020 .....	245
OLIVER SCHWAB-FELISCH	
Dora A. Hanninen, <i>A Theory of Music Analysis. On Segmentation and Associative Organisation</i> , Rochester: University of Rochester Press 2012. ....	255
JULIA FREUND	
Cosima Linke, <i>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‹</i> , Mainz: Schott Campus 2018 .....	269
FREIE BEITRÄGE	
PHILIPP TERIETE	
›Lead Sheet‹-Notation vom Vaudeville bis zum <i>iReal Pro</i> . Zur Geschichte der Notationsformen des Jazz und ihren musiktheoretischen Implikationen .....	277
GERHARD LOCK	
Salienz, Narrativität und die Rolle musikalischer Parameter bei der Analyse musikalischer Spannung von post-tonaler Orchestermusik .....	311
NACHRUF	
ARIANE JEBULAT	
Nachruf auf Heinrich Poos .....	351

# Editorial

## Alte Musik und Musiktheorie zwischen Historiografie und Pädagogik

### WIE ALT IST ALTE MUSIK?

Wissenschaftliche Forschung zum Themenfeld »Alte Musik« hat sich seit den 1970er Jahren in intensiven und durch zahlreiche Forschungsprojekte und Einzelstudien angereicherten Auseinandersetzungen und Diskursen in einem Grade ausdifferenziert und neu geschrieben, dass ein Themenheft mit nur fünf Beiträgen zum Schwerpunkt nicht viel mehr als eine Stichprobe der erdbebenartigen Auswirkungen auf ein aktuelles Selbstverständnis von Musikgeschichtsschreibung und von Musikgeschichte als konstruiertem Raum sein kann. So plural wie historiografische Perspektiven auf älteres Repertoire sind, so abhängig sind sie doch zugleich von übergeordneten Konzepten. So verzichtet die 2015 erschienene *Cambridge History of Fifteenth-Century Music* weitgehend und dezidiert – wie alle Bände der Reihe – auf exponierte Epochenbezeichnungen wie Renaissance oder Mittelalter.<sup>1</sup> In dieser Hinsicht geht die vorliegende Ausgabe fast noch einen Schritt weiter, da wenigstens zwei der Beiträge zum Themenschwerpunkt sich mit Repertoire befassen, welches im Kanon des ausgehenden 20. Jahrhunderts, nach dessen epochalem Selbstverständnis »Alte Musik« implizit so etwas wie »Musik vor der Generalbass-Zeit« bedeutete, nicht oder wenigstens nicht zentral in den Bereich »Alter Musik« gehörte: François Couperin, Arcangelo Corelli und Jean Baptiste Lully (Menke) wären als Komponisten barocken Repertoires<sup>2</sup> ebenso bereits in den analytischen Sog durmolltonaler Paradigmen geraten wie auch Johann Kuhnaus Arbeiten als Komponist und Theoretiker (Remeš/Kranemann), Carl Philipp Emanuel Bachs Lehre und Werk (Bernardy) wären der Vorklassik zugeordnet worden. Eine Ausweitung der methodischen Errungenschaften, die am Repertoire der »Alten Musik« oder der »Early Music« entwickelt wurden, ist als Chance zu verstehen, kanonische Festschreibungen, die sich im Übrigen in der Anwendung, nämlich in den Analysewerkzeugen und in den Paradigmen der Satzlehre, gravierender auswirken als in ungleich flexibleren geschichtswissenschaftlichen Texten, aus den Methoden heraus kritisch zu reflektieren und in alternative Lesarten überschreibend zu integrieren.

Spätestens seit Ende des 19. Jahrhunderts implizierte die Erforschung sogenannter Alter Musik etwa mit der Rede von »älteren Meistern« eine Distanzierung,<sup>3</sup> wie auch das Selbstverständnis der Alte-Musik-Szene im Sinne einer hermetisch geschlossenen Sparte vielerorts geradezu kultiviert wurde. Dass die zum Themenschwerpunkt des vorliegenden Hefts beitragenden Autor\*innen in ihrer weiteren Forschung und Lehre durchgehend auch neueres Repertoire behandeln, kann als zusätzliches Indiz dafür gesehen werden, dass die Erforschung älterer Musik weniger ein Spezialgebiet, als vielmehr integraler Bestandteil von Musiktheorie ist, dem besondere Ausstrahlung und Relevanz für das Fach im Ganzen zukommt. Beispielhaft zeigt sich dies beim regen Interesse an Gegenständen wie Satzmodellen, Partimenti oder der Oktavregel im Fachdiskurs der letzten Jahrzehnte.

1 Vgl. die Diskussion bei Owens 1997, 6, bei Carter 2005 und bei Busse Berger/Rodin 2015, 3–5.

2 Vgl. Taruskin 2005, XXI.

3 Kapp 2014, 283.

## LESBARKEIT

## Philologie und Hermeneutik

Allein zwei der Beiträge zum Themenschwerpunkt (Roth, Remeš/Kranemann) und zwei Rezensionen (Meischein, Rabe) setzen sich mit der Quellenedition auseinander. Der Beitrag von Markus Roth spielt fast wie in einem Lehrgespräch mehrere Varianten durch, die zu seiner historisch informierten, kritische Kommentare aktueller Einspielungen einschließenden und gleichsam interaktiven Edition der im Text behandelten Motette von Jacobus Gallus (Jakob Handl) geführt haben. Ein engerer Zusammenhang zwischen Notation, Analyse, der Recherche des musiktheoretischen Kontexts – wobei der Notentext eben nicht als Material gegeben ist, sondern als sinnstiftendes Resultat aus dem diskursiven Prozess hervorgeht – ist kaum vorstellbar.

Die von Derek Remeš und Frederik Kranemann vorgelegte kommentierte Neuedition eines unter dem Titel *Fundamenta compositionis Jean Kuhnaus 1703* überlieferten, heute in der Berliner Staatsbibliothek zugänglichen Manuskripts schließt an die Quelleneditionen der ZGMTH-Ausgabe 16/2 (2019) an. Erschlossen werden der Quellen- wie auch der Einleitungstext zusätzlich durch eine Übertragung ins Englische. Mit zahlreichen Notenbeispielen bieten die *Fundamenta* anschauliche Materialien zur Intervall-, Modus- und Fugenlehre sowie zum doppelten und mehrfachen Kontrapunkt. Damit stellen sie ein Dokument zur kompositorischen Ausbildung um 1700 dar, das die ungebrochene Relevanz der kontrapunktischen, an vokalen Paradigmen orientierten Lehre ebenso erkennen lässt wie bereits den sich ankündigenden Übergang zu einem moderneren Tonartendenken.

Die Rezensionen von Burkhard Meischein zu Juliane Pöches Studie über Thomas Selle und von August Valentin Rabe zu Elżbieta Witkowska-Zarembas Edition der *Tabulatura Joannis de Lublin. Ad faciendum cantum choralem; fundamentum; ad faciendam correctionem* geben Einblick in Quellen, die das 16. und 17. Jahrhundert geprägt haben und den gegenwärtigen Blick auf diese Zeit viel stärker prägen sollten, zumal da beide Texte, Joannis de Lublins natürlich in höherem Grade, auch regional antikanonisch eben nicht in Burgund und Italien, sondern im Nordosten beheimatet sind.

## Hören und Lesen

Der Beitrag von Markus Roth setzt sich insofern mit einem blinden Fleck der Alte-Musik-Forschung auseinander, als gezielt harmonische Phänomene im Zentrum der auditiven Annäherung stehen. Wie ist eine Harmonik hörend zu verstehen, die chronologisch jüngeren Phänomenen ähneln mag, deren Voraussetzungen, seien es die Koordinaten historisch adäquater Temperatur, sei es das Verständnis von Metrik und Takt oder schließlich die innere Architektur der Polyphonie, aber ganz andere sind?<sup>4</sup>

Johannes Menkes Beitrag zeigt in einer virtuellen intertextuellen Gegenüberstellung Corellis und Lullys in François Couperins *Apothéose de Lully* die Wirkweise eines lebendigen französisch-italienischen Kultur-Transfers und dabei auch die modulare Bauweise der behandelten Stilidiome. Es ist nicht allein die enge Vernetzung mit dem kulturellen

4 Vgl. Owens 1997, 7.

Hintergrund der Komposition, sondern auch die Sensibilität dafür, dass geschichtsphilosophisches Denken aktiv in stilistische Entscheidungen eingreift, dass modernité und ancienneté als wesentliche stilistische Kategorien gehört werden können und werden sollten, und dass das satztechnische Handwerk davon nicht getrennt betrachtet werden kann.

Der freie Beitrag von Gerhard Lock über Salienz als Kriterium der Wahrnehmung posttonaler Musik wendet sich dem Verständnis von Hören als Lesen aus entgegengesetzter Richtung zu: Die empirische Studie untersucht Interdependenzen zwischen ›Auffälligkeiten‹ und den Reaktionen der Hörerinnen und Hörer unter experimentellen Bedingungen mit Hilfe einer dafür entwickelten Software.

Einen Schwerpunkt auf die Methodik der musikalischen Analyse setzt auch Dora Hanninens Buch *A Theory of Music Analysis. On Segmentation and Associative Organisation*, das von Oliver Schwab-Felisch rezensiert wird. Hanninen bemüht sich um die Grundlegung einer exakten und sich in logischen Schritten vollziehenden Analyse (mit Fokus auf Strukturanalyse) in Verbindung mit einer Pluriperspektivik, die nach Ansicht des Rezensenten dieses Buch zu einer der wichtigsten Publikationen der letzten Zeit auf dem Gebiet der Musiktheorie werden lässt.

In der von Julia Freund reflektierten Studie *Konstellationen – Form in neuer Musik und ästhetische Erfahrung im Ausgang von Adorno* entwirft Cosima Linke eine zeitgemäße Theorie der musikalischen Form, die auch und vor allem Zugänge zu posttonaler, jenseits eines tradierten Formenkanons zu verortender Musik eröffnet. Diese Theorie, in der Ansätze wie das konstellative Denken oder die materiale Formenlehre Adornos produktiv weitergedacht werden, exemplifiziert Linke abschließend bei der Analyse von Helmut Lachenmanns Orchesterstück *Schreiben*.

Cosima Linkes Doppelrezension von Michael Heinemanns Monografien *...dass die Fuge keine Fuge mehr ist. Beethovens poetischer Kontrapunkt* sowie *Beethovens Ohr. Die Emanzipation des Klangs vom Hören* unterzieht Heinemanns Auseinandersetzung mit Beethovens Spätwerk einer kritischen Revision. Sowohl die Komplementarität der verschiedenen analytischen Ansätze als auch der Stellenwert klangsinnlichen Zugangs als Medium der Analyse einer musikimmanenten Selbstreflexion werden als diskursives Potential der beiden Bücher differenziert beleuchtet.

### *Kombination und Rekombination*

Kanonkünste im Zeitalter Josquin Desprez' fasst Immanuel Ott als ein mitnichten einheitlich vorzustellendes satztechnisches Gebiet auf, bei dem zwei Arten, wie aus einstimmigen melodischen Vorlagen Kanons entwickelt werden können, zu unterscheiden seien. Die Kombination einer solchen Vorlage mit einer nach dem Kanonprinzip von ihr abgeleiteten zweiten Stimme und die Integrierung dieses zweistimmigen Satzes in einen vollstimmigen erweisen sich als das historisch ältere Verfahren gegenüber dem neueren Ansatz der Rekombination solcher Kanons, die bereits in einer Komposition vorhanden sind, in anderen Stücken und veränderten polyphonen Kombinationen.

## Computergestützte Analysemethoden

In aktuellen Forschungsprojekten wie am Pariser CNRS<sup>5</sup> oder am Würzburger Institut für Musikforschung<sup>6</sup> oder der EPFL Lausanne<sup>7</sup> ist die Integration computergestützter Methoden bei der Analyse und Sichtung auch älterer Corpora inzwischen etabliert. Die brennende Frage, inwiefern hermeneutische und algorithmische bzw. statistische Verfahren jeweils ineinander greifen, müssen in der Regel individuell behandelt werden.<sup>8</sup> Das vorliegende Heft stellt in diesem Zusammenhang einen Text zur Diskussion, der von den in Frankreich gängigen strukturalistischen und mathematisch-statistischen Methoden der Analyse bestimmt ist. Anne Emanuelle Ceulemans und Christophe Guillotel-Nothmann untersuchen die *ConcertGesänge*, betitelt *Polyhymnia caduceatrix*, von Michael Praetorius im Hinblick auf das Verhältnis von diatonischer Logik und Skalenlogik, betrachten also einen nach 1610 entstandenen Werkzusammenhang, um aus dieser Perspektive Aufschluss über Patterns und eine sich etablierende harmonische Tonalität zu gewinnen.

## KOMPOSITION UND IMPROVISATION

Es mag fast befremden, dass Artikel zu den Themen Partimento oder Super librum Cantare hier anscheinend fehlen. Dass diese Themen allerdings weit über den engen Rahmen einer bestimmten Lehrpraxis hinaus das Verständnis von Komposition,<sup>9</sup> Werk, die Rolle von Autorinnen und Autoren bis zur Rolle von Subjektivität bereits wesentlich beeinflusst haben, wird in allen Beiträgen deutlich: Johann Kuhnaus *Fundamenta* und auch Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch* sind in der Tradition des Partimento zu lesen. Dass Ralph Bernardys Beitrag gerade ein zentrales Kapitel, nämlich »Über die freie Phantasie« in den Mittelpunkt rückt und dabei Probekompositionen wie veröffentlichte »Werke« gleichsam nach den Schichten ihrer Konstruktion analytisch aufarbeitet, fördert eine historische Handwerkspraxis zu Tage, die der Improvisation nahe ist bzw. diese voraussetzt.

Matan Entins Rezension von Jakob Ijzermans Lehrbuch zu Harmonik und Kontrapunkt aus der Perspektive der Partimentopraxis greift dieses Thema ebenso auf wie die Rezension von Lutz Felbick über Friedrich Jaeckers Kontrapunktlehre und schließlich auch Markus Roths Rezension eines Sammelbands über Heinrich Isaac, in dem pointiert die Nähe zwischen Isaac als professionellem Sänger und der Improvisationslehre der »Singeschule« angesprochen wird.

Brücken zwischen der Improvisationspraxis im Jazz und der Interpretationskultur so genannter »klassischer« Musik schlägt Philipp Teriete in seinem freien Beitrag, in dem zugleich Möglichkeiten wechselseitiger Anregung aufgezeigt werden. Anlass hierzu geben neue Einsichten in die Entstehungsgeschichte der »Lead Sheet«-Notation. Wie Teriete nachweist, finden sich deren Frühstadien bereits in der Spielpraxis von Bandleadern und

5 Thesaurus Musicarum Germanicarum.

6 Corpus Monodicum.

7 Corpus Project, From Bach to the Beatles.

8 Vgl. Sprau/Wörner 2016.

9 Vgl. Busse Berger/Rodin 2015, 143 f., und Canguilhem 2015a, 149–163, sowie Canguilhem 2013, 2015b, Guido 2017, Moelants 2014, Janin 2012 sowie die Rezension von Barnabé Janins Lehrbuch in der *ZGMTH* (Sprau 2014).

Pianisten im ›American Vaudeville‹ des ausgehenden 19. Jahrhunderts, bei der Prägung durch Generalbass- und Partimento-Traditionen offen zutage liegen.

\* \* \*

Bereits im August dieses Jahres verstarb Heinrich Poos.  
Die ZGMTH gedenkt seiner mit einem Nachruf.

Florian Edler, Ariane Jeßulat, Ullrich Scheideler

## Literatur

- Busse Berger, Anna Maria / Jesse Rodin (Hg.) (2015), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Canguilhem, Philippe (2015a), »Improvisation as Concept and Musical Practice in the Fifteenth Century«, in: *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, hg. von Anna Maria Busse Berger und Jesse Rodin, Cambridge: Cambridge University Press, 149–163.
- Canguilhem, Philippe (2015b), *L'Improvisation polyphonique à la Renaissance*, Paris: Classiques Garnier.
- Canguilhem, Philippe (2013), *Chanter sur le livre à la Renaissance. Les traités de contrepoint de Vicente Lusitano*, Turnhout: Brepols.
- Carter, Tim (2005), »Renaissance, Mannerism, Baroque«, in: *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, hg. von Tim Carter und John Butt, Cambridge: Cambridge University Press, 1–26.
- Guido, Massimiliano (Hg.) (2017), *Studies in Historical Improvisation. From Cantare Super Librum to Partimento*, London: Routledge.
- Janin, Barnabé (2012), *Chanter sur le livre. Manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (15<sup>ème</sup> et 16<sup>ème</sup> siècles)*, Langres: Éditions Dominique Guéniot.
- Kapp, Reinhard (2014), »Alte Musik im Modus der Bearbeitung – Thesen zur (Früh-) Geschichte der Alte-Musik-Bewegung«, in: *Im Schatten des Kunstwerks II. Theorie und Interpretation des musikalischen Kunstwerks im 19. Jahrhundert*, hg. von Dieter Torkewitz, Wien: Praesens, 281–291.
- Moelants, Dirk (Hg.) (2014), *Improvising Early Music*, Leuven: Leuven University Press.
- Owens, Jessie Anne (1997), *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450–1600*, Oxford: Oxford University Press.
- Sprau, Kilian / Felix Wörner (Hg.) (2016), *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 13/2: Musiktheorie und Digital Humanities*. <https://doi.org/10.31751/i.43>
- Sprau, Kilian (2014), »Barnabé Janin, Chanter sur le livre. Manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (XVe et XVIe siècles)«, 2. Auflage, Lyon: Symétrie 2014«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 11/2*, 311–321. <https://doi.org/10.31751/763>
- Taruskin, Richard (2005), *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford: Oxford University Press.

## Internet-Quellen

Corpus Monodicum, <https://www.musikwissenschaft.uni-wuerzburg.de/forschung/corpus-monodicum>

Corpus Project, <https://www.epfl.ch/labs/dcml/projects/corpus-project>

From Bach to the Beatles, <https://www.epfl.ch/labs/dcml/projects/vw-project>

Thesaurus Musicarum Germanicarum, <https://www.iremus.cnrs.fr/fr/projets-de-recherche/tmg-thesaurus-musicarum-germanicarum>

© 2020 Florian Edler (f.edler@hfk-bremen.de), Ariane Jeßulat (ajessulat@aol.com), Ullrich Scheideler (ullrich.scheideler@staff.hu-berlin.de)

Edler, Florian / Ariane Jeßulat / Ullrich Scheideler (2020), »Editorial«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 5–10. <https://doi.org/10.31751/1094>

Hochschule für Künste Bremen [University of the Arts Bremen], Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts], Humboldt-Universität zu Berlin [Humboldt University of 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: 22/12/2020

angenommen / accepted: 23/12/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 02/02/2021

# Kombination und Rekombination in der Renaissance

Immanuel Ott

Ein hervorstechendes Merkmal der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts ist die Verwendung von präexistenter Musik als Grundlage oder Ausgangspunkt einer neuen Komposition. Solche Werke lassen sich anhand zweier grundsätzlich unterschiedlicher Herangehensweisen unterscheiden, die jeweils eigene kompositionstechnische Probleme nach sich ziehen: Einerseits finden sich Kompositionen, die auf additiven Prozessen und kontrapunktisch anspruchsvollen Strukturen wie Kanons basieren, andererseits solche, in denen eine meist mehrstimmige Vorlage fragmentiert und ihre Bestandteile zu einer neuen Komposition rekombiniert werden. Im vorliegenden Artikel wird diese Unterscheidung ausgehend von Detailanalysen von Werken Josquins aufgebaut. Es wird dabei gezeigt, dass punktuell rekombinatorische Zugänge eine Rolle in seinen Kompositionen spielen. Am Beispiel jüngerer Werke von Adrian Willaert und Nicolas Gombert zeigt sich, dass diese Techniken für spätere Komponistengenerationen immer wichtiger wurden.

A distinctive feature of the music of the 15th and 16th centuries is the use of pre-existent music as the basis or starting point for a new composition. Such works can be distinguished by two fundamentally different compositional approaches, each of which entails its own problems: On the one hand there are compositions based on additive processes and contrapuntally sophisticated structures such as canons, on the other hand there are those in which a usually polyphonic model is fragmented and its components are recombined into a new composition. In the contribution at hand, this distinction is established on the basis of detailed analyses of Josquin's works. It is shown that recombinant approaches sometimes play a role in his compositions. The example of more recent works by Adrian Willaert and Nicolas Gombert shows that these techniques became increasingly more important for later generations of composers.

Schlagworte/Keywords: Adrian Willaert; canon; Chanson; falsobordone; Josquin Desprez; Kanon; Parodie; parody; Soggetto

Von einer kompositionspraktischen Perspektive aus betrachtet, ist es ein bemerkenswerter Umstand, dass sich Komponistinnen und Komponisten<sup>1</sup> der Renaissance angesichts der strengen kontrapunktischen Regeln ihrer Zeit immer wieder zu satztechnischen Konstruktionen wie Kanons hingezogen gefühlt haben, durch die ihre kompositorischen Freiheiten maßgeblich eingeschränkt wurden. Die Faszination, die von diesen konstruktiven Prinzipien ausging, lässt sich als Ausdruck eines lustvollen intellektuellen Spiels mit der Musik, mit Verweisen, Chiffren und Verhältnissen begreifen, die einen wichtigen Teil der »Rätselkultur« der Renaissance ausmachten.<sup>2</sup> In den Hintergrund rücken durch diese Perspektiven aber die fundamentalen handwerklichen Problemstellungen, die bei der Komposition von Kanons auftreten und deren Lösungen weitreichenden Einfluss auf die Gestalt einer Komposition haben. Mit immer genauerem Verständnis der Bildungsgesetze von Kanons zeigt sich, dass das Kanon-Repertoire nicht als eine homogene Gruppierung von Kompositionen verstanden werden kann, sondern dass es vielmehr durch ein hohes Maß an Diversität geprägt ist. Die Differenzierungen zwischen einzelnen Kanontypen und den

1 In dem vorliegenden Text wird die gendersensible Schreibweise genutzt, um zumindest potentiell die Komponistinnen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts einzuschließen, die noch nicht bekannt sind.

2 Vgl. Schiltz 2015.

ihnen eigenen satztechnischen Herausforderungen ermöglichen überhaupt erst, diese damals sehr lebendige Praxis zu beurteilen, Standardlösungen von herausragenden Einzelwerken zu unterscheiden und dadurch wichtige kompositionstechnische Entwicklungen und Zusammenhänge zu begreifen.

Im Folgenden soll versucht werden, eine solche Entwicklung in groben Zügen nachvollziehen. Ausgehend von zwei scheinbar misslungenen Kanons Josquins wird der Frage nachgegangen, inwiefern Zitations- und Übernahmestrategien mit Kanontechniken in Einklang zu bringen sind. Diese Betrachtungen führen zu der Überlegung, inwiefern zwischen einer kompositionsgeschichtlich älteren Setzweise, in der Kanons durch die Beachtung von Punkt-für-Punkt-Relationen komponiert wurden, und einer jüngeren unterschieden werden kann, in der kontrapunktische Komplexe aus größeren ›Bausteinen‹ aufgebaut wurden.

\*\*\*

Das »Christe« aus Josquin Desprez' *Missa Hercules Dux Ferrariae* gehört wie die Chanson *Une musique de Biscaye* zu den Kompositionen Josquins, in denen anspruchsvolle kombinatorische Satztechniken angelegt sind, aber nicht streng durchgeführt werden. Etwa die Hälfte der Chanson, die auf einer einstimmigen melodischen Vorlage basiert, ist als Doppelkanon in der Oberquarte angelegt, allerdings werden nur Altus und Superius über den gesamten Verlauf der Chanson hinweg streng kanonisch geführt. Die beiden Unterstimmen finden sich nur passagenweise zu einem Oberquartkanon zusammen und sind ansonsten frei komponiert. Im »Christe« wiederum beginnt Josquin den Satz als einen dreistimmigen Kanon zwischen Superius, Bassus und Altus, schert allerdings im Superius schon nach wenigen Noten aus dem Satzprinzip aus, so dass auf den ersten Blick nur Bassus und Altus einen regelgerechten Kanon bis zum Einsatz des *soggetto cavato* im Tenor durchführen.

In beiden Kompositionen lassen sich satztechnische Gründe anführen, warum Josquin von den angelegten strengeren Prinzipien abweicht. In *Une musique de Biscaye* ergibt sich das Problem, dass am Anfang von M. 3 im Rahmen eines Oberquart-Doppelkanons im Bassus kein Ton eingesetzt werden könnte, ohne dass entweder an dieser Stelle oder nachfolgend Dissonanzen auftreten. Diese Bedingung ergibt sich aus der Einführung der Kadenz in M. 3 und der hineinragenden punktierten Semibrevis  $f^1$  im Altus aus M. 2.<sup>3</sup> Solange die Kanonmelodie in der Oberstimme in dieser Form beibehalten wird, erzwingt das Prinzip des Oberquart-Doppelkanons an dieser Stelle eine Pause. Josquin hätte natürlich zu dieser Lösung greifen und damit die folgende Passage gestisch vorwegnehmen können, allerdings erweist sich bereits der Anfang der Chanson als wenig geeignet für diese Setzweise. So kann der Satz im Bassus nicht mit  $f$  beginnen, da sonst im Tenor wegen des Kanonprinzips ein  $b$  gleichzeitig mit dem Eintritt des  $c^1$  im Altus erklingen würde. Da die erste Note  $c^1$  des Altus eine punktierte Semibrevis ist, und dadurch mit dem Einsatz des Superius eine Quarte zwischen Altus und Superius entsteht, ergibt sich eine Kette von Bezügen zwischen den Stimmen, die am Anfang der Chanson den Einsatzton  $d$  im Bassus erzwingen. Dieser Anfangston hätte einerseits möglicherweise ungewollte modale Implikationen, und würde andererseits ungünstige klangliche Fortschreitungen nach sich ziehen, denn entweder entstünden zwei Quint-Oktav-Klänge auf  $c$  und  $f$  direkt nachei-

3 Zur Kadenzbildung in Oberquartdoppelkanons siehe Dumitrescu 2007, 146 f.; Ott 2014, 197–199.

inander (Beispiel 1b) oder es erklänge unmittelbar nach dem ersten Ton *d* im Bassus ein Terz-Sext-Klang auf *e* und eine Quintparallele zwischen Altus und Tenor in M. 2, die zwar flüchtig, jedoch unvermeidbar wäre (Beispiel 1c).

a)

b)

c)

Beispiel 1: Josquin Desprez, *Une musique de Biscaye*; a) Beginn im Original; b) Anfang als Oberquartdoppelkanon, Variante 1; c) Anfang als Oberquartdoppelkanon, Variante 2

Josquin nutzt also das Prinzip des Doppelkanons nur dort, wo es ohne klangliche Einschränkungen einsetzbar ist. Sicherlich hätte er den Doppelkanon durch eine völlig andere Gestaltung des Satzes möglich machen können, aber diese Änderungen wären zu Lasten der Erkennbarkeit der melodischen Vorlage gegangen. Offensichtlich war es ihm wichtiger, diese Melodie mit möglichst wenigen Umbildungen als Kanon zu gestalten, als das Prinzip des Doppelkanons durchzuführen. Die Chanson ist so ein typisches Beispiel für die kombinatorischen Herausforderungen, denen sich Komponistinnen und Komponisten der Renaissance immer wieder gestellt haben: Eine einstimmige melodische Vorlage wird als zweistimmiger Kanon eingerichtet, der als Gerüst des Satzes fungiert. Die

weiteren Stimmen des Satzes werden dann um dieses Gerüst in mehr oder minder loser Beziehung zum Kanon angelagert.

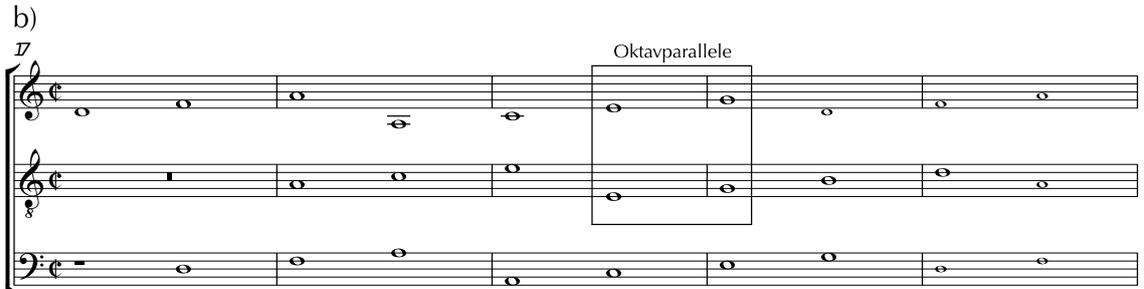
Anders stellt sich der Sachverhalt im »Christe« dar, denn hier lässt sich im strukturellen Gerüstsatz noch deutlich erkennen, dass der Satzanfang ursprünglich vollständig als dreistimmiger Strettakanon konzipiert war. Dabei folgen die Einsatzintervalle der Stimmen den zu dieser Zeit üblichen Intervallrelationen: Die erste Folgestimme schließt sich der Führungsstimme in der Unteroktave an, die zweite Folgestimme der ersten in der Oberquinte. Umso erstaunlicher ist, dass Josquin in dieser im Prinzip sehr gut kontrollierbaren Setzweise eine Oktavparallele im Gerüstsatz in M. 19 f. (Beispiel 2b) in Kauf nimmt. Diese Parallele ergibt sich durch die dreifache Folge von Terzsprüngen aufwärts, die in dreistimmigen Kanons mit diesen Einsatzintervallen deshalb immer vermieden werden muss. Naheliegender wäre nun gewesen, an der entsprechenden Stelle im Superius ein anderes melodisches Intervall, beispielsweise einen Quartsprung abwärts, einzusetzen und auf diese Weise die Parallele zu vermeiden. Da Josquin auf keine melodische Vorlage Rücksicht nehmen musste, hätte er hier alle kompositorischen Freiheiten gehabt. Stattdessen entscheidet er sich jedoch dafür, den Superius durch seine markante melodische Formulierung aus dem Kanon herauszunehmen und den dreistimmigen Kanon damit zu beenden.

a)



Wiederholung

b)



Oktavparallele

Beispiel 2: Josquin Desprez, *Missa Hercules Dux Ferrariae*; a) »Christe«, Beginn; b) »Christe«, Gerüstsatz

Eine Begründung für diesen eigenartigen Umgang mit dem Kanon lässt sich nicht durch satztechnische Einschränkungen geben, die durch das kanonische Prinzip verursacht werden. Vielmehr scheint sich diese besondere Konstellation im Hinblick auf die Gesamtanlage des Satzes und in Bezug auf das vorangegangene erste »Kyrie« der Messe zu ergeben. Auffällig ist zuerst, dass Josquin den Kanon als *redicta* anlegt und den dreistimmigen Satz ab M. 20 einmal weitgehend notengetreu wiederholt. Diese Eigenschaft des Satzes ist die Folge einer sorgfältigen Planung, denn gerade in dreistimmigen Kanons ist es angesichts der nur begrenzten Zahl verfügbarer melodischer Intervalle nicht selbstverständlich, dass der Kanon an einem bestimmten Punkt seines Verlaufs wieder in seinen

Anfang münden kann. Der zeitliche Rahmen für diese Wiederholung ist dabei durch den im Vorfeld festgelegten Einsatzpunkt des *soggetto cavato* bestimmt – Josquin steht also nur ein begrenzter Rahmen zur Verfügung, um den Kanon mitsamt seiner Wiederholungsstruktur durchzuführen. Die oben vorgeschlagene Lösung etwa, die Oktavparallele durch ein anderes melodisches Intervall im Superius zu vermeiden, ist zu diesem Zwecke unbrauchbar, da damit ein Zurückführen in den Ton *d* im Superius in M. 20 und damit die Wiederholung des Kanons kaum möglich wäre. Gerade diese ist aber wesentlich für die klangliche Anlage des Satzes. Durch den Kanon ergeben sich als deutliche Stationen Terz-Quint-Klänge auf *d* sowie auf *a*, die sich durch die Wiederholung des Kanons ihrerseits selbst wiederholen. Dass sich beide Klänge besonders deutlich etablieren und zwischen ihnen mehrfach gewechselt wird, kann direkt auf das erste »Kyrie« bezogen werden. Dort erklingt mit dem Einsatz des *soggetto cavato* in M. 9 dreimal nacheinander ebendieser Wechsel zwischen diesen beiden Klängen. Josquin setzt also gewissermaßen das »Kyrie« im »Christe« klanglich fort, wodurch auch das *soggetto cavato* implizit – gewissermaßen als Schatten – mitgehört wird. Damit bezieht sich das »Christe« nicht nur im Wechsel der beiden Klänge auf das erste Kyrie, sondern auch in der Anlage, da in beiden Fällen der Einsatz des Tenors klanglich vorweggenommen wird – zu Beginn des »Kyrie« erscheint das *soggetto* jedoch real, im »Christe« hingegen nur als Verweis.

Damit enden die Beziehungen zwischen den beiden Sätzen nicht, denn der Anfang des dreistimmigen Kanons selbst kann auf die Melodiebildung im »Kyrie« zurückgeführt werden. Auffällig ist dort das vielfach wiederholte und imitierte *soggetto* mit einem markanten Oktavsprung abwärts, das zuerst in M. 9 mit dem Einsatz des Tenors erklingt (Beispiel 3). Josquin verfasst hier ein *soggetto*, das im Hinblick auf die Bewegung des Cantus firmus imitierbar sein muss. Entsprechend der Unteroktavimitation zwischen Superius und Bassus und der Sekundbewegung des Tenors kann am Ende von M. 9 im Superius nur der Ton *a* erklingen. Der Oktavsprung wäre deshalb nicht zwingend notwendig, ermöglicht aber in M. 10 durch die Imitation im Bassus den oben erwähnten Terz-Quint-Klang auf *a*. Dieser Oktavsprung tritt wiederum im »Christe« auf, so dass sich auch ein eindeutiger melodischer Zusammenhang zwischen den beiden Sätzen ergibt. Dass Josquin im weiteren Verlauf des »Kyrie« die Imitationen auch auf die Dreistimmigkeit ausdehnt (M. 13), schafft eine weitere enge Beziehung zwischen den Sätzen: In beiden tritt ein markanter melodischer Oktavsprung abwärts auf, kommt es zu einer dreistimmigen imitatorischen Beziehung zwischen den Stimmen und entsteht eine harmonische Pendelbewegung.

Beispiel 3: Josquin Desprez, *Missa Hercules Dux Ferrariae*, »Kyrie« I, M. 9 f.

Die kompositorischen Umgangsweisen mit den scheinbar misslungenen Kanons in *Une musique de Biscaye* und dem »Christe« unterscheiden sich somit maßgeblich voneinander. In der Chanson wird eine einstimmige Melodie als Oberquartkanon eingerichtet, der

als Gerüst des Satzes fungiert, und den Josquin nur streckenweise zu einem Doppelkanon ergänzt. Im »Christe« hingegen übernimmt der Komponist melodische Elemente einer früheren Imitation und fügt sie so zusammen, dass eine neue kontrapunktische Struktur entsteht, während gleichzeitig bestimmte Eigenschaften des ursprünglichen Satzes erhalten bleiben. Das »Christe« geht in diesem Sinne über Aspekte der Kombinatorik hinaus, denn hier erfolgt die Lösung eines satztechnischen Problems nicht durch das Erfinden neuer Stimmen, sondern vielmehr werden die Möglichkeiten in einem bereits bestehenden polyphonen Komplex entdeckt und wird dieser Komplex so rekombiniert, dass eine andere Struktur entsteht.

Kombination und Rekombination unterscheiden sich so hinsichtlich des Blickwinkels, den Komponistinnen und Komponisten einnehmen mussten, um eine bestimmte satztechnische Herausforderung zu meistern. Typische kombinatorische Problemstellungen der Generation um Josquin, wie etwa die Aufgabe, eine Melodie als Kanon einzurichten, werden »lokal« gelöst, indem durch Rhythmisierung und Pausensetzung Note für Note sichergestellt wird, dass die Melodie einen fehlerfreien Kanon ermöglicht. Auf diese Art entsteht ein Gerüst, zu dem dann weitere Stimmen hinzutreten, für die wiederum an jeder Stelle des Satzes sichergestellt werden muss, dass sie den Kanon fehlerfrei und musikalisch sinnvoll ergänzen. Der Zugriff auf diese Problemstellungen entspricht so einer älteren Kompositionsweise, bei der die einzelne melodische oder mehrstimmige Fortschreitung im Zentrum der Betrachtung steht, und ein Satz aus der Verkettung horizontaler mit vertikalen Einzelrelationen hervorgeht. Soll beispielsweise ein Strettakanon zu einem Cantus firmus in langen Notenwerten verfasst werden, so ergeben sich durch die Tonfortschreitungen des Cantus firmus Einschränkungen hinsichtlich der im Kanon verwendbaren Töne. Diese Beschränkungen lassen sich zwar formal begreifen, indem alle an einer bestimmten Stelle denkbaren Optionen systematisch erfasst werden können, gleichzeitig ist das Problem aber lokal begrenzt in dem Sinne, dass an einer jeweiligen Stelle des Satzes nur ganz bestimmte vertikale und melodische Intervallrelationen auftreten können.

Die kompositionsgeschichtlich jüngeren Rekombinationen lassen sich auf diese Weise jedoch nicht denken. Hier gehen Komponistinnen und Komponisten von einem bereits bestehenden polyphonen Komplex aus, den als Ganzes zu betrachten, sie in der Lage sein müssen. In den melodischen Bestandteilen dieses Satzes werden nun neue kontrapunktische Beziehungen gesucht, die in dem ursprünglichen Satz angelegt, aber nicht realisiert sind. Die Perspektive kehrt sich damit fundamental um: Das ursprüngliche Satzgefüge entsteht Note für Note als Lösung einer bestimmten kontrapunktischen Aufgabe, eröffnet dann aber einen Möglichkeitsraum neuer satztechnischer Beziehungen unter der Maßgabe, dass die entstandenen melodischen Einheiten beibehalten werden. Nun betrachten Komponistinnen und Komponisten eine Vorlage auf der Ebene der *soggetti* unter dem Gesichtspunkt, inwiefern diese kontrapunktische Anschlussmöglichkeiten anbieten. In der Kombinatorik erzeugt also die Aufgabe die *soggetti*, in der Rekombinatorik erzeugen die *soggetti* den Kontrapunkt.

\*\*\*

Gerade im Hinblick auf solche Eingriffe in einen ursprünglichen polyphonen Komplex stellen sich Kanons – als die satztechnisch strengsten Formen polyphoner Satzverläufe – überaus sperrig dar. Kanons sind, unabhängig von der Anzahl der beteiligten Stimmen,

durch zwei Parameter bestimmt: einerseits den Einsatzabstand zwischen Führungs- und Folgestimme, andererseits durch das Einsatzintervall. Ein Eingriff in diese beiden Parameter ist nicht problemlos möglich. Es ist leicht einzusehen, dass sich ein Einklangskanon unter Beibehaltung des Einsatzabstands nicht als Obersekundkanon ausführen ließe. Resultat eines solchen Versuchs wäre eine nicht abreißende Folge von Dissonanzen. Ähnliches gilt für die Veränderung des Einsatzabstands, da ja ein Kanon auf ein ganz bestimmtes Verhältnis zwischen den beteiligten Stimmen hin komponiert oder eingerichtet wird. Allerdings sind auch melodische Veränderungen – bedingt durch das Kanonprinzip – nur in geringstem Maße möglich. Wird der melodische Verlauf eines Kanons in der Führungsstimme an einer bestimmten Stelle verändert, so erscheint diese Modifikation gleichfalls in der Folgestimme, so dass in der Führungsstimme auf diese melodische Veränderung reagiert werden müsste. Das Resultat wäre ein neuer Kanon, wodurch die Beziehung zur Vorlage suspendiert wäre.

Umarbeitungen von Kanons sind deshalb insgesamt selten, und in der Generation um Josquin meines Wissens nach unbekannt. Interessanterweise lassen sich aber auch keine Kompositionen finden, in denen ein Kanongerüst wörtlich aus anderen Werken übernommen und um neu komponierte, freie Stimmen ergänzt würde. Womöglich wurden die Komponisten dadurch abgeschreckt, dass bereits ein zweistimmiger Kanon die kompositorischen Freiheiten maßgeblich einschränkt und ein neuer Satz trotz der mühevollen Einpassung neu komponierter Stimmen klanglich dem ursprünglichen Satz verhaftet bliebe. Die einzige Umgangsform mit bereits bestehenden Kanons scheint darin bestanden zu haben, sie um weitere Kanons zu ergänzen. Diese Ergänzungen können als teilweise höchst artifizielle Auswüchse der Praxis verstanden werden, bestehenden Werken weitere Stimmen hinzuzufügen,<sup>4</sup> und es ließe sich darüber spekulieren, ob dieses Vorgehen nur dadurch legitimiert werden konnte, dass die Ergänzungen gleichfalls satztechnisch avanciert waren: Nur die Erhöhung der satztechnischen Komplexität macht die Ergänzung von Kanons um weitere Stimmen lohnenswert. Beispiele für solche Werke wären etwa das auf Josquins vierstimmiger Chanson basierende *Baissez moy a 6*, das dem ursprünglichen Doppelkanon einen weiteren zweistimmigen Kanon hinzufügt, oder die geradezu spektakuläre Erweiterung von Jean Moutons *En venant de Lyon* durch Pieter Maessins, der den vierstimmigen Kanon um zwei weitere vierstimmige sowie einen zweistimmigen Kanon und zwei freie Stimmen erweitert.

Echte Rekombinationen von Kanons treten deshalb offenbar erst später auf. In Adrian Le Roy und Robert Ballards Chanson-Druck *Livre de meslanges* von 1560 finden sich mit *Faulte d'argent*, *Douleur me bat* und *Vous ne l'aurez pas* drei Chansons Adrian Willaerts, die sich auf gleichnamige kanonische Chansons von Josquin beziehen.<sup>5</sup> Die Beziehung zwischen den Kanons beider Meister ist dabei in *Faulte d'argent* eher lose. Willaert übernimmt in seiner Chanson nur die Struktur eines Unterquintkanons von Josquin, verringert aber den Einsatzabstand von drei Mensuren auf nur eine. Diese Änderung der Kanonparameter zieht dann maßgebliche melodische Veränderungen in Willaerts Komposition nach sich, die bis auf die Initialen der einzelnen Phrasen neu verfasst wird.

In *Douleur me bat* geht Willaert jedoch wesentlich strenger vor. Josquins Chanson basiert auf dem Gerüst eines zweistimmigen Oberquintkanons mit zwei Mensuren Einsatz-

4 Eine Übersicht und Einführung in die damit verbundene *si placet*-Tradition findet sich in Self 1996.

5 Vgl. Van Orden 1994. Die früheste Quelle für Willaerts *Faulte d'argent* und *Douleur me bat* ist Tielman Susatos *Cinquiesme livre contenant trente-deux chansons a cinq et six parties* von 1544.

abstand (Beispiel 4a). Willaert übernimmt diesen Kanon fast notengetreu und legt ihn seiner eigenen Chanson zugrunde. Dabei verändert er allerdings sowohl Einsatzabstand als auch Einsatzintervall und setzt Josquins Melodie als Unterquintkanon mit drei Mensuren Einsatzabstand ein (Beispiel 4b). Erstaunlicherweise treten Veränderungen des melodischen Verlaufs nur an drei Stellen auf, und die Änderungen sind dabei eher marginal.<sup>6</sup>

Dass sich diese Rekombination mit dem Kanon der Vorlage bewerkstelligen lässt, ist dabei Zufall, denn keinesfalls jeder Oberquintkanon erlaubt eine solche Umgestaltung. Da also weder das Kompositionsprinzip des Kanons diese Rekombination nahelegt, noch nennenswerte Eingriffe in den melodischen Verlauf des Kanons notwendig waren, um sie zu ermöglichen, bestand Willaerts Leistung vor allem in der Erkenntnis, dass Josquins Melodie auch in diesem anderen Kanonprinzip einsetzbar ist. Er musste also die Vorlage als modulares Ganzes betrachten, als ein Gefüge von Elementen, die an der ursprünglichen Stelle ihres Einsatzes nicht abschließend fixiert, sondern variabel zu einem neuen Gebilde umgestaltet werden können.

Deutlich wird dieser Blickwinkel in der Chanson *Vous ne l'aurez pas*, die vom satztechnischen Zugriff her zwischen dem eher freien *Faulte d'argent* und dem strengen *Douleur me bat* eingeordnet werden muss. Hier rekombiniert Willaert Josquins zweistimmigen Oberquintkanon mit vier Mensuren Einsatzabstand zu einem dreistimmigen Kanon mit zwei Mensuren Einsatzabstand, in dem die erste Folgestimme der Führungstimme in der Unterquinte, die zweite Folgestimme der ersten in der Oberquarte folgt. Schon diese Abfolge der Einsatzintervalle entspricht nicht mehr der älteren Praxis dreistimmiger Kanons, so wie sie noch im dreistimmigen Kanon des »Christe« der *Missa Hercules Dux Ferrariæ* erscheint, sondern weist eine Nähe zu sogenannten »stacked canons« auf.<sup>7</sup>

Aber auch Josquins Umgang mit dem Kanon ist ungewöhnlich: In seiner Chanson kommt es kaum zu Überlagerungen zwischen Führungs- und Folgestimme. Vielmehr entwickelt sich der Kanon als eine Abfolge von vier Mensuren umfassenden Einheiten, denen vier Mensuren Pause folgen, so dass die beiden Kanonstimmen nicht gleichzeitig, sondern nacheinander musizieren. Nur stellenweise beginnt eine neue Phrase auf dem letzten Ton der vorhergehenden in der jeweils anderen Kanonstimme. Rein formal liegt somit zwar ein strenger Kanon vor, der aber weitestgehend ohne jegliche Einschränkung komponiert werden konnte. In Willaerts Kanon kommt es jedoch durch den geringeren Einsatzabstand zwischen den Stimmen jeweils zu einer zwei Mensuren umfassenden Überlagerung. Damit erzeugt Willaert in seinem Kanon überhaupt erst satztechnisch relevante Beziehungen, die bei Josquin nicht vorhanden sind. Die Wahl der Kanonparameter ist dabei raffiniert auf die Aufgabe und Vorlage abgestimmt, denn entsprechend dem Aufbau der Vorlage kommt es in Willaerts Chanson zwar jeweils zu zwei Mensuren umfassenden Überlagerungen, aber fast nie zum gleichzeitigen Erklängen aller drei Kanonstimmen.<sup>8</sup> Weiterhin gewährleistet das im Hintergrund stehende Prinzip des »stacked canon«, dass eine einmal gefundene Überlagerung auch in der kanonischen Wiederholung fehlerfrei ist (Beispiel 5).

6 Eine Gegenüberstellung der melodischen Verläufe von Josquins und Willaerts Führungstimmen und eine Beschreibung der Unterschiede findet sich in Jas 2008, 124.

7 Vgl. Gosman 1997.

8 Die kurzzeitigen Überlagerungen in M. 47 und M. 49 sind satztechnisch weitgehend unerheblich.

a)

7

Führungsstimme

Folgestimme

b)

5

Führungsstimme

10

Folgestimme

Detailed description: The image shows two musical examples, (a) and (b), comparing the beginning of Josquin's and Willaert's chansons 'Doulour me bat'. Each example consists of two systems of five staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Lute). Example (a) shows Josquin's setting, with the first system starting at measure 1 and the second system starting at measure 7. The 'Führungsstimme' (lead voice) is in the fourth staff, and the 'Folgestimme' (follow voice) is in the second staff. Example (b) shows Willaert's setting, with the first system starting at measure 1 and the second system starting at measure 10. The 'Führungsstimme' is in the first staff, and the 'Folgestimme' is in the third staff. The notation includes various rhythmic values, rests, and accidentals, with a 'D' marking above the second system in (b).

Beispiel 4: Vergleich zwischen den Satzanfängen von Josquin und Willaerts Chansons *Doulour me bat*; a) Josquin; b) Willaert

Auch bei Willaert liegt also nur formal ein komplexer Kanon vor, der aber satztechnisch wenig Einfluss auf die kompositorischen Freiheiten der anderen Stimmen hat. Vielmehr lässt sich die Rekombination als eine Abfolge zweistimmiger Imitationen begreifen, die sich auf der Grundlage von Josquins *soggetti* vollzieht, und für die sich Willaert alle Freiheiten nimmt: Teilweise werden die *soggetti* melodisch geringfügig abgeändert, teilweise pausiert die Führungsstimme länger, wodurch problematische Überlagerungen mit der zweiten Folgestimme umgangen werden, und teilweise werden Phrasen anders rhythmisiert, um die imitatorischen Strukturen überhaupt zu ermöglichen. Zugleich tritt hier der rekombinatorische Blickwinkel besonders deutlich hervor, denn die melodischen Elemente der Vorlage werden auf imitatorische Anschlussstellen hin untersucht, die sich anbieten, wenngleich sie in der Vorlage nicht realisiert sind.

The image displays a musical score comparison between Josquin and Willaert. The top system, labeled 'Josquin', shows a two-staff setting in G-clef and 8/8 time. The bottom system, labeled 'Willaert', shows a two-staff setting in the same key and time signature. Brackets in the Willaert system indicate '1. Phrase' and '2. Phrase' in the upper staff, showing how he recombines and re-rhythms Josquin's motifs. The lower staff in both systems shows the corresponding lower voice part.

Beispiel 5: Vergleich zwischen den Kanonanfängen von Josquins und Willaerts Chansons *Vous ne l'aurez pas*

Willaerts *Douleur me bat* und *Vous ne l'aurez pas* lassen sich zwar als Sonderfälle betrachten, deren Umgang mit einer Vorlage weder klar zu benennende Vorläufer noch Nachfolger erkennen lässt, gleichwohl sind sie keinesfalls unabhängig von den kompositorischen Tendenzen ihrer Zeit zu sehen. Beide Kompositionen werden üblicherweise als Parodiechansons beschrieben, und gerade *Vous ne l'aurez pas* zeigt mit der Aufgabe, neue Imitationen aus bestehenden *soggetti* zu generieren, eine große Nähe zu den typischen Herangehensweisen in Parodiekompositionen.

Trotzdem ergeben sich zwei Probleme durch diese Betrachtungsweise. Zum einen bleibt angesichts der vielfältigen satztechnischen Ausprägungen, die in Parodiekompositionen auftreten können, unklar, was genau terminologisch damit gemeint ist. So stellt sich die Frage, ob es sich dabei um eine eigene Gattung handelt, ob der Begriff ›Parodie‹ notwendigerweise das Übernehmen mehrerer Stimmen aus einer Vorlage bezeichnet, inwieweit auf ihre Definition die Gattung der Vorlage (beispielsweise Motette oder Chanson) Einfluss hat und ab welchem historischen Zeitpunkt sich die frühesten Beispiele finden lassen.<sup>9</sup> Im aktuellen Fachdiskurs wird deshalb zunehmend häufig der Begriff des ›borrowing‹ verwendet, der dann beispielsweise als ›polyphonic borrowing‹ weiter präzisiert wird. Damit wird der vage Begriff der ›Parodie‹ zwar umgangen, gleichzeitig aber

9 Einen guten Einstieg in diese Diskussion bieten folgende Texte: Lockwood 1964; Quereau 1974; Burkholder 1985; Steib 1996; Meconi 2004a.

fallen Unterscheidungskriterien weg, denn »borrowing is probably almost as old as music itself, and Western notated music is replete with examples from every time period.«<sup>10</sup>

Zum anderen wird gerade in der Diskussion um die Anfänge der Parodie häufig impliziert, dass es sich hierbei um einen ästhetisch-stilistischen Wandel handele und Komponisten schlicht mit der Zeit einen anderen Umgang mit Vorlagen entwickelt hätten. Dieser veränderte Zugriff wird jedoch in aller Regel nicht begründet, sondern lediglich entwicklungsgeschichtlich konstatiert. Damit bleibt aber die entscheidende Ebene der Kompositionstechnik in der Diskussion unberücksichtigt, die gerade hier im Interesse einer Differenzierung sinnvoll sein kann. In vielerlei Hinsicht ist es möglich, scheinbare stilistische Veränderungen als Resultate von sich verändernden kompositionspraktischen Herangehensweisen darzustellen. Gerade in Bezug auf das Verfassen satztechnisch komplexer Konstruktionen lassen sich zwei Entwicklungen unterscheiden: die pragmatische Aneignung im Rahmen einer Flexibilisierung einerseits und eine Überbietungsstrategie andererseits. Dass sich Komponisten mehrfach durch satztechnische Konstruktionen anderer Komponisten herausgefordert sahen und als Reflexe darauf Werke komponierten, in denen eine entsprechende Konstruktion überboten wurde, ist wohlbekannt. Um nur ein Beispiel zu nennen, sei hier an den vierfachen Proportionskanon »Agnus Dei II« aus Pierre de la Rues *Missa L'Homme armé* verwiesen, der als klare Antwort auf Josquins dreifachen Proportionskanon in dessen *Missa L'Homme armé super voces musicales* verstanden werden kann. Diese Überbietungsstrategie ist jedoch aus künstlerischer Sicht nicht unbegrenzt fortsetzbar, da im Allgemeinen satztechnische Schwierigkeiten durch die Einführung weiterer Bedingungen – wie etwa einer zusätzlichen Stimme in einem Kanon – überproportional zunehmen. Möglicherweise hätte auch noch ein fünfstimmiger Proportionskanon als erneuter Reflex auf de la Rues Komposition angefertigt werden können, aber mit jeder weiteren Stimme nähme die Unwucht zwischen strukturellem Anspruch und musikalischem Resultat zu.

Künstlerisch produktiver ist deshalb die Strategie, satztechnische Konstruktionen zu flexibilisieren, indem sie weniger streng und dadurch vielfältiger einsetzbar werden.<sup>11</sup> Beispielsweise ist die Aufgabe, einen zweistimmigen Kanon zu verfassen, aus satztechnischer Sicht mit der Aufgabe, eine zweistimmige Imitation zu verfassen, identisch. In beiden Fällen werden durch Einsatzabstand und Einsatzintervall Rahmenbedingungen vorgegeben, die durch die Berücksichtigung einer entsprechend eingeschränkten Menge verfügbarer Intervalle erfüllt werden können. Kompositorisch sind Imitationen allerdings wesentlich flexibler einsetzbar, denn während ein Kanon eine gesamte Komposition reguliert, können jene als ›Miniaturkanons‹ jederzeit abgebrochen und durch andere Imitationen ergänzt werden.

Das Aufkommen von rekombinatorischen Techniken, das im vorliegenden Artikel im Kontext der strengsten Satztechniken betrachtet wurde, kann als Fortsetzung dieser Flexibilisierung betrachtet werden: Je mehr Erfahrung im Umgang mit Imitationen Komponisten besaßen, umso eher konnten sie in den *soggetti* und Fortschreitungen einer Vorlage weitere imitatorische Potentiale erkennen. Eine Rolle spielte sicherlich, dass sich auch hier mit der Zeit Standardlösungen herausbildeten, und gewissermaßen ein Vokabular von melodischen Wendungen entstand, die auf unterschiedlichste Weise eingesetzt werden konnten. Damit vollzog sich aber gleichzeitig der oben erwähnte kompositionsprak-

10 Meconi 2004b.

11 Vgl. dazu auch Cumming 2013 sowie Cumming/Schubert 2015.

tische Wandel in dem Sinne, dass Musik nicht über die Relationen zwischen einzelnen Intervallen, sondern als aus größeren, melodischen und klanglichen Einheiten bestehend begriffen wurde.

\*\*\*

Beispiele für die Unterschiede zwischen einer älteren kombinatorischen und einer jüngeren rekombinatorischen Satzweise unabhängig von Kanonkompositionen lassen sich leicht finden. So kann Pierre Moulus dreistimmige Chanson *Amy, souffrez* exemplarisch für eine Komposition angesehen werden, in der ein gesamter Satz durch lokale kombinatorische Verhältnisse entsteht, während Nicolas Gombert in seiner darauf basierenden Chanson die Musik der Vorlage so rekombiniert, dass völlig andere satztechnische Zusammenhänge entstehen.<sup>12</sup>

Eines der hervorstechendsten Merkmale von Moulus Chanson ist der Umstand, dass sie fast vollständig als Dezimarium komponiert ist. Der Cantus lässt sich als eine resultierende Stimme auffassen, die genau dann zum Bassus in Dezimparallelen geführt werden kann, wenn Tenor und Bassus ausschließlich in Seiten- oder Gegenbewegung geführt werden. Ein Dezimarium verweist so in doppelter Hinsicht auf ältere Satztechniken: Einerseits entsteht eine Stimme – hier der Cantus – Note für Note in Relation zu einer anderen Stimme, während andererseits zwischen Bassus und Tenor jede einzelne Fortschreitung bestimmte Bedingungen erfüllen muss. Der satztechnische Fokus liegt somit immer auf lokalen Ereignissen.

Beispiel 6: Pierre Moulu, *Amy, souffrez*, Beginn

12 Die dreistimmige Chanson wird in den Quellen unterschiedlichen Komponisten zugeschrieben, unter anderem Heinrich Isaac, Moulu und Claudin de Sermisy. Im Folgenden wird Moulu aus pragmatischen Erwägungen als Urheber angesehen, da er in den Quellen am häufigsten genannt wird. Zur Frage der korrekten Zuschreibung wird dadurch nicht Stellung bezogen.

Obwohl gleich zu Beginn der Chanson ein Dezimarium möglich wäre, entscheidet sich Moulu für eine andere Parallelführung der Stimmen, und die Intervallverbindung ›Quinte – Terz – Quinte‹ zwischen Tenor und Bassus wird im Cantus durch Sextparallelen zum Tenor ergänzt. Diese Wendung ist typisch für *falsobordone*-Sätze und damit für eine andere Art der auf Intervallrelationen basierenden Satztechniken. Im Hinblick auf die Eröffnung des Satzes ergibt sich der klangliche Vorteil, dass die Melodie des Tenors in der Oberstimme verstärkt wird. Besonders interessant sind aber vor allem die Abschnitte, in denen Imitationen zwischen den beteiligten Stimmen auftreten. Diese sind in den meisten Fällen kurz gehalten und satztechnisch gut kontrollierbar. So setzt bereits in M. 3 eine Oberquintimitation zwischen Bassus und Tenor ein, die in ihrem Gerüstsatz auf einem fallenden Quart-Terz-Gegenschritt basiert, wodurch die für das Dezimarium wesentliche Gegenbewegungsregel automatisch erfüllt wird. In M. 7 f. kommt es hingegen zu einer Oberquartimitation zwischen Tenor und Cantus. Diese Imitation führt durch die Bewegung des Tenors in Sekundschritten aufwärts zu Terzparallelen zwischen den Stimmen, so dass erneut zwei Stimmen parallel geführt werden, während Bassus und Tenor in Gegen- bzw. Seitenbewegung verlaufen müssen.

Der kompositorische Entstehungsprozess von Moulus *Amy, souffrez* kann so weitgehend auf die Komposition eines zweistimmigen Satzkerns zurückgeführt werden, in den elegant unterschiedliche Setzweisen integriert und wechselweise überblendet werden. Leitendes Prinzip ist dabei die Absicht, die Oberstimme größtenteils parallel zum Bassus zu führen, was zu der einzigen, leicht zu beachtenden Einschränkung führt, Parallelführungen zwischen Tenor und Bassus zu meiden. In den meisten Fällen kann rekonstruiert werden, an welchen Stellen Moulu von einem einfachen zweistimmigen Komplex ausging und wo er hingegen die Stimmen in einer bestimmten Reihenfolge konzipierte. Dabei lassen sich alle auftretenden Besonderheiten durch die kompositorische Beachtung lokaler Bedingungen erklären.<sup>13</sup>

Gombert reagiert in seiner Komposition nicht auf diese Eigenschaften der Vorlage. Vielmehr löst er den ursprünglichen Satz in seine Bestandteile auf und setzt diese mit sich selbst und neu komponierten Elementen in Beziehung. Als Gerüst verwendet er den vollständigen Cantus der Vorlage, der durch die Transposition des gesamten Satzes um eine Quarte abwärts in eine Altus-Lage gelangt, so dass Raum für zwei Oberstimmen geschaffen wird.

Zu Beginn übernimmt Gombert den kompletten dreistimmigen Satz der Vorlage quasi als Motto. Unmittelbar beginnt er aber mit der Rekombination der Vorlage, indem er zusätzliche Imitationen, basierend auf der Musik der Vorlage, in den Satz einfügt und ganze Stimmverläufe auf den Cantus firmus zurückklappt, so dass neue kontrapunktische Kombinationen entstehen. Der Anfang der Chanson demonstriert dieses Vorgehen virtuos: Nach dem Vortrag des Mottos werden zwei Stimmen unmittelbar als klanglich herausstechende Imitationen wiederholt (vgl. Cantus, M. 2 f.). Die Ergänzungen des Quintus und des Bassus erklingen als Imitationen über dem weiter fortschreitenden Cantus firmus. In M. 4–6 kommt es dabei zu einer besonders dichten Rekombination des ursprünglichen

13 Die einzige Ausnahme von diesem Prinzip findet sich in M. 10 f. Hier handelt es sich um eine Unterquintimitation zwischen Cantus und Tenor, die eigentlich von der Oberstimme aus gedacht werden müsste. Die diminuierte Terzenkette darf allerdings zu den in Imitationen weitverbreiteten Standardwendungen gezählt werden, so dass die Annahme, der Superius könne als resultierende Stimme begriffen werden, dadurch nicht grundsätzlich in Frage gestellt wird.

Stimmgefüges, indem ganz unterschiedliche Abschnitte unterschiedlicher Stimmen übereinander geschichtet werden. Gombert überführt hier Moulus Tenor in den Bassus, so dass insgesamt zwei Stimmen in ihrem ursprünglichen Zusammenhang aus der Vorlage übernommen werden. Der Tenor erfährt dabei zwar eine leichte Vereinfachung, bleibt jedoch in seiner Kontur klar erkennbar. Über dieses zweistimmige Gefüge legt Gombert nun einen früheren Tenorverlauf, und darüber wiederum den transponierten Verlauf des Cantus von wiederum einer anderen Stelle des Satzes. Insgesamt erklingt hier das Material der Vorlage in vier unterschiedlichen Stimmen. Diese ihrerseits werden um weitere Stimmen, die eine deutliche Beziehung zu den Stimmen der Chanson aufweisen, aber nicht auf einzelne Stellen zurückgeführt werden können, ergänzt. Besonders hervorstechend wirkt die diminuierte Terzenkette, die einerseits als Teil des ursprünglichen Satzes aufgefasst werden kann, andererseits, wie oben erwähnt, zum imitatorischen Grundvokabular gezählt werden kann.

Tenor M. 1-2

Tenor M. 3-4 (rhythmisch etwas angepasst)

Vierstimmige Ergänzung

Bassus M. 1-2

Cantus M. 3-5 (transponiert)

Cantus (vollständig übernommen)

Tenor M. 1-2

Bassus M. 1-2

Tenor M. 4-6 mit Vereinfachung bei c

6

redicta: Cantus M. 3-5 (transponiert)

Beispiel 7: Nicolas Gombert, *Amy, souffrez*, Beginn

Auf der Grundlage dieses rekombinatorischen Zugriffs verfasst Gombert die gesamte Chanson. Die ursprünglichen Entstehungsbedingungen von Moulus Chanson treten dabei nicht nur in den Hintergrund, sondern werden vielmehr vollständig irrelevant: Die ursprünglich in einem bestimmten satztechnischen Kontext entstandenen *soggetti* und Stimmverläufe löst Gombert aus ihrem Zusammenhang heraus und verwendet sie als Ausgangsmaterial für seine eigene Komposition. Die Möglichkeit, zwischen beiden Kompositionspraktiken im Sinne einer kombinatorischen und einer rekombinatorischen zu unterscheiden, lässt sich als Ausdruck eines tiefgreifenden Wandels in der Auffassung kontrapunktischer Zusammenhänge begreifen. Basiert das kombinatorische Komponieren auf Einzelrelationen und lokalen Bedingungen, so ist das rekombinatorische durch die Betrachtung eines Satzes als Gefüge von *soggetti* charakterisiert, die als Total erfasst und einem kompositorischen Zugriff zugänglich gemacht werden. Hier lassen sich bereits Spuren der Tendenzen des 16. Jahrhundert ausmachen, die Elemente der Musik in immer größeren Einheiten zu bestimmen.

## Literatur

- Burkholder, J. Peter (1985), »Johannes Martini and the Imitation Mass of the Late Fifteenth Century«, *Journal of the American Musicological Society* 38, 470–523.
- Cumming, Julie (2013), »From Two-Part Framework to Movable Module«, in: *Medieval Music in Practice: Essays in Honor of Richard Crocker*, hg. von Judith Peraino, Münster: American Institute of Musicology, 175–213.
- Cumming, Julie / Peter Schubert (2015), »The Origins of Pervasive Imitation«, in: *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, hg. von Anna Maria Busse Berger und Jesse Rodin, Cambridge: Cambridge University Press, 200–228.
- Dumitrescu, Theodor (2007), »Constructing a Canonic Pitch Spiral: The Case of Salve Radix«, in: *Canon and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries: Theory, Practice and Reception History. Proceedings of the International Conference, Leuven, 4–6 October 2005*, hg. von Katelijne Schiltz und Bonnie J. Blackburn, Leuven: Peeters 2007, 141–170.
- Gosman, Alan (1997), »Stacked Canon and Renaissance Compositional Procedure«, *Journal of Music Theory* 41/2, 289–317.
- Jas, Eric (2008), »Josquin, Willaert and ›Douleur me bat‹«, in: »Recevez ce mien petit labeur«: *studies in Renaissance music in honour of Ignace Bossuyt*, hg. von Mark Delaere und Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press, 119–130.
- Lockwood, Lewis (1964), »A View of the Early Sixteenth-Century Parody Mass«, in: *Queens College 25th Anniversary Festschrift*, hg. von Albert Mell, New York: Queens College, 53–77.
- Meconi, Honey (Hg.) (2004a), *Early Musical Borrowing*, New York: Routledge.
- Meconi, Honey (2004b), »Introduction: Borrowing and Early Music«, in: *Early Musical Borrowing*, hg. von Honey Meconi, New York: Routledge.

- Ott, Immanuel (2014), *Methoden der Kanonkomposition bei Josquin des Prez und seinen Zeitgenossen*, Hildesheim: Olms.
- Schiltz, Katelijne (2015), *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Self, Stephen (1996), *The Si Placet Repertoire of 1480–1530*, Madison (WI): A-R editions.
- Steib, Murray (1996), »A Composer Looks at His Model: Polyphonic Borrowing in Masses from the Late Fifteenth Century«, *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 46/1, 5–41.
- Quereau, Quentin W. (1974), *Palestrina and the Motteti del Fiore of Jacques Moderne: A Study of Borrowing Practices in Fourteen Parody Masses*, Ph.D., Yale University.
- Van Orden, Kate (1994), »Imitation and ›La musique des anciens‹. Le Roy & Ballard's 1572 ›Mellange de chansons‹«, *Revue de Musicologie* 80/1, 5–37.

© 2020 Immanuel Ott (immott@uni-mainz.de)

Ott, Immanuel (2020), »Kombination und Rekombination in der Renaissance« [Combination and Recombination in Renaissance Music], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 11–26.  
<https://doi.org/10.31751/1072>

Hochschule für Musik Mainz an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz [Mainz School of Music at Johannes Gutenberg University Mainz]

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: 18/10/2020

angenommen / accepted: 03/11/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 10/01/2021

# »Ogni sorte de gradi, & di armonia«

## Aspekte des Paradoxen in Jacobus Gallus' Motette *Mirabile mysterium*

Markus Roth

›Chromatische‹ Kompositionen bilden einen kleinen, aber interessanten Seitenzweig der mehrstimmigen Musik des 16. Jahrhunderts, insbesondere da sie die Grenzen des musiktheoretischen Systems erkunden oder gar überschreiten. Mit Jacobus Gallus' Motette *Mirabile mysterium* steht ein heute vielfach aufgeführtes, analytisch jedoch bislang kaum beachtetes Stück dieser Art im Zentrum des Artikels, der zudem eine kritische Edition nach den Quellen des Prager Erstdrucks von 1586 enthält. Im Text verbinden sich editorische mit satztechnischen, tonsystematischen und analytischen Überlegungen. Für die Gesamtdeutung werden Parallelstellen in italienischen Madrigalen und die Konzepte des Paradoxen und des Manierismus herangezogen.

›Chromatic compositions from the sixteenth century are few in number, but they are particularly interesting because of the ways they explore and even exceed the boundaries of contemporary theoretical thought. The motet "Mirabile mysterium" by Jakobus Gallus, which is often performed today but has rarely been analyzed, is the chief subject of this article. A critical edition derived from the sources of the first printing (Prague, 1586) is included here; its text combines the discussion of editorial problems with reflections upon the motet's compositional technique and tonal system. The interpretative commentary deals with some parallel cases in *cinquecento* madrigals and concepts of paradoxical rhetoric and mannerism.

Schlagworte/Keywords: ›h-Sphäre‹; ›h-sphere‹; Carlo Gesualdo; chromaticism; Chromatik; Jacobus Gallus; Madrigal; Nicola Vicentino; paradox; Paradoxon

Es liegt eine gewisse Ironie darin, dass das kompositorische Erbe des 1550 geborenen Jacobus Gallus (alias Jakob Petelin bzw. Handl) gegenwärtig in besonderem Maße mit einem Stück assoziiert wird, das im Kontext seines Œuvres wohl als singuläres Experiment zu betrachten ist. Die 1586 in Prag bei Georg Nigrinus gedruckte Motette *Mirabile mysterium* des aus Slowenien stammenden Komponisten, Teil des Mammutprojekts *Opus musicum* mit vier- bis achttimmigen Motetten für das gesamte Kirchenjahr, fand nach Gallus' frühem Tod im Jahre 1591 »keine weitere Verbreitung«.<sup>1</sup> Die moderne Rezeption des Stückes beginnt mit Hugo Leichtentritt, der es 1908 erstmals in seiner umfassenden *Geschichte der Motette* würdigte.<sup>2</sup> Hundert Jahre später nimmt seine Besprechung in Richard Taruskins *Oxford History of Western Music* eine prominente Schlüsselstellung im Rahmen einer Darstellung der Kompositionsgeschichte des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts ein.<sup>3</sup> In Taruskins Erzählung ist Gallus der Erste, der die im italienischen Madrigal entwickelten chromatischen Techniken auf die Ausdeutung eines liturgischen Texts übertrug – in einem fünfstimmigen Gesang, der ausdrücklich für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt war.

1 Motnik 2012, 290.

2 Leichtentritt 1908, 290 f.

3 Taruskin 2010, 753–796., insbesondere 773–775 (Chapter 18: »Reformations and Counter-Reformations«).

In vielen verstreuten, auf *Mirabile mysterium* bezogenen Äußerungen mischt sich gleichwohl ungläubiges Staunen mit gehöriger Irritation darüber, was dort geschrieben steht. Schon Leichtenritt erblickte »neben wundervollen Zügen [...] auch manche harte, ungelenke Verbindung«,<sup>4</sup> die Herausgeber der ersten *Opus musicum*-Gesamtausgabe bemerkten »harmonische Rückungen von frappanter Kühnheit« neben Stellen, die ihnen »bizarr und leer« erschienen.<sup>5</sup> Dieses eigenartig ambivalente ästhetische Urteil zu reflektieren, ist eines der hauptsächlichen Anliegen dieses Textes. Vor diesem Hintergrund wird die Analyse des Stücks von der eingehenden Diskussion zweifelhafter Lesarten, wie sie durch verschiedene Editionen und Tondokumente belegt sind, nicht zu trennen sein: Die Interpretation der Motette, die bis heute regelrechte Verblüffung auszulösen vermag, muss bei der Erörterung der Satztechnik ansetzen. Die mit diesem Vorhaben verbundene Herausforderung besteht in der Schwierigkeit, die eigentümlichen Momente paradoxer Umwertung und Zuspitzung, die *Mirabile mysterium* in besonderer Weise auszeichnen, durch eine übergreifende satztechnische Logik zu begründen. Zu diesem Zwecke werden der Motette im Folgenden zeitgenössische Vergleichsbeispiele zur Seite gestellt, die geeignet sind, die Besonderheiten ihrer Konzeption zu erhellen. Im Rahmen dieser Überlegungen kommt das modale Tonsystem als »kompositorischer Problemraum«<sup>6</sup> ins Spiel.

Der Text, der Gallus zu alldem inspirierte, bezieht sich auf das weihnachtliche Wunder der Menschwerdung Gottes in Christus: auf das Dogma der hypostatischen Union.<sup>7</sup> Es existieren Parallelversionen u. a. von Adrian Willaert (1539),<sup>8</sup> Orlando di Lasso (1556)<sup>9</sup> und Giovanni Paolo Cima (1610).<sup>10</sup> Die Vorlage lautet:

<i>Mirabile mysterium declaratur hodie: innovantur naturae, Deus homo factus est; id quod fuit permansit, et quod non erat assumpsit: non commixtionem passus, neque divisionem.</i>	Ein wunderbares Geheimnis wird heute verkündet: Die Natur erneuert sich, Gott wurde Mensch. Das, was er war, blieb er, und das, was er nicht war, nahm er auf: Er erfuhr keine Vermischung und keine Teilung.
--	--

Tabelle 1: Text und Übersetzung von *Mirabile Mysterium*

4 Leichtenritt 1908, 294.

5 Emil Bezcny im Kommentar zu Handl 1959, 182.

6 Wald-Fuhrmann 2013.

7 Die vertonten Zeilen stammen nicht aus der Heiligen Schrift, sondern gehören zur Gruppe der lehrhaften Gesangstexte, die ein bestimmtes theologisches Faktum nach der Fixierung kirchlicher Dogmen in die Liturgie »übersetzen«. Der Textautor ist unbekannt. Das liturgiewissenschaftliche Standardwerk *Corpus Antiphonalium Officii* weist die Antiphon in allen relevanten frühen Handschriften (ca. ab dem Jahr 1000) sowohl für die klösterliche Liturgie (*Ordo monasticus*) als auch für die weltpriesterliche Stiftsliturgie (*Ordo romanus*) zwei liturgischen Anlässen zu: a) dem Oktavtag von Weihnachten, b) dem Hochfest Epiphanie (»Dreikönig«, 6.1.). – Die schon früh in den Konzilien von Nikaia 325 und Konstantinopel 381 dogmatisierte »hypostatische Union« begreift Christus als wahren Gott *und* wahren Mensch; und göttliche und menschliche Natur existieren in ihm ungetrennt und zugleich unvermischt. Die bildliche Vergegenwärtigung dieses Lehrsatzes ist die Mandorla, in der Christus häufig thronend dargestellt wird; sie bildet die Schnittfläche zweier Kreise. Ich danke Prof. Dr. Stefan Klöckner für seine hilfreichen Auskünfte. Siehe Hesbert 1968, Nr. 3768.

8 Siehe Beispiel 6.

9 *Il primo libro de mottetti a 5–6 voci*, Nr. 9.

10 *Concerti ecclesiastici*, Nr. 33.

## EDITION

An dieser Stelle sei zunächst eine kritische Transkription der zur Diskussion stehenden Motette nach dem Prager Erstdruck vorgelegt. Längst ist *Mirabile mysterium* zu einem wirkungsvollen Repertoirestück verschiedener Spezialensembles geworden; allerdings dokumentieren die derzeit verfügbaren Einspielungen<sup>11</sup> eine beharrliche Fortschreibung fragwürdiger, im Laufe der Editions-geschichte entstandener Lesarten, die einer näheren Überprüfung nicht standhalten. Komplette Stimmbücher des von Georg Nigrinus hergestellten *Opus musicum*-Bandes von 1586 sind unter anderem im Bestand der Bibliothèque royale de Belgique, der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Biblioteka Jagiellońska Kraków erhalten. Es gibt keinerlei Hinweise auf abweichende Druckfassungen. Aufgrund der geringen Verbreitung des Werkes sind nur vereinzelte Abschriften und bedauerlicherweise keine Intavolierungen erhalten, die Aufschluss über Aspekte zeitgenössischer Rezeption geben könnten.

Die Häufung von Akzidentien im Druckbild von 1586 kehrt die Besonderheit des Stückes bereits dem Auge unmittelbar hervor. Entgegen den Usancen in den übrigen *Opus musicum*-Teilen schloss sich Georg Nigrinus der in italienischen Sammeldrucken vorherrschenden Notationspraxis chromatischer Madrigale an. Wie aus dem Cantus-Stimmblatt (Bsp. 1) ersichtlich, gelten für den Erstdruck folgende Regularien:

1. Vorzeichen gelten lediglich *in loco*; das Gebot expliziter Akzidentien-Setzung greift selbst bei unmittelbaren Wiederholungen einer erhöhten Tonstufe.
2. Erstgenannte Regel gilt offenbar nicht bei Wiederholungen der ›natürlichen‹ Tonstufe *b-molle* (vgl. Bsp. 1, vorletzte Zeile).
3. *b* wird durch *#* widerrufen; ein entsprechendes Signal für den Widerruf erhöhter Tonstufen steht allerdings nicht zur Verfügung. Eine notationelle Eigenart stellt das eigentlich überflüssige Kreuzvorzeichen vor *h-durum* in Mensur 4 dar, das sich in entsprechender Weise auch im Stimmblatt des Tenor II findet.

Die von Emil Bezecny und Josef Mantuani besorgte Edition der Motette im Rahmen der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* ist aus mehreren Gründen problematisch.<sup>12</sup> Zwar respektieren die Herausgeber die originalen Schlüssel und Notenwerte; gleichwohl bewirkt die stillschweigende Anwendung moderner Notationspraxis zahlreiche Unklarheiten, da etwa zwischen der Wiederholung einer erhöhten Tonstufe und einem fallenden chromatischen Halbton wie beispielsweise *gis-g* orthografisch nicht differenziert wird.<sup>13</sup> Nur Ausschnitte bietet Taruskins *Oxford History*;<sup>14</sup> mehrere im World Wide Web kursierende Partituren erfüllen nicht die Ansprüche moderner wissenschaftlicher Editionspraxis. Beachtung verdient fraglos die von Simon Biazeck auf der Website ›cpdl.org‹ veröffentlichte, mit erwägenswerten Korrekturen aufwartende Edition, deren abweichende Lesarten im Folgenden dokumentiert sind.<sup>15</sup>

11 *Mirabile mysterium* liegt gegenwärtig in Aufnahmen mit dem *Huelgas Ensemble* (Sony Classical 64305, 1994), der *Formation Chanticleer* (Teldec 4509-94563-2, 1995), dem *Netherlands Chamber Choir* (Challenge Classics CC 72135, 2004), dem *Ensemble Stile antico* (Harmonia Mundi HMU 807575, 2015) und dem *Sächsischen Vokalensemble* (cpo 555 318-2/2018) vor. Eine von dem Ensemble *La Main Harmonique* publizierte Videoproduktion aus dem Jahre 2019 ist online verfügbar: [https://www.youtube.com/watch?v=w88Fvb\\_MmcU](https://www.youtube.com/watch?v=w88Fvb_MmcU) (6.12.2020).

12 Handl 1959, 161 f.

13 Vgl. z. B. Mensur 19, Tenor II. Auch die unten diskutierten Satzfehler bleiben unkorrigiert.

14 Taruskin 2010, 273–275.

15 Biazeck 2020.

Quinq; Vocum. LIII. Cantus.

Mi-rabi-le my-steri-um, ij  
 Mi-rabi-le my-sterium, de claratur ho-die, inno-uatur natu-  
 ra natu-rae. Deus homo factus est, id q̄ fuit per man-  
 su, & quod non erat assumpsit, ij  
 non commixtionem passus, ij non commixti-  
 onem passus, neq; diuifio- nem, neq; diuifio- nem

Beispiel 1: Gallus 1586, Nr. LIII, 74, Cantus-Stimmblatt (Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur Mus.Löb.13,1)

Die nachstehende Revision folgt den beschriebenen Konventionen des sorgfältig und konsistent gearbeiteten Erstdrucks von 1586, dem viele Exegeten im Detail unnötig misstraut haben. Hinzugefügt sind lediglich explizierende Auflösungszeichen in Klammern. Ergänzungen über den Noten verweisen auf abweichende Schreibweisen bei Nigrinus (N) und auf Korrekturen bei Biazeck (B) und Taruskin (T).

Wohlgermerkt bietet Beispiel 2 keine ›praktische Ausgabe‹ der Motette, mag aber immerhin die Spielräume möglicher Lesarten umreißen. Dringender Erklärungsbedarf besteht vor allem hinsichtlich der folgenden Punkte, deren Diskussion unmittelbar ins Zentrum der durch das Stück aufgeworfenen analytischen Probleme führt:

1. In herkömmlichen Bezügen argumentierend, ergeben sich im Prager Druck an drei Stellen unzulässige kontrapunktische Fortschreitungen in Gestalt einer Oktavparallele (Mensur 7–8), einer Einklangspannelle (Mensur 11–12) und einer Folge offener Quinten (Mensur 37); in allen Fällen ist der chromatische Halbton ›im Spiel‹. Da die beiden erstgenannten Fälle an entsprechenden Stellen der eröffnenden Imitationsstruktur und im Zusammenhang mit derselben ungewöhnlichen Sprungkombination auftreten ( $e^2$ - $a^1$ - $fis^1$  im Cantus [M. 7–8] bzw.  $a$ - $d$ - $H$  im Bassus [M. 11–12]), erscheint ein Versehen höchst unwahrscheinlich; es wird zu hinterfragen sein, ob es sich bei ihnen überhaupt um zu korrigierende ›Satzfehler‹ handelt. Die Plausibilität der Quinte in Mensur 37 wird im übernächsten Textabschnitt erörtert.
2. Wie zu zeigen sein wird, wirft die Überlieferung des Textabschnitts »innovatur naturae« u. a. aufgrund der uneinheitlichen Imitationsfolge besonders verwirrende Probleme auf. Biazeck liest das Soggetto in Tenor II und Cantus in der Gestalt  $a$ - $a$ - $gis$ - $gis$ - $a$ - $b$ - $a$ , in Altus und Bassus jedoch als  $e$ - $e$ - $dis$ - $d$ - $e$ - $f$ - $e$  und gibt hiermit eine satztechnisch durchaus schlüssige Deutung. Es gibt wenig Evidenz für die Vorstellung, dass zeitgenössischen Sängern vor allem an einer exakten Imitationsstruktur gelegen war.<sup>16</sup> Gewissheit mag immerhin darin bestehen, dass der vierte Soggetto-Ton im Altus auf jeden Fall  $d^1$  lauten muss; der entstehende Intervallschritt große Terz-kleine Sexte mit eingeschalteter *quarta superflua* (M. 20, Altus / Tenor II) stellt um 1580 sicherlich keine Besonderheit mehr dar.<sup>17</sup> Möglicherweise liegt in der Hinzufügung eines doppelten Kreuzvorzeichens im Altus der einzige signifikante Irrtum im Nigrinus-Druck.

16 So auch Biazeck: »In any case, there is insufficient evidence from the time to be certain that identical solmization was expected from performers.« (Biazeck 2000, Editorial notes)

17 Zur Behandlung der *quarta superflua* siehe etwa Artusi 1598, 45.

Musical score for Cantus, Altus, Tenor I/Quinta, Tenor II, and Bassus, measures 1-6. The Cantus part has lyrics: Mi - ra - bi - le mys - te - ri - um, ij. A double bar line with a cross symbol (X) is placed above the Cantus staff at the end of measure 6.

Musical score for Cantus, Altus, Tenor I/Quinta, Tenor II, and Bassus, measures 7-13. The Cantus part has lyrics: a) b). A double bar line with a cross symbol (X) is placed above the Cantus staff at the end of measure 13.

Musical score for Cantus, Altus, Tenor I/Quinta, Tenor II, and Bassus, measures 14-20. The Cantus part has lyrics: de - cla - ra - tur ho - die, in - no - van - tur na - tu - rae. A double bar line with a cross symbol (X) is placed above the Cantus staff at the end of measure 20.

a)  $f^1$ - $fis^1$  (B),  $f^1$ - $dis^1$  (T); b)  $fis^1$ - $dis^1$  (B)

Beispiel 2: Jacobus Gallus, *Mirabile mysterium* (Fortsetzung auf den nächsten beiden Seiten)

22

ho - mo - fac - tus est,  
De vs, id, quod fu - it,

(h)

30

per-man - sit,  
et quod non e - rat as -

37

c)  
sump - sit, ij  
non com-mix - ti - o - nem

c) *fis-d* (B)

Beispiel 2 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

46 (-) (-) (-) X

pas - sus

55 X

ne - que di - vi - si - o - nem ij

Beispiel 2 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Die nachstehenden, an die umrissenen editorischen Probleme anknüpfenden analytischen Ausführungen sind der Idee eines multiperspektivischen Zugangs verpflichtet, der über Aspekte der Satztechnik, des Tonsystems sowie der Figuren- und Proportionenlehre hinaus den gezielt vergleichenden Blick auf entsprechende Beispiele vor allem aus dem Madrigal-Repertoire des Cinquecento einbezieht – und zwar nicht nur vor, sondern ebenso nach Gallus.

### ›H-SPHÄRE‹ UND WUNDERSAME CHROMATIK

*Mirabile mysterium* beginnt auf ungemein charakteristische, vom Zusammenklang der Quinte und der melodischen Fortschreitung des chromatischen Halbtons dominierte Weise. Die eröffnende Imitationsfolge, durch die sich die Umrise eines 3. Tons abzeichnen,<sup>18</sup> beruht auf einer aufsteigenden Stufenfolge mit eingeflochtenen chromatischen Tönen; die Harmonie erwächst aus einer initialen Quinte über der Tonstufe *h*, mithin aus einem im phrygischen Kontext eigentlich ›unmöglich‹ und zudem über einen künstlichen Schritt erreichten Klang.

18 Sowohl die beiden Tenorstimmen als auch der Cantus weisen eine authentische Disposition auf; die Unterschreitung des Normumfangs im Cantus (M. 26–27: »Deus, homo factus est«) ist klanglich und rhetorisch motiviert.

Dieser außerordentliche Beginn mag dem Vorbild *Calami sonum ferentes* von Cypriano de Rore nachgebildet sein, einem seinerzeit weit verbreiteten und viel diskutierten Modell des modernen *genere cromatico*.<sup>19</sup> In Beispiel 3 sind die Anfänge beider Stücke einander gegenübergestellt. Es soll nicht behauptet werden, dass Gallus den in ungewöhnlich tiefer Tessitura gesetzten Gesang von de Rore gekannt hätte; der Vergleich beider Anfänge versucht lediglich die Besonderheit eines Phänomens zu greifen, das hier in Ermangelung gängiger Begriffe als Auslotung der ›h-Sphäre‹ beschrieben sei. In beiden Sätzen ist die ausdrucksstarke Überformung traditioneller phrygischer Charakteristika durch den Gebrauch der expliziten Akzidentien *fis* und *dis* zu beobachten. Bei Gallus tritt infolgedessen im Bassus sowohl der steigende als auch der fallende Halbtonschritt in die Finalis *e* in Erscheinung (Bsp. 2, Mensur 8–10); bei de Rore begegnet darüber hinaus sogar das Akzidens *ais*, das Ausgreifen in den Oberquintbereich ermöglicht die Bildung entlegener ›unerhörter‹ Klänge wie *Fis-dis-ais* in Mensur 12 (Bsp. 3). Erstaunlicherweise jedoch setzt Gallus die ›h-Sphäre‹, wie sie von de Rore klanglich geradezu albtraumhaft ausgestaltet wird, in positiver Umwertung als Sinnbild des Wundersamen und Mystischen ein. Die 5-6-Konsequente, die das Gerüst der Imitationsstruktur bildet (Bsp. 2, M. 7–8), bleibt in »schwebendem Gleichgewicht«<sup>20</sup> wie die Sequenzstruktur bei de Rore (Bsp. 3, M. 10–12). Bei Gallus entstehen mit dem Einsatz von Tenor I und Bassus harmonische Folgen von berückender Schönheit: Die transitorische Konstellation von großer Terz und kleiner Sexte über *h* beim Übergang zu Mensur 7 bringt eine der seinerzeit modernsten Harmonien mit ins Spiel,<sup>21</sup> die nachfolgende Modulation verdankt ihre Wirkung vor allem dem plötzlich aufblühenden Hochton im Cantus und der sich anschließenden überraschenden melodischen Wendung  $e^2-a^1-fis^1$ . Das Nebeneinander von ›h-Sphäre‹, archaisierenden Quintklängen, chromatischen Tönen und ausdrucksstarker Klangtechnik<sup>22</sup> zeigt Gallus in souveräner Verfügung über avancierte kompositionstechnische Tendenzen in höchst individueller Ausprägung am Werk. Das letzte Auftreten des *dis*-Akzidens (Tenor II, M. 12) im Kontext der eröffnenden *fuga realis* ruft erneut wunderbar entlegene Klänge und eine unerwartete melodische Wendung im Diskant (Cantus, M. 12:  $gis^1-a^1-g^1$ ) hervor, die durch eine synkopiert einsetzende punktierte Minima auch in rhythmischer Hinsicht ausgezeichnet ist.

19 Lowinsky 1989a; siehe zusammenfassend Williams 1997, 12–15.

20 »Einerseits lässt die Textstruktur den chromatischen Halbton als melodisches Intervall hervortreten; die chromatischen Halbtöne erscheinen im Wortinneren, die diatonischen Halbtöne fallen in die Zäsuren zwischen Wortgrenzen. Andererseits liegt dem zweistimmigen Satz das Sequenzmodell H-g / c-e / cis-a / d-fis / dis-h / e-g zugrunde, das die diatonischen Halbtöne als Leittonschritte exponiert. Doch verdeckt Rore das Satzschema durch Verzögerung der Sexten über den Leittonen. Textstruktur, Kontrapunkt und Rhythmus sind gegeneinander verschoben, damit sich die Wirkung des chromatischen und die des diatonischen Halbtons in einem schwebenden Gleichgewicht halten.« (Dahlhaus 1967, 90)

21 Vgl. Brennecke 2020.

22 »Ein eigentümliches Kolorit zeichnet die Harmonik des Gallus in vielen seiner Motetten aus. Merkwürdig leuchtende, satte, dunkle Farben weiß er manchmal zu mischen, zu einem Klange, der ihm allein eigen ist.« (Leichtenritt 1908, 292)

Beispiel 3: Cypriano de Rore, *Calami sonum ferentes*, Mensur 1–16 (›Superius‹, CT, T, B; »Calami sonum ferentes siculo levem numero«)

🔊 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth\\_Gallus\\_01.mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth_Gallus_01.mp3)

Audiobeispiel 1: Cypriano de Rore, *Calami sonum ferentes*, Mensur 1–16 (Cypriano de Rore, *Missa Preater rerum seriem, madrigaux et motets*, *Huelgas Ensemble* / Paul van Nevel, Harmonia Mundi HMC90 1760 [2002], Track 10, 0:00–0:42)

🔊 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth\\_Gallus\\_02.mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth_Gallus_02.mp3)

Audiobeispiel 2: Jacobus Gallus, *Mirabile mysterium*, Mensur 1–14 (Jacobus Gallus, *Opus musicum, Missa super »Sancta Maria«*, *Huelgas Ensemble* / Paul van Nevel, Sony Classical SK 64 305 [1994], Track 4, 0:00–0:42)

In der Assoziation des Chromatischen mit dem Wundersamen<sup>23</sup> ist gleich zu Beginn der Motette eine Art ›Inversionsrhetorik‹ greifbar, die herkömmliche Auffassungen aus dieser Epoche ›auf den Kopf stellt‹ und – zur Verblüffung des Hörers – Negatives in Positives verkehrt.<sup>24</sup> Es gibt in Gallus' Motettenwerk nur vereinzelte Passagen mit entsprechender chromatischer Färbung; nirgends sonst findet sich freilich eine vergleichbare ›Verkehrung‹ ihrer Konnotationen. Der in Beispiel 4 zitierte Ausschnitt aus seiner kurzen Motette *Versa est in luctum cithara mea* beispielsweise beruht auf dem Modell eines Dezimensatzes mit eingelagerter 5-6-Bewegung im zweiten Tenor, das durch den Gebrauch der Akzidentien *fis*<sup>1</sup> und *gis*<sup>1</sup> im Cantus eine besondere Prägung erhält. An der Assoziation mit Trauer und Totenklage (»Versa est in luctum Cithara mea / et organum meum in vocem flentium«) besteht kein Zweifel.

Das planvolle Einbeziehen der ›h-Sphäre‹, die seit der Jahrhundertmitte im italienischen Madrigal greifbar ist, stellt eine bedeutsame inhaltliche Bereicherung des Phrygischen dar.<sup>25</sup> Stilbildend dürfte insbesondere Luca Marenzio mit Madrigalen wie *O voi*

23 Zu Beispielen positiv konnotierter Chromatik und ihrem Widerhall in den zeitgenössischen Quellen siehe Williams 1997, 25 f.

24 Hieran wird im letzten Abschnitt dieses Textes anzuknüpfen sein.

25 Das Phänomen beschrieb bereits Theodor Kroyer 1902 mit Blick auf das chromatische Madrigal *Piango cantan d'ogn' hora* von Cesare Tudino d'Atri (*Li madrigali a note bianche et negre cromaticho, et Napo-*

*che sospirate* (*Il secondo libro de madrigali à 5 voci*, Venedig 1581) gewirkt haben, in dem sowohl die traditionellen phrygischen als auch die (von Zarlino verfochtenen)<sup>26</sup> ›modernen‹ Kadenzstufen (*e, a, c<sup>1</sup>; g, h*) deutliche Ausprägung finden. Carlo Gesualdos *Sparge la morte* aus dem vierten, 1596 in Ferrara veröffentlichten Madrigalbuch folgt einem vergleichbaren modalen Konzept. Im 5. Madrigalbuch beginnt *Mercè, grido piangendo* bereits mit einem alterierten Terzquintklang über *h*; der in Beispiel 5 zitierte Ausschnitt mag die späteren Konsequenzen dieser programmatischen Setzung veranschaulichen. Mit dem Aufsuchen der ›h-Sphäre‹ kommt in der Partitursicht zweifellos ein Moment von Augenmusik ins Spiel. Bis zur Alteration *ais* greift Gesualdo hier aus; die Konfrontation der großen Terz über *fis* und der kleinen über *g* evoziert eine enharmonische Klangverbindung, vermittelt lediglich durch die 5-6-Bewegung im Tenor.

Beispiel 4: Jacobus Gallus, *Versa est in luctum cithara mea* (Gallus 1586, Nr. XCV), Mensur 11–15 (»et organum meum in vocem flentium«)

Einen höchst merkwürdigen Aspekt der Ausgestaltung der ›h-Sphäre‹ bei Gallus stellen die bereits im editorischen Kommentar erwähnten Klangfortschreitungen in Mensur 7–8 und in 11–12 dar (Bsp. 6a und 6b). Da ein doppeltes Versehen des Druckers (wie oben dargelegt) unwahrscheinlich ist und die von verschiedener Seite vorgeschlagenen Korrekturen zudem wenig überzeugend geraten,<sup>27</sup> dürften die beiden Stellen von Gallus genauso beabsichtigt gewesen und innerlich gehört worden sein. Die Aufnahme des *Huelgas Ensemble* unter Paul van Nevel aus dem Jahre 1994 (man vergleiche oben Audiobeispiel 2) gibt auf ungemein reizvolle Weise die entstehende klangliche Wirkung wieder. Es besteht berechtigter Grund zur Annahme, dass Gallus die Anwendung des chromatischen Halbtons als Überführung einer Harmonie in einen neuen ›Aggregatzustand‹, nicht aber als kontrapunktisch relevante Fortschreitung betrachtete – als Färbung eines diatonischen

*litane a quatro*, Venedig 1554) (Kroyer 1902, 80). Wie der Abschnitt »timor mortis conturbat me« aus Palestrinas Motette *Peccentam me quotidie* belegt (*Motetorum liber secundus*, 1572), tritt diese ausdrucksstarke Überformung des Phrygischen auch in anderen Gattungskontexten auf.

26 Zarlino 1558, Libro IV, Cap. 20 f.

27 In Mensur 7–8 schlägt Simon Biazeck statt  $d^1$ - $dis^1$  im Altus die Korrektur  $f^1$ - $fis^1$ , Richard Taruskin gar  $f^1$ - $dis^1$  vor. Während die melodisch unbefriedigende erstgenannte Wendung im gesamten Stück keine Entsprechung findet, ist Taruskins Lösung zweifellos originell und in einem derart experimentellen Kontext nicht undenkbar; allerdings scheint Gallus Quint-Oktav-Klänge im vorliegenden Stück geradezu zu suchen.

Stammtons aufgefasst, kann sie jedenfalls keine Parallelen bilden.<sup>28</sup> In ganz ähnlicher Weise demonstrierte Nicola Vicentino bereits 1555 die simultane Anwendung der enharmonischen Diesis als kollektive Intensivierung eines Terz-Quint-Klangs (Bsp. 6c).



Beispiel 5: Carlo Gesualdo, *Mercè, grido piangendo* (*Libro quinto*, Nr. XI), Mensur 12–17

🔊 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth\\_Gallus\\_03.mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth_Gallus_03.mp3)

Audiobeispiel 3: Carlo Gesualdo, *Mercè, grido piangendo*, Mensur 12–17 (Gesualdo da Venosa, *Quinto Libro di Madrigali*, 1611, *La Venexiana* / Claudio Cavina, Glossa GCD 920935 [2005], Track 11, 0:55–1:25)



Beispiel 6: a) *Mirabile mysterium*, M. 7–8; b) M. 11–12; c) Nicola Vicentino, *Musica prisca*, Klangfolge in M. 44–45 (Vicentino 1555, zit. nach Cordes 2007, 52)

28 Ob Gallus diese Zusammenhänge überhaupt theoretisch reflektiert hat, ist fraglich; möglicherweise standen auch – aufgrund eigener sängerischer Erfahrungen – praktisch-intonatorische Erwägungen im Vordergrund.

Mit gewissem Recht lässt sich Gallus' Motette *Mirabile mysterium*, vom kompositionstechnischen Standpunkt aus betrachtet, als *Fantasia* über den chromatischen Halbton in einem erweiterten phrygischen Kontext, insbesondere *Fantasia* über den Ton *dis* verstehen. (Man beachte, wie der initiale Quinaufstieg im Eingangssoggetto symmetrisch um den chromatischen Halbton *g-gis* bzw. *d-dis* gebaut ist.) Zum Phänomen ›h-Sphäre‹ fehlen weiterführende Forschungen.<sup>29</sup>

#### »INNOVANTUR NATURAE« – EIN IMAGINÄRER DISPUT ›JENSEITS ALLER THEORIE‹

Zu den auffälligsten kompositionstechnischen Eigenarten der zur Diskussion stehenden Motette gehört der Umgang mit *falsae*, die in *Mirabile mysterium* sowohl als melodische wie auch als harmonische Intervalle Verwendung finden. So bringt Gallus im Schlussabschnitt (»neque divisionem«, Mensur 55–62) als rhetorisches Stilmittel die verminderte Quarte *gis-c* mehrfach an.<sup>30</sup> Die Reminiszenz an die melodischen Wendungen bei »permansit« (M. 30–35) ist offenkundig.<sup>31</sup>

Die Textworte »innovantur naturae« kleidet Gallus in ein siebentöniges Soggetto (Bsp. 7a), in dem sich erneut diatonische und chromatische Sphäre auf eigenartige Weise verbinden: Sowohl der fallende diatonische als auch der fallende chromatische Halbton sind auffällig präsent. (Man kann es als Variante einer halbtönigen Umspielungsformel hören, die bei Gallus keine allzu große Seltenheit darstellt.)<sup>32</sup> Gleichwohl wirkt die Imitationsstruktur (Bsp. 7) auf den ersten Blick wie ein Versuch, Unmögliches zusammen zu zwingen. Die Crux besteht darin, dass die gewählten Imitationsstrukturen zwangsläufig *falsae* hervorrufen – im ersten Fall (Bsp. 7a) durch das Aufeinandertreffen von *g* und *dis*<sup>1</sup> (Mensur 19), im zweiten (Bsp. 7b) aufgrund des veränderten Einsatzabstands *gar* von *dis* und *b*<sup>1</sup> (Mensur 22). (Beide Kollisionen ereignen sich beim Übergang zum dritten Soggetto-Ton der Oberquint- bzw. Unterquartimitation – immer wieder ist das Akzidens *dis* ›im Spiel‹.)<sup>33</sup> Den Gedanken der Erneuerung scheint Gallus als Erneuerung der Satztechnik vor allem durch den Einbezug spekulativer Gleichstufigkeit zu demonstrieren: Entsprechende Überlegungen stellten in der zweiten Hälfte des Cinquecento u. a. Francesco Orso, Vincenzo Galilei, Gioseffo Zarlino und Giovanni Maria Artusi an.<sup>34</sup>

29 Ein frühes, ungemein originelles Beispiel für die Ausprägung der ›h-Sphäre‹ stellt Johannes Ockeghems *Missa caput* dar. Das strukturelle Rückgrat der Messe, das sogenannte Caput-Melisma, ist einem tiefen Tenor als ›Fundament-Stimme‹ übertragen – Ockeghems eigene bevorzugte Stimmelage. Die modale Beschaffenheit des cantus firmus zieht in den hinzutretenden Stimmen häufig die Alteration *fis* nach sich, so dass Quinten über einem tiefen *H* perfiziert werden.

30 Man beachte die Uneinheitlichkeit der Imitationsfolge durch die reinen Quartan in Tenor II (M. 55), Bassus (M. 57) und Altus (M. 58).

31 Zur Diskussion der verminderten Quarte siehe auch Artusi 1603, 15, unter Hinweis auf Stellen in Madrigalen von Cipriano [de Rore] und Giaches [de Wert]. Mit der Tonfolge  $es^1-d^1-es^1-h-c^1$  beginnt *O doloso gioia* aus Gesualdos 5. Madrigalbuch (Nr. V).

32 Man beachte exemplarisch die Formel  $b^1-a^1-gis^1-a^1$  zu Beginn der Motette *Planxit David* (Diskant, M. 10–12). In der erweiterten ›h-Sphäre‹ lässt sich die Wendung auf die phrygische Tonstufe *e* projizieren.

33 Wie oben ausgeführt, lässt sich im Tenor II auch für die Folge *a-a-gis-gis-a-b-a* plädieren.

34 Es sei in diesem Zusammenhang insbesondere an Zarlinos Konzept einer »musica sferica« erinnert (Zarlino 1588, 158).

Beispiel 7: a) *Mirabile mysterium*, Mensur 18–21 (Tenor II, Altus); b) Mensur 20–24 (Cantus, Bassus)

Man mag den vordergründigen Eindruck gewinnen, dass der im *genere cromatico* wohl weitgehend unerfahrene Gallus hier an die Grenzen seines Handwerks geriet. Die Außenstimmen-Klangfolge  $dis-b^1/d-a^1$  (Bsp. 8, Mensur 22–23) entfaltet im Zusammenhang eine höchst befremdliche Wirkung; gleichwohl entspricht die Stelle zweifelsfrei der Intention des Komponisten, zumal das im Hintergrund wirksame diatonische Gerüst intakt ist. Erneut ist eine Art ›Inversionsrhetorik‹ greifbar: Auf wunderbare Weise bewirkt die Imitationsstruktur eine Verbindung entferntester Töne, bilden  $b$  und  $dis$  doch die ›Ränder‹ des für die Motette maßgeblichen, zwölf Töne umfassenden Systems. Gemeint sind die Ränder der Quintenreihe  $b-f-c-g-d-a-e-h-fis-cis-gis-dis$ ; in ihrem Zentrum stehen die Töne  $a$  und  $e$ , von denen die Imitationsstruktur ausgeht. Die Interpretation des *Huelgas Ensemble* (Audiobeispiel 4) überzeugt durch das Evozieren einer erraticen, geradezu magischen klanglichen Aura. Der Kontrast zum nachfolgenden Abschnitt »Deus homo factus est« (M. 24–28) mit seinen in tiefste Stimmlagen abstürzenden Sprungkombinationen (Oktave plus Quarte in Superius, Tenor I und Bassus) könnte kaum größer sein.

Beispiel 8: *Mirabile mysterium*, Mensur 18–24

🔊 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth\\_Gallus\\_04.mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth_Gallus_04.mp3)

Audiobeispiel 4: *Mirabile mysterium*, Mensur 18–24 (Jacobus Gallus, *Opus musicum, Missa super »Sancta Maria«*, *Huelgas Ensemble* / Paul van Nevel, Sony Classical SK 64 305 [1994], Track 4, 0:41–0:57)

Die Übertragung der bisherigen Einsichten auf die Imitationsfolge bei »et quod non erat, assumpsit« (Bsp. 9, Mensur 35–43) wirft weitere Fragen in einem gleichsam ›theoriefreien Raum‹ auf.

Der Ausschnitt gehört unter Aspekten der Klangtechnik zu den merkwürdigsten im Stück: Leichtentritts Charakterisierung »bizarrr und leer«<sup>35</sup> trifft auf ihn in besonderem Maße zu. Die ungewöhnliche Kopplung von Tenor II, Bassus und Diskant in zunächst tiefer Lage lässt sich sicherlich mit der Vokabel ›assumere‹ (›assumpsit‹) in Verbindung

35 Leichtentritt 1908 (vgl. Anm. 2).

bringen, die das Aufnehmen einer tieferen Sache durch eine höhere Instanz bezeichnet – im Textzusammenhang die von Gott (mit Christi Geburt) angenommene Menschlichkeit. Deutungsprobleme werfen vor allem die Mensuren 37–38 auf: zum einen aufgrund der ins Auge springenden melodischen Intervalle der verminderten Terz (*dis*<sup>1-f</sup><sup>1</sup>, Cantus) und der übermäßigen Sekunde (*B-cis*, Bassus), zum anderen aufgrund der oben erwähnten, im Nigrinus-Druck überlieferten Quinten zwischen Bassus und Tenor II. Paul van Nevel, unter dessen Leitung bislang bereits zwei Aufnahmen von *Mirabile mysterium* entstanden – 1994 mit dem *Huelgas Ensemble*, zehn Jahre später mit dem *Niederländischen Kammerchor* –, hält diese Folge perfekter Konsonanzen über einem fallenden chromatischen Halbton offenkundig für beabsichtigt; seiner fraglosen Autorität folgen die meisten jüngeren Interpretationen, ausgenommen Matthias Jung mit dem *Sächsischen Vokalensemble*, der die verminderte Terz im Cantus korrigiert und den Tenor *fis* repetieren lässt. Beispiel 9 stellt die Lesarten von van Nevel und Jung der von Biazeck vorgeschlagenen Korrektur gegenüber.

a)

b)

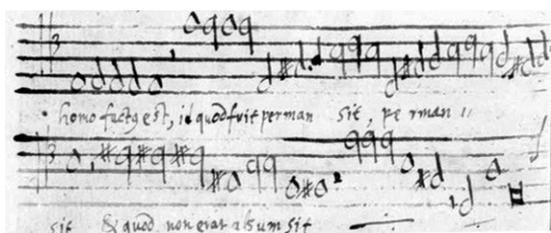
c)

The image displays three musical staves (a, b, and c) for the piece *Mirabile mysterium*, measures 35–38. Each staff set consists of five staves: Cantus (top), Bassus, Tenor II, Tenor I, and Bass (bottom). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, naturals, and flats). The Cantus part in all three versions shows a melodic line with a diminished third interval. The Bassus part shows a superfluous second interval. The Tenor II part shows a fifth interval with Tenor I. The Tenor I and Bass parts show a descending chromatic half-tone.

Beispiel 9: Drei Lesarten (*Mirabile mysterium*, M. 35–38)

Ein fingierter Disput über die angemessene Ausführung der Passage könnte sich folgender Argumente bedienen:

**Variante A, pro:** Exponierte Quint- und Quint-Oktavklänge erklingen an entscheidenden Stellen der Motette, so zu Beginn des Exordiums und in Mensur 22, 26 und 40; die offenen Quinten zwischen Bassus und Tenor II bilden lediglich eine weitere Zuspitzung der Situation in Mensur 22–23. Der die Quintparallele verursachende fallende chromatische Halbton im zweiten Tenor begegnet auch in der sorgsam ausgeführten, ca. 1593–96 entstandenen Kopie des Schreibers Urban Birck, die im Bestand der Meißener Fürstenschule St. Afra überliefert ist (siehe Bsp. 10).<sup>36</sup> Schließlich: Ob die Parallele überhaupt als solche zu verstehen ist, ist keineswegs geklärt. **contra:** Die Variante besitzt wenig Evidenz, zumal mehrere Möglichkeiten offen stehen, die problematische Fortschreitung zu vermeiden.



Beispiel 10: *Mirabile mysterium*, Tenor II, Mensur 27–41, Abschrift Urban Birck

🔊 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth\\_Gallus\\_05.mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth_Gallus_05.mp3)

Audiobeispiel 5: Variante A (*A Wondrous Mystery: Renaissance Choral Music for Christmas*, Stile antico, Harmonia Mundi HMU 807575 [2015], Track 9, 2:07–2:39)

**Variante B, pro:** Die hier vorgenommene diatonische Korrektur im Cantus stellt – ergänzt durch die Anpassung im Tenor II – eine so naheliegende wie natürliche Lösung aller satztechnischen Probleme dar. **contra:** Gallus hätte in diesem Falle im Bassus das innerhalb der Linie völlig natürliche Akzidens *Ais* notiert und nicht *B*; auch dann fiel allerdings der entstehende Zusammenklang aus Sexte und Tredezime klanglich wenig überzeugend aus. Zudem bedeutet die Korrektur der verminderten Terz  $dis^1-f^1$  im Cantus eine Minderung der Charakteristik: Die Verwendung melodischer *falsae* ist im Cinquecento-Madrigal nichts allzu Ungewöhnliches.<sup>37</sup>

🔊 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth\\_Gallus\\_06.mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth_Gallus_06.mp3)

Audiobeispiel 6: Variante B (*Mirabile Mysterium: Choral Music for Christmas from different countries & eras*, Sächsisches Vokalensemble / Matthias Jung, cpo 555 318-2 [2019], Track 10, 1:38–2:02)

**Variante C, pro:** Die fallende Terz *fis-d* im Tenor bietet eine naheliegende wie schlüssige Lösung aller satztechnischen Ungereimtheiten, zumal sich mit ihr eine Korrespondenz zur Klangfolge in Mensur 45–46 ergibt. (Der Tenor-Tiefton *d* begegnet drei Mensuren später erneut.) Die entstehende Klangfolge weist bereits auf das zentrale ›harmonische Ereignis‹ der Motette in Mensur 45–46 voraus, so dass die vorgeschlagene Lösung einen hohen Grad an satztechnischer Plausibilität und Kohärenz beanspruchen kann. **contra:** Die vorgeschlagene Lösung ist zwar satztechnisch korrekt, aber klanglich heikel: Denn der ›Terz-Quint-Klang‹  $B-d-f^1$  in Mensur 37 – als Kombination einer tiefen, ›flatternden‹ großen Terz und einer fragilen, über einen verminderten Schritt erreichten Duodezime – wäre im späten 16. Jahrhundert als unangenehmer Missklang empfunden worden.<sup>38</sup>

36 Das zu *fis* gehörige Kreuz ist hier nachgestellt. <https://digital.slub-dresden.de/id489413714/167> (6.12.2020)

37 So beginnt der zweite Teil eines 1567 veröffentlichten Madrigals von Francesco Orso (*Così mi sveglia*, siehe Owens 1996, 245) mit dem Soggetto *d-eis*, das in regulärer Oberquinttransposition (*a-his*) beantwortet wird.

38 Vgl. Lowinsky 1989a, 595 f.

Das virtuelle Streitgespräch über die tatsächlich von Gallus intendierte klangliche Gestalt der zweifellos ungewöhnlichen Passage braucht an dieser Stelle nicht im Detail ausgeführt zu werden. Es bleibt hervorzuheben, dass Gallus wie zuvor eine Imitation ersinnt, die nicht ohne weitreichende Komplikationen gelingen kann: Zu labil ist der Punkt, an dem das im Tenor II exponierte, mit einer fallenden Quarte (*cis*<sup>1</sup>-*gis*) anhebende Soggetto ›aufgehängt‹ ist. Mit der Imitation in der Oberquinte (Cantus, Mensur 36) löst erneut der neuralgische Ton *dis*<sup>1</sup> eine wundersame Wendung (in Mensur 37) aus.

## RHETORISCHE PERSPEKTIVEN: DIE PARADOXE KONSTELLATION *DIS* GEGEN *B*

Für eine nähere inhaltliche Betrachtung der Motette bietet Joachim Burmeisters Figurenlehre ein griffiges Vokabular: Viele der satztechnischen Phänomene, auf die Burmeisters Begriffe zielen, finden sich bei Gallus in anschaulicher und prägnanter Ausführung.

	Textabschnitte	satztechnische Besonderheiten	figurae
<b>Ex.</b>	<i>Mirabile mysterium declaratur hodie</i>	5–6 <i>congeries</i>	<i>fuga realis, congeries</i>
<b>I</b>	<i>innovantur naturae,</i>	›diatonisch-chromatisch‹	<i>pathopoeía</i>
<b>II</b>	<i>Deus homo factus est; id quod fuit, permansit</i>	›Absturz‹ ins tiefste Register	<i>hypobolé</i>
<b>III</b>	<i>et quod non erat assumpsit:</i>	Häufung melodischer <i>falsae</i>	
<b>IV</b>	<i>non commixtionem passus</i>	<i>contrapunctus simplex</i>	<i>noema, climax, mimesis, hypotyposis</i>
<b>V</b>	<i>neque divisonem.</i>		<i>pleonasmus</i>

Tabelle 2: Abschnitte und Figuren

Die für die Gestalt des Exordiums maßgebliche Figur der *congeries*, verstanden als schematische Folge perfekter und imperfekter Konsonanzen, scheint direkt einen Topos des ›Wunderbaren‹ zu bilden und lohnt eine eigene Studie.<sup>39</sup> Die *congeries* prägt z. B. auch das Exordium von Adrian Willaerts »Mirabile mysterium«-Motette (*Musica quatuor vocum quae vulgo motecta nuncupatur liber primus* [1539], Nr. 15, Mensur 1–11), die Gallus durchaus gekannt haben könnte. Joachim Burmeister definiert sie wie folgt:

›Congeries in tribus saltem vocibus tam perfectas, quam imperfectas concordantiarum species, vel in ascensum vel in descensum coacervat, & per vices commutat.«<sup>40</sup> (›Die *congeries* häuft perfekte wie auch imperfekte Konsonanzen in einer mindestens dreistimmigen Komposition zusammen. Die Stimmen bewegen sich entweder auf- oder absteigend und verändern durch diesen Wechsel die harmonia.«)

39 Vgl. Williams 1997, 12–15. Williams untersucht im Kapitel „Madrigals, Songs, and Sacred Music“ vergleichbare musikalische Phänomene, allerdings aus größerer Distanz und aus der analytischen Perspektive der *chromatic fourth*, d.h. des chromatisierten Tetrachords.

40 Burmeister 1599, Übersetzung nach Bartel 2010, 124 f.

### Exkurs: Figuren & Proportionen

Die im dritten Ton disponierte Motette weist folgende rhetorische und interpunktische Anlage auf:

Exordium: M. 1–18 (zweigeteilt: 13+4)

Corpus: M. 18–62, fünfgeteilt (I: 18–23; II: 24–34 ; III: 35–42; IV: 43–54; V: 55–62)

Kadenzfolge:<sup>41</sup> *clausula perfecta viciniora* nach a (M. 14); *clausula perfecta longinqua* nach a (M. 18); *clausula in mi* nach e (M. 24); *clausula perfecta longinqua* nach a (M. 35); *clausula semiperfecta* nach c<sup>1</sup> (M. 43); Quartfall a-e (M. 55);<sup>42</sup> *clausula perfecta longinqua* nach a (M. 62).

Sowohl die übergreifende Disposition und die durch sie ausgedrückten Proportionen als auch manches satztechnische Detail belegen, auf welcher selbstverständlichen wie phantasievollen Weise ein Komponist wie Gallus mit der Zahl komponiert – im vorliegenden Beispiel ganz offenkundig mit den Gliedern der Fibonacci-Reihe. Insgesamt umfasst die Motette 55+8 Brevis-Einheiten; fasst man die letzten Messuren als Epilog auf, so fällt der Goldene Schnitt der Rede-Hauptteile (I–IV) auf den Beginn des oben ausführlich erläuterten »et quod erat, assumpsit«-Abschnitts. Acht Messuren regiert zuvor der Ton e im Bassus (Mensur 27–34). 13 Messuren umfasst der eröffnende Abschnitt »Mirabile mysterium«, acht Töne und fünf Messuren das initiale Soggetto. Acht Silben weist die zentrale Textstelle »non commixtionem passus« auf, acht Töne infolgedessen ihre streng syllabische Deklamation in Tenor II und Cantus – erneut im Raum von fünf Messuren (43–47). Die Anführung kann hier abbrechen – es dürfte hinlänglich deutlich geworden sein, wie sich die Zahl auf ganz verschiedenen strukturellen Ebenen der Komposition »erfüllt«.

\*\*\*

Den Beginn des vierten Abschnitts markiert ein Wechsel der Satzstruktur: Über mehrere Messuren herrscht der *contrapunctus simplex* vor.<sup>43</sup> Zudem kommt erneut die »h-Sphäre« ins Spiel. In rhetorischen Begriffen gedacht, bilden die Messuren 43–47 ein *noema* – in den Worten Burmeisters »eine Periode der Harmonie, deren Gestalt miteinander verbundene Stimmen von der gleichen Anzahl Töne hat, was die Ohren und das Herz im innersten lieblich anrührt und wunderbar schmeichelt, wenn es zur rechten Zeit eingeführt wird.«<sup>44</sup> Es wird zweimal auf verschiedenen Stufen wiederholt – im Cantus zunächst mit *b*<sup>1</sup>, dann mit *gis*<sup>1</sup> anhebend (Bsp. 11). Somit ist übergreifend Burmeisters Figur der *mimesis* realisiert.<sup>45</sup>

Die wirkungsvolle »schmeichelnde« Vereinigung der Stimmen lässt die vierstimmige Verbindung von Terzquintklängen über dem fallenden chromatischen Halbton *H-B* beim Übergang zu Mensur 46 in plastischer Weise als klangliches »Wunder« hervortreten. (Der Zusammenhang mit Mensur 22 und 37 ist evident.) Richard Taruskin hat mit Recht hervorgehoben, dass ein großer Teil der Wirkung, welche diese auserlesene Klangfolge hervorruft, auf der Besonderheit der Stimmführung beruht: »What makes it marvelous and

41 Terminologie in pragmatischer Anlehnung an Gallus Dresslers *Præcepta musicæ poëticae* (1563/64), in: Forgács 2007, 136–153.

42 Daniel 1997, 317–320.

43 In Gallus' *Opus musicum* sind zuweilen ganze Stücke im *contrapunctus simplex* gearbeitet; ein instruktives Modell bietet die Motette *Planxit David* (Handl 1959, XXIX).

44 Burmeister 1606, 143.

45 Burmeister 1606, 59 bzw. 144. Burmeisters Beschreibung lässt zunächst an ein in doppelchörigen Kontexten beheimatetes Phänomen denken: »Von einer Mimesis spricht man, wenn in einer mehrstimmigen Verbindung einige Stimmen ein Noema einführen, während andere unmittelbar daneben schweigen, und dieses diejenigen Stimmen, die schweigen und den anderen benachbart und nahe sind, tiefer oder höher nachahmen«. (Ebd., 144). Die angeführten Beispiele, u. a. die Textstelle »misericordiam tuam« in Lassos Motette *Omnia quae fecisti nobis Domine*, beziehen sich allerdings ebenso auf fünfstimmige Sätze, in denen jeweils nur eine Stimme pausiert.

uncanny is the way in which the voices all exchange their positions in passing between those two mutually exclusive harmonies.«<sup>46</sup> Über dem chromatischen Bassus-Schritt und der steigenden kleinen Terz im Tenor ergeben sich verminderte Terz und verminderte Quarte – zwei *falsae*, die an anderer Stelle im Stück eine prominente Rolle spielen. Zweifellos liegt der inhaltliche Schlüssel zum Verständnis der gesamten Motette in der Bewertung der hier exponierten Klangfolge.

Beispiel 11: *Mirabile mysterium*, Mensur 43–55 (»non commixtionem passus«)

🔊 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth\\_Gallus\\_07.mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth_Gallus_07.mp3)

Audiobeispiel 7: *Mirabile mysterium*, Mensur 43–55 (Jacobus Gallus, *Opus musicum, Missa super »Sancta Maria«*, *Huelgas Ensemble* / Paul van Nevel, Sony Classical SK 64 305 [1994], Track 4, 1:53–2:26)

Aus der in Mensur 45–46 exponierten Klangfortschreitung – Sigel der Motette: Sinnbild des Wunderbaren und Unerklärlichen, Sinnbild auch der Verbindung der Extreme – resultieren ›mi contra fa‹-Relationen verschiedener Ordnung: *h* gegen *f*, *fis* gegen *b*, schließlich *dis* gegen *b*. Während der Terzquintklang über *H* die ›h-Sphäre‹ repräsentiert, gemahnt die Harmonie über *B* an die Durchlässigkeit des Phrygischen zur Sphäre um *b-molle*.

Exkurs: *b* gegen *dis*, *dis* gegen *b*. Taruskins Feststellung, dass die angesprochene Klangfolge eine Verbindung von sich gegenseitig ausschließenden Harmonien (»mutual exclusive harmonies«) realisiere, schließt eine latente Rückübertragung späterer harmonischer Denkweisen ein: Denn im ausgehenden

46 Taruskin 2010, 775.

16. Jahrhundert kann die Wahrnehmung harmonischer ›Distanzen‹ ebenso wenig vorausgesetzt werden wie die grundtonbezogener klanglicher Entitäten, sehr wohl hingegen eine erhebliche Empfindlichkeit gegenüber unharmonischen Relationen beim Fortschreiten von einem Klang zum nächsten. Es sei deshalb im Folgenden versucht, der harmonischen Auffassung eine primär kontrapunktische entgegenzusetzen.

Die Konfliktsituation ›b gegen dis‹ bzw. ›dis gegen b‹ stellt im chromatischen Cinquecento-Madrigal keine außerordentliche Seltenheit dar – ungeachtet gewisser Probleme der Stimmführung, die durch sie aufgeworfen werden. Während b-molle die fa-Stufe im hexachordum molle repräsentiert, bildet dis die mi-Stufe im transponierten Hexachord h-cis-dis-e-fis-gis – eine Transposition, die für die Solmisation der ersten Töne der Motette im Altus von unmittelbar praktischer Relevanz ist. Vergleichsweise häufig begegnet b gegen dis, im einfachsten kontrapunktischen Fall durch die chromatische Alteration einer großen Terz respektive Dezime (b-d1) wie in Beispiel 12.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part has a double bar line at the end of the first measure. The Alto part has a double bar line at the end of the second measure. The Tenor part has a double bar line at the end of the third measure. The Bass part has a double bar line at the end of the fourth measure. The notes are: Soprano (G#4, A4, B4), Alto (G4, F#4, E4), Tenor (D4, C#4, B3), Bass (G3, F#3, E3).

Beispiel 12: Francesco Orso, Madrigal *Così mi svegla* (*Il primo libro de' Madrigali ... con due madrigali chromatici nel fine*, Venedig 1567), Mensur 11–13 (»E'1 sol ch'è seco«) (Owens 1996, 245–252)

Mit vertauschten Stimmen bei gleicher Bassus-Fortschreitung findet sich die identische Konstellation in Gesualdos Madrigal *Sparge la morte* aus dem 4. Madrigalbuch, eindeutig konnotiert mit der Extremsphäre des Seufzens und Stöhnens.<sup>47 48</sup>

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part has a double bar line at the end of the first measure. The Alto part has a double bar line at the end of the second measure. The Tenor part has a double bar line at the end of the third measure. The Bass part has a double bar line at the end of the fourth measure. The notes are: Soprano (G#4, A4, B4), Alto (G4, F#4, E4), Tenor (D4, C#4, B3), Bass (G3, F#3, E3).

Beispiel 13: Carlo Gesualdo di Venosa, Madrigal *Sparge la morte* (Quarto libro, Nr. XI), Mensur 18–20 (»Geme, sospira«)<sup>48</sup>

🔊 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth\\_Gallus\\_08.mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth_Gallus_08.mp3)

Audiobeispiel 8: Carlo Gesualdo di Venosa, Madrigal *Sparge la morte*, Mensur 18–20 (Gesualdo da Venosa, *Quarto Libro di Madrigali*, 1596, *La Venexiana* / Claudio Cavina, Glossa GCD 920934 [2010], Track 10, 1:14–1:32)

47 Man vergleiche ferner im 5. Buch die Nr. 18 (Mensur 6–7) sowie die Verkehrung der Klangfolge (mit Bassus-Fortschreitung *d-dis*) in der Nr. 11 (Mensur 32).

48 Spartierung und Konventionen der Notation nach dem Partitur-Druck von Simone Molinaro (Gesualdo 1618), hier und in Beispiel 14.

Im folgenden Beispiel (M. 40–41) schließlich begegnet auch *dis* gegen *b*, vorbereitet durch eine ausgeklügelte Dramaturgie der hintergründigen Anspielung.<sup>49</sup> Heutige Ohren können sich nur schwer der anachronistischen Assoziation erwehren, den Terz-Sext-Klang über *d* als ›neapolitanischen Sextakkord‹ aufzufassen.

Beispiel 14: Carlo Gesualdo di Venosa, Madrigal *Occhi del mio cor vita* (Quinto libro, Nr. IX), Mensur 40–45 (»Mirate almen ch'io moro«)

🔊 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth\\_Gallus\\_09.mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/1066/Roth_Gallus_09.mp3)

Audiobeispiel 9: Carlo Gesualdo di Venosa, Madrigal *Occhi del mio cor vita*, Mensur 40–45; (Gesualdo da Venosa, *Quinto Libro di Madrigali, 1611, La Venexiana* / Claudio Cavina, Glossa GCD 920935 [2005], Track 9, 2:20–Ende)

Gesualdo geht im 6. Buch noch weiter und setzt sogar *dis* gegen *as*.<sup>50</sup>

Abschließend ein frappantes Fundstück *vor* Gallus: vier Messuren aus Nicola Vicentinos Beispielkomposition *Musica prisca*, einer Demonstration der Anwendung sämtlicher Tongeschlechter. (In ihr gipfelt Manfred Cordes zufolge »das Werk [gemeint ist *L'antica musica*] als Ganzes«.)<sup>51</sup> Diese Messuren bilden das Ende des chromatischen Abschnitts. Man beachte die Vorwegnahme der Stimmführung bei Gallus durch melodische Anschlüsse mit der verminderten Quarte und verminderten Terz.

Beispiel 15: Nicola Vicentino, *Musica prisca*, Mensur 26–28 (»priscis certantia factis«) (Vicentino 1555, zit. nach Cordes 2007, 52)

49 Die Tonstufe *b-molle* erscheint zuvor nur beiläufig in Mensur 5 und 16, gespenstisch ausgeleuchtet in Mensur 18–19 und erneut flüchtig in Mensur 38. Man beachte auch die enharmonische Korrelation *b<sup>1</sup>-ais<sup>1</sup>* im zitierten Schlussabschnitt.

50 VI. Buch, Nr. III, Mensur 28.

51 Cordes 2007, 50.

Gallus wird die Vorstellung einer wundersamen Verbindung entlegener ›Grenzklänge‹ geleitet haben, die eine verblüffende, scheinbar widersinnige Beziehung eingehen; und er mag die Wendung, im Gebiet der humanistischen Rhetorik sicherlich hochgebildet, mit der Figur des Paradoxons assoziiert haben. In vielen Bereichen der Kultur der Spätrenaissance stand die Auseinandersetzung mit Aspekten des Paradoxen in hoher Blüte.<sup>52</sup> In seiner Figurenrhetorik *The Garden of Eloquence* (London 1577/93) umreißt Henry Peacham diese Figur folgendermaßen:

»Paradoxon, is a forme of speech by which the Orator affirmeth some things to be true, by saying he would not haue belieued it, or that it is so straunge, so great, or so wonderfull, that it may appeare to be incredible. [...] This figure is then to be vsed, when the thing which is to be taught is new, straunge, incredible, and repugnant to the opinion of the hearer, which this exornation confirmeth by the formes of speech before rehearsed.«<sup>53</sup>

Viele der von Peacham genannten Aspekte lassen sich zwanglos auf die Idee der ›Klangrede‹ übertragen. Die Figur dient in erster Linie der Verblüffung, ja Überwältigung des Hörers; zugleich verbürgt ihre relative Unschärfe einen kreativen Freiraum der Anwendung. Da das Wirkungspotential des Paradoxons in einer »argumentativen und einer stilistischen Inversionsrhetorik« begründet liegt, »die etablierte Denk- und Sprachgewohnheiten destabilisiert«,<sup>54</sup> impliziert seine Transformation in musikalische Zusammenhänge eine weitgehende Suspendierung des Regelhaften, das Musik – jeglicher ›licenza poetica‹ zum Trotz – gemeinhin auszeichnet. Vieles, was Gallus in *Mirabile mysterium* kompositorisch vollführt, scheint nur vor dem Hintergrund dieser Denkfigur verständlich. Paradox ist die wundersame Umwertung der chromatischen Sphäre im Exordium, paradox die Imitationsstruktur in den Corpus-Abschnitten I und III; paradox das simultane Zusammenzwingen der Tonstufen  $dis^1$  und  $b^1$  in Mensur 22, paradox die Stimmführung in Mensur 45–46. Man kann *Mirabile mysterium* als so kühne wie originelle intellektuelle Demonstration verstehen: Als Demonstration der Verwendung uneigentlicher Konsonanzen (*consonantiae impropriae*), als gelehrte Demonstration der neuralgischen Punkte des überkommenen Tonsystems, die Gallus durch seine rhetorischen ›Argumente‹ gleichsam offen legt. In der wundersam-paradoxen Welt von *Mirabile mysterium* gilt auch eine Fortschreitung wie  $dis-b^1/d-a^1$  (Mensur 22–23, siehe rückblickend Bsp. 7b) als ›zulässig‹ – eben als Verbindung einer Sexte mit einer Quinte ›in Seitenbewegung‹. Dieses wundersame Argument dient der Vergegenwärtigung eines Glaubenssatzes, der selbst ein Paradoxon beinhaltet: Indem Gott menschliche Natur annahm, ohne seine göttliche abzulegen, fallen in Jesus Christus zwei Naturen – ungetrennt und unvermischt – zusammen. Vor diesem Hintergrund verbinden sich in *Mirabile mysterium* intellektuelle Spekulation und religiöse Emphase auf höchst eigentümliche Weise. Gallus' Manierismus ist weder ein Mittel der Affektdarstellung wie bei Gesualdo, noch indiziert er eine allgemeine Krise

52 Rosalie L. Colie (1966/77) hat – mit Blick auf Philosophie und Theologie in der Renaissance, sogar eine »Epidemie des Paradoxen« diagnostiziert. (Colie 1966/1977)

53 Peacham 1577, zit. nach Plett 2004, 98 (»exornation« bedeutet Ausschmückung, Ornament). »Daraus geht hervor, daß das Paradoxon 1. ein Ausdruck höchster Verwunderung des Redners ist und 2. etwas Neues, Seltsames, Unglaubliches und der Hörermeinung Widersprechendes lehrt und bestätigt.«

54 »Das Wirkungspotential des Paradoxons entfaltet sich vor allem in Inventio und Elocutio. Es ist fundiert in einer argumentativen und einer stilistischen Inversionsrhetorik, die etablierte Denk- und Sprachgewohnheiten destabilisiert. Dies geschieht in einer Weise, die verwundert und verblüfft, ja schockiert.« Plett 2002, 101.

des Komponierens vor dem Hintergrund einer umwälzenden, überkommene Sicherheiten in Frage stellenden Epochenschwelle.<sup>55</sup> Gallus' kapriziöse Artistik erscheint als Ergebnis eines so originellen wie unvoreingenommenen Gedankenexperiments: intellektuelle Spekulation zur Ehre Gottes.

In seiner Schrift *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, die Edward Lowinsky als »manieristisches Manifest« charakterisiert hat,<sup>56</sup> postulierte Nicola Vicentino 1555:

»Anchora saranno [...] altre [compositioni] Volgari le quali havranno molte diversità di trattare molte & diverse passioni, come saranno sonetti, Madrigali, ò Canzoni, che nel principio, intraranno con allegrezza nel dire le sue passioni, & poi nel fine saranno piene di mestitia, & di morte, & poi il medesimo verrà per il contrario; all'ora sopra tali, il Compositore potrà uscire fuore dell'ordine del Modo, & intrerà in un'altro [...], ma sarà solamente obligato à dar' l'anima, à quelle parole, & con l'Armonia di mostrare le sue passioni, quando aspre, & quando dolci, & quando allegre, & quando meste, & secondo il loro soggetto; & da qui si caverà la ragione, che ogni mal grado, con cattiva consonanza, sopra le parole si potrà usare, secondo i loro effetti, adunque sopra tali parole si potrà comporre ogni sorte de gradi, & di armonia, & andar fuore di Tono & reggersi secondo il soggetto delle parole volgari [...].«<sup>57</sup>

»Auch gibt es [...] andere weltliche Kompositionen, die große Unterschiedlichkeit zeigen in der Behandlung vielfältiger Leidenschaften, wie Sonette, Madrigale, oder Canzonen, die mit freudigem Gesang beginnen und voller Traurigkeit und Todesgedanken enden, oder auch umgekehrt. In solchen Zusammenhängen kann der Komponist die Grenzen des Modus übertreten und einen anderen aufsuchen [...] und ist lediglich verpflichtet, dem Text Leben zu verleihen [dar' l'anima, à quelle parole], und mit der Harmonie dessen Affekte zu verdeutlichen, hier rau, dort lieblich, hier heiter, dort traurig, [...] und mag jede schlechte Fortschreitung und falsche Konsonanz gebrauchen [...], zu solchen Texten lassen sich demnach alle Schritte und Zusammenklänge setzen, und die Grenzen des Modus überschreiten, geleitet vom Inhalt der Worte [...].«

Es gibt nur wenige vergleichbare Kompositionen des späten 16. Jahrhunderts, die ein manieristisches Programm im Sinne Vicentinos so radikal umsetzen wie *Mirabile mysterium*. Über die Jahrhunderte hinweg scheint uns Gallus' »madrigalisierte Motette« herausfordernd anzuschauen.

## Noten

Gallus, Jacobus (1586), *TOMVS PRIMVS OPERIS MVSICI, CANTIONVM QUATOUR, QVINQVE, SEX, OCTO ET PLVRIVM VOCVM, QUAE EX SANCTO CATHOLICAE ECCLESIAE VSV ITA SVNT DISPOSITAE*, Prag: Georg Nigrinus. <http://digital.slub-dresden.de/id1670295079> (5.12.2020)

Handl (Gallus), Jacob (1959), *Opus Musicum. Motettenwerk für das ganze Kirchjahr, 1. Teil: Vom 1. Adventssonntag bis zum Sonntag Septuagesima* (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jg. VI/1, Bd. 12), hg. von Emil Bezecny und Josef Mantuani, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

55 Vgl. Hauser 1978.

56 Lowinsky 1989b, 141.

57 Vicentino 1555, Libro III, Cap. 15, fol. 48.

- Handl (Gallus), Jacob (2020), *Mirabile mysterium* à 5, hg. von Simon Biazeck. [https://www.cpdl.org/wiki/images/0/03/Mirabile\\_mysterium\\_%28Handl%29\\_original\\_pitc\\_h\\_-\\_Full\\_Score.pdf](https://www.cpdl.org/wiki/images/0/03/Mirabile_mysterium_%28Handl%29_original_pitc_h_-_Full_Score.pdf) (5.12.2020)
- Gesualdo, Carlo (1618): *Partitura delli sei libri de' madrigali a cinque voci, dell'illustrissimo, et eccellentissimo Prencipe di Venosa*, Genua: Simone Molinaro.

## Literatur

- Artusi, Giovanni Maria (1598), *L'Arte del contraponto*, Venedig: Giacomo Vincenzi.
- Artusi, Giovanni Maria (1603), *Seconda parte dell'Artusi overo delle Imperfettioni della Moderna Musica*, Venedig: Giacomo Vincenzi.
- Bartel, Dietrich (2010), *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, 6. Auflage, Laaber: Laaber.
- Brennecke, Friedemann (2020), »Schreiende Klänge« – zur Frühgeschichte des übermäßigen Dreiklangs. Detailstudien zu den Geistlichen Konzerten Samuel Scheidts«, in: »Klang: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) Hannover 2016 (GMTH Proceedings 2016)«, hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 69–88. <https://doi.org/10.31751/p.6> (10. 1. 2020)
- Burmeister, Joachim (1599), *Hypomnematum musicae poeticae*, Rostock: Myliander.
- Burmeister, Joachim (1606), *Musica poetica*, Rostock: Myliander. Reprint Laaber: Laaber 2007.
- Cordes, Manfred (2007), *Nicola Vicentinos Enharmonik: Musik mit 31 Tönen*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Dahlhaus, Carl (1967), »Zur chromatischen Technik Carlo Gesualdos«, *Analecta Musicologica* 4, 77–96.
- Daniel, Thomas (1997), *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Köln: Dohr.
- Forgács, Robert (2007), *Gallus Dressler's »Praecepta musicae poëticae«*, Urbana: University of Illinois Press.
- Hauser, Arnold (1978), *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München: Beck.
- Hesbert, René-Jean (Hg.) (1968), *Corpus Antiphonarium Officii*, Bd. III, Rom: Herder.
- Kroyer, Theodor (1902), *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Leichtentritt, Hugo (1908), *Geschichte der Motette*, Reprint Hildesheim: Olms 1967.
- Lowinsky, Edward Elias (1989a), »Calami sonum ferentes: A New Interpretation«, in: ders., *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, hg. von Bonnie J. Blackburn, Chicago: University of Chicago Press, Bd. 2, 595–626.
- Lowinsky, Edward Elias (1989b), »The Problem of Mannerism in Music: An Attempt at a Definition«, in: ders., *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, hg. von Bonnie J. Blackburn, Chicago: University of Chicago Press, Bd. 1, 106–153.
- Motnik, Marko (2012), *Jacob Handl-Gallus. Werk – Überlieferung – Rezeption, mit thematischem Katalog*, Tutzing: Schneider.

- Owens, Jessie Ann (1996), *Francesco Orso. Il primo libro de' Madrigali ... con due madrigali chromatici nel fine: Venice, 1567*, New York: Garland Publishing.
- Peacham, Henry (1577), *The Garden of Eloquence*, London: H. Jackson.
- Plett, Heinrich F. (2002), »Das Paradoxon als rhetorische Kategorie«, in: *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, hg. von Roland Hagenbüchle und Paul Geyer, Würzburg: Königshausen & Neumann, 89–104.
- Taruskin, Richard (2010), *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*, New York: Oxford University Press.
- Vicentino, Nicola (1555), *L' antica musica ridotta alle moderna prattica*, Rom: Antonio Barre.
- Wald-Fuhrmann, Melanie (2013), »Entfremdung vom Vertrauten – das Tonsystem als kompositorischer Problemraum und Herausforderung für die Theorie«, in: *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, hg. von Michele Calella und Lothar Schmidt, Laaber: Laaber, 65–103.
- Williams, Peter (1997), *The Chromatic Fourth During Four Centuries of Music*, Oxford: Clarendon Press.
- Zarlino, Gioseffo (1588), *Sopplimenti musicali*, Venedig: Francesco dei Franceschi Senese.

© 2020 Markus Roth (markus.roth@folkwang-uni.de)

Roth, Markus (2020), »Ogni sorte de gradi, & di armonia«. Aspekte des Paradoxen in Jacobus Gallus' Motette *Mirabile mysterium* [»Ogni sorte de gradi, & di armonia« - Aspects of Paradox in Jacobus Gallus' Motet *Mirabile mysterium*], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 27–50. <https://doi.org/10.31751/1066>

Folkwang Universität der Künste [Folkwang University of the Arts]

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: 27/08/2020

angenommen / accepted: 28/08/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 17/01/2021

# Praetorius' *Polyhymnia caduceatrix* (1619)

## Diatonische Logik und Skalenlogik in mehrchörigen und konzertierenden Werken des Frühbarocks<sup>1</sup>

Christophe Guillotel-Nothmann, Anne-Emmanuelle Ceulemans

Dieser Beitrag untersucht die *ConcertGesänge* in Michael Praetorius' *Polyhymnia caduceatrix* (1619) im Hinblick auf ihre modal-tonalen Eigenschaften. Nach einem historischen Überblick fokussiert der Artikel die Rolle, Bezifferung und Aussetzung des in der Sammlung obligaten Bassus generalis. Zu diesem Zweck werden Harmonisierungsregeln aus der Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts mit einer computergestützten Analyse der *ConcertGesänge* konfrontiert. Die Gegenüberstellung zeigt, wie die im Generalbass subsumierten harmonischen und melodischen Eigenschaften zwischen diatonischer Logik und Skalenlogik oszillieren. Aus den Analysen treten Harmonisierungsmustern zutage, die erst ein knappes Jahrhundert später, insbesondere im Kontext der ›Oktavregel‹, vom theoretischen Diskurs vollständig erfasst werden.

This contribution examines the *ConcertGesänge* in Michael Praetorius' *Polyhymnia caduceatrix* (1619) in terms of their modal-tonal properties. After a historical survey, the study focuses on the bassus generalis, used throughout the collection, with regards to its role, figuring and realisation. Therefore, harmonisation rules derived from 17th and 18th century music theory are confronted with a computer-assisted analysis of the *ConcertGesänge*. The comparison shows how the harmonic and melodic characteristics subsumed in the thoroughbass oscillate between diatonic and scale logic. The analyses uncover harmonic patterns which are only fully grasped almost a century later by theoretical discourse, especially in the context of the ›octave rule‹.

Schlagworte/Keywords: diatonic logic; diatonische Logik; Generalbass; Michael Praetorius; Modalität; modality; octave rule; Oktavregel; Polyhymnia caduceatrix; scale logic; Skalenlogik; thoroughbass; Tonalität; tonality

Praetorius' *Polyhymnia caduceatrix* (1619) enthält 40 *ConcertGesänge*, die für festliche Gottesdienste und besondere Anlässe komponiert wurden. Die Werke stützen sich alle auf einen Generalbass, verfügen zum Teil über eigenständige Instrumentalteile und zeichnen sich durch hochvariable Besetzungen aus, die zur besonderen künstlerischen Vielfalt und Komplexität der Sammlung beitragen.

Frühere Studien zu *Polyhymnia caduceatrix* haben sich schwerpunktmäßig auf die Mehrchörigkeit und die vielfältigen instrumentalen Besetzungen konzentriert.<sup>2</sup> Der folgende Beitrag untersucht dieses Beispiel einer deutsch-protestantischen Rezeption der italienischen mehrchörigen und konzertierenden Musikpraxis auf der Schwelle zum Barock im Hinblick auf seine modal-tonalen Eigenschaften. Unser Augenmerk richtet sich

1 Unser größter Dank richtet sich an Winfried Elsner, der durch seine bereitwillige Zurverfügungstellung der Computerdateien, die seiner Edition der *Polyhymnia caduceatrix & panegerica* zugrunde liegen (Praetorius 2019), diese Studie erst möglich gemacht hat. An dieser Stelle möchten wir seiner herausragenden Editionsarbeit sowie seinem Vertrauen, seiner Hilfe und seiner wissenschaftlichen Großzügigkeit ausgiebig Rechnung tragen.

2 Siehe u. a. Forchert 1959, 147–191; Krummacher 1978, 20–23; Brauer 1983, 113–138; Wiermann 2005, 174–201.

dabei jedoch nicht primär auf eine modale Analyse der Werke.<sup>3</sup> Stattdessen widmen wir uns gezielt Fragen der Skalenharmonisierung, die in Verbindung zur Generalbasspraxis stehen und eine zentrale Rolle in der Entwicklung der modal-tonalen Harmonik im 17. Jahrhundert spielen.

Mittels computergestützter Analysen wird zu diesem Zweck die Praxis des *Basso continuo*, als Grundlage des Satzgefüges, aus der Perspektive ihrer Wechselwirkungen mit der Entwicklung der Harmonik untersucht. Die nachfolgenden Analysen liefern dabei nicht nur Informationen zu *Polyhymnia caduceatrix* selbst, sondern ebnet auch den Weg für eine klarere historische Einordnung tonaler Harmonisierungsmustern, die üblicherweise im theoretischen Diskurs weitaus später, im Kontext der ›Oktavregel‹, angesiedelt werden.<sup>4</sup>

Nach Einordnung der Sammlung in den Gesamtrahmen der *Polyhymnia ecclesiasticae* und der Einführung in die Methodik der Analyse geht der Artikel auf den Generalbass als harmonisches Fundament sowie auf seine Bezifferung und Aussetzung ein. Die Harmonisierungsregeln, die aus musiktheoretischen Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts stammen, werden dazu mit der Kompositionspraxis in der *Polyhymnia caduceatrix* in einen Dialog gebracht. Diese Gegenüberstellung zielt darauf ab, die im Generalbass subsumierten harmonischen und melodischen Charakteristika im Spannungsfeld zwischen diatonischer Logik und Skalenlogik zu erfassen. Zuletzt werden exemplarisch einige harmonische Patterns erfasst, die sich als symptomatisch für die zunehmende Tonalisierung der Musik im 17. Jahrhundert erweisen.

## 1. DIE POLYHYMNIA CADUCEATRIX UND IHR GESAMTRAHMEN:

### *POLYHYMNIAE ECCLESIASTICAE*

Die nach Praetorius' eigenen Angaben stark von der neuen deutschen und italienischen konzertierenden, mehrhörigen und instrumentalen Praxis der vorangegangenen sieben Jahre geprägte Sammlung<sup>5</sup> erscheint 1619 bei Elias Holwein und fügt sich in den Gesamtrahmen der *Polyhymniae ecclesiasticae* ein. Aus dem dritten Band des *Syntagma musicum* geht hervor, dass dieser großangelegte Zyklus ursprünglich fünfzehn Sammlungen umfassen sollte,<sup>6</sup> die im Jahre 1618 – zum Zeitpunkt der Erstausgabe des *Syntagma musicum*<sup>7</sup> – entweder geplant oder in Vorbereitung waren. Das umfangreiche Projekt wird folgendermaßen vorgestellt:

POLYHYMNIAE ECCLESIASTICAE: M.P.C. *Continentes* CANTIONES ECCLESIASTICAS: Kirchenlieder / oder Concert-Gesänge / mit 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 26. 30. 34 Stimmen. Zu I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. IX. Choren: Uff man-

3 Eine solche Analyse hätte eine grundlegende Gegenüberstellung mit Praetorius' eigener Modus-Auffassung verlangt, die auch im Rahmen einer anderen Studie erfolgen wird. Siehe dazu Ceulemans/Guillotet-Nothmann i. V.

4 Unsere Analysen reagieren dabei auf die bei Christensen (1992, 99) angemahnte Notwendigkeit einer differenzierten Untersuchung der Skalenstufenhierarchien, um zu einem besseren Verständnis der tonalen Entwicklung des Repertoires im 17. Jahrhundert zu gelangen.

5 Praetorius 1619a, B.C., Ordinantz, § 31.

6 Siehe Praetorius 2015, III, Kap. 8, 199–217. [http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius\\_1619/Praetorius\\_1619.xml;chunk.id=div\\_2\\_4\\_8\\_2](http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius_1619/Praetorius_1619.xml;chunk.id=div_2_4_8_2) (12.12.2020)

7 Praetorius 2004, xxix.

cherley unterschiedene Neue und vom Autore selbst erfundene Art und Maniere: auch ad hodiernum Itatorum canendi & psallendi modum: Zu allerhand Musicalischen Besäiteten und Bläsenden Instrumenten und Menschen-Stimmen: Auch Trommeten unnd Heerpaucken / in der Kirchen und sonsten zugebrauchen gesetzt. Mit einem Basso Generali & continuo, auff Orgeln / Regahl / Clavicymbeln / Lauten und Theorben gerichtet: Darbey denn auch Der Trommetter Sonaden und Intraden, so darzu gebraucht werden / zubefinden.<sup>8</sup>

Die *Polyhymniae ecclesiasticae* fallen in Praetorius' zweite Schaffensperiode, die nach dem Tode des Literatur-, Theater- und Musikliebhabers Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel am 26. Juli 1613 beginnt.<sup>9</sup> Aufgrund des damit verbundenen Trauerjahres in Wolfenbüttel wird Praetorius beurlaubt, sodass er an dem Dresdener Hof von Johann Georg I. von Sachsen aktiv werden kann. Ohne seine Pflichten als Hofkapellmeister in Wolfenbüttel in den Folgejahren aufzugeben, wirkt er von diesem Zeitpunkt an als »Kapellmeister von Haus aus«<sup>10</sup> für den Dresdener Hof und ab 1616 zudem für den Hof in Halle. Die zahlreichen damit verbundenen Reisen führen zu einer mehrjährigen Unterbrechung des Publikationsflusses, die unbeabsichtigt gewesen sein muss, da die Veröffentlichung von *Polyhymnia caduceatrix* schon 1614 in dem Begleittext zum Choral *Nun lob mein Seel den Herren* angekündigt worden war.<sup>11</sup>

Die heute erhaltenen Musikpublikationen von Praetorius setzen sich sodann erst 1617 fort, d. h. drei Jahre später, in Form eines von der Musikforschung bislang kaum berücksichtigten Opus,<sup>12</sup> das dem Konzert Nr. XXII der *Polyhymnia caduceatrix* entspricht: *Christus unser Herr zum Jordan kam*. Ihm schließen sich die weiteren bekannten musikalischen und theoretischen Veröffentlichungen an, einschließlich von Teilen der *Polyhymniae ecclesiasticae*. Aufgrund des sich verschlechternden Gesundheitszustandes des Komponisten und schließlich seines Todes am 15. Februar 1621 wurden jedoch nur drei der fünfzehn angekündigten Sammlungen veröffentlicht:

1. III. *Polyhymnia caduceatrix & panegyrica*, Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619;
2. IV. *Puericinum*, Frankfurt a. M.: Egenolph Emmel, 1621;
3. V. *Polyhymnia exercitatrix seu tyrocinium*, Frankfurt a. M.: Egenolph Emmel, 1620.<sup>13</sup>

8 Praetorius 1619c, III, Kap. 8, 199; Praetorius 2015. [http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius\\_1619/Praetorius\\_1619.xml;chunk.id=div\\_2\\_4\\_8\\_2](http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius_1619/Praetorius_1619.xml;chunk.id=div_2_4_8_2) (12.12.2020) M. P. C. steht für Michael Praetorius Creuzbergensis und zugleich für *Mihi patria coelum*.

9 Die erste Schaffensperiode erstreckt sich von 1605 (erster Band der *Musae Sioniae*) bis 1613 (*Urania*). Sie entspricht der Zeit, in welcher Praetorius als Kapellmeister im Dienst des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel stand.

10 Gurlitt 2008, 227.

11 Der Choral *Nun lob mein Seel den Herren* erscheint in *Epithalamium. Dem Durchleuchtigen vnd Hochgeborenen Fürsten vnd Herrn / Herrn Friederich Vlrichen / Hertzogen zu Braunschweig vnd Lüneburg / etc. Vnd Der Durchleuchtigsten vnd Hochgeborenen Fürstin vnd Frewlein / Frewlein Annen-Sophien / Geborner Marggräffin zu Brandenburg / Hertzogin in Preussen / etc. Auff Jj. FF. SS. Fürstliches Beylager / Welches solenniter celebriret worden zu Wolffebuttel / den 4. Septembr. Jj. FF. SS. Zu vnterthenigen Ehren vnd Glückwünschung also componiret, daß zugleich Trompeten vnd Heerpaucken darin gebraucht werden*, Wolfenbüttel: [Selbstverlag; Fürstliche Druckerei] 1614. Praetorius 1960, 40–79. Lässt sich die Genese der Sammlung bis 1614 zurückverfolgen, erfolgte die Wahl des Druckers, Elias Holwein, jedoch nicht vor 1616, da dieser erst in jenem Jahr die Druckerei von Julius Adolf von Söhne übernahm. Siehe Benzing 1982, 509.

12 Praetorius 1617.

13 Vogelsänger (1987, 50–97) hat sich eingehend mit der Genese der *Polyhymniae* befasst. Siehe ebenfalls Vogelsänger 2008, 57–63 sowie dessen kommentierte Übersetzung und Erweiterung in Vogelsän-

*Polyhymnia caduceatrix* ist Johann Georg I. von Sachsen, Friedrich Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel sowie Christian Wilhelm von Brandenburg gewidmet und besteht aus 15 Stimmbüchern. Im Gegensatz zu den ersten 14 Stimmbüchern (*primus – decimus-quartus*), deren Titelseiten mit einem beinahe flächendeckenden Kupferstich verziert sind und daher nur über einen verkürzten Titel verfügen, enthält das Titelblatt des *Basso continuo* den Gesamttitel der Sammlung unter Ausschluss jeglicher Abbildungen:

POLYHYMNIA Caduceatrix & Panegyrica. Darinnen Solennische Friedt- und Frewden-Concert: Inmassen dieselbe / respectivè, bey Käyser: König: Chur: und Fürstlichen zusammen Kunfften: Auch sonsten in Fürstl: und andern fuehrnehmen Capellen und Kirchen angeordnet: Und mit 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 19. 20. 21. auch mehr Stimmen Uff II. III. IV. V. und VI. Chor gerichtet: Mit allerhandt Musicalischen Instrumenten und Menschen Stimmen / auch Trommetten und Heer-Paucken Musiciret und geübt worden. In welchen etliche unterschiedene neue Arten und Manieren der Concertat-music, so bey jeglicher Cantion in diesem BASSO. Generalis & Continuo (Pro Directore Musices & Organico, auff Orgeln / Regaln / Cla-vicymbeln, Lauten und Theorben accomodiret) verzeichnet / auch mit Sinfonien und Ritornellen gezieret / zu Observiren und in Acht zunehmen seyn.<sup>14</sup>

Von den 40 Werken der Sammlung sind 38 choralgebunden.<sup>15</sup> Ihre Reihenfolge ist auf dem ersten Blick durch kein spezifisches Kriterium bestimmt, außer der Tatsache, dass die Besetzungen regelmäßig wachsen.

Einige dieser Bearbeitungen weisen partielle Konkordanzen mit früheren Kompositionen auf, insbesondere aus den *Musae Sioniae*. Zu den neun von Arno Forchert identifizierten Werken, gesellt sich der oben erwähnte *ConcertGesang* sowie eine zusätzliche Entlehnung.<sup>16</sup> Von den insgesamt elf Stücken, die mehrheitlich der ersten Hälfte der Sammlung angehören, greifen mithin zehn auf harmonische und kontrapunktische Elemente aus der Zeit bis 1610 zurück.<sup>17</sup> Ein Konzert (Nr. XXII) deckt sich seinerseits vollständig mit der schon 1617 publizierten Komposition (Tabelle 1).

ger 2020, 98–107. Im Folgenden werden grundsätzlich beide Quellen, welche sich komplementär ergänzen, zitiert.

- 14 Praetorius 1619a, *Bassus-Generalis*-Stimmbuch.
- 15 Die Konzerte ohne *Cantus firmus* sind Nr. XXIV (*Siehe, wie fein und lieblich*) und Nr. XXXVII (*Ach mein Herr, straf mich doch nicht*), deren Texte den Psalmen 133 und 6 entnommen sind. Siehe Forchert 1959, 163 f.
- 16 Die Identifizierung der Konkordanzen basiert auf Forchert 1959, 156 f. sowie auf den in Praetorius 2019 angegebenen Kantionalsätzen, die ebenfalls die in *Polyhymnia caduceatrix* verarbeiteten *Cantus firmi* aufgreifen. Dank dieser Verweise gelang es, komplementär zu den von Forchert (1959) identifizierten Entlehnungen, eine zusätzliche Konkordanz (Nr. XXV mit *Musae Sioniae* VIII, Nr. XIX) aufzufinden. Eine systematische Analyse der möglichen Vorlagen zu *Polyhymnia caduceatrix* geht jedoch weit über diesen Beitrag hinaus und wäre im Rahmen einer separaten Studie vorzunehmen.
- 17 Beispielsweise übernimmt *Polyhymnia caduceatrix*, Nr. II zum Teil die Imitationseinsätze und den Wechsel mit homorythmischen Abschnitten aus *Musae Sioniae* X, Nr. CVI. In *Polyhymnia caduceatrix*, Nr. VII folgen die Strophen 1, 3, 5 und 7 dem Kantionalsatz von *Musae Sioniae* VI, Nr. III usw.

<b>Polyhymnia caduceatrix (1619)</b>	<b>Konkordanz</b>
II. Nun lob mein Seel den Herren	Musae Sioniae IX (1610), Nr. CVI (GA 9, 136)
III. Allein Gott in der Höh	Musae Sioniae IX (1610), Nr. LIV (GA 9, 74)
VII. Das alte Jahr ist nun vergahn	Musae Sioniae VI (1609), Nr. III (GA 6, 3)
IX. Vom Himmel hoch	Musae Sioniae V (1607), Nr. LXXII (GA 5, 142)
X. Wie schön leuchtet der Morgenstern	Nicht datierter Druck (c. 1610), RISM A/I P 5373 (GA 20, 131)
XII. Ein Kind geboren (Puer natus)	Musae Sioniae IX (1610), Nr. XXXVII (GA 9, 47)
XIII. Komm heiliger Geist	Musae Sioniae IX (1610), Nr. L (GA 9, 68)
XXII. Christus unser Herr zum Jordan kam	ConcertGesang (1617)
XXV. In dich hab ich gehoffet, Herr	Musae Sioniae VIII (1610), Nr. XIX (GA 8, 13)
XXVII. Als der gütige Gott	Musae Sioniae V (1607), Nr. CLIX (GA 5, 159)
XXXV. Christ ist erstanden	Musae Sioniae IX (1610), Nr. XL-XLII (GA 9, 55)

 Tabelle 1: *Polyhymnia caduceatrix* (1619), Konkordanzen<sup>18</sup>

Weitere chronologische Anhaltspunkte ergeben sich aus den erhaltenen Angaben zu Aufführungen. Die Konzerte der *Polyhymnia caduceatrix* wurden zu Lebzeiten von Praetorius zu besonderen Anlässen und an ausgesuchten Orten aufgeführt, die breite Besetzungen mit bis zu 21 Stimmen und sechs Chören aufnehmen konnten. Ein Teil dieses geographischen Schauplatzes wird in Band 3 des *Syntagma musicum* – nicht ohne Stolz – von Praetorius wie folgt beschrieben:

[...] respectivè zu Dreßden, Halla, Wolfenbüttel, und andern vornemen Ortern. So dann auff gehaltenem Fürstentage zu Naumburgk, beschehener Erbhuldigung in der Stadt Braunschweigk, Fürstliche Bischhöfische Introduction zu Halberstadt, Evangelischem Jubelfest.<sup>19</sup>

Tabelle 2 fasst mögliche Aufführungsanlässe und -zeitpunkte von insgesamt neun *ConcertGesängen* zusammen.<sup>20</sup> Decken sich vier Nummern mit Entlehnungen aus frühen Kompositionen,<sup>21</sup> lässt sich für sechs weitere Werke ein Terminus *ante quem* zwischen 1615 und 1617 finden,<sup>22</sup> d. h. zwei bis vier Jahre vor der Publikation von *Polyhymnia caduceatrix*.

Barbara Wiermann weist auf die herausragenden technischen Herausforderungen hin, die die Sammlung an den Verleger, Elias Holwein, gestellt haben muss, nicht zuletzt aufgrund der Verteilung der 21 Stimmen auf 15 Stimmbücher und der gemischten Verwendung zahlreicher Schrifttypen.<sup>23</sup>

18 GA [Gesamtausgabe] bezieht sich auf Praetorius 1928 bis 1960.

19 Praetorius 1619c, III, Kap. 8, 202; Praetorius 2015. [http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius1619/Praetorius1619.xml;chunk.id=div\\_2\\_4\\_8\\_2](http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius1619/Praetorius1619.xml;chunk.id=div_2_4_8_2) (12.12.2020)

20 Die Datierungen erfolgen, mit Ausnahme von Nr. XXII, gemäß Vogelsänger 2008, 52, 56 f. und Vogelsänger 2020, 87 f., 95 f., 210 f.

21 Werke Nr. VII (1615), XIII (1617), XXII (1617) und XXV (1614); vgl. mit Tabelle 1.

22 Werke Nr. XVIII (1614), XXI (1616), XXIV (1614), XXXII (1614) und XXXIV (1615).

23 Wiermann 2011, 188–190.

<i>Polyhymnia caduceatrix</i> (1619)	Aufführungsdatum	Aufführungsanlass
XVIII. <i>O Lamm Gottes unschuldig</i>	März 1614	Naumburger Fürstentag
XXIV. <i>Siehe, wie fein und lieblich</i>		
XXXV. <i>Christ ist erstanden</i>	Ostern 1614	Wahrscheinlich 1614; Taufe, kurz nach dem Osterfest im Jahre 1614 in Halle
XXXII. <i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i>	September 1614	Taufe in Dresden
XXIII. <i>Jubilieret fröhlich und mit Schall</i>		
XXXIV. <i>In dulci jubilo</i>	Januar 1615	Hochzeit von Christian Wilhelm von Brandenburg und Dorothea von Braunschweig-Wolfenbüttel, in Wolfenbüttel
VII. <i>Das alte Jahr ist nun vergahn</i>	Januar 1615	In Halle aufgeführt
XXI. <i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i>	Februar 1616	Erbuldigung der Stadt Braunschweig für Herzog Friedrich Ulrich
XXII. <i>Christus unser Herr zum Jordan kam</i>	1617	Taufe in Kassel von Friedrich von Hessen-Eschwege
XIII. <i>Komm heiliger Geist (Veni sancte spiritus)</i>	1. Mai 1617	Amtseinführung von Herzog Christian II von Braunschweig-Wolfenbüttel als Bischof von Halberstadt

Tabelle 2: Aufführungsdaten und -anlässe einzelner Werke vor der Publikation der Sammlung<sup>24</sup>

Die Herausgabe wurde zusätzlich dadurch erschwert, dass Praetorius seinen Entwurf ständig überarbeitete. Von den 40 Konzerten der *Polyhymnia caduceatrix* verzeichnet das *Syntagma Musicum* nur 39, deren Reihenfolge zum Zeitpunkt der Publikation des Traktats noch nicht definitiv war. Die späte Ergänzung der Nr. XXXVIII (*Missa gantz Teutsch*), die im *Syntagma* noch unerwähnt bleibt, führte zu einer Umstellung der letzten vier Nummern (siehe Tabelle 3). Diese Tatsache und die aus Tabelle 1 und 2 hervorgehenden Datierungen geben, wie später anhand von werkimmanenten Kriterien noch zu zeigen sein wird, Anlass zur Vermutung, dass die Reihenfolge der *ConcertGesänge* innerhalb der Sammlung zumindest teilweise die Kompositionschronologie widerspiegelt.

Titel	Nummerierung gemäß <i>Polyhymnia caduceatrix</i> (1619)	Nummerierung gemäß <i>Syntagma Musicum</i> , Band 3 (1619)
<i>Ach mein Herr, straf mich doch nicht</i>	XXXVII	38
<i>Missa gantz Teutsch</i>	XXXVIII	/
<i>Herr Christ, der einig Gotts Sohn</i>	XXXIX	37
<i>Meine Seele erhebt den Herrn</i>	XL	39

Tabelle 3: Nummerierung der vier letzten Werke gemäß *Polyhymnia caduceatrix* (1619) und *Syntagma musicum*, III (1619)

Selbst während der Drucklegung scheint Praetorius seine Pläne noch geändert zu haben. So wird beispielsweise Nr. XVIII (*O Lamm Gottes unschuldig*) in zwei Fassungen ge-

24 Die Aufführung von Nr. XXI im Februar 1616 ist nicht gesichert. Siehe Vogelsänger 2020, 95 f. Nathaniel J. Biebert äußert Vorbehalte gegenüber der Aufführung von Nr. XXXII im September 1614 und schlägt stattdessen Nr. XXII (*Christus unser Herr*) für diesen Anlass vor. (Ebd., 95)

druckt, wobei die zweite als Anhang beigelegt wird.<sup>25</sup> Die von Praetorius beklagten redaktionellen Schwierigkeiten und Publikationsverzögerungen sind vor diesem Hintergrund kaum verwunderlich:

Und obwol diese Polyhymnia diese OsterMess in Druck verfertigt herfür kommen / So ist doch wegen des Autoris stetten vielfeltigen hin und wiederreisens / bey den Druckern soviel Wunders fürgefallen, daß es vor diß uff künfftigen Michaelis / nicht gantz absolviret werden können.<sup>26</sup>

Trotz der prominenten Anlässe, zu welchen die Konzerte uraufgeführt wurden, stellt die Sammlung kein in sich starres und in allen Einzelheiten fixiertes Gebilde dar. Im Gegenteil: Praetorius fügt den Werken zahlreiche Hinweise hinzu, die darauf abzielen, die Kompositionen an die aufführungstechnischen Möglichkeiten vor Ort und an die vorliegenden vokalen und instrumentalen Besetzungen anzupassen.

Da der *Basso continuo* in der Sammlung obligat ist, mithin als Fundament der Komposition fungiert und die Leitung vom Tasteninstrument aus erfolgt, enthält das *Continuo*-Stimmbuch die ausführlichsten Anweisungen, u. a. in Form einer *Ordinantz*. Diese zielt darauf ab, die Rezeption des neuen italienischen Stils zu erleichtern, indem Aufführungsalternativen in Abhängigkeit von den örtlichen Gegebenheiten und den zur Verfügung stehenden Ausführenden gegeben werden, so etwa die Übernahme von Instrumentalstimmen durch Vokalstimmen, die Ersetzung oder gar Streichung individueller Stimmen und bestimmter instrumentaler Passagen, schließlich die Angabe vereinfachter Fassungen für Sänger, die nicht die italienischen Koloraturen und Diminutionen beherrschen.<sup>27</sup> Dabei folgt Praetorius dem Vorbild seiner italienischen Vorläufer.<sup>28</sup>

Angesichts der Neuartigkeit und Komplexität des Repertoires, musste ein adäquates Mittel erdacht werden, um die Verteilung der 21 Stimmen und sechs Chöre auf die 15 Stimmbücher leicht nachvollziehbar zu machen. Zu diesem Zweck führt ein im *Continuo*-Stimmbuch abgedruckter Index (genannt *Speculum*) für jedes Konzert die Anzahl der Chöre und Stimmen auf und gibt an, in welchem Stimmbuch diese zu finden sind.

Durch eine eher deskriptive als präskriptive Notationspraxis ebnet Praetorius den Weg für größtmögliche Aufführungsfreiheit. Trotz des gewährten Freiraumes – oder vielleicht gerade aufgrund der damit einhergehenden Komplexität – scheinen der Umfang der Werke, die Unübersichtlichkeit des modularen Aufbaus und die großen Besetzungen die Verbreitung und Aufführung entscheidend gehemmt zu haben.<sup>29</sup>

## 2. METHODOLOGISCHE ANSÄTZE

Die eingehende analytische Auseinandersetzung mit einem verhältnismäßig voluminösen und schwer überschaubaren Korpus des beginnenden 17. Jahrhunderts wie *Polyhymnia*

25 Praetorius 2019, Nr. XVIII (*O Lamm Gottes unschuldig*), [8].

26 Praetorius 1619c, III, Kap. 8, 205; Praetorius 2015. [http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius\\_1619/Praetorius\\_1619.xml;chunk.id=div\\_2\\_4\\_8\\_2](http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius_1619/Praetorius_1619.xml;chunk.id=div_2_4_8_2) (12.12.2020)

27 Beispielsweise liegen für den *ConcertGesang* Nr. I (*Nun freut euch*), der Cantus I und II als *Cantus simplex* und als *Cantus diminutus* vor.

28 Beispielsweise enthält Banchieri 1610 zweistimmige Werke mit *Basso continuo*, die so arrangiert sind, dass über der Generalbassstimme ein Konzert auf sechs Arten, mit einer oder mehreren Vokal- oder Instrumentalstimmen, variiert werden kann (*Tavola et ordine di concertare*, letzte Seite jeder Stimme).

29 Vgl. Wiermann 2011.

*caduceatrix* ist vom methodologischen Standpunkt her nicht unkompliziert. So haben die vorausgehenden Studien, u. a. zum Generalbass im Schaffen von Michael Praetorius,<sup>30</sup> gezeigt, wie schwer es ist, anhand von individuellen Beispielen, qualitative Aussagen zu diesem Korpus zu treffen – sei es zum Personalstil von Praetorius oder zu der Art und Weise, wie sich dieser in die Entwicklung der modal-tonalen Sprache des 17. Jahrhunderts einfügt.

Die Möglichkeit, breite Korpora mittels computergestützter Analysen systematisch zu erschließen, eröffnet auf diesem Gebiet jedoch neue Perspektiven. Voraussetzung für unsere Auseinandersetzung mit *Polyhymnia caduceatrix* waren dabei die von Winfried Elsner vorgenommene Edition der Sammlung<sup>31</sup> und die in diesem Zusammenhang erstellten elektronischen Dateien. Auf dieser Grundlage wurden mit Hilfe des am MIT entwickelten informatischen Toolkits *music21*<sup>32</sup> eine Reihe von Kriterien – u. a. Vorzeichnungen, Stimmumfänge, Tonhöhenklassen, Skalen, Bassstufen, melodische Stimmverläufe oder Harmonisierungen – extrahiert und in Form einer Computerontologie modelliert.<sup>33</sup>

Der Ansatz zielt dabei nicht auf eine rein quantitative Erschließung der Parameter ab. In vielen Fällen fällt das analytische Augenmerk vielmehr auf anscheinend schwach ausgeprägte Sachverhalte, deren Vorkommen aus dem Verständnis des theoretischen und historischen Kontexts heraus jedoch eine wichtige Rolle spielt. Unser Ziel ist es mithin, vorgefasste qualitative Hypothesen – z. B. zur Modalität – auf der Grundlage von quantitativen Beobachtungen zu hinterfragen.<sup>34</sup> Dabei lassen sich die am Korpus gemachten Beobachtungen mit den analytischen Erwartungen in einen spannungsvollen Dialog bringen, der möglicherweise dazu führt, Eingangshypothesen gegenüber dem Korpus anzupassen, bis ein klareres Bild zu dessen modal-tonaler Sprache entsteht.

Unsere Arbeit konzentriert sich auf musikalische Phänomene, die zum Teil werkübergreifend sind, wenn sie z. B. tonale Verhältnisse betreffen. Dennoch besteht unser Anliegen nicht darin, das Repertoire aus dem Blickwinkel der vollständig ausgeprägten Tonalität zu verstehen – was unweigerlich dazu führen würde, Abweichungen von tonalen Normen als unvollkommen oder archaisch abzuwerten. Ziel unseres Ansatzes ist es vielmehr, die *ConcertGesänge* als Zeugnisse von bestimmten Kompositionstechniken zu verstehen, die einem gegebenen historischen und soziokulturellen Rahmen entstammen. Gleichzeitig aber erscheint es aus historischer Sicht als legitim und notwendig zu hinterfragen, wie sich diese Kompositionstechniken in den breiteren Kontext der Geschichte der Modalität und der Tonalität fügen und uns helfen können, diese Geschichte besser zu verstehen.

Die computergestützte Analyse orientiert sich an Leitlinien, auf die hier näher eingegangen sei. Liegen für eine individuelle Stimme Alternativen zwischen einer einfachen und einer diminuierten Form vor, wurde grundsätzlich die diminuierte Variante berücksichtigt. Die Stimmennamen wurden normalisiert um eine Eingruppierung nach Stimmklassen (Cantus, Altus, Tenor, Bassus etc.) und Chören (*Capella*, *Capella fidicina* etc.) zu

30 Vgl. Abraham 1961.

31 Praetorius 2019.

32 Das Toolkit wird auf der folgenden Seite präsentiert und zugänglich gemacht: <http://web.mit.edu/music21/> (12.12.2020)

33 Die Ontologie und ihre Dokumentation sollen in einer Folgepublikation zur Verfügung gestellt und ausführlich beschrieben werden.

34 Vgl. Rastier 2011, 51.

ermöglichen. Bei der Analyse der Generalbassstimme und deren Harmonisierungen galt es, eine Auswahl zu treffen, die darauf abzielt, harmonisch-kontrapunktisch konstitutive Elemente von Oberflächenphänomenen zu differenzieren. Dabei wurden folgende Leitsätze befolgt:

- Die Generalbassbezeichnung wird grundsätzlich beachtet. Ausnahmen bilden lediglich offensichtliche Fehler und explizite Widersprüche zum Notentext;
- alle harmonischen Gebilde<sup>35</sup> in der Form von Quintakkorden, Sextakkorden, Quartsextakkorden, Septakkorden, Quintsextakkorden, Terzquartakkorden und Sekundakkorden werden analytisch berücksichtigt;<sup>36</sup>
- antizipierte Auflösungen, abspringende Wechselnoten und – allgemeiner gefasst – Dissonanzen in Koloraturen sind in den analytischen Ergebnissen nicht erfasst;
- einstimmige Passagen ohne Generalbassbezeichnung schlagen sich ebenfalls nicht in den Ergebnissen nieder.

### 3. DER GENERALBASS ALS HARMONISCHES FUNDAMENT UND »FÜHRER« DER KOMPOSITION

*Polyhymnia caduceatrix* bestätigt einen Paradigmenwechsel, der sich in früheren Sammlungen zwar schon ankündigt, nun aber endgültig vollzogen ist: Mit der Einführung des *Basso continuo* überschreitet Praetorius die Schwelle zwischen Renaissancepolyphonie und Barockmusik. Dabei ist nicht so sehr die Instrumentalbegleitung an sich, sondern die Art und Weise, wie diese konzipiert ist und notiert wird, ausschlaggebend.<sup>37</sup>

Der *Basso seguente* diente bereits im 16. Jahrhundert zur Instrumentalbegleitung von Vokalwerken.<sup>38</sup> Im neunten Band der *Musae Sioniae* (1610) eignet sich Praetorius diese Praxis in fünf Bicinien an, die mit einem *ad libitum* spielbaren *Bassus generalis pro organo* ausgestattet sind.<sup>39</sup> Der *Nota Autoris ad Lectorem Musicum* lässt sich eindeutig entnehmen, dass dieser unbezifferte Bass, vom konzeptuellen Standpunkt aus, noch keinen

35 Der Begriff ›Akkord‹ wird hier und in den folgenden Ausführungen nicht zwingend im engeren Sinne als harmonische Sinneinheit verstanden, sondern lediglich als sich zu einem gegebenen Zeitpunkt aus der Koexistenz verschiedener melodischer Linien ergebende Vertikalität.

36 Septakkorde, Terzquartakkorde und Sekundakkorde sind jedoch so schwach vertreten, dass sie nie in den statistischen Auswertungen vorkommen.

37 Die Instrumentalbegleitung von Vokalwerken ist seit dem Ende des 16. Jahrhunderts belegt. Siehe Synofzik 2011, 85 f.

38 Abraham 1961, 18. Williams/Ledbetter 2001 zitieren Placido Falconio, *Introitus et Alleluia per omnes festivitates* (Venedig, 1575) als ältestes Beispiel eines gedruckten unbezifferten Orgelbasses; dabei lässt sich jedoch nicht ausschließen, dass es handschriftlich überlieferte Beispiele älteren Datums gibt.

39 Praetorius 1929, 252 (Nr. CXCI), 256 (Nr. CXCIV), 259 (Nr. CXCVIII), 273 (Nr. CCVIII) und 278 (Nr. CCXII). Synofzik (2011, 86) weist darauf hin, dass Praetorius den Generalbass schon 1607 in *Musarum Sionarum Motectae et Psalmi latini* eingeführt hatte. Die beiden Werke, die vom *Continuo* Gebrauch machen, sind aber nicht Praetorius zuzuschreiben: Nr. XLII (*Jubilate Deo omnis terra*) ist anonym überliefert und Nr. XLIII (*Ecce nunc benedicite*) geht auf Gedeon Lebon zurück. Siehe Praetorius 1931, 214, 219 sowie Abraham 1961, 31 f. und Synofzik 2011, 86–89.

*Basso continuo* im eigentlichen Sinne darstellt: Er ist, in den Worten von Praetorius, lediglich eine aus Quintakkorden bestehende, nicht obligate Füllstimme.<sup>40</sup>

Wiewol ich zu etzlichen / als Num. 191. 195. 198. 208. 212. einen Baß ohne Text in Tertia Voce gesetzt / zu welchem ein Organist / damit es nicht zu bloß gehe / auffm Clavicymbel / Regal oder Orgel / Quinten unnd Tertien (denn Sexten und Syncopationes müssen allhier aussengelassen werden) greiffen kan / Und wo die schwarzen Claves und Semitonia adhibirt werden müssen / nachfolgende signa, als # und ♭ zur guten Nachricht darbey gezeichnet: Es wolle sich aber niemand jrrren lassen / daß unisoni und octaven im Baß mit der einen unter den andern beyden Stimmen / welche das fundament fuehret / mit unterlaufen / denn es studio von mir also gesetzt.<sup>41</sup>

In *Polyhymnia caduceatrix* ist der *Basso Continuo* hingegen zugleich harmonisches Fundament und Hauptbezugspunkt der Komposition. Letzteres geht sowohl symbolisch als auch aufführungspraktisch aus der Tatsache hervor, dass dem Generalbassspieler die musikalische Leitung anvertraut wurde, und, wie oben gezeigt, das GeneralbassstimmBuch die Auführungs- und Besetzungshinweise enthält. Unter diesem Gesichtspunkt ist Praetorius' Auführungs- und Notationspraxis symptomatisch für eine bemerkenswerte musikgeschichtliche Entwicklung: Übernimmt im 16. Jahrhundert in der Regel ein Sänger, gegebenenfalls mit einem Taktstock, die Leitung des musikalischen Geschehens (siehe Abbildung 1), ist es ab dem 17. Jahrhundert in der Regel ein Instrumentalist, oft eines Tasteninstrumentes.<sup>42</sup>



Abbildung 1: Elias Nicolaus Ammerbach, *Tabulaturbuch* (1571), 1 v  
(© Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt in Halle (Saale),  
<http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd16/content/pageview/5559732> [12.12.2020])

- 40 Es sei dennoch betont, dass die aus der Generalbassstimme und den Oberstimmen resultierende Harmonik die vereinzelte Benutzung von Sextakkorden nahelegt (siehe Abschnitt 4). Zum archaischen Charakter der Bicinien siehe auch Synofzik 2011, 95 f.
- 41 Praetorius 1929, VIII. Abraham weist darauf hin, dass die Anmerkung »si placet«, nicht impliziert, dass das Werk mit oder ohne Orgelbegleitung aufgeführt werden kann. Da die Orgelbegleitung selbstverständlich ist, stellt die Anmerkung möglicherweise frei, ob der Organist dem Vokalbass oder der *Continuo*-Zusatzstimme folgen soll (Abraham 1961, 74).
- 42 Spitzer/Zaslaw/Botstein/Barber/Bowen/Westrup 2001.

Im gewichtigen Generalbasskapitel des *Syntagma musicum* betont Praetorius, dass der Zweck des *Basso continuo* nicht darin besteht, die einzelnen (Vokal-)Stimmen *colla parte* zu verdoppeln, was er anhand eines Beispiels aus *Polyhymnia caduceatrix* illustriert:

Und also ist nicht nötig, daß der Organist die Vocalstimmen also, wie sie gesungen werden, im schlagen observire, sondern nur für sich selbst die Concordantien zum Fundament greiffe. Inmassen ich dann, mellioris intellectus et declarationis gratia, diß Exempel hierbey mit einbringen wollen, Aus dem 2. Theil meines Wir gläubens, welches in Polyhymnia Caduceatrice seu Pacis nuncia zu finden.<sup>43</sup>

Ein Vergleich der *Resolutio* – d. h. der von Praetorius zu *Wir glauben all an einen Gott* gegebenen Ausführung des Generalbasses (Beispiel 1) – mit dem eigentlichen Vokalsatz des *ConcertGesangs* (Beispiel 2), bestätigt die relative Unabhängigkeit der Generalbassaussetzung vom tatsächlichen Verlauf der individuellen Linien.<sup>44</sup> Entfallen ebenfalls ein Großteil der Diminutionen in den Oberstimmen (z. B. T. 2), bleiben diese hingegen in der Bassstimme zum Teil erhalten (vgl. T. 2 und 5 von Beispiel 1) und werden in einem erstaunlich tiefen Register harmonisch aufgefüllt.

Lars Ulrich Abraham vertritt die Auffassung, dass die Unabhängigkeit des Generalbasses gegenüber den anderen Stimmen »kein Nachteil [ist], sondern der angestrebte Zweck: Abstraktion des harmonischen Verlaufs der Komposition«.<sup>45</sup> Demgegenüber zeigt die jüngere Forschung zur *Continuo*- und Partimentopraxis des 18. Jahrhunderts, dass ein solches zum Teil durch die Harmonielehren des 19. Jahrhunderts beeinflusstes Verständnis die für den Generalbass bezeichnende Dialektik zwischen horizontalen und vertikalen Satzkomponenten verdeckt.<sup>46</sup> Als neues Kompositions- und Aufführungsmittel bringt der *Basso continuo* nichtsdestoweniger tiefgreifende konzeptuelle Folgen mit sich: Er führt dazu, den Status der Harmonik von einem aus der kontrapunktischen Linienführung resultierenden zu einem mehr und mehr auf den musikalischen Satz agierenden Phänomen zu verändern. Praetorius ist sich dessen teilweise bewusst, weist er doch dem Generalbass im *Syntagma musicum* eine entscheidende Rolle zu als »Führer« der Komposition und alle Stimmen in sich vereinendes Fundament:

Der Bassus generalis seu Continuus wird daher also genennet, weil er sich vom anfang bis zum ende continuiert, unnd als eine GeneralStimme, die gantze Motet oder Concert in sich begreift. [...] Do dann nothwendig ein solcher Bassus Generalis und Continuus pro Organædo vel Cytharædo, et cetera. tanquam fundamentum vorhanden seyn muß.<sup>47</sup>

Agostino Agazzari zitierend, fügt er hinzu:

Von etlichen wird der Bassus Continuus gar accomodè guida, hoc est, Dux, ein Führer, Gleitsmann oder Wegweiser genennet.<sup>48</sup>

43 Praetorius 1619c, III, Kap. 6, 143; Praetorius 2015. [http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius1619/Praetorius1619.xml;chunk.id=div\\_2\\_4\\_6\\_1\\_3](http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius1619/Praetorius1619.xml;chunk.id=div_2_4_6_1_3) (12.12.2020)

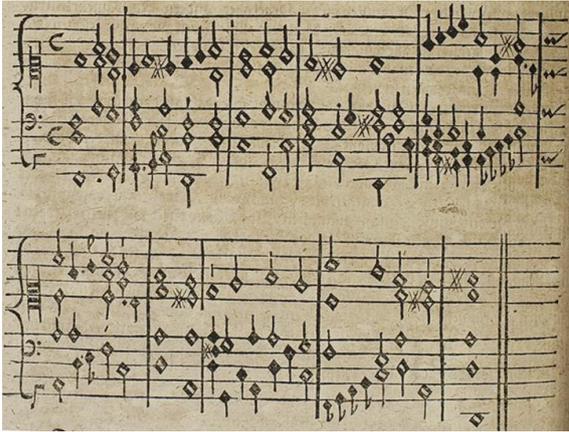
44 Siehe zu diesem Beispiel ebenfalls Synofzik 2011, 99.

45 Abraham 1961, 47.

46 Vgl. Holtmeier 2009.

47 Praetorius 1619c, III, Kap. 6, 144 [recte 124]; Praetorius 2015. [http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius1619/Praetorius1619.xml;chunk.id=div\\_2\\_4\\_6](http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius1619/Praetorius1619.xml;chunk.id=div_2_4_6) (12.12.2020)

48 Ebd., nach Agazzari (1607, 3): »Per tanto diuideremo essi stromenti in duoi ordini; cioe in alcuni, come fondamento; et in altri, come ornamento. Come fondamento sono quei, che guidano, e sostengono tutto il corpo delle voci, e stromenti di detto Concerto [...]. Come ornamento sono quelli, che scherzando, et contraponteggiando, rendo più aggradevole, e sonora l'armonia.«



Beispiel 1: Michael Praetorius (1619c), *Syntagma musicum*, Bd. III, 144 (© Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <http://diglib.hab.de/drucke/1-1-musica-3s/start.htm?image=00162> [12.12.2020])

2. Teil  
[Strophe 2]

CANTUS 1 1. [Strophe 2]

TENOR 1 2. der e - wig  
der e - wig bei

BASSUS 1  
Instrumentalis

CANTUS 2 3.

TENOR 2 4. sei - nen Sohn und un - sern Her - ren,  
sei - nen Sohn und un - sern Her - ren.

BASSUS 2  
Instrumentalis

TENOR 3 5. "NB. Haec vox etiam in octava superiore à Discantista cantari potest."  
Wir glau - ben auch an Je - sum Christ,

CANTUS  
Instrumentalis 8. Wir glau - ben auch an Je - sum Christ,

ALTUS  
Instrumentalis 9. Wir glau - ben auch an Je - sum Christ,

TENOR  
Instrumentalis 10. Wir glau - ben, wir glau - ben auch an Je - sum Christ,

BASSUS  
Instrumentalis 11. Wir glau - ben auch an Je - sum Christ.

BASSUS  
Generalis 12. [Strophe 2]  
3. Chor [6] [4] [2] 5 6 2. Chor 1. Chor  
Wir glau - ben auch an Je - sum Christ, sei - nen Sohn und un - sern Her - ren, der e - wig

Beispiel 2: Michael Praetorius (2019), *Polyhymnia caduceatrix*, Nr. XIV (*Wir glauben all an einen Gott*), Teil 2, T. 1–6

Der Status des *Basso continuo* als Leitfaden der musikalischen Aufführung geht nicht allein auf seine Funktion als musikalisches Fundament zurück. Die *Continuo*-Stimme ist ebenfalls eine zentrale visuelle Unterstützung für den Leiter von mehrhörigen Werken. In einer Zeit, in der polyphone Musik nicht in Form von Partituren, sondern von individuellen Stimmbüchern Verbreitung findet, wird der Generalbass bei wachsenden und komplexeren Besetzungen zu einem beinahe unverzichtbaren Arbeitsinstrument, das, so Praetorius, jedem den Chor begleitenden Organisten oder Lautenisten zur Verfügung stehen sollte:

Es ist auch meines einfältigen erachtens diß der vornembste und beste Nutz des GeneralBasses, daß er, sonderlich einem Capellmeister und andern Musicorum Chororum Directoribus zu gut, ein fein Compendium ist, wenn ein solcher GenneralBaß, fürnemblich in Concertten per Choros, etliche mal abgeschrieben wird. Damit man dieselbe unter die Organisten und Lauttenisten, so nunmehr an grosser Herren Höfen, und in deroselben Fürstlichen Capellen mehrentheils, zu gewinnung der zeit, so sie sonsten uffs absetzen wenden müsten, sich darzu gewehnen, an eim jeden Chor (doch daß derselbe, den ein jeder machen soll, sonderlich bezeichnet, oder mit rother Tinten unterstrichen) alsbald distribuiren, und der Director auch einen davon vor sich selbstn behalten könne. Damit er nicht allein des Tacts halben, wenn sich derselbe in Tripeln und sonstn verendert, sondern auch einen unnd dem andern Chor einzuhelffen, den gantzen Gesang vor sich haben möge.<sup>49</sup>

Vor diesem Hintergrund und um die Chorleitung bestmöglich zu unterstützen, wird die Generalbassstimme in *Polyhymnia caduceatrix* entsprechend dem Einsatz der verschiedenen Chöre gliedert (Beispiel 3).

Beispiel 3: Michael Praetorius (1619a), *Polyhymnia caduceatrix*, Nr. XIV (*Wir glauben all an einen Gott*), Teil 2, B.C. (© Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen, [http://img.kb.dk/ma/pre1700/praetorius/poly\\_panegyri\\_BC-xl.pdf](http://img.kb.dk/ma/pre1700/praetorius/poly_panegyri_BC-xl.pdf) [12.12.2020])<sup>50</sup>

Der *Basso continuo* als Fundament und Kurzschrift des horizontalen und vertikalen Satzgefüges geht einher mit einer tiefgreifenden konzeptuellen Wandlung der Kompositionstechniken und der modal-tonalen Kohärenz. Diese Wandlung gilt es in den folgenden Abschnitten näher zu erfassen.

#### 4. GENERALBASSBEZIFFERUNG UND -AUSSETZUNG IN THEORIE UND PRAXIS

Mit Verweis auf Agazzari beharrt Praetorius auf der konsequenten Verwendung von Generalbasssignaturen und gibt dafür eine doppelte Begründung an: Zum einen, weil der Komponist frei über die Harmonisierung des jeweiligen Basstones entscheiden und – über die Harmonisierung durch Terz, Quinte oder Sexte hinaus – ebenfalls Quartan und Septimen einführen könne, letztere in Form von Synkopen-Dissonanzen. Zum anderen, weil

49 Praetorius 1619c, III, Kap. 6, 144 f. [recte 124 f.]; Praetorius 2015. [http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius 1619/Praetorius 1619.xml;chunk.id=div\\_2\\_4\\_6](http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius%201619/Praetorius%201619.xml;chunk.id=div_2_4_6) (12.12.2020)

50 Die Rhythmusvarianten gegenüber Beispiel 1 erklären sich durch die Möglichkeit die Generalbassstimme zu singen, was zur Teilung der Notenwerte zwecks Berücksichtigung der Silbenzahl führt.

der *Continuo*-Spieler anhand eines unbezifferten Generalbasses unmöglich die Absichten des Komponisten erraten könne.<sup>51</sup>

Praetorius' Generalbassbezeichnung ist dennoch keineswegs frei von impliziter Theorie, Widersprüchen und Ungenauigkeiten.<sup>52</sup> Tatsache ist ebenfalls, dass Praetorius, im Anschluss an andere Autoren seiner Zeit, Regeln u. a. für die Verwendung von Sextakkorden angibt, was impliziert, dass bis zu einem gewissen Grade die von dem Komponisten intendierte Harmonisierung aus der Bassstimme dennoch erschlossen werden kann:

Und dieweil fast allzeit (außgenommen in Cantu ficto) zu der Noten, bey welcher im General-Baß die Diesis # uf der seiten bezeichnet befunden wird, so wol auch im Cantu bmoili zu der Noten mi, eine Sexta minor zur Consonantia gebraucht werden muß. So vermeynen etliche nicht so gar nötig zu sein, daß man den Numerum 6 oben drüber setzen, dieweil sich solches ohne das anders nicht schicken will [...].<sup>53</sup>

Die Angaben aus dem *Syntagma musicum* erfordern zum einen, dass bei hochalterierten Basstönen (durch ♯ oder #), die Harmonisierung durch einen Sextakkord erfolgen soll. Zum anderen wird vorausgesetzt, dass im *Cantus mollis* auf Mi-Stufen, ebenfalls Sextakkorde gesetzt werden. Dabei liegt es nahe, dass die Regel zu restriktiv formuliert und auch auf den *Cantus durus* ausdehnbar ist.

Die hier zusammengefassten Anweisungen fügen sich in drei eng miteinander verbundene Regelkomplexe ein, die sich unter dem Oberbegriff ›Sexten-Regeln‹ subsumieren lassen.<sup>54</sup> Die Regel der verminderten Quinte nimmt ihren Ausgang in Francesco Bianciardi *Breve regola per imparare a sonare sopra il basso* und besagt, dass die Sexte zur Vermeidung der diatonischen verminderten Quinte verwendet wird.<sup>55</sup> Eng damit verbunden, schreibt die ebenfalls von Bianciardi formulierte *Diesis*-Regel vor,<sup>56</sup> dass jeder hochalterierte chromatische Basston durch die kleine Sexte (anstatt der verminderten Quinte) vervollständigt werden muss. Die Mi-Regel hat Praetorius anscheinend von Bernardo Strozzi übernommen und taucht nach Praetorius erst 50 Jahre später bei Lorenzo Penna wieder auf. Sie besagt, dass die Solmisationssilbe ›Mi‹ die Sexte statt der Quinte trägt.

Zu diesen drei Regeln gesellt sich die später entstandene Halbtonregel,<sup>57</sup> die das Augenmerk von den individuellen Stufen auf ihre dynamische Verbindung lenkt. So schreibt

51 »[...] es ist auch zum höchsten von nöten, daß sie sich der Signaturen und Ziffern gebrauchen. Agostino Agazzari In betrachtung, Weil man jedesmal des Componisten seinen Intent, Sinn und Composition nothwendig folgen muß. Und aber dem Componisten freysethet, daß er seines gefallens auff eine note eine Quint oder Sext, Terz oder Quart, Ja auch in den Syncopationibus eine Septimam, Secundam et cetera. Item sextam und tertiam majorem oder minorem (nach dem es ihme bequemlicher und besser deuchtet, oder es die Wort und der Text erfodert) setzen kan. [...] Es ist aber unmöglich, daß auch der beste Componist [gemeint: Continuospieler] alsobald wissen oder errathen könne, was vor Species von Concordanten oder Discordanten der Autor oder Componist gebraucht habe.« Praetorius 1619c, III, Kap. 6, 146 f. [recte 126 f.]; Praetorius 2015. [http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius1619/Praetorius1619.xml;chunk.id=div\\_2\\_4\\_6\\_1\\_1](http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius1619/Praetorius1619.xml;chunk.id=div_2_4_6_1_1) (12.12.2020) Siehe auch Praetorius 1619a, B.C., Ordinantz, § 4.

52 Vgl. Abraham 1961, 49–78.

53 Praetorius 1619c, III, Kap. 6, 133; Praetorius 2015. [http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius1619/Praetorius1619.xml;chunk.id=div\\_2\\_4\\_6\\_1\\_1](http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius1619/Praetorius1619.xml;chunk.id=div_2_4_6_1_1) (12.12.2020)

54 Diese Regelkomplexe werden in Arlettaz/Belvisi/Guimarães/Lee/Meeùs 1996 eingehend untersucht.

55 Bianciardi 1607, in: Haas 1929, 50.

56 Ebd.

57 Arlettaz/Belvisi/Guimarães/Lee/Meeùs 1996, 75 f.

Michel de Saint Lambert 1707 vor, dass bei aufsteigenden Halbtonschritten der erste Basston mit dem Sextakkord harmonisiert wird.<sup>58</sup> Die Regel wird von Andreas Werckmeister dahingehend erweitert, dass bei jedem Halbtonschritt – d. h. ebenfalls in absteigender Richtung – der tiefere Basston den Sextakkord tragen soll.<sup>59</sup>

Inwieweit werden diese Regeln in *Polyhymnia caduceatrix* befolgt? Grundsätzlich zeugt die Sammlung, im Vergleich zu den oben erwähnten fünf Bicinien aus *Musae Sioniae*,<sup>60</sup> von einer signifikanten Entwicklung im Gebrauch von Sextakkorden. Letztere haben sich in der späteren Sammlung im Vergleich zur früheren mehr als verdreifacht, wobei ebenfalls Quartsextakkorde und Quintsextakkorde – wenn auch zu einem geringen Anteil – zu verzeichnen sind (Tabelle 4).<sup>61</sup>

	<i>Musae Sioniae</i> (1610), Nr. CXCI, CXCIV, CXCVIII, CCVIII, CCXII	<i>Polyhymnia caduceatrix</i> (1619)
Quintakkord	98%	87%
Sextakkord	2%	7%
Quartsextakkord		3%
Quintsextakkord		3%

Tabelle 4: Quint- und Sextakkorde in *Musae Sioniae* (1610) und *Polyhymnia caduceatrix* (1619)

Eine nähere Betrachtung zeigt, dass die Sextakkorde proportional stark auf der diatonischen Stufe VII vertreten sind,<sup>62</sup> sowie auf den hochaltherierten Stufen (Tabelle 5). Die Kompositionspraxis in *Polyhymnia caduceatrix* bestätigt somit eine beinahe systematische Einhaltung der *Diesis*-Regel sowie eine weitgehende Berücksichtigung der Regel der verminderten Quinte.

Die von der Mi-Regel betroffenen Fälle, die nicht von den ersten beiden Regeln abgedeckt sind – d. h. die Verwendung des Sextakkords auf der diatonischen Stufe III – führen in einem Viertel der Fälle zu Sextakkorden. Wird die Mi-Regel demnach deutlich weniger befolgt, bleibt dennoch der Gebrauch des Sextakkords auf dieser Stufe signifikant.<sup>63</sup>

Die Halbtonregeln fassen in gewisser Weise die vorherigen Ergebnisse zusammen, berücksichtigt man, dass sie alle Fälle der drei ersten Regeln abdecken, bei welchen der Bass stufenweise fortschreitet. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass diese wenn auch zu einem späteren Zeitpunkt formulierten Regeln, in der Hälfte der Fälle eingehalten werden.

58 De Saint Lambert 1707, 45.

59 Werckmeister 1698, sig. Bv (§20); Werckmeister 1715, 32.

60 Siehe Anm. 39.

61 Die in dieser und in den folgenden Tabellen (mit Ausnahme der Tabelle 6) angegebenen Werte sind das Ergebnis einer systematischen computergestützten Analyse aller Vertikalitäten gemäß dem unter Abschnitt 2 beschriebenen Ansatz (und nicht etwa das Resultat einer ausschließlichen Auswertung der Generalbasssignaturen).

62 Diatonische Stufen werden grundsätzlich mit römischen Zahlen angegeben. Diese beziehen sich nicht auf Akkorde, sondern auf eine einzelne Tonklasse innerhalb der Diatonik. Die Zählung erfolgt dabei immer folgendermaßen: c-Diatonik c:I, d:II, e:III, f-Diatonik f:I, g:II, a:III, g-Diatonik g:I, a:II, h:III usw.

63 Berücksichtigt man alle Bassstufen in *Polyhymnia caduceatrix*, liegt die Benutzung von Sextakkorden im Durchschnitt bei 7% (siehe Tabelle 4), d. h. weitaus niedriger als bei der diatonischen Stufe III.

	Quintakkord	Sextakkord
Diatonische Stufe VII	25%	75%
Hochalterierte Stufen	8%	92%
Diatonische Stufe III	71%	29%
Aufsteigender Halbton	54%	46%
Absteigender Halbton	49%	51%

Tabelle 5: Quint- und Sextakkorde in *Polyhymnia caduceatrix* (1619)<sup>64</sup>

Aus dem zuvor Gesagten folgt, dass die von Praetorius formulierten Anweisungen in *Polyhymnia caduceatrix* zwar greifen, wohl aber in bestimmten Fällen übergangen werden. Vor dem Hintergrund der im *Syntagma musicum* betonten Notwendigkeit einer expliziten Bezifferung des Generalbasses stellt sich mithin die Frage, inwiefern die Regelausnahmen aus den Generalbasssignaturen hervorgehen. Dieser Frage soll anhand der bezifferten Quintakkorde (also der Terz-Quint-Klänge) nachgegangen werden.

Praetorius betont, indem er sich der Worte Strozis bedient, dass die in Widerspruch zu den Sexten-Regeln stehenden Situationen – d. h. Situationen, bei welchen statt des Sextakkords wider Erwarten der Quintakkord vom Komponisten verlangt wird – ausdrücklich aus der Generalbassbezifferung hervorgehen müssen.<sup>65</sup> Somit liegt es nahe, dass die in *Polyhymnia caduceatrix* vorzufindende Verwendung der Generalbassziffer »5« auf Ausnahmen von den Sextakkord-Regeln hindeutet.

Die Gesamtzahl der getrennt auftretenden Quint-Signaturen, d. h. unter Ausschluss eines Übergangs in einen Sextakkord (oder umgekehrt), beläuft sich in der gesamten Sammlung auf 134 Okkurrenzen, die sich wie folgt auf die Basstöne verteilen:<sup>66</sup>

Stufe	I	II	III	IV	V	VI	VII	Gesamt
<i>Cantus mollis</i>	F 4 Fis 2	G 4	A 16	B 9	C 3	D 6	E♭ 2 E 3	49
<i>Cantus durus</i>	C 2	D 3	E 37	F 6	G 6	A 17	B 0 H 10	81
<i>Ex duro in durum</i>	G 0	A 0	H 3	C 0	D 0	E 1	F 0 Fis 0	4
<b>Gesamt</b>	8	7	56	15	9	24	15	134

Tabelle 6: Verteilung der in *Polyhymnia caduceatrix* (1619) bezifferten Quintakkorde auf die Basstöne

64 Beim aufsteigenden Halbton ist der Sextakkord auf dem ersten Akkord anzutreffen und der Quintakkord auf dem zweiten, beim absteigenden Halbton hingegen folgen Sext- und Quintakkord in umgekehrter Reihenfolge.

65 »Es ist gar unnötig, daß man die Sextam, so im Bmolli uff die Notam mi kommen, oben drüber zeichne, dieweil sich solches daher (daß, wenn man eine Quintam darzu greiffen wolte, eine falsche Quinta sich hören lassen würde) ohne das verstehet, und es die Natur gibt und erfordert. Wenn aber der Componist eine Quintam mit fleiß darzu gesetzt hette, so ist es nötig, daß dieselbe Quinta also mit dem Semitonio darüber gezeichnet werde, darmit nicht der Organist, in dem er die Sextam natürlicher und ordentlicher weise greiffen thete, eine unerträgliche dissonantiam erzeuge.« Praetorius 1619c, III, Kap. 6, 134; Praetorius 2015. [http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius\\_1619/Praetorius\\_1619.xml;chunk.id=div\\_2\\_4\\_6\\_1\\_1](http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius_1619/Praetorius_1619.xml;chunk.id=div_2_4_6_1_1) (12.12.2020)

66 Diese Zählung berücksichtigt nicht die offensichtlichen Bezifferungsfehler.

Aus den hier zusammengetragenen Ergebnissen geht hervor, dass die bezifferten Quintakkorde vermehrt auf der diatonischen Stufe III und ferner auf der Stufe VI auftreten. Hinzu kommen eine verhältnismäßig starke Benutzung des bezifferten Quintakkords auf Stufe VII im *Cantus durus* und auf Stufe IV im *Cantus mollis*. Die Ergebnisse legen mithin nahe, dass Praetorius' Bezifferung tatsächlich darauf abzielt, die Sextakkorde, die sich aus der Mi-Regel ergeben (d. h. auf Stufen VII und III), zu vermeiden. Dies ist umso bemerkenswerter, als die Bezifferung quantitativ nicht hauptsächlich auf Stufe VII abzielt, die ebenfalls durch die Regel der falschen Quinte gedeckt ist, sondern ganz gezielt auf Stufe III. Nicht alle bezifferten Quintakkorde lassen sich dennoch als Aufhebung der Sexten-Regeln interpretieren: Die im *Cantus durus* auf Stufe VI sowie die im *Cantus mollis* auf Stufe IV anfallenden Quintakkorde, d. h. auf den Basstufen *A* und *B*, erfolgen offensichtlich in Unabhängigkeit von Sexten-Regeln.

Einige dieser Situationen gehen auf den Wunsch von Praetorius zurück, die Harmonisierung von scheinbaren Durchgangsnoten zu erzwingen bzw. harmonisch konstitutive Noten von Durchgangsnoten zu differenzieren. So fordert die Generalbassbezifferung in Beispiel 4 auf der vierten Zählzeit von T. 12 und auf der zweiten Zählzeit von T. 14 gezielt Quintakkorde auf den Basstönen *c* bzw. *B*, die ohne Bezifferung als betonte Durchgänge hätten interpretiert werden können.

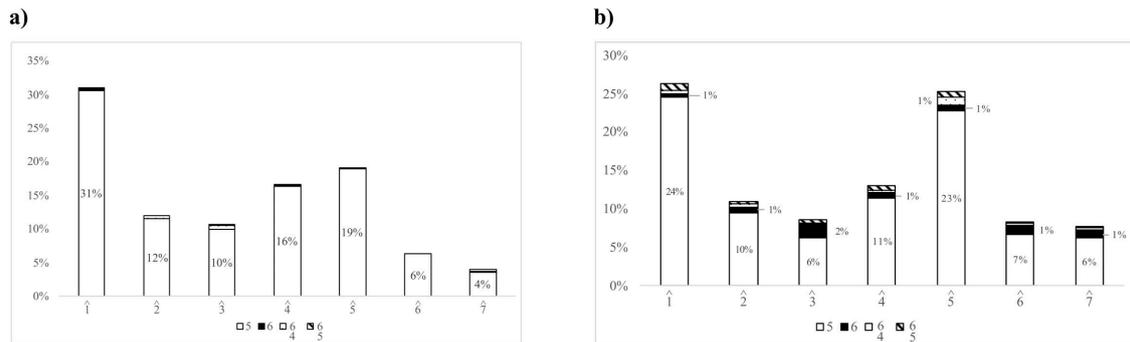
The image displays a musical score for Michael Praetorius' *Polyhymnia caduceatrix*, Nr. XXVII (Als der gütige Gott), Teil 2, T. 12-17. The score is arranged in five systems. The first system contains CANTUS I (1.) and CANTUS 3 (3.). The second system contains CANTUS 7 (7.), ALTUS (8.), TENOR (9.), and BASSUS (10.). The third system contains BASSUS Generalis (16.). The lyrics are: 'was sie drauf sa - - - - - gen wollt.' and 'sa - - - - - gen wollt.' The BASSUS Generalis staff includes fingerings: 5, 6, 5, 6, 6, 6, [4] [3].

Beispiel 4: Michael Praetorius (2019), *Polyhymnia caduceatrix*, Nr. XXVII (Als der gütige Gott), Teil 2, T. 12–17

Gleichzeitig schlagen sich in den Ergebnissen Hierarchien und Zwänge nieder, die über den konzeptuellen Rahmen der Diatonik hinausgehen und dennoch im Wechselverhältnis zu ihm stehen: Hierarchien und Zwänge einer im Keime entstehenden tonalen Skalenlogik. Diese Hierarchien gilt es im Folgeabschnitt zu erfassen.

## 5. GENERALBASS IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN DIATONISCHER LOGIK UND SKALENLOGIK

Die vorangehenden Untersuchungen erfolgten ausschließlich aus der Perspektive der Diatonik. Die Berücksichtigung der Finales und Modusskalen wirft jedoch ein komplementäres Licht auf die aufgedeckten Eigenschaften und hilft, diese besser zu verstehen. Beispiel 5 gibt die Skalenstufenhierarchien<sup>67</sup> der Basstöne in den fünf Bicinien von *Musae Sioniae IX* (1610) und in *Polyhymnia caduceatrix* (1619) an, wobei die erste Skalenstufe immer der *Finalis* der Konzerte entspricht.<sup>68</sup>



Beispiel 5: Skalenhierarchien und Umkehrungen: a) in *Musae Sioniae IX* (1610), 5 Bicinien; b) in *Polyhymnia caduceatrix* (1619)

Die Skalenhierarchien in *Polyhymnia caduceatrix* ähneln in ihren Proportionen paradoxerweise den Hierarchien in den fünf Bicinien: Skalenstufen  $\hat{1}$ ,  $\hat{5}$  und ferner  $\hat{4}$  dominieren, während die Stufen  $\hat{2}$ ,  $\hat{3}$ ,  $\hat{6}$  und  $\hat{7}$  schwächer vertreten sind.

Interessanterweise verstärken die Sextakkorde in *Polyhymnia caduceatrix* aber diese Hierarchie durch ihre proportional gewichtigere Vertretung auf den Stufen  $\hat{3}$ ,  $\hat{6}$ ,  $\hat{7}$  (und ferner  $\hat{2}$ ) als auf den Stufen  $\hat{1}$ ,  $\hat{4}$  und  $\hat{5}$ .<sup>69</sup> Daraus resultiert auf längere Sicht – und aus heutiger Perspektive – eine Konsequenz mit weitreichenden Folgen im Hinblick auf die Dur-Moll-Tonalität: Die verstärkte Skalenstufenhierarchie geht einher mit einer Reduktion der für die Skalenharmonisierung verwendeten Grundtöne zugunsten der Dreiklänge auf Stufen  $\hat{1}$ ,  $\hat{4}$  und  $\hat{5}$  und ihren Umkehrungen. Die in *Polyhymnia caduceatrix* im Keime vorliegende Tendenz spiegelt eine Entwicklung wider, die im theoretischen Diskurs erst mit einer beträchtlichen zeitlichen Verzögerung im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert sichtbar wird. Diese Entwicklung wird von Thomas Christensen wie folgt zusammengefasst:

What appears to have happened, roughly, is that the tonic and dominant functions attained an ever-greater position of prominence in the tonal hierarchy of the stabilizing major and minor key systems, resulting in the subordination of scale degrees 2, and 6 by means of sixth chords (at least when the bass moved conjunctly).<sup>70</sup>

67 Die Histogramme geben den prozentualen Anteil der addierten Tonklassendauern einer jeden Stufe an. Alle Stufen, die unterhalb von 1% vertreten sind, wurden nicht in den Histogrammen berücksichtigt. Aus diesem Grund taucht u. a. die Skalenstufe  $\#7$  (0,4%) in Histogramm 5b nicht auf, wohl aber in den für jeden Modus differenzierten Ergebnissen weiter unten (Tabelle 9).

68 Skalenstufen eines Modus werden grundsätzlich durch arabische Zahlen mit Zirkumflex angegeben:  $\hat{1}$ ,  $\hat{2}$ ,  $\hat{3}$  etc., im Gegensatz zu (modusunabhängigen) diatonischen Stufen, die stets mit römischen Zahlen wiedergegeben werden (siehe dazu Anm. 62).

69 Auf den Skalenstufen  $\hat{3}$ ,  $\hat{6}$  und  $\hat{7}$  stellen die Sextakkorde 20%, 15% und 13% der anzutreffenden Akkorde dar, hingegen nur 7%, 6%, 3% und 1% auf den Skalenstufen  $\hat{2}$ ,  $\hat{4}$ ,  $\hat{5}$  und  $\hat{1}$ .

70 Christensen 1992, 99.

Diese Hierarchisierung und Funktionalisierung ist in *Polyhymnia caduceatrix* alles andere als abgeschlossen. Nichtsdestoweniger deutet die proportional stärkere Vertretung von Sextakkorden auf den Stufen  $\hat{3}$ ,  $\hat{6}$ ,  $\hat{7}$  und ferner  $\hat{2}$  auf Aspekte, die erst in Campions Beschreibung der Oktavregel zusammenhängend erfasst werden.<sup>71</sup> Die Stufegebundenheit der Sextakkorde fügt sich mithin in eine allgemeinere Entwicklung, die zentral für die Entstehung der harmonischen Tonalität ist: Der Übergang von diatonischen zu tonalen Qualitäten und Funktionen.

Als diatonische Qualität verstehen wir eine dem diatonischen System inhärente Eigenschaft, z. B. die Labilität der Tonstufe e. Die diatonische Funktion betrifft hingegen die konkrete Umsetzung dieser Qualität in auskomponierten musikalischen Strukturen, wie z. B. die Benutzung der Labilität der Stufe e in der phrygischen Kadenz. Tonale Qualitäten bezeichnen hingegen Eigenschaften, die von modal-tonalen Stufen abhängig sind, wie z. B. der Leitton auf der 7. Skalenstufe. Als tonale Funktion wird, im weiten Sinne, wiederum die Umsetzung der tonalen Qualität im musikalischen Satz verstanden, wie z. B. die dominantisch-kadenzierende Funktion des Leittons.

Vincent Arlettaz, Jean-Marc Belvisi, Maria Inês Guimarães, Nae Sung Lee und Nicolas Meeùs haben gezeigt, dass sich die Harmonisierungsregeln im Laufe des 17. Jahrhunderts allmählich von einer diatonischen Logik zu einer Skalenlogik wandeln:<sup>72</sup> Während am Jahrhundertbeginn die von den Theoretikern des *Basso continuo* formulierten Anweisungen – z. B. die Regel der verminderten Quinte, die *Diesis*-Regel oder die Mi-Regel – sich auf das diatonische System bezogen und mithin von diatonischen Qualitäten und Funktionen abhingen, zielen die Anweisungen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zunehmend auf modal-tonale Skalenstufen ab: Die Regeln orientieren sich mehr und mehr an der *Finalis* und weisen den einzelnen modal-tonalen Skalenstufen in Abhängigkeit dieses Bezugspunkts Qualitäten und Funktionen zu. Diese Entwicklung kulminiert in der Oktavregel und steht in engem Zusammenhang mit ihrem Tonalitätsbegriff,<sup>73</sup> berücksichtigt man, dass sich anhand der Oktavregel das dynamische Moment der tonalen Kadenzharmonik und das eng mit ihm verbundene statische Moment der tonalen Funktionalität abzeichnen.

Vieles deutet darauf hin, dass in *Polyhymnia caduceatrix* sowohl die Hierarchien der Basstöne als auch ihre Harmonisierungen zum Teil skalengebunden sind und somit auf tonale Qualitäten und Funktionen zurückzuführen sind. Um dieses zu überprüfen und das Verhältnis von diatonischer Logik und Skalenlogik in der Sammlung genauer zu erfassen, müssen die den Konzerten zugrunde liegenden Modusskalen einer individuellen Betrachtung unterzogen werden.

## 5.1 Skalenhierarchien und Modi

Tabelle 7 verzeichnet für jeden *ConcertGesang* die in der Ausgabe von 1619 angegebenen Vorzeichnungen und Transpositionsalternativen und nimmt eine modale Zuordnung der Werke vor. Diese Zuordnung folgt nicht der traditionellen Oktoëchoslehre, sondern stützt sich auf die 12-Modi-Systeme Heinrich Glareans und Gioseffo Zarlino sowie auf

71 Champion 1716.

72 Arlettaz/Belvisi/Guimarães/Lee/Meeùs 1996, 78; siehe auch Christensen 1992; Holtmeier 2007a, 2007b, 2009; Lester 2007.

73 Holtmeier 2009, 11 f.

ihre Weiterentwicklung durch Praetorius, Sethus Calvisius, Johannes Lippius, Johann Crüger, Conrad Matthaei und Christoph Bernhard.<sup>74</sup>

Die *Finalis* des Modus wurde, der Praxis bei Praetorius entsprechend,<sup>75</sup> durchgehend mit dem *Bassus* des modalen Hauptakkords gleichgesetzt. Grundsätzlich galt es, zwischen dem Modus des ursprünglichen *Cantus firmus* und jenem der polyphonen Aussetzung von Praetorius zu unterscheiden.<sup>76</sup> Angesichts der Tatsache, dass sich erstens unsere Studie auf Harmonisierungspatterns fokussiert und zweitens die eventuellen modalen Abweichungen der *Cantus firmi* unsere Ergebnisse nicht beeinträchtigen, bezieht sich die modale Zuordnung in Tabelle 7 bewusst nur auf Praetorius' polyphone Aussetzungen. Letztere unterscheiden sich, wie erwähnt, radikal von der Stimmdisposition der klassischen Modalpolyphonie. Aus diesem Grund – und weil die Unterscheidung zwischen authentischer und plagaler Modusvariante ebenfalls keinerlei Auswirkung auf die Ergebnisse dieser Studie hat<sup>77</sup> – wurde auch auf diese Differenzierung verzichtet. Eine systematische Analyse der Binnenkadenzen erfolgte nur immer dann, wenn sie sich für die Moduszuweisung als notwendig erwies.<sup>78</sup> Hingegen wurde der diatonisch-chromatische Raum der Konzerte mittels einer computergestützten Skalenanalyse<sup>79</sup> systematisch ermittelt. Ein solches Vorgehen führt zu einer nicht unwesentlichen Revision der Moduszuweisungen, sofern diese ausschließlich durch eine pauschale Berücksichtigung der Vorzeichnungen erfolgt wären.<sup>80</sup>

74 Glarean 1547; Zarlino 1558; Calvisius 1600; Lippius 1612; Matthaei 1652; Crüger 1654; Bernhard 2003.

75 Praetorius 1619a gibt im *Continuo*-Stimmbuch vor jedem *ConcertGesang* die Schlüsselungen (*Claves signatae*) der einzelnen Stimmen an. Für die Stimme des *Bassus continuus*, als Fundament der Komposition, wird dabei zusätzlich die *Finalis* (und z. T. deren Oberoktav) notiert.

76 Decken sich die modalen Zuordnungen des *Cantus firmus* und der polyphonen Aussetzung in den meisten Fällen, so divergieren sie auch vereinzelt. In Nr. XXV (*In dich hab ich gehoffet*) ist die ursprüngliche Chormelodie dorisch, wird jedoch – und mit ihr der gesamte polyphone Satz – von Praetorius ins Ionische uminterpretiert. Die Chormelodie von Nr. XXXI ist hypophrygisch, wird aber in einen aeolischen Kontext eingebettet (siehe weiter unten). Ferner steht zwar das deutsche Magnificat lutherischer Tradition im *Tonus Peregrinus*, ist aber in Praetorius' Aussetzung dem *Aeolius* zuzuordnen. Siehe auch Drömann/Giering 1994, Nr. 785.6.

77 Ausschlaggebend für die sich anschließenden Untersuchungen ist lediglich die Identifizierung der *Finalis* im Verhältnis zur Werkdiatonik. Dass die authentisch-plagale Differenzierung für diese Studie irrelevant ist, bedeutet jedoch keineswegs, dass die Unterscheidung in Praetorius' Compositionen oder Modus-Verständnis pauschal aufgegeben wäre. Ein eingehender Vergleich zwischen Praetorius' Moduslehre und seiner Kompositionspraxis zeigt, dass die Differenzierung zum Teil zwar relevant bleibt, jedoch einer tiefen Uminterpretation aus der Perspektive des Basses, als modalem Bedeutungsträger, unterzogen wird. Siehe Ceulemans/Guillotel-Nothmann i. V.

78 Mithin erfolgte eine differenzierte Analyse der Binnenkadenzen lediglich in den Werken Nr. XXVIII, XXIX, XXX, XXXI und XL.

79 Durch eine systematische Auswertung aller Tonklassendauern wurde für jedes Werk eine diatonische Hauptskala ermittelt.

80 Abweichungen zwischen der Vorzeichnung und der ermittelten Hauptskala ergeben sich in den Nr. XXV (*In dich hab ich gehoffet Herr*) und XXXII (*Gelobet seist du Jesu Christ*), die zwar im *Cantus durus* notiert sind, statistisch aber einer  $\sharp$ -Diatonik entsprechen. Beide Werke werden mithin dem *Ionicus* (und nicht dem *Mixolydius*) zugeordnet. Nr. XXIX (*Erhalt uns Herr bei deinem Wort*) ist zwar im *Cantus mollis* notiert, steht aber in einer  $\flat$ -Diatonik, was zu dessen aeolischer (und nicht dorischer) Einordnung führt. Siehe Tabelle 7.

Werk	Vorzeichen [ermittelte Diatonik, falls abweichend]	Finalis ( <i>Bassus</i> )	Vorzeichen- alternativen	Modus
XXIX. <i>Erhalt uns Herr bei deinem Wort</i>	b [ b b ]	G		Aeolisch
XXXI. <i>Ach Gott vom Himmel sieh darein</i>	b	d		
XL. <i>Meine Seele erhebt den Herren</i>	b	D		
XXII. <i>Christ unser Herr zum Jordan kam</i>	♯	A		Dorisch
VII. <i>Das alte Jahr ist nun vergahn</i>	b	G		
XI. <i>Gelobet und gepreiset sein Gott</i>	b	G		
XII. <i>Ein Kind geboren zu Bethlehem (Puer natus in Bethlehem)</i>	b	G		
XVII. <i>Nun komm der Heiden Heiland</i>	b	G		
XXIV. <i>Siehe, wie fein und lieblich</i>	b	G		
XXVI. <i>Christe, der du bist Tag und Licht</i>	b	G		
XXXVII. <i>Ach mein Herr, straf mich doch nicht</i>	b	G		
XIV. <i>Wir glauben all an einen Gott</i>	♯	d		
XIX. <i>Mit Fried und Freud ich fahr dahin</i>	♯	d		
XXX. <i>Vater unser im Himmelreich</i>	♯	d		
XXXV. <i>Christ ist erstanden</i>	♯	d		
IV. <i>Ein feste Burg ist unser Gott</i>	b	F		Ionisch
X. <i>Wie schön leuchtet der Morgenstern</i>	b	F		
XIII. <i>Komm heiliger Geist (Veni sancte spiritus)</i>	b	F		
XVIII. <i>O Lamm Gottes unschuldig</i>	b	F		
XX. <i>Seid fröhlich und jubiliert (Omnis mundus jocundetur)</i>	b	F		
XXVII. <i>Als der gütige Gott</i>	b	F		
XXVIII. <i>Lob sei dem allmächtigen Gott</i>	b	F		
XXXIII. <i>Jesaia dem Propheten das geschah</i>	b	F		
XXXVI. <i>Wenn wir in höchsten Nöten sein</i>	b	F		
XXXIX. <i>Herr Christ, der einig Gotts Sohn</i>	b	F		
I. <i>Nun freut euch, lieben Christen gemein</i>	♯	c	b, ♯	
II. <i>Nun lob mein Seel den Herren</i>	♯	c	b, ♯	
III. <i>Allein Gott in der Höh sei Ehr (Et in terra)</i>	♯	c	b, ♯	
VIII. <i>Wenn wir in höchsten Nöten sein</i>	♯	c	b, ♯	
IX. <i>Vom Himmel hoch, da komm ich her</i>	♯	c		
XV. <i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i>	♯	c	b, ♯	
XVI. <i>Nun freut euch, lieben Christen gemein</i>	♯	c	b, ♯	
XXI. <i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i>	♯	c		
XXIII. <i>Jubiliert fröhlich und mit Schall</i>	♯	c	b, ♯	
XXV. <i>In dich hab ich gehoffet Herr</i>	♯ [♯]	G		
XXXII. <i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i>	♯ [♯]	G		
XXXIV. <i>In dulci jubilo</i>	♯	c		
VI. <i>Allein Gott in der Höh sei Ehr (Et in terra)</i>	♯	G	♯	
V. <i>O Vater allmächtiger Gott (Missa oder Kyrie)</i>	♯	G		Mixolydisch
XXXVIII. <i>Missa gantz Teutsch</i>	♯	G		

Tabelle 7: *Polyhymnia caduceatrix* (1619), modale Klassifikation

Auf der Basis dieser Informationen ergibt sich ein Bild modaler Zuordnungen, das für den Beginn des 17. Jahrhunderts allgemein und für Praetorius insbesondere<sup>81</sup> durchaus repräsentativ ist: Die Mehrheit der *ConcertGesänge* gehört dem *Ionicus* als dem unangefochtenen Repräsentanten der Großterzmodi an, wohingegen der *Mixolydius* die Ausnahme bildet. Die Mollterzmodi werden ihrerseits in einem ausgewogeneren Verhältnis durch *Dorius* und *Aeolius* vertreten. Die an beiden Enden des diatonischen Quintenzirkels lokalisierten Modi *Lydius* und *Phrygius* kommen hingegen gemäß dem analytischen Leseraster in der Sammlung nicht vor.

Anhand eines individuellen Beispiels – Nr. XXXI (*Ach Gott, vom Himmel sieh dar- ein*) – sei zugleich auf unseren Klassifikationsansatz und auf den besonderen Status des *Phrygius* innerhalb der *Polyhymnia caduceatrix* näher eingegangen. Praetorius übernimmt den hypophrygischen *Cantus firmus* weitgehend unverändert. Die Kadenz der polyphonen Aussetzung (im *Cantus mollis*) fallen jedoch hauptsächlich auf die Basstonstufen *d* – Zielton der Schlusskadenz – und *g* (Tabelle 8). Letztere werden, mit einer Ausnahme, durch Quintfall oder Quartstieg (5↓, 4↑) im Bass erreicht – erstere weitgehend durch Quintstieg oder Quartfall (5↑, 4↓).

	F	G	D	A	Gesamt
5↓, 4↑	1	18	4	0	23
5↑, 4↓	3	1	17	5	26
<b>Gesamt</b>	4	19	21	5	49

Tabelle 8: Kadenzstufen in Michael Praetorius (1619), *Polyhymnia caduceatrix*, Nr. XXXI (*Ach Gott vom Himmel sieh darein*)

Kadenz auf *a*, als *Finalis* des *Phrygius* im *Cantus mollis*, kommen hingegen kaum vor. Gleichwohl verleihen die zahlreichen Binnenkadenzen auf *d*, mit charakteristisch abfallendem Halbtonschritt *b-a* zur Quinte des Zielklangs (*d-f-a*) hin, der polyphonen Aussetzung einen phrygischen Charakter und legen auf den ersten Blick eine Zuordnung zu diesem Modus nahe (Beispiel 6).

Aus historischer Perspektive ist aber keineswegs gesichert, dass zu Praetorius' Zeiten in Beispiel 6, T. 13, die Tonhöhe *a*<sup>1</sup> im *Cantus* des 2. *Chorus vocalis* – Quinte des Zielakkords – noch als modales Zentrum betrachtet wurde.<sup>82</sup> Dies ist umso unwahrscheinlicher, als die Schlusskadenz des Werkes eindeutig *d*, d. h. den Grundton der *Trias*, bestätigt (Beispiel 7).

81 Siehe Ceulemans/Guillotet-Nothmann i. V.

82 La Via (2013, 132) betont, dass diese Form der phrygischen Kadenz hauptsächlich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Schlusskadenz benutzt wurde, ab der zweiten Hälfte des Jahrhunderts jedoch nur noch als Binnenkadenz vorkommt.

10

1. Chorus Vocalis CANTUS 1. sieh da-rein, sieh da-rein, sieh da-rein, sieh da-rein, sieh da-rein, da-rein,

2. Chorus Vocalis CANTUS 3. sieh da-rein, sieh da-rein, sieh da-rein, sieh da-rein, da-rein, und

10

1. Chorus Instrumentalis BASSUS 8. Him-mel, vom Him-mel sie-he da-rein,

10

2. Chorus Instrumentalis BASSUS 12. Cantus 2 # 5 6

10

BASSUS Generalis 21. und

Beispiel 6: Michael Praetorius (2019), *Polyhymnia caduceatrix*, Nr. XXXI (*Ach Gott, vom Himmel sieh darein*), Teil 1, T. 10–13

47

1. Chorus Vocalis CANTUS 1. ha-ben, er-haben, ben.

TENOR 2. ha-ben, er-haben, ben.

47

2. Chorus Vocalis CANTUS 3. ben, er-haben, ben, er-haben, ben.

TENOR 4. in dei-nem Volk er-haben, ben.

47

1. Chorus Instrumentalis ALTUS 5. ben, er-haben, ben.

TENOR 6. ben, er-haben, ben.

BASSUS 7. ben, er-haben, ben.

47

BASSUS Generalis 21. ben, er-haben, ben.

Beispiel 7: Michael Praetorius (2019), *Polyhymnia caduceatrix*, Nr. XXXI (*Ach Gott, vom Himmel sieh darein*), Teil 3, T. 47 f.

In anderen Werken, denen Praetorius explizit den *Phrygius* oder *Hypophrygius* zuweist – wie in den Amen-Kompositionen der *Missodia* (1611)<sup>83</sup> –, entspricht die *Finalis* ausnahmslos dem Fundament der *Trias* (und nicht der Quinte). In seiner zeitgenössischen Moduslehre stellt Bernhard ferner unmissverständlich klar, dass die *Finalis* in der phrygischen und hypophrygischen Hauptkadenz im Bass anzutreffen sei.<sup>84</sup> Die von Matthaei gelieferten polyphonen Beispiele belegen diesen Sachverhalt,<sup>85</sup> und auch die dem Bass im *Syntagma musicum* zugestandene Rolle als Fundament und Stütze der Harmonie spricht dafür.

83 Praetorius 1611, Nr. LXXXVI–XC.

84 Bernhard 2003, 95.

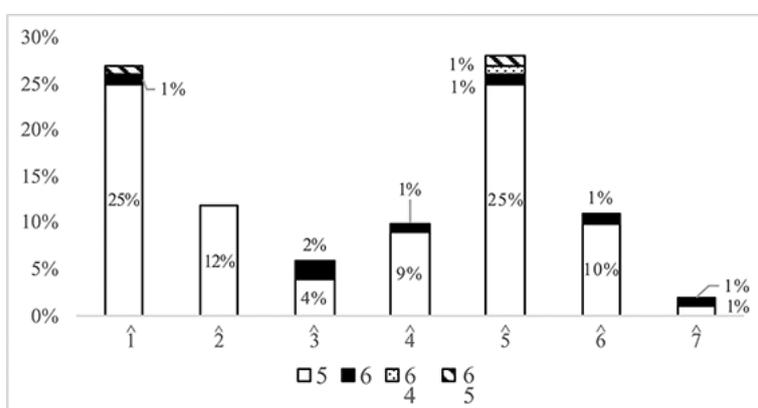
85 Matthaei 1652, 92–100.

Die von Praetorius gewählten Kadenzstufen deuten mithin auf eine aeolische Uminterpretation der phrygischen Grundsubstanz des *Cantus firmus* hin. Bernhard geht genau auf diesen Sachverhalt ein, wenn er bemerkt, dass der *Phrygius* und der *Hypophrygius* mit dem *Aeolius* und dem *Hypoaerolius* verwandt seien und sich lediglich durch die Zielkadenz und die Richtung der kadenzierenden Bassintervalle voneinander unterscheiden würden.<sup>86</sup> Diese Ambiguität, die für den Status des *Phrygius* zu Beginn des 17. Jahrhunderts bezeichnend ist, darf nicht als Anachronismus oder bloßes theoretisches Missverständnis abgetan werden. Sie muss vor dem Hintergrund der sich wandelnden modal-tonalen Syntax und der Rolle des Basses als harmonischer Bedeutungsträger aus heutiger Perspektive dialektisch gedeutet werden. Diese Perspektive ist auch maßgebend für die oben vorgenommene modale Zuordnung. Sie gesteht zwar Nr. XXXI wesentliche phrygische Eigenschaften zu; gleichzeitig führt sie zu einer Distanzierung von einer pauschal phrygischen Moduszuordnung zugunsten einer Einordnung unter die aeolischen Konzerte.

Die auf der Basis der oben zusammengefassten Gesichtspunkte vorgenommene modale Gruppierung<sup>87</sup> bildet den Ausgangspunkt für die sich anschließenden Ausführungen zu den Skalenstufenhierarchien und -harmonisierungen in den individuellen Modi.

\*\*\*

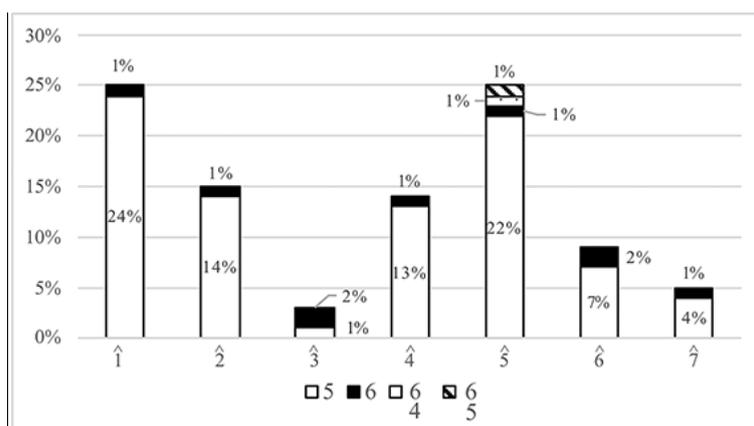
Wie nicht anders zu erwarten, bündeln sich in den ionischen *ConcertGesängen* die oben bemerkten Tendenzen (Beispiel 8): Die Skalenstufen  $\hat{1}$  und  $\hat{5}$  sind markant ausgeprägt und tragen einen proportional geringen Anteil an Sextakkorden. Die auf Stufe  $\hat{5}$  vorzufindenden Quartsextakkorde sind auf Kadenzsituationen zurückzuführen. Im Vergleich dazu sind die Skalenstufen  $\hat{7}$  und  $\hat{3}$  sowie ferner  $\hat{6}$  und  $\hat{4}$  verhältnismäßig selten vertreten und tragen vergleichsweise einen hohen Anteil an Sextakkorden.



Beispiel 8: Skalenstufenhierarchien und -harmonisierungen in den ionischen Werken der *Polyhymnia caduceatrix* (1619)

86 Bernhard 2003, 95.

87 Die Folge der Werke in *Polyhymnia* ist nicht durch modale Gesichtspunkte bestimmt, wie dies teilweise bei anderen Sammlungen des Komponisten der Fall ist. Beispielsweise sind die Amen-Kompositionen der *Missodia* nach Modi geordnet: 1. *Toni vel Modi*, 2. *Toni vel Modi*, 3. 4. *Toni vel Modi*, 7. *Toni vel modi*, 9. *Modi*, 10. *Modi*. Die Reihenfolge der Halleluja-Kompositionen im ersten Teil der *Polyhymnia Exercitatrix* (1620) richtet sich ihrerseits nach den *Finales*: C, D, E, Fb, G♯, G♭ und A. In *Terpsichore* (1619) sind hingegen verschiedene Klassifikationskriterien miteinander vermischt, ohne dass eine konsequente Logik erkennbar wird. Siehe dazu Ceulemans/Guillotel-Nothmann i. V.



Beispiel 9: Skalenstufenhierarchien und -harmonisierungen in den mixolydischen Werken der *Polyhymnia caduceatrix* (1619)

Die beiden mixolydischen *ConcertGesänge* weisen in ihren Skalenhierarchien und -harmonisierungen starke Gemeinsamkeiten mit den ionischen Werken auf (vgl. die Beispiele 8 und 9). Wieder übertreffen hier die Stufen  $\hat{1}$  und  $\hat{5}$  die übrigen, und wieder sammeln sich auf Stufe  $\hat{5}$  die im Konzert vorkommenden Quartsextakkorde. Die übrigen Stufen – insbesondere  $\hat{3}$ ,  $\hat{6}$  und  $\hat{7}$  – sind deutlich schwächer ausgeprägt und tragen, wie schon in den ionischen Konzerten, relativ häufig Sextakkorde.

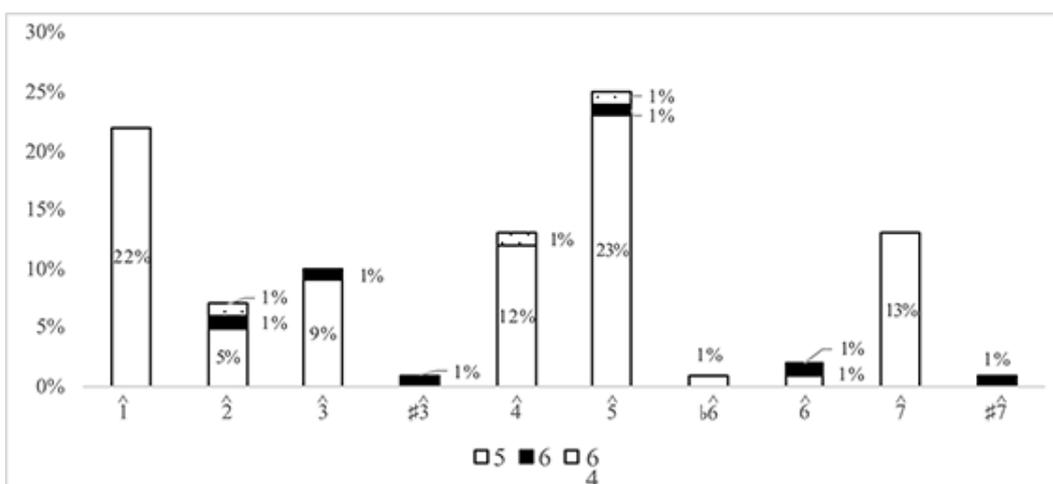
Die sich hier herauskristallisierenden Hierarchien nehmen den Stand der musiktheoretischen Reflexion während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vorweg. Zu diesem Zeitpunkt werden, ausgehend von der englischen Musiktheorie, Sextakkorde nicht mehr mit diatonischen Tonhöhenqualitäten, sondern mit spezifischen Skalenstufen in Verbindung gebracht. So schreibt Christopher Simpson 1667 über die Komposition in einer #-Tonart:

WE will now proceed to a sharp Key; in which, 6ths. are very frequent; for there are certain sharp Notes of the Bass, which necessarily require a lesser 6th. to be joynd to them. As namely,  
 1. The Half-Note or lesser 2d. under the Key of the Composition. 2. The greater 3d. above the Key. 3. Also the 3d. under it, requiring sometimes the greater and sometimes the lesser 6 th. to be joynd to it.<sup>88</sup>

Die Perspektive ist hiermit endgültig von einer diatonischen Logik zugunsten einer Skalenlogik umgeschlagen. Die Erwähnung von »sharp Notes«, d. h. hochalterierten Basstönen, deutet nichtsdestoweniger darauf hin, dass die diatonischen Qualitäten, die für den Rekurs auf Sextakkorde in der Vergangenheit ausschlaggebend waren, aus theoretischer Sicht weiterhin relevant bleiben und dass die Skalenlogik wenigstens zum Teil aus diesen Qualitäten entspringt.

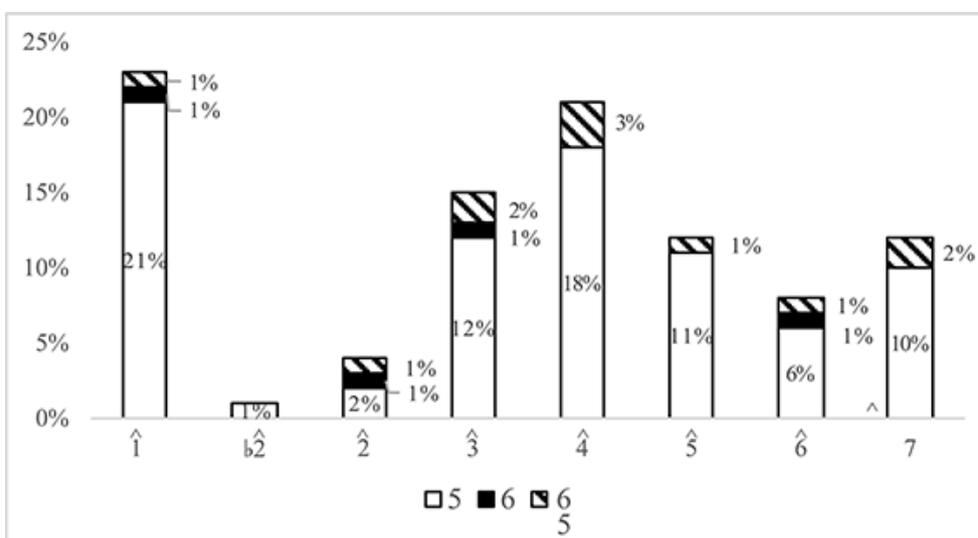
Weist der *Dorius* Gemeinsamkeiten mit den Durterzmodi auf – u. a. die bevorzugte Verwendung der Skalenstufen  $\hat{1}$  und  $\hat{5}$ , das gehäufte Auftreten von Quartsextakkorden auf Stufe  $\hat{5}$  sowie die proportional starke Ausprägung von Sextakkorden auf den Stufen  $\hat{3}$  und  $\hat{6}$  –, so zeugt dieser Modus ebenfalls von gewichtigen Unterschieden (Beispiel 10). Die verhältnismäßig starke Repräsentanz der Stufe  $\hat{7}$  ist auf ihre diatonischen Qualitäten zurückzuführen, die durch ihre Lage über einem diatonischen Halbton (und nicht, wie im ionischen Modus, unter einem Halbton) bedingt sind. Ein weiteres Charakteristikum, das den *Dorius* von den Durterzmodi unterscheidet, liegt in der Verwendung chromatischer Stufen: Die Stufe  $\sharp\hat{7}$ , die als *Subsemitonium* durch einen Sextakkord harmonisiert wird, die tiefalterierte Stufe  $\flat\hat{6}$ , die den Modus dem *Aeolius* annähert, und endlich die Stufe  $\sharp\hat{3}$ , die als Leitton zur Stufe  $\hat{4}$  verwendet wird.

88 Simpson 1667, 61.



Beispiel 10: Skalenstufen und -harmonisierungen in den dorischen Werken der *Polyhymnia caduceatrix* (1619)

Mit dem *Dorius* teilt der *Aeolius* (Beispiel 11) eine proportional hohe Repräsentanz von Sextakkorden auf den Skalenstufen 2̂ und 6̂ sowie eine proportional deutlich ausgeprägte Stufe 7̂. Gleichwohl unterscheiden wesentliche Gesichtspunkte diesen Modus von dem vorhergehenden. Er verfügt als einziger über eine schwach vertretene Stufe 5̂, die in der diatonischen Labilität dieser Stufe begründet ist.<sup>89</sup> Im Unterschied dazu ist für diesen Modus eine besonders ausgeprägte Stufe 3̂ mit nur wenigen Sextakkorden charakteristisch. Auffällig sind überdies die gelegentliche Verwendung der chromatischen Stufe b̂2 sowie das häufige Vorkommen von Quintsextakkorden.



Beispiel 11: Skalenstufen und -harmonisierungen in den aeolischen Werken der *Polyhymnia caduceatrix* (1619a)

89 Als aufschlussreich für den Status der Stufe 5̂ im *Aeolius* erweist sich die Tatsache, dass in dem einzigen im *Aeolius* auf *a* komponierten Werk – XXII (*Christ unser Herr zum Jordan kam*) – diese Kadenzstufe (*e*) nicht vorkommt. Siehe ebenfalls Anm. 93 zu den möglichen Auswirkungen der mitteltönigen Stimmung auf diese Kadenzstufe.

Die vorangegangenen Beobachtungen zur Benutzung von Sextakkorden in Abhängigkeit von den Modi sind in Tabelle 9 zusammengefasst.<sup>90</sup> Sie zeugen von einer eindeutigen Stufengebundenheit: Ohne Ausnahme sind Sextakkorde in allen Modi auf Stufe  $\hat{6}$  proportional stark vertreten. Vom *Aeolius* abgesehen, verzeichnen weiterhin alle Modi ebenfalls Sextakkorde auf den Stufen  $\hat{3}$  (oder  $\#\hat{3}$ ) und  $\hat{7}$  (oder  $\#\hat{7}$ ). Darüber hinaus charakterisiert beide Mollterzmodi eine starke Repräsentanz von Sextakkorden auf der Skalenstufe  $\hat{2}$ .

	$\hat{1}$	$\hat{2}$	$\hat{3}$	$\#\hat{3}$	$\hat{4}$	$\hat{5}$	$\hat{6}$	$\hat{7}$	$\#\hat{7}$
Ionisch			6		6		6	6	
Mixolydisch			6				6	6	
Dorisch		6	6		6		6		6
Aeolisch		6					6		

 Regel der verminderten Quinte

 Mi-Regel

 Diesis-Regel

Tabelle 9: Modusskalen und Sextakkorde in *Polyhymnia caduceatrix* (1619)

Die Skalengebundenheit, die sich hier materialisiert, bestätigt die erwähnten Affinitäten mit der Oktavregel. Mithin belegt sie ebenfalls – zumindest auf den ersten Blick – den oben beschriebenen Übergang von einer auf diatonischen Qualitäten und Funktionen zugunsten einer auf tonalen Qualitäten und Funktionen basierenden Logik. Dennoch muss beachtet werden, dass sich die Verwendung von Sextakkorden ebenfalls fast immer durch skalenungebundene Sextregeln erklären lässt. Um dies zu verdeutlichen, wurden in der Tabelle die durch Sexten-Regeln erklärbaren Phänomene mit Graustufen unterlegt: schwarze Färbung bezieht sich auf die Regel der verminderten Quinte, graue auf die Mi-Regel und Schraffierung auf die *Diesis*-Regel.

Basnoten, die nicht durch diese Regeln begründet werden können, entsprechen immer den diatonischen Stufen IV und VI (d. h. *f* und *a* in der *c*-Diatonik). Somit kann nicht ausgeschlossen werden, dass auch diese Stufen, aufgrund ihrer spezifischen diatonischen Eigenschaften, zu Trägern von Sextakkorden werden. Im diatonischen Quintenzirkel IV–I–V–II–VI–III–VII geht nämlich Stufe VI unmittelbar den labilen, am ›rechten‹ Ende des Zyklus auftretenden Stufen III und VII voraus. Stufe IV tritt ihrerseits am äußeren ›linken‹ Rand des Zyklus auf und weist, wie die Stufen III und VII, einen Halbtonanschluss auf.

Der sich in *Polyhymnia caduceatrix* konstituierende Zusammenhang zwischen diatonischen Qualitäten und Stufengebundenheit ist mithin durch den Konnex der Moduspräferenzen bedingt. Die Vorliebe für *Ionicus*, *Dorius* und *Aeolius* steht in engem Zusammenhang mit der Tatsache, dass Sextakkorde stets auf den gleichen Skalenstufen anzutreffen sind (auch wenn diese Sextakkorde immer durch verschiedene Phänomene bedingt sind). Somit liegt nahe, dass sich erst durch diesen Zusammenhang die diatonischen Hierar-

90 Hinsichtlich der Erfassung von Sextakkorden in der Tabelle wurde eine Grenze bei 9% gesetzt: Beläuft sich der proportionale Anteil an Sextakkorden pro Stufe auf  $\geq 9\%$ , sind diese in der Tabelle berücksichtigt. Diese Grenze ist zwar willkürlich, ihre konsequente Einhaltung liefert jedoch ein objektiviertes Kriterium für die Bewertung der Ergebnisse.

chien zu Skalenhierarchien, d. h. tonalen Hierarchien, verfestigen konnten. Dabei muss berücksichtigt werden, dass die Modusvorlieben zumindest teilweise aus der spezifischen Position der diatonischen Qualitäten und Funktionen innerhalb der Skala resultieren. So lässt sich vermuten, dass sich die profilierenden tonalen Qualitäten und Funktionen sowohl anhand der Moduswahl als auch der Stufengebundenheit abzeichnen, ohne dass von einem direkten Kausalitätszusammenhang ausgegangen werden kann.

Die Verfestigung von tonalen Qualitäten und Funktionen ist in *Polyhymnia caduceatrix* schon verhältnismäßig weit vorangeschritten. Deutlich wird das unter anderem daran, dass – unabhängig vom Modus – die Skalenstufen  $\hat{1}$  und  $\hat{5}$  als tonisch-dominante Eckpfeiler ausgeprägt sind, dass die Stufengebundenheit der Sextakkorde über die explizite Theorie des 17. Jahrhunderts deutlich hinausgeht und dass die Generalbassbezeichnungen – bewusst oder unbewusst – die Ausnahme gegenüber der regulären Verwendung von Sextakkorden nicht nur auf Skalenstufe  $\hat{7}$ , sondern auch  $\hat{3}$ ,  $\hat{6}$  und  $\hat{4}$  bestätigen. Andere Beobachtungen, die hauptsächlich mit dem *Aeolius* zusammenhängen, belegen hingegen, dass die sich herausbildenden tonalen Hierarchien und Qualitäten noch alles andere als konstant sind. Ein weiteres Phänomen, an welchem sich das Verhältnis zwischen diatonischer Logik und Skalenlogik ablesen lässt, ist jenes der Transposition.

## 5.2 Skalenhierarchien und Transposition

Praetorius gibt für eine begrenzte Anzahl von Konzerten Transpositionsalternativen an (siehe Tabelle 7). Diese Alternativen beziehen sich immer auf Werke, die in der Erstausgabe vorzeichenlos notiert sind. Für diese sind Transpositionen entweder in die Unterquarte und Unterquinte (Nr. I, II, XVIII, XV, XVI) oder ausschließlich in die Unterquarte (Nr. II) vorgesehen. Die einzige Ausnahme betrifft das Konzert Nr. VI (*Allein Gott in der Höh sei Ehr*), das mit einem #-Vorzeichen notiert ist und alternativ in den vorzeichenlosen *Cantus durus* transponiert werden kann.

Die Tatsache, dass in *Polyhymnia caduceatrix* Transpositionsalternativen angeboten werden, die zudem über die Grenzen des diatonischen *durus/mollis*-Doppelsystems hinausgehen, ist vom theoretischen Standpunkt her zugleich bedeutungsvoll und wegweisend. Im GeneralbassstimmBuch rechtfertigt Praetorius die Transpositionen im Kontext der Konzerte Nr. XV und XVI wie folgt:

Dieweil auch diese vnd alle andere Cantiones in Modo Hypoionico in Quartam oder Quintam inferiorem nothwendig transponiret werden müssen: vnd in Quarta der Gesang allezeit frischer vnd anmutiger / den Organisten vnd Instrumentisten aber etwas schwerer als in Quinta ankömpt: so bin ich willens gewesen / die Choros Instrumentales vnd Bassum Generalem, in Quintam inferiorem gesetzt drucken zu lassen. Dieweil ich aber befunden / daß nicht so gar sehr gevbt Instrumentisten sich fast weniger darein richten können / als wenn es in seinem rechten Clave bleibt: vnd auch manchen solcher Tonus viel bequemer auß der Quinta als auß der Quart zu tractiren vorkömpt. auch oft die höhe der Orgeln es nicht anders leiden wil: so habe ichs in seinem rechten Tono bleiben lassen / darmit ein jeder nach seinem eignen gefallen vnd guten gelegenheit darmit procediren vnd gebaren könne.<sup>91</sup>

Aus den Ausführungen geht hervor, dass die Transposition aus Gründen der Stimmregister, der Sangbarkeit und der instrumentalen Spielbarkeit erfolgt. Der Modus der Komposi-

91 Praetorius 1619a, B.C., Nr. XV, XVI.

tion bleibt hingegen, gemäß dieser Auffassung, von der Transposition vollkommen unangetastet: ein Werk im *Cantus durus* auf *c* ist vom Standpunkt der modal-tonalen Eigenschaften her das genaue Äquivalent einer Komposition auf *f* im *Cantus mollis* oder einer Komposition in *g ex Duro in Durum*. Praetorius' Erklärungen ist ferner zu entnehmen, dass die *c*-Diatonik – und nicht etwa das Doppelsystem *Cantus durus / Cantus mollis* – den eigentlichen *Locus* des »rechten Ton[s]« darstellt, an dem die möglichen Transpositionen erfolgen und gemessen werden. Der *Cantus durus* als *Systema naturale* wird somit endgültig zum hierarchischen Bezugspunkt gegenüber dem *Cantus mollis* als *Systema transpositum*. Hier kristallisiert sich aus theoretischer Sicht ein modernes Verständnis der Transposition heraus als ein Phänomen, das aus der Perspektive der *c*-Diatonik erfolgt und eine komplette Verschiebung tonaler Qualitäten und Funktionen in Abhängigkeit vom Transpositionsintervall impliziert.

Die Kompositionspraxis in *Polyhymnia caduceatrix* widerspricht jedoch teilweise diesem Verständnis. Dies geht zunächst aus den sich einstellenden Affinitäten zwischen Modusklasse und transponierter Diatonik hervor: Werden Großterzmodi vorzugsweise mit #-Vorzeichen oder vorzeichenlos notiert, sind Mollterzmodi oft mit b-Vorzeichen versehen (siehe Tabelle 10). Eine ähnliche Tendenz ist ebenfalls in der früher kompilierten Tanzsammlung *Terpsichore* (1612) zu beobachten. Steht sie dort im Zusammenhang mit spezifischen instrumentalen Präferenzen der Geigenfamilie,<sup>92</sup> so ist anzunehmen, dass im Falle von *Polyhymnia caduceatrix* Aspekte der mitteltönigen Stimmung ebenfalls zu dieser Zuordnung beitragen.<sup>93</sup>

	Mollterzmodi	Durterzmodi
b	10	15
h	5	13
#	0	8

Tabelle 10: b-, h- und #-Diatonik versus Moll- und Durterzmodi in *Polyhymnia caduceatrix* (1619)

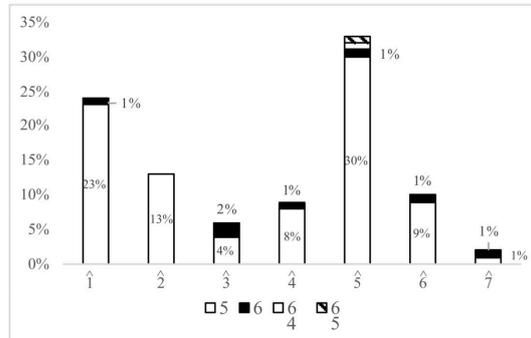
Ein weiteres Indiz dafür, dass die Transpositionen nicht ohne Auswirkung auf die modal-tonalen Eigenschaften bleiben und nicht – wie im modernen Verständnis – eine vollkom-

92 Siehe Ceulemans/Guillotet-Nothmann i. V. Die Analyse von *Terpsichore* zeigt, dass die Verbindung zwischen Durterzmodi und #-Vorzeichen bzw. Mollterzmodi und b-Vorzeichen auf spieltechnische und akustische Charakteristika der Violinenensembles zurückzuführen ist, für welche die Tänze komponiert wurden. Inwiefern ein ähnlicher Zusammenhang in *Polyhymnia caduceatrix* hergestellt werden kann, bleibt in einer späteren Studie im Detail zu überprüfen.

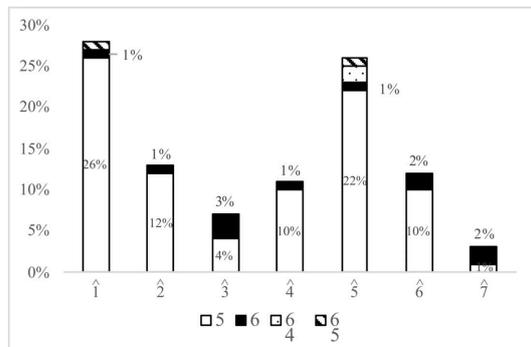
93 Die bei Praetorius (1619b, 158) beschriebene mitteltönige Stimmung führt, ohne gebrochene Obertasten, zu einer Wolfsquinte zwischen *gis* und *es* und macht die Leittöne *dis* und *ais* unbrauchbar. Setzt man, gemäß der zarlinischen Moduslehre, Kadenzpunkte auf den Modusstufen  $\hat{1}$ ,  $\hat{3}$  und  $\hat{5}$  voraus und berücksichtigt, dass der Zielklang, mit Ausnahme der phrygischen Modusstufen, durch ein *Subsemitonium* erreicht wird, ergeben sich im Rahmen der von Praetorius gewählten Transpositionen (bis zu einem b- und einem #-Vorzeichen) folgende Probleme für die Mollterzmodi: Im *Dorius* auf *a* und *Aeolius* auf *a* sind Kadenzen auf Stufe  $\hat{5}$  mit *Subsemitonium* (*dis*) unmöglich. Im *Aeolius* auf *E* sind nicht nur Kadenzen auf Stufe  $\hat{1}$ , sondern auch auf Stufe  $\hat{5}$  aufgrund der fehlenden Leittöne (*dis* und *ais*) erschwert. Vor diesem Hintergrund entsteht eine Abhängigkeit zwischen Mollterzmodi und b-Diatonik (wo diese Probleme nicht auftreten) bzw. Durterzmodi und #-Vorzeichen. Diese Abhängigkeit wird jedoch nur indirekt in der Sammlung deutlich, da Praetorius den *Aeolius* auf *e* gänzlich vermeidet und den *Aeolius* auf *a* nur einmal, in Nr. XXII verwendet. Die Kadenzanalyse dieses letzteren Konzerts zeigt, dass die problematische Kadenz auf der Modusstufe  $\hat{5}$  (*e*) grundsätzlich keine Verwendung findet und durch Kadenzen auf der Modusstufe  $\hat{4}$  (*d*) ersetzt wird.

mene Verschiebung der diatonischen und tonalen Qualitäten implizieren, ist einem Vergleich der Stufenhierarchien und -harmonisierungen in Abhängigkeit von den Transpositionen abzugewinnen. Dies sei anhand der in der Erstausgabe im *Cantus mollis*, im *Cantus durus* und *ex Duro in Durum* notierten Konzerte des *Ionicus* veranschaulicht (Beispiel 12).

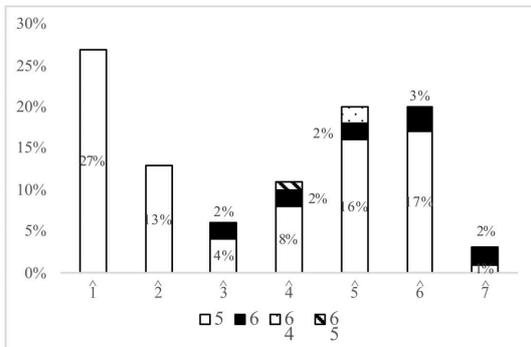
a)



b)



c)



Beispiel 12: Skalenhierarchien der ionischen Werke der *Polyhymnia caduceatrix* (1619): a) im *Cantus mollis*; b) im *Cantus durus* und c) *ex Duro in Durum*

Die Gegenüberstellung der Skalenhierarchien und -harmonisierungen (Beispiel 12) zeigt, dass sich die Rangordnung der diatonischen Stufen  $\hat{1}$  und  $\hat{5}$  wider Erwarten in Abhängigkeit von der Diatonik verändert: Dominiert in der  $\flat$ -Diatonik die Stufe  $\hat{5}$  über  $\hat{1}$ , so schlägt das Verhältnis in der  $\flat$ - und  $\sharp$ -Diatonik zunehmend zugunsten einer Hegemonie von Stufe  $\hat{1}$  um. Die Gewichtung der Stufe  $\hat{6}$  nimmt hingegen von der  $\flat$ - über die  $\flat$ - und  $\sharp$ -Diatonik zu, wobei zugleich deren Harmonisierung durch den Sextakkord proportional häufiger wird.

Diese Beobachtungen genügen, um zu belegen, dass die Transpositionen des *Ionicus* auf  $f$ ,  $c$  und  $g$  in *Polyhymnia caduceatrix* vom Standpunkt ihrer modal-tonalen Eigenschaften her nicht als äquivalent betrachtet werden können.<sup>94</sup> Sie legen ebenfalls nahe, dass der Ausgangspunkt der Kompositionen nicht immer das *Systema naturale* ist, von welchem aus die Modi »in Quartam oder quintam inferiorem nothwendig transponiert werden müssen«. <sup>95</sup> Aus Gründen, die unten weiter ausgeführt werden, hat Praetorius im Gegenteil anscheinend manche *ConcertGesänge* – wie das mit einem  $\sharp$ -Vorzeichen notierte Konzert Nr. VI und die mit Alternativen versehenen Nr. I, II, VIII, XV, XVI und XXIII – direkt in der  $g$ -Diatonik konzipiert und ins *Systema naturale* zurücktransponiert. Es stellen

94 Dies gilt insbesondere für die stark divergierenden Modushierarchien zwischen dem *Ionicus* auf  $f$  auf der einen und dem *Ionicus* auf  $c$  und  $g$  auf der anderen Seite.

95 Siehe Anm. 91.

sich somit folgende Fragen: Warum werden nur für eine begrenzte Anzahl von Konzerten Transpositionsalternativen angegeben? In welchen Fällen entscheidet sich Praetorius für einen diatonischen Raum und für eine Transposition?

Tabelle 7 zeigt, dass Transpositionsalternativen ausschließlich für die erste Hälfte der Sammlung anfallen (bis Nr. XXIII), und dass sie nur ionische Werke betreffen. Bedenkt man zudem, dass die Konzeption der Sammlung auf wachsenden Vokal- und Instrumentalbesetzungen beruht, liegt die Vermutung nahe, dass – wie von Praetorius auch angedeutet – Stimmumfänge für die Transpositionen ausschlaggebend sind.

The image displays a musical score for four voice parts: Cantus (C.), Altus (A.), Tenor (T.), and Bassus (B.). The score is organized into three systems, each containing 12 measures. The measures are numbered from I to XL. The Cantus part is written in a soprano clef, Altus in an alto clef, Tenor in a tenor clef, and Bassus in a bass clef. The notation includes various note values (half notes, quarter notes) and rests. The key signature is one sharp (F#). The score illustrates the range of notes for each voice part across the 40 measures.

Beispiel 13: Maximale Stimmumfänge der Cantus-, Altus-, Tenor- und Bassus-Stimmgruppen in *Polyhymnia caduceatrix* (1619)

Um diese Hypothese im Detail zu überprüfen, gibt Beispiel 13 in großgedruckten ganzen Noten die maximalen Stimmumfänge der vier Stimmgruppen Cantus, Altus, Tenor und Bassus<sup>96</sup> für jedes Konzert an, wobei die Umfänge der eingerahmten Nummern II, III, VIII, XV, XVI und XXIII der von Praetorius angegebenen #-Vorzeichenalternative entsprechen.

Ein Vergleich zeigt, dass der Ambitus der Tenor-Stimmen, der sich – mit Ausnahme der untypischen Nr. XIII – hauptsächlich von  $c$  bis  $f^1$  erstreckt und wiederholt  $A$  als Untergrenze erreicht, weitgehend konstant bleibt. Gleiches gilt für die Untergrenze<sup>97</sup> des Bassus, die wegen offensichtlicher instrumentaler Begrenzungen  $C$  nicht unterschreitet.<sup>98</sup> Die Umfänge der Cantus-Stimmen, deren Eckpfeiler (hauptsächlich  $c^1$  und  $f^2$ ) mit dem Tenor oktavversetzt sind, werden im Gegensatz dazu zwischen Konzert Nr. I ( $d^1$ - $e^2$ ) und Nr. XL ( $a$ - $a^2$ ) sowohl an der Ober- wie an der Untergrenze sukzessive erweitert. Ähnliches gilt, wenn auch in geringerem Maße, für die Altus-Stimmen, vor allem ab Nr. XXXII.

Dass sich die Schlüsselungen innerhalb der individuellen Stimmgruppen unterscheiden – z. B. werden in der Bassus-Gruppe unter anderem  $f3$ -,  $f4$ -,  $f5$ - und  $c4$ -Schlüssel verwendet – stellt keineswegs die hier aufgezeigte Tendenz infrage.<sup>99</sup> Die Unterscheidung zwischen instrumentalen und vokalen Stimmumfängen führt hingegen zu einem differenzierteren Gesamtbild. In Beispiel 13 werden zu diesem Zweck die Grenzen der Vokalstimmen bei Abweichungen gegenüber den Instrumentalstimmen mit kleinen Notenköpfen dargestellt. Diese Differenzierung zeigt, dass zwar die Vokalstimmumfänge an der aufgezeigten Entwicklung teilhaben, dass sich die letztere aber hauptsächlich in den explizit als instrumental ausgewiesenen Partien vollzieht.

Die dargestellte Ambituserweiterung deutet somit auf ein planvolles Experimentieren mit vokalen und insbesondere instrumentalen Ressourcen hin, die in ihrem systematischen Ansatz an die Beschreibung von Arten und Manieren der Instrumentalbesetzungen im *Syntagma Musicum* erinnert.<sup>100</sup> Sie legt nahe, dass sich die instrumentale Gestaltung in der zweiten Hälfte der Sammlung zunehmend von den Vokalstimmen löst.<sup>101</sup> Nicht zuletzt führt die Ambituserweiterung zu der Annahme, dass die Werkreihenfolge, wenigstens zum Teil, eine Chronologie der Entstehung widerspiegeln könnte. Diese Hypothese verfestigt sich durch die in den Tabellen 1 und 2 vorgenommene Werkdatierung, bliebe jedoch im Rahmen einer historisch-analytischen Folgestudie näher zu überprüfen. Die hier erzielten Ergebnisse zeigen gleichwohl schon jetzt, dass sich eine immanent-

96 Praetorius' mehrchörige Konzeption orientiert sich formal am traditionellen vierstimmigen Satz mit Cantus, Altus, Tenor und Bassus. Für die hier vorgenommene Analyse wurden die individuellen Stimmen zu homogenen Stimmgruppen zusammengefasst und innerhalb dieser Gruppen jeweils der maximale Stimmumfang ermittelt. Die wenigen Stimmen, die sich nicht in dieses Schema einfügen, u. a. Quintus-Stimmen, sind im Beispiel 13 nicht berücksichtigt, um eine bessere Übersichtlichkeit zu gewinnen.

97 Die Heterogenität der Bassusobergrenze ist darauf zurückzuführen, dass die Generalbassstimme in manchen Fällen die Einsätze der Oberstimmen verdoppelt.

98 Die einzige Ausnahme ist die Nr. XXXVI, in welcher der Bassus bis  $B_1$  hinabsteigt.

99 Aufgrund der Transpositionsmöglichkeiten, die Praetorius zwar vorsieht, für welche er aber nicht immer Alternativschlüssel angibt, erweist sich eine konsequente Einbeziehung der Originalschlüssel als unerheblich.

100 Praetorius 1619b, III, Kap. 8; Praetorius 2015. [http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius\\_1619/Praetorius\\_1619.xml;chunk.id=div\\_2\\_4\\_8](http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius_1619/Praetorius_1619.xml;chunk.id=div_2_4_8) (12.12.2020)

101 Zur Lösung des vokal-instrumentalen Satzes von der Chörigkeit und zur Entstehung eines gemischt konzierenden Satzes mit idiomatischer Schreibweise siehe Forchert 1959, 184–189 sowie Wiermann 2005, 186–201.

quantitative Erschließung als nützlich und wirksam erweist im Interesse einer differenzierteren Einordnung der Konzerte in ihren historisch-chronologischen Zusammenhang.

Aus der Perspektive der Transpositionsproblematik ergibt sich mithin folgendes Bild: Praetorius arbeitet mit festen Ambitusvorstellungen, baut aber diese Stimmumfänge in den Oberstimmen progressiv aus. Nicht nur das Konzert Nr. VI, das mit einem #-Vorzeichen notiert ist, sondern auch jene Werke, für die lediglich Transpositionsalternativen mit einem #-Vorzeichen angegeben sind, fügen sich in diese allgemeinen Stimmumfänge ein. Das bedeutet, dass die #-Transpositionen notwendig sind, um die Stimmumfänge zu wahren, und dass ein Teil dieser *ConcertGesänge* wahrscheinlich von Anfang an mit einem # notiert war. Vor diesem Hintergrund sind die Rücktranspositionen in den *Cantus durus* und die Transpositionsalternative des *Cantus mollis* lediglich Kompromisse, die versuchen, dem verhältnismäßig ungewöhnlichen #-Vorzeichen und den eventuell damit verbundenen spieltechnischen bzw. aufführungspraktischen Problemen Rechnung zu tragen.

Die Ausweitung der Oberstimmengrenzen – insbesondere ab Nr. XXVI – führt mithin zu einer zunehmenden Restriktion der Transpositionsmöglichkeiten. Diese Restriktion erklärt, warum Transpositionsalternativen ausschließlich in der ersten Hälfte des Zyklus angeboten werden.

Berücksichtigt man zudem, dass die von Praetorius angegebenen Transpositionen in Wirklichkeit Alternativen zur *g*-Diatonik darstellen, wird ebenfalls klar, warum die Transpositionen nur ionische Werke betreffen: Die oben erwähnte Abhängigkeit zwischen den Durterzmodi und den #-Tonarten, die über *Polyhymnia caduceatrix* hinausgeht, führt nämlich indirekt dazu, dass primär die ionischen und sekundär die mixolydischen Konzerte – d. h. ausschließlich Durterzmodi – von den angegebenen Transpositionsalternativen betroffen sind.

## 6. GENERALBASS UND HARMONISCHE PATTERNS

*Polyhymnia caduceatrix* befindet sich an einem Scheideweg zwischen diatonischer Logik und Skalenlogik: Bestimmen diatonische Qualitäten und Funktionen einen Großteil der horizontalen und vertikalen Phänomene, gehen aus ihnen dennoch stufengebundene Eigenschaften hervor, die im Begriff sind, sich zu verfestigen und Teilaspekte der Oktavregel vorwegzunehmen. Wesentliche Gesichtspunkte der Tonalität – und der tonalen Charakteristiken, die sich in der Oktavregel niederschlagen – sind syntaktisch-prozessualer Natur und beruhen auf der Art und Weise, wie harmonische Einheiten erreicht und wieder verlassen werden. So stellt sich die Frage nach dem modal-tonalen Status der in der Sammlung vorgefundenen harmonischen Patterns.

Eine erste Annäherung an diese Frage erfolgt über die Untersuchung der Bassbewegungen in Schritten oder Sprüngen und ihrer Harmonisierungen durch Quint- oder Sextakkorde (Tabelle 11). Ein Vergleich zwischen den fünf Bicinien aus *Musae Sioniae* und *Polyhymnia caduceatrix* verzeichnet eine markante Entwicklung:

a)				
	5→5	6→6	6←→5	Gesamt
<b>Schritt</b>	134 (142)	0 (0)	18 (9)	152
<b>Sprung</b>	214 (205)	0 (0)	6 (14)	220
<b>Gesamt</b>	348	0	24	372

b)				
	5→5	6→6	6←→5	Gesamt
<b>Schritt</b>	4415 (6070)	618 (362)	4510 (3111)	9543
<b>Sprung</b>	8473 (6818)	151 (407)	2094 (3494)	10718
<b>Gesamt</b>	12888	769	6604	20261

Tabelle 11: Bassbewegungen in Abhängigkeit zu den Harmonisierungen: a) in den fünf Bicinien aus *Musae Sioniae* IX (1610), b) in *Polyhymnia caduceatrix* (1619)

Standen Sprünge (152) und Schritte (220) in *Musae Sioniae* im Verhältnis 2:3, sind beide Bewegungstypen in der späteren Sammlung beinahe ausgewogen. Ebenfalls beachtenswert sind zwei Abhängigkeiten,<sup>102</sup> die sich in *Polyhymnia caduceatrix* einstellen: zum einen der Zusammenhang zwischen Quintakkordfolgen und Sprüngen, zum anderen die Abhängigkeit zwischen Sextakkordfolgen und Schritten. Diese Sachverhalte lassen sich anhand individueller Beispiele zum Teil näher beschreiben und ergänzen.

Im Bicinium Nr. CCVIII (*Wie schön leuchtet der Morgenstern*) bestehen die Verse hauptsächlich aus Terz- und Quintakkordharmonisierungen einer Basslinie, die häufig in Terz- und Oktavparallelen zu den Oberstimmen verläuft (z. B. T. 2 oder T. 6). Dieses Prinzip der Parallelbewegung wird in Kadenzsituationen (T. 5 und Ende von T. 6) und im Kontext des melodischen Aufstiegs  $c^2-d^2-e^2-f^2-e^2$  (T. 3), der in charakteristischer Weise durch Quintakkorde harmonisiert wird, aufgegeben (siehe Beispiel 14).

Die Bearbeitung desselben *Cantus firmus* in *Polyhymnia caduceatrix* beginnt mit einem ähnlichen imitatorischen Einsatz der Oberstimmen. Sie unterscheidet sich jedoch grundlegend durch einen zunehmend von Kadenzen geprägten Bassverlauf und eine größere Fokussierung der Harmonik auf die *Finalis F*. Beide Charakteristika, die sowohl dynamische als auch statische Aspekte der harmonischen Syntax vereinen, sind insbesondere auf den Wechsel von Quint- und Sextakkorden bei schrittweiser Gegenbewegung der Außenstimmen in Takt 2, 3 und 5 zurückzuführen. Dabei fällt die gezielte Nutzung der Sextakkorde auf den Stufen  $\hat{6}$  (T. 2 und 5) und  $\hat{7}$  (T. 3) auf. Zum einen führen diese Sextakkorde, setzt man das Denken in Umkehrungen voraus,<sup>103</sup> zur harmonischen Assimilierung der Stufen  $\hat{6}$  und  $\hat{7}$  an die Quintakkorde auf  $\hat{4}$  und  $\hat{5}$  und tragen mithin zur Bedeutungsabgrenzung dieser Stufen gegenüber der *Finalis* als Bezugspunkt bei. Zum anderen

102 Diese Abhängigkeiten lassen sich anhand der in Klammern notierten Schätzwerte belegen. Diese geben an, mit welchem Wert zu rechnen wäre, wenn keine Abhängigkeit zwischen Bassbewegung und Akkordtyp bestünde. Je größer die Differenz zwischen der tatsächlichen und der theoretisch ermittelten Okkurrenz, desto mehr sprechen die Ergebnisse für eine Abhängigkeit.

103 Der Begriff der Umkehrung ist hier keineswegs anachronistisch, wenn man berücksichtigt, dass Lippius sieben Jahre zuvor seine Theorie der *Trias harmonica* publizierte und Praetorius in engem Kontakt mit Heinrich Baryphonus stand, dessen *Pleiades musicae* (die in Praetorius 1619c, 227 angekündigt werden) sich ebenfalls einen Umkehrungsbegriff aneignen. Siehe Lippius 1612; Baryphonus 1615.

verstärkt der Sextakkord in Takt 5 den teleologischen Zug zur *Finalis* durch Vorbereitung des darauffolgenden Akkords mit der verminderten Quinte, der sich seinerseits in die unvollständige *Trias* der ersten Modusstufe auflöst.

CANTUS 1  
Wie schön, wie schön leuch-tet der Mor-gen- stern, voll Gnad und Wahr-heit von  
Von Gott, von Gott kömmt mir ein Freu-den-schein, wenn du mit dei-nen Äu-

CANTUS 2  
Wie schön leuch-tet der Mor-gen- stern, der Morg-en- stern, voll Gnad und Wahr-heit  
Von Gott kömmt mir ein Freu-den-schein, ein Freu-den-schein, wenn du mit dei-nen

BASSUS CONTINUIS  
Bassus generalis pro organo si placet

5  
C. 1  
- dem Herrn, du sü-ße Wur-zel Jes-se, du Sohn Da-  
- ge-lein mich freund-lich tust an-blik-ken, o Herr Je-

C. 2  
von dem Herrn, die sü-ße Wur-zel Jes--se, du  
Äu-ge-lein mich freund-lich tust an-blik-ken, o

B.C.

Beispiel 14: Michael Praetorius, *Musae Sioniae IX* (1610), Nr. CCVIII (*Wie schön leuchtet der Morgenstern*), Teil 1, T. 1–7

Chorus  
Voce & Instr.

CANTUS 1. 1.  
Wie schön leuch-tet der Mor-gen- stern, voll Gnad und Wahr-heit von dem Herrn, du sü-ße Wur-zel Jes-se,

CANTUS 2. 2.  
Wie schön leuch-tet der Mor-gen- stern, voll Gnad und Wahr-heit von dem Herrn, du sü-ße Wur-zel Jes-se,

ALTUS 3.  
Du sü-ße Wur-zel Jes-se,

TENOR 4.

BASSUS 5.

BASSUS Generalis 10.  
Wie leuch-tet der Mor-gen- stern, voll Gna-de und Wahr-heit von dem Herrn, die sü-ße Wur-zel Jes-se,

Beispiel 15: Michael Praetorius (2019), *Polyhymnia caduceatrix*, Nr. X (*Wie schön leuchtet der Morgenstern*), T. 1–6

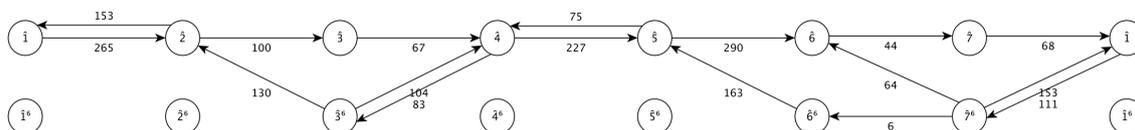
Die aus den allgemeinen Ergebnissen und den beiden individuellen Beispielen hervorgehenden Sachverhalte sind wegweisend für die musikalische Entwicklung des 17. Jahrhunderts und werden teilweise in der Musiktheorie und pädagogischen Literatur des 18. Jahrhunderts auch als solche wahrgenommen. So bemerkt Johann David Heinichen zur Ablösung paralleler Quintakkorde durch Sextakkorde im spezifischen Kontext von Halbtonschritten auf den Skalenstufen  $\hat{3}$  und  $\hat{4}$  in Dur:

In antiqven Sachen findet man folgende unnatürliche Sätze zweyer neben einander liegenden halben Tone alle Augenblicke [Beispiel]. Der moderne Gusto aber richtet sie besser nach seinen modis ein, und vermischt sie auff unterschiedene Arth mit der 6te [...].<sup>104</sup>

104 Heinichen 1728, 742, Anm. k.

Vor diesem Hintergrund einer graduellen Anreicherung der Basslinien mit Sextakkorden kommt Thomas Christensen zu dem Schluss, dass die Verwendung paralleler Sextakkorde bei schrittweiser diatonischer Fortschreitung als eines der bemerkenswertesten Kennzeichen des neuen tonalen Stils eingestuft werden müsse.<sup>105</sup> Es stellt sich somit die Frage nach den spezifischen Eigenschaften der Skalenharmonisierungen in *Polyhymnia caduceatrix*. Dabei sollen hier lediglich die harmonischen Patterns stufenweise fortschreitender Bässe berücksichtigt werden.

Beispiel 16 modelliert zu diesem Zweck Skalenstufenharmonisierungen in den Durterzmodi. Die Knoten stellen die Bassstufen und ihre Harmonisierung durch einen (unbezifferten) Quint- oder Terzakkord bzw. durch einen Sextakkord dar. Die mit Zahlen versehenen Pfeile geben die Richtung der Bassbewegung sowie die Okkurrenz des Patterns an. Der Übersicht halber wird im Modell nur das am häufigsten verwendete Harmoniepattern beim Übergang von einer Stufe zur anderen aufgeführt – ein Grund, weshalb einige Sextakkorde, obwohl sie in der Sammlung vorkommen, nicht miteinander verbunden sind. Ausnahmen von dieser Regel ergeben sich immer dann, wenn sich eine Stufenharmonisierung gleichsam in einer ›Sackgasse‹ befindet und nicht mehr weiterführt wird.<sup>106</sup>



Beispiel 16: *Polyhymnia caduceatrix* (1619), harmonische Patterns, Durterzmodi

Angesichts der im Abschnitt 5 dargelegten Sachverhalte überrascht es wenig, dass in den harmonischen Patterns die Sextakkorde hauptsächlich auf den Skalenstufen  $\hat{3}$ ,  $\hat{6}$  und  $\hat{7}$  anfallen. In höchstem Grade bezeichnend ist hingegen, dass die Harmonisierungen dieser Stufen in manchen Fällen in Abhängigkeit von der Richtung der Bassfortschreitung variieren.

Dieser Zusammenhang zeichnet sich zwischen den Stufen  $\hat{2}$  und  $\hat{3}$  ab: Ist das Basspattern aufwärts mit Quintakkorden nicht ungewöhnlich, so erfolgt die Bassharmonisierung abwärts meistens mit dem Sextakkord ( $\hat{3}^6$ – $\hat{2}$ ). Noch charakteristischer sind die Patterns, die sich zwischen den Stufen  $\hat{5}$ ,  $\hat{6}$  und  $\hat{7}$  ergeben: Erfolgt die Harmonisierung aufwärts mit Quintakkorden, vollzieht sich der Gang in die entgegengesetzte Richtung mit Sextakkorden ( $\hat{7}^6$ – $\hat{6}^6$ – $\hat{5}$ ). An diesem letzten Pattern zeigt sich das von Christensen identifizierte Moment der harmonisch-tonalen Logik. Dabei ist zu beachten, dass dieses Pattern, wenn auch qualitativ bedeutend, in *Polyhymnia caduceatrix* alles andere als stark ausgeprägt ist: Die Sextakkordfolge ergibt sich, wie gesagt, nur in absteigender Richtung und betrifft niemals, wie in Heinrichs Ausführungen, auf die sich Christensen bezieht, die Stufen  $\hat{2}$ ,  $\hat{3}$  und  $\hat{4}$ .

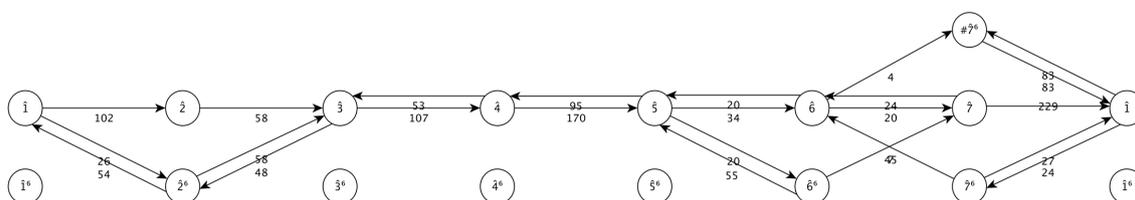
Diese Feststellungen belegen nichtsdestoweniger ein entscheidendes Charakteristikum der tonalen Syntax in den Durterzmodi von *Polyhymnia caduceatrix*: die Tatsache, dass

105 Christensen 1992, 99.

106 Beim Schritt von Stufe  $\hat{3}$  zu Stufe  $\hat{4}$  in den Durterzmodi ist  $\hat{3}^6$ – $\hat{4}$  mit 104 Okkurrenzen das meistverwendete Harmonisierungspattern. Der Weg  $\hat{3}$ – $\hat{4}$  (d. h. ohne Sextakkord auf beiden Stufen) wurde zusätzlich angegeben, um die Weiterführung des Quintakkords auf Stufe  $\hat{3}$  innerhalb des Modells zu ermöglichen.

die Harmonieschemata nur bedingt reversibel sind und in einer bestimmten Richtung bevorzugt auftreten. Diese Bevorzugung einer Richtung zeigt sich ebenfalls daran, dass unabhängig davon, ob Sextakkorde auftreten, die Okkurrenzen analoger Basspatterns signifikant in Abhängigkeit von ihrer Richtung variieren. So überwiegt bei weitem das Basspattern  $\hat{1}-\hat{2}$  gegenüber dem umgekehrten Pattern  $\hat{2}-\hat{1}$ . Gleiches gilt in erhöhtem Maße für das gegenüber  $\hat{5}-\hat{4}$  dominierende Pattern  $\hat{4}-\hat{5}$ , an dem sich der Übergang von der ›Prädominante‹ zur ›Dominante‹ abzeichnet. Ist dieses asymmetrische Verhältnis von analogen Harmonieschemata in *Polyhymnia caduceatrix* noch verhältnismäßig ungleichmäßig ausgeprägt, spiegelt es dennoch mit aller Deutlichkeit die den Durterzmodi eigentümliche kadenzierend-tonale Dynamik wider.<sup>107</sup>

Die Bevorzugung bestimmter Richtungen von Harmoniepatterns schlägt sich ebenfalls in den Mollterzmodi nieder (Beispiel 17), obwohl sie in diesem Kontext weniger ausgeprägt ist.<sup>108</sup> Wie zuvor in den Durterzmodi lässt sich auch hier eine deutliche Präferenz für Sextakkorde in absteigenden Bassverläufen erkennen, was sich insbesondere anhand der Patterns  $\hat{2}^{\flat}-\hat{6}$  und  $\hat{3}^{\flat}-\hat{5}$  bestätigt. Über diese wichtigen Gemeinsamkeiten hinaus ergibt sich gleichwohl für die Mollterzmodi ein insgesamt anderes Skalenbild.



Beispiel 17: *Polyhymnia caduceatrix* (1619), harmonische Patterns, Mollterzmodi

Zunächst fällt auf, dass die Harmoniepatterns nicht vorzugsweise über den Sextakkord der Stufe  $\hat{3}$  verlaufen, sondern über den Quintakkord. Dieser Sachverhalt mag eng mit einer Umdeutung der diatonischen Qualitäten in tonale Qualitäten verbunden sein und hängt mit der Tatsache zusammen, dass die Stufe  $\hat{3}$  aus harmonisch-tonaler Perspektive der Stufe der parallelen Durtonart entspricht.

Ein weiterer signifikanter Unterschied zu den Durterzmodi liegt im Status der Stufe  $\hat{2}$ . Erscheint diese in den Durterzmodi mehrheitlich in Form eines Quintakkords, profiliert sich in den Mollterzmodi insbesondere das Schema  $\hat{1}-\hat{2}^{\flat}-\hat{3}$  (und umgekehrt). Ist der Grund dafür wiederum in den diatonischen Qualitäten der Stufe  $\hat{2}$  in den Mollterzmodi zu suchen, so liegt es dennoch nahe, dass in *Polyhymnia caduceatrix* diese Eigenschaften im Begriff sind, sich zu tonalen (stufengebundenen) Qualitäten zu verfestigen. Vor diesem Hintergrund kann vermutet werden, dass auf längere Sicht eine Angleichung der Skalenschemata für die Moll- und Durterzmodi erfolgte, die zu einer einheitlichen Verwendung des Sextakkords auf Stufe  $\hat{2}$  führte. Dieser Sextakkord, der eine Verbindung zwischen den Skalenstufen  $\hat{2}$  und  $(\#)\hat{7}$  als Vertreter der Dominantfunktion ermöglicht, entwickelt sich in den Folgejahrzehnten zu einem entscheidenden Phänomen der tonalen Kadenzharmonik.<sup>109</sup>

107 Siehe dazu Guillotel-Nothmann 2017, 210–247.

108 Dies zeigt sich u. a. am schwächeren Okkurrenzunterschied zwischen den Patterns  $\hat{4}-\hat{5}$  und  $\hat{5}-\hat{4}$  (wenn auch das erstere weiterhin beinahe doppelt so häufig ausgeprägt ist) und kann als wichtiges Charakteristikum der Mollterzmodi im Allgemeinen gelten.

109 Siehe dazu auch Holtmeier 2009, 13.

Zuletzt entsteht durch die Hochalterierung der Stufe  $\#7$  als *Subsemitonium modi* ein verändertes Bild der Harmoniepatterns im oberen Bereich der Skala. Paradoxerweise überwiegen sowohl in auf- als auch in absteigender Richtung die diatonischen Verbindungen  $6^e-7-1$  und  $1-7-6$ . Wird der Sextakkord auf Stufe  $7$  verwendet, so geschieht dies mehrheitlich in Form der chromatischen Stufe ( $\#7^e-1$  und  $1-\#7^e$ ). Setzt sich der Abstieg hingegen bis zur Stufe  $6$  fort, überwiegt die diatonische Variante des Sextakkords im Sinne des zukünftigen melodischen Molls.<sup>110</sup>

Diese Ausführungen liefern ein nur unvollständiges und allgemeines Bild der harmonischen Patterns in *Polyhymnia caduceatrix*. Sie reichen dennoch aus, um dynamische und statische Charakteristika der sich herausbildenden harmonischen Tonalität aufzuzeigen, die sich später in der Oktavregel niederschlagen. Gleichzeitig zeigen die Ergebnisse, wie weit die in *Polyhymnia caduceatrix* verwendeten Patterns noch von der Oktavregel entfernt sind. Sie zeugen von einer ihnen eigenen Kohärenz, die aus dem für die Sammlung eigentümlichen Spannungsverhältnis zwischen diatonischen und tonalen Eigenschaften resultiert. Es bliebe einer Folgestudie übrig, die Patternanalyse auf Basssprünge zu übertragen und diese der theoretischen und pädagogischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts systematisch gegenüberzustellen.

## ZUSAMMENFASSUNG UND PERSPEKTIVEN

In *Polyhymnia caduceatrix* interagiert eine auf diatonischen Qualitäten und Funktionen fußende Logik mit einer Logik, die tonalen Qualitäten und Funktionen gehorcht, wobei die letztere im Begriff ist, über die erstere Oberhand zu gewinnen. Diese Entwicklung ist jedoch am Ende des zweiten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts noch lange nicht abgeschlossen und wäre im Rahmen einer größer angelegten Studie weiterzuerfolgen.

Das von uns herangezogene Leseraster basiert zum Teil auf historischen Begriffen. Gleichzeitig setzt es sich über die historische Theorie hinweg und betrachtet das Repertoire bewusst aus unserer heutigen Perspektive und mit den analytischen und technischen Mitteln, die uns gegenwärtig zur Verfügung stehen. In seinem Artikel über den Tonalitätsbegriff der Oktavregel verteidigt Ludwig Holtmeier die historische Satzlehre: »Es scheint, als würde in den letzten Jahren mit dem Erstarken derjenigen Bewegung innerhalb der Musiktheorie, die man gemeinhin mit ›historische Satzlehre‹ oder ›Historical informed Music Theory‹ bezeichnet, eine vergessene ›Kultur‹ der Musiktheorie wieder ins Bewusstsein zurückgelangen.«<sup>111</sup>

Der Anspruch, einer vergessenen Kultur wieder habhaft zu werden, ist wichtig und legitim. Er sollte uns allerdings nicht vergessen lassen, dass Theoretiker keine unfehlbaren Zeugen der Musikpraxis ihrer Zeit sind. Selbst im Fall von Praetorius, der die Fähigkeiten eines Theoretikers und eines Komponisten wie kaum ein anderer miteinander vereinte, zeigen unsere Analysen, dass die theoretische Darlegung des *Syntagma musicum* nicht ausreicht, um alle Besonderheiten der zeitgleich entstandenen musikalischen Werke angemessen zu erklären.

110 Ungeachtet der starken Repräsentanz des dorischen Modus erscheint die chromatisch erniedrigte Stufe  $b6$  kaum in den Harmonisierungen von schrittweisen Bassverläufen: ein Grund, weshalb diese chromatische Stufe nicht vom Harmonisierungsmodell in Beispiel 17 erfasst wird.

111 Holtmeier 2009, 7.

Selbstverständlich sind die hier gewonnenen analytischen Einsichten durch die spätere Entwicklung der Harmonik und das Aufkommen der Dur-Moll-Tonalität geprägt. So könnte man ihnen einen teleologischen Blick vorwerfen, der darauf abzielt, *Polyhymnia caduceatrix* nicht etwa für sich selbst, sondern lediglich im Lichte einer noch gar nicht vollzogenen Entwicklung zu betrachten. Und dennoch stehen unsere Analysen nicht im Widerspruch zu einem historischen Ansatz, wenn man berücksichtigt, dass sie im Repertoire verankerte Eigenschaften enthüllen und lediglich darauf abzielen, diese Eigenschaften aus einer breiteren historischen Perspektive zu verstehen und zu würdigen.

Die hier aufgedeckten Tendenzen konnten mittels der computergestützten Analyse eines verhältnismäßig großen Korpus ans Licht gebracht werden. Diese Analysen zeigen, dass *Polyhymnia caduceatrix* im Keim verschiedene tonale Charakteristiken aufweist, die erst ein knappes Jahrhundert später durch die Oktavregel vom theoretischen Diskurs vollständig erfasst wurden.

Der Generalbass spielt in dieser Entwicklung eine wichtige Rolle. Er geht – aus Gründen, die noch eingehender zu klären sein werden – mit einer zunehmenden Verwendung von Sextakkorden einher, die ihrerseits zu einer Dynamisierung der Harmonik und zu einer Polbildung um die Funktionen Tonika und Dominante führen. Bleibt eine genauere Chronologie dieser Entwicklung ein noch ausstehendes Ziel und wichtiges Desiderat,<sup>112</sup> so erhoffen wir uns, einen – wenn auch bescheidenen, so doch konkreten – Beitrag zu dessen Verwirklichung geleistet zu haben.

## Literatur

- Abraham, Lars Ulrich (1961), *Der Generalbass im Schaffen des Michael Praetorius und seine harmonischen Voraussetzungen*, Berlin: Merseburger.
- Agazzari, Agostino (1607), *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*, Siena: Falconi.
- Ammerbach, Elias Nicolaus (1571), *Tabulaturbuch*, Leipzig: Jakob Bärwald.
- Arlettaz, V. [Vincent] / J.-M. [Jean-Marc] Belvisi / M. I. [Maria Inês] Guimarães / N. S. [Nae Sung] Lee / N. [Nicolas] Meeùs (1996), »Les règles des sixtes. Un moment du développement de la théorie tonale au XVII<sup>e</sup> siècle«, *Musurgia* 3/2, 67–79.
- Banchieri, Adriano (1610), *Vezzo di perle musicali*, Venedig: Ricciardo Amadino.
- Baryphonus, Heinrich (1615), *Pleiades musicae*, Halberstadt: Jacob-Arnold Kothe.
- Benzing, Josef (1982), *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, 2. verbesserte und ergänzte Auflage, Wiesbaden: Harrassowitz.
- Bernhard, Christoph (2003), »Tractatus compositionis augmentatus« [ca. 1657], in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel: Bärenreiter, 40–131.
- Bianciardi, Francesco (1607), *Breve regola per imparare a sonare sopra il basso con ogni sorte d'istrumento*, Siena: o. A.

112 Christensen 1992, 99.

- Brauer, James Leonard (1983), *Instruments in Sacred Vocal Music at Braunschweig-Wolfenbüttel: A Study of Changing Tastes in the Seventeenth Century*, Ph.D., City University of New York. [https://academicworks.cuny.edu/gc\\_etds/2200](https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/2200) (12.12.2020)
- Calvisius, Sethus (1600), *Exercitationes musicae duae*, Leipzig: Schnellböltz.
- Campion, François (1716), *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique*, Paris: La Veuve G. Adam – l'Auteur.
- Ceulemans, Anne-Emmanuelle / Christophe Guillotel-Nothmann (i. V.), »Das diatonisch-chromatische System zur Zeit des Michael Praetorius. Eine digitale Neuerschließung des *Syntagma Musicum* (1619) in Verbindung mit dem Tanzzyklus *Terpsichore* (1612)«, in: *Musik im Umbruch. Michael Praetorius zum 400. Todestag*, hg. von Sven Limbeck, Rainer Schmitt und Sigrid Wirth, Wiesbaden: Harrassowitz [erscheint voraussichtlich 2021].
- Christensen, Thomas (1992), »The ›Règle de l'Octave‹ in Thorough-Bass Theory and Practice«, *Acta Musicologica* 64/2, 91–117.
- Crüger, Johann (1654), *Synopsis musica*, Berlin: Runge.
- De Saint Lambert, Michel (1707), *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments*, Paris: Christophe Ballard.
- Drömann, Hans-Christian / Achim Giering (Hg.) (1994), *Evangelisches Gesangbuch: Ausgabe für die Evangelisch-Lutherischen Kirchen in Niedersachsen und für die Bremische Evangelische Kirche*, Hannover: Verlagsgemeinschaft für das Evangelische Gesangsbuch Niedersachsen/Bremen.
- Forchert, Arno (1959), *Das Spätwerk des Michael Praetorius*, Berlin: Merseburger.
- Glareanus, Henricus Loriti (1547), *Glareani Dodekachordon*, Basel: Heinrich Petri.
- Guillotel-Nothmann, Christophe (2017), *Asymétrie conditionnelle et asymétrie spontanée des progressions harmoniques: Le rôle des dissonances dans la cristallisation de la syntaxe harmonique tonale, c. 1530–1745*, Norderstedt: PubliQation.
- Gurlitt, Wilibald (2008), *Michael Praetorius (Creuzbergensis): Sein Leben und seine Werke* [1914], Wolfenbüttel: Floßdorf.
- Haas, Robert (1929), »Das Generalbassflugblatt Bianciardis«, in: *Festschrift Johannes Wolf zu seinem sechzigstem Geburtstage*, hg. von Walter Lott, Helmuth Osthoff und Werner Wolffheim, Berlin: Breslauer, 48–56.
- Holtmeier, Ludwig (2007a), »Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave«, *Journal of Music Theory* 51/1, 5–49.
- Holtmeier, Ludwig (2007b), »Implizite Theorie: zum Akkordbegriff der italienischen Generalbass-Tradition«, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 31, 149–170.
- Holtmeier, Ludwig (2009), »Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel«, in: *Systeme der Musiktheorie*, hg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden: Sandstein, 7–19.
- Krummacher, Friedhelm (1978), *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel: Bärenreiter.
- La Via, Stefano (2013), »Black Sheep: The Phrygian Mode and a Misplaced Madrigal in Marenzio's Seventh Book (1595)«, *The Journal of Musicology* 30/2, 129–179.

- Lester, Joel (2007), »Thoroughbass as a Path to Composition in the Early Eighteenth Century«, *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory*, Leuven: Leuven University Press, 145–168.
- Lippius, Johannes (1612), *Synopsis musicae novae*, Straßburg: Ledertz.
- Matthaei, Conrad (1652), *Kurtzer, doch ausführlicher Bericht von den Modis Musicis*, [Königsberg]: Reusner.
- Penna, Lorenzo (1672), *Li primi albori musicali*, Bologna: Giacomo Monti.
- Praetorius, Michael (1610), *Musae Sioniae [...] Deutscher Geistlicher in Kirchen und Häusern gebrauchlicher Psalmen und Lieder mit 2. und 3. Stimmen, auff Muteten, Madrigalische und sonst noch eine andere vom Autore erst erfundene Art*, Teil IX, Wolfenbüttel: [Selbstverlag; Fürstliche Druckerei].
- Praetorius, Michael (1611), *Missodia Sionia Continens Cantiones sacras, ad Officium quod vocant Summum, ante Meridiem in Ecclesia usitatas*, Wolfenbüttel: [Selbstverlag; Fürstliche Druckerei].
- Praetorius, Michael (1617), *ConcertGesang, a 2. 4. 5. 7. 8. 9. 11. 12. & 16. Vocibus*, Wolfenbüttel: Elias Holwein.
- Praetorius, Michael (1619a), *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica*, Wolfenbüttel: Elias Holwein.
- Praetorius, Michael (1619b), *Syntagma musicum*, Bd. II, Wolfenbüttel: Elias Holwein.
- Praetorius, Michael (1619c), *Syntagma musicum*, Bd. III, Wolfenbüttel: Elias Holwein.
- Praetorius, Michael (1928), *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius, Musae Sioniae. Teil VI (1609)*, hg. von Fritz Reusch, Wolfenbüttel: Kallmeyer.
- Praetorius, Michael (1929), *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius, Musae Sioniae. Teil IX (1610)*, hg. von Friedrich Blume, Wolfenbüttel: Kallmeyer.
- Praetorius, Michael (1931), *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius, Musarum Sioniarum Motecta et Psalmi latini (1607)*, hg. von Rudolf Gerber, Wolfenbüttel/Berlin: Kallmeyer.
- Praetorius, Michael (1932), *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius, Musae Sioniae. Teil VIII (1610)*, hg. von Friedrich Blume, Wolfenbüttel: Kallmeyer.
- Praetorius, Michael (1937), *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius, Musae Sioniae. Teil V (1607)*, hg. von Friedrich Blume und Hans Költzsch, Wolfenbüttel: Kallmeyer.
- Praetorius, Michael (1960), *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius, Gesammelte kleinere Werke*, hg. von Friedrich Blume, Wolfenbüttel: Möeseler.
- Praetorius, Michael (2004), *Syntagma Musicum [1619]*, Bd. III, übers. von Jeffery Kite-Powell, Oxford: Oxford University Press.
- Praetorius, Michael (2015), *Syntagma Musicum [1619]*, Bd. III, hg. von Christophe Guilotel-Nothmann. [http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius\\_1619/Praetorius\\_1619.xml;chunk.id=0](http://tmg.huma-num.fr/xtf/view?docId=tei/Praetorius_1619/Praetorius_1619.xml;chunk.id=0) (12.12.2020)
- Praetorius, Michael (2019), *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica [1619]*, hg. von Winfried Elsner. [http://www.michael-praetorius.de/?page\\_id=1158](http://www.michael-praetorius.de/?page_id=1158) (12.12.2020)

- Rastier, François (2011), *La mesure et le grain – Sémantique de corpus*, Paris: Honoré Champion.
- Simpson, Christopher (1667), *The Principles of Practical Musick*, London: William Godbid for Henry Brome.
- Spitzer, John / Neal Zaslaw / Leon Botstein / Charles Barber / José A. Bowen / Jack Westrup (2001), »Conducting«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06266> (12.12.2020)
- Synofzik, Thomas (2011), »Praetorius und der italienische Generalbass«, in: *Michael Praetorius. Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600*, hg. von Susanne Rode-Breymann und Arne Spohr, Hildesheim: Olms, 85–113.
- Vogelsänger, Siegfried (1987), *Michael Praetorius beim Wort genommen. Zur Entstehungsgeschichte seiner Werke*, Aachen: Herodot.
- Vogelsänger, Siegfried (2008), *Michael Praetorius 1572–1621 Hofkapellmeister und Komponist zwischen Renaissance und Barock. Eine Einführung in sein Leben und Werk*, in Zusammenarbeit mit Winfried Elsner, Wolfenbüttel: Mösel.
- Vogelsänger, Siegfried (2020), *Heaven is my Fatherland. The Live and Work of Michael Praetorius*, übers. von Nathaniel J. Biebert, Eugene (OR): Resource publications.
- Vogt, Abdias (1719), *Conclave thesauri magnae artis musciae*, Prag: Labaun.
- Werckmeister, Andreas (1698), *Die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der General-Baß wol könne tractirt werden*, Aschersleben: Gottlob Ernst Struntz.
- Werckmeister, Andreas (1715), *Die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Bassus Continuus oder General-Baß wohl könne tractirt werden* [1698], spätere Auflage, Aschersleben: Gottlob Ernst Struntz.
- Wiermann, Barbara (2005), *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Wiermann, Barbara (2011), »Die Sammlung *Polyhymnia caduceatrix* des Michel Praetorius' im Spiegel ihrer handschriftlichen Überlieferung«, in: *Michael Praetorius. Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600*, hg. von Susanne Rode-Breymann und Arne Spohr, Hildesheim: Olms, 183–211.
- Williams, Peter / David Ledbetter (2001), »Continuo«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06353> (12.12.2020)
- Zarlino, Gioseffo (1558), *Le istitutioni harmoniche*, Venedig: o. A.

© 2020 Christophe Guillotel-Nothmann (Christophe.Guillotel-Nothmann@cns.fr), Anne-Emmanuelle Ceulemans (anne-emmanuelle.ceulemans@uclouvain.be)

Guillotel-Nothmann, Christophe / Anne-Emmanuelle Ceulemans (2020), »Praetorius' *Polyhymnia caduceatrix* (1619). Diatonische Logik und Skalenlogik in mehrhörigen und konzertierenden Werken des Frühbarocks« [Praetorius' *Polyhymnia caduceatrix* (1619)], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 51–93. <https://doi.org/10.31751/1073>

Centre National de la Recherche Scientifique – Institut de Recherche en musicologie, Université catholique de Louvain [Université catholique de Louvain]

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: 03/10/2020

angenommen / accepted: 03/11/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 17/01/2021



# Corelli empfängt Lully

## Über eine virtuelle Begegnung bei François Couperin<sup>1</sup>

Johannes Menke

Der Beitrag untersucht zwei Sätze aus François Couperins *Apothéose de Lully* (1725) in kompositionstechnischer und semantischer Hinsicht: Im *Accueil* empfängt Corelli, der von Couperin bewunderte Meister des italienischen Stils, seinen französischen Kollegen Lully auf dem Parnass. Dieser bedankt sich mit einem *Remerciment* beim Gott Apollo. In beiden Sätzen stellt Couperin den italienischen und französischen Stil recht unvermittelt einander gegenüber, bevor er in den darauffolgenden Sätzen eine Synthese zu erlangen sucht. Der Autor versucht in diesem Artikel, einige kompositionstechnische Aspekte, die Couperin als Chiffren der Nationalstile einsetzt, analytisch zu erfassen.

This article examines two movements from François Couperin's *Apothéose de Lully* (1725) from the point of view of compositional technique and semantics. In the *Accueil*, Corelli, the master of the Italian style admired by Couperin, receives his French colleague Lully in Parnassus. Lully thanks the god Apollo with a *Remerciment*. In both movements, Couperin juxtaposes the Italian and French styles quite abruptly before attempting to achieve a synthesis in the following movements. In this article, the author analyzes some compositional aspects which Couperin uses as cyphers of the national styles.

Schlagworte/Keywords: Analyse; analysis; Arcangelo Corelli; Barockmusik; baroque music; François Couperin; Französische Musik; french music; models; Satzmodelle; trio sonata; Triosonate

### ZWEI NATIONALSTILE, IHRE VEREINIGUNG UND DIE VOLLKOMMENE MUSIK

Im Folgenden wird die antagonistisch verstandene Differenz zwischen dem italienischen und französischen Stil im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert unter dem Blickwinkel von Satzmodellen, die den Kontrapunkt und die Harmonik prägen, beispielhaft untersucht.<sup>2</sup> Im Zentrum stehen dabei zwei Sätze aus François Couperins *Apothéose de Lully*. Die folgenden einleitenden Bemerkungen umkreisen das Thema zunächst aus der historischen Vogelperspektive, um sich dann Couperin zuzuwenden.

Mit der Regierungsübernahme durch Louis XIV im Jahr 1661 begann eine Phase der französischen Musikgeschichte, die von der gewollten Entwicklung einer eigenständigen nationalen Musiksprache geprägt war.<sup>3</sup> Dies betraf nahezu alle Bereiche: Instrumentenbau (die *violons*, Oboen, Cembali etc.), Gattungen (wie die *tragédie lyrique* bzw. *tragédie en musique* in der Oper, den *petit* und *grand motet* in der Sakralmusik oder die besondere Entwicklung der Clavecinmusik), Spielweisen (wie die allseits bekannten *notes inégales*), exakt notierte Verzierungen (*agréments*), Besetzungen (der französische fünfstimmige

- 1 Mein herzlicher Dank gilt Markus Neuwirth, der diesen Text gegengelesen und mir viele wichtige Anregungen gegeben hat.
- 2 Satzmodelle in französischer Barockmusik wurden in dieser Zeitschrift bereits anderweitig thematisiert, vgl. Roth 2010 und Froebe 2014. Ansonsten scheinen sie in der Forschung zu französischer Musik oftmals eine untergeordnete Rolle zu spielen (so etwa bei Seidel 1986 oder Tunley 2016).
- 3 Vgl. Anthony 1997, 17–38, allgemein zur ›Vorgeschichte‹ Duron 2008.

Orchestersatz mit seiner ausdifferenzierten Streicherfamilie) und nicht zuletzt Eigenheiten des Kontrapunkts und der Harmonik.<sup>4</sup> Ein Migrant, der gebürtige Florentiner Giovanni Battista Lulli, wurde als Wahlfranzose mit angepasstem Namen zum Hauptprotagonisten des neuen nationalen Stils,<sup>5</sup> der dem bis dahin dominierenden italienischen Stil entgegengesetzt wurde. Die ästhetischen Debatten kurz nach 1700, wie der bekannte Disput zwischen François Raguenet und Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville,<sup>6</sup> legen Zeugnis davon ab, wie sehr sich die Fronten in der Auseinandersetzung um die Nationalstile verhärtet hatten. Nach dem Tod des Sonnenkönigs im Jahr 1715 änderten sich die Vorzeichen: Der neue (Interims)Regent Philippe II von Orléans (bis 1723), selbst als Komponist aktiv, war ein Freund und Förderer italienischer Musik,<sup>7</sup> und unter Louis XV vollzog sich dann ein Generationenwechsel: Michel-Richard Delalande starb 1726, Marin Marais 1728, François Couperin 1733. Neben den verbliebenen Großmeistern André Campra (1660–1744) oder Jean-Féry Rebel (1666–1747) läutet der bisherige Außenseiter Jean-Philippe Rameau mit der 1733 uraufgeführten Oper *Hippolyte et Aricie* ein neues Kapitel ein, um später anlässlich der von Rousseau und den Enzyklopädisten befeuerten *Querelle des Bouffons* (dem Buffonistenstreit) in eine neue Auseinandersetzung mit der aktuellen italienischen Musiksprache zu geraten.

Immer wieder waren es Arcangelo Corelli und Jean-Baptiste Lully, die nach 1700 als klassische Vertreter der Nationalstile gehandelt wurden: bereits in den Schriften Raguenets und dann ganz pointiert in den Apotheosen Couperins von 1724/25, oder auch im 1728 publizierten *Second livre de pièces de clavecin* von Jean-François Dandrieu. Komponisten wie Dandrieu oder Couperin freilich waren nicht an einer Opposition, sondern an einer Synthese interessiert: Im Vorwort zu den *Concerts* (1724) räumt Couperin der italienischen Musik dabei das Vorrecht ein, die ältere zu sein; er spricht von ihrer »ancienneté«,<sup>8</sup> was angesichts des schon älteren Literaturstreits der *Querelle des Anciens et des Modernes* eine argumentativ nützliche Nebenbedeutung gehabt haben könnte: Wurde die italienische Musik als die ältere angesehen, so war sie dem Modell der Antike vergleichbar. Im Umkehrschluss musste die französische Musik als die neuere, salopp gesagt, »modernere« gelten.<sup>9</sup>

François Couperin begeisterte sich schon früh für den italienischen Stil, den für ihn hauptsächlich die Triosonaten Corellis repräsentierten. Man könnte, wie Philippe Beausant, von einer Art Jugendliebe sprechen, aus der eine lebenslange Leidenschaft wurde.<sup>10</sup> Seine in den 1690er Jahren entstandenen Triosonaten arbeitete er Jahrzehnte später um und erweiterte sie zu dem 1726 erschienenen Zyklus *Les Nations*. In dessen Vorwort rühmt er sich, einst – und sogar unter italienischem Pseudonym<sup>11</sup> – die ersten französi-

4 An anderer Stelle habe ich mich dazu ausführlicher geäußert, vgl. Menke 2020.

5 Dazu La Gorce 2002.

6 Hierzu Fumaroli 2001.

7 Zur italienischen »Gegenkultur« unter dem Königsbruder Philippe I. d'Orléans sowie dem späteren Regenten Philippe II. d'Orléans hat Don Fader zahlreiche Texte veröffentlicht, vgl. Fader 2007 und Fader 2013.

8 Couperin 1724, Préface.

9 Nach Charles Perraults *Parallèle des anciens et des modernes* (Paris 1688–1697) erweist sich die Überlegenheit der damals »moderneren« zeitgenössischen Musik gerade auch in der Entwicklung der Mehrstimmigkeit. Vgl. Perrault 1697 und Seidel 1986, 120–122.

10 Beausant 1980, 64–73.

11 »Francesco Coperuni«, »Pecurino« oder »Nupercio«, vgl. Baussant 1980, 68.

schen Triosonaten geschrieben zu haben. Womöglich war Corelli für den jungen Couperin auch ein Vorbild dafür, dass man als Komponist von Instrumentalmusik zu Ruhm gelangen konnte. Corellis Triosonaten erregten überall Aufsehen, so auch in Frankreich:<sup>12</sup> Michel Corrette berichtet rückblickend, in den ersten von Abbé Mathieu ausgerichteten Aufführungen in Frankreich seien sie als ein »genre nouveau« wahrgenommen und allenthalben nachgeahmt worden.<sup>13</sup> Als 1725 im Pariser Tuilerienpalast das erste Konzert der neuen Reihe der *Concerts spirituels* stattfand, spielte man Delalande und Corelli.<sup>14</sup>

Auch die Bedeutung Lullys war unstrittig: Er machte sich zwar zu Lebzeiten durch strategisches Agieren und eine förmliche Monopolpolitik nicht nur Freunde, galt aber nach seinem Tod im Jahr 1687 als unangefochtener Klassiker. Seine Opern wurden weiterhin gespielt und seine bekanntesten Stücke kursierten in Bearbeitungen (wie denen von Jean-Henri D'Anglebert). Vor der *Apothéose* ist Couperins größte Hommage an Lully vermutlich das *Huitième Concert* aus den *Concerts Les Goûts-réunis* (1724) mit dem Untertitel »dans le goût Théâtral«. Hier greift er auf von Lully geprägte Instrumentalstücke der französischen Oper zurück wie die »Ouverture«, die »Ritournéle« und den »Air«.<sup>15</sup> Zwar wird der Name Lullys nicht genannt, doch ist dessen Stellung dermaßen konkurrenzlos, dass man an kein anderes Werk als dasjenige Lullys als Referenz denken konnte. Der Titel der Sammlung, *Les Goûts-réunis*, spielt selbstredend auf die Vereinigung des französischen und italienischen Geschmacks an, die, wie im Vorwort konstatiert wird, die »République de la Musique« bislang unter sich aufgeteilt hätten. Am Ende steht eine große Triosonate (*Grande Sonade, en Trio*), betitelt mit *Le Parnasse, ou l'Apothéose de Corelli*. Couperin krönt seine Publikation also mit einer Vergöttlichung ausgerechnet des italienischen Meisters. Als hätte er bereits mit dem Unmut mancher Teile des Publikums gerechnet, kündigte er schon im Vorwort an, eines Tages auch den Lully entsprechend würdigen zu wollen,<sup>16</sup> und löst dieses Versprechen ein Jahr später dann auch ein. Die Publikation<sup>17</sup> trägt einen etwas komplizierten Titel: *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose, composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully* (»Instrumentalkonzert unter dem Titel Apotheose, komponiert zum unsterblichen Andenken an den unvergleichlichen Herrn Lully«). Kompositorisch gesehen, handelt es sich dabei ebenfalls um Triosätze (nur der erste Satz unterscheidet eine »Basse d'archet« und eine »Basse continue«), die jedoch, wie im Vorwort empfohlen wird, mit zwei Cembali aufgeführt werden können.<sup>18</sup> Beide Apotheosen haben ein Programm: In den Titeln der einzelnen Sätze werden imaginäre Szenen vorgestellt, die insbesondere in der *Apothéose de Lully* für das Verständnis der Musik außerordentlich hilfreich sind. Hier nämlich treten die beiden Pro-

12 Vgl. hierzu die instruktiven Ausführungen bei Bockmaier/Mausser 2005, 97–102.

13 Beaussant 1980, 67.

14 Vgl. Anthony 1997, 36.

15 Dass Couperin in seinen *Concerts* nur die Außenstimmen notierte, so wie es Lully ebenfalls zu tun pflegte, weil er die aufwendige Ausarbeitung der Mittelstimmen seinen Mitarbeitern (wie Marin Marais) überließ, erweist sich in diesem *Concert* womöglich als hintersinnige Anspielung.

16 Couperin 1724, Préface.

17 Couperin 1725.

18 Offene Besetzungen sind auch in Couperins *Concerts* Programm. Möglicherweise haben die *Pieces de Clavessin* (1705) von Gaspard Le Roux ein Modell abgegeben: Diese sind parallel in einer Version für Cembalo und einer für Trio abgedruckt. Letztere Version wiederum kann dazu benutzt werden, um die Stücke mit zwei Cembali aufzuführen, indem eines die obere, eines die mittlere Stimme in der rechten Hand übernimmt und beide denselben Bass in der linken Hand spielen.

tagonisten Corelli und Lully regelrecht auf, mitunter sogar mit subtiler Komik, was Philippe Beaussant dazu bewogen hat, dieses Stück als eine »petite comédie« zu bezeichnen.<sup>19</sup> Nachdem Lully von Apollo höchstpersönlich abgeholt worden ist (bei Corelli waren es »nur« die Musen), empfangen ihn Corelli und die italienischen Musen in Form eines *Largo*, das überdeutlich das Corelli'sche Idiom heraufbeschwört: *Accueil entre-Doux, et-Agard, fait à Lulli par Corelli, et par les muses italiènes*. Anschließend bedankt sich Lully – bei Apollo: *Remerciment de Lulli: à Apollon* (vgl. Beispiel 12 am Ende).

Nirgends sonst treffen die beiden Nationalstile und ihre Vertreter so unvermittelt aufeinander wie in diesen beiden Sätzen. Dass Corelli, der in Wirklichkeit immerhin 26 Jahre nach Lully gestorben ist, den über 20 Jahre älteren Kollegen empfängt und nicht andersherum, könnte durchaus stutzig machen. Ein praktischer Grund mag darin liegen, dass Couperin an die bereits publizierte *Apothéose de Corelli* anknüpfen wollte. Bedenkt man ferner, dass Couperin, wie oben erwähnt, von einer »ancienneté« der italienischen Musik ausgeht, ergibt die aus biographischer Sicht falsche Reihenfolge durchaus Sinn: Corelli steht für die ältere Musiksprache. Der »Empfang« (*Accueil*) vonseiten Corellis wird im Titel als »entre-Doux, et-Agard« beschrieben, was schwer zu übersetzen ist, u. a. weil sich die Bedeutung von »hagard« gewandelt hat: man könnte sowohl mit »halb freundlich, halb scheu«, aber auch mit »einerseits zuvorkommend, andererseits barsch« übersetzen.<sup>20</sup> Lullys Dank richtet sich an Apollo, nicht an Corelli – noch haben die beiden nicht zueinander gefunden. Erst im nächsten Satz (*Essai en forme d'Ouverture*) wird Apollo die beiden Matadore davon überzeugen, dass eine Vereinigung des französischen und italienischen Stils eine Vollkommenheit der Musik herbeiführen könne (»Que la réunion des Goûts François et Italien doit faire la perfection de la Musique«).<sup>21</sup>

## CORELLIS FREUNDLICHER, ABER ETWAS BARSCHER EMPFANG

In der Musik des *Accueil* greift Couperin auf eine Vielzahl von Merkmalen eines ersten Satzes einer Triosonate von Corelli zurück. Dies fängt schon rein äußerlich mit der Notation an: er benutzt die italienischen Violinschlüssel (mit dem Hinweis »clefs changées«) und die italienischen Zeichen für Verzierungen. Doch vor allem das Klangbild evoziert sofort das italienische Vorbild der Triosonate. Gewöhnlich unterscheidet man die *sonata da chiesa* (in der Regel vier Sätze mit der idealtypischen Abfolge Grave – Allegro – Largo – Allegro, wobei mit »Allegro« fugierte Sätze gemeint sind) und die *sonata da camera* (Preludio und anschließende Tanzsätze), Couperin jedoch mischt beide Formen gerne. Corelli machte von dieser Nomenklatur in seinen Titeln zwar nur einmal Gebrauch (in op. 2), jedoch lassen sich seine Publikationen klar zuordnen: op. 1 und op. 3 sind *sonate*

19 Beaussant 1980, 298.

20 Dies diskutiert Beaussant 1980, 302.

21 Couperin 1715, 12. Selbstverständlich ist Couperin nicht der einzige Komponist, der an einer Vereinigung oder Überwindung der beiden scheinbar widersprüchlichen Stile gearbeitet hat. Um nur wenige Beispiele zu nennen: In Frankreich gab es schon um 1700 eine »italophile« Fraktion (u. a. Marc-Antoine Charpentier, Sébastien de Brossard oder François Dandrieu), ein Komponist wie Georg Muffat vereinigte beide Kulturräume allein aufgrund seiner Biographie, und Georg Philipp Telemann fühlte sich bekanntlich einem »vermischten Geschmack« verpflichtet und steuerte mit seinen *Six Sonates corellisantes* (1735) selbst eine Hommage an den römischen Meister bei.

*da chiesa*, op. 2 und op. 4 *sonate da camera*. Trotz dieses Unterschieds ähneln die Eröffnungssätze (*preludio*) der Kammersonaten denen der Kirchensonaten zuweilen sehr.

Als typisches corellisches Satzmuster können durchgehende Achtelbässe mit darüber liegenden langgezogenen Melodien gelten, die sich früher oder später in dissonanten Syncopationen aneinander reiben. Auch wenn die rhythmisch differenzierte und dazu noch mit Punktierungen ausgestattete Gestaltung der Oberstimmen des *Accüeil* als französisches Charakteristikum gelten darf, evoziert der Duktus im Ganzen diesen Satztopos. Corelli selbst hat dieses Muster zum ersten Mal im Eröffnungssatz von op. 1/12 und danach immer wieder verwendet. Couperin greift auch im Eingangssatz der *Apothéose de Corelli* darauf zurück. Das zugrundeliegende Muster auf der ersten Halben, also der allererste Beginn, lässt sich so gut abstrahieren, dass in gewissem Sinne von einem Satzmodell gesprochen werden kann: Eine Drehfigur im Bass, die zur Terz des Grundakkords schreit, und zwei Liegestimmen mit Quintlage in der obersten Stimme (Beispiel 1).



Beispiel 1: Der prototypische ›Corelli‹-Anfang (Mittelstimme optional)

Während in der *Apothéose de Corelli* dieses Modell eingebettet wird in eine absteigende Basslinie, erfolgt im *Accüeil* ein Schritt in die iv. Stufe und zurück. Das folgende Beispiel zeigt die Satzstruktur, der besseren Anschaulichkeit halber ohne Couperins subtile Diminutionen (Beispiel 2).



Beispiel 2: Beginn des *Accüeil* in einer vereinfachten Fassung

Es lassen sich folgende satztechnische Merkmale benennen:

- a) Harmonik nach dem Muster i–iv–i
- b) Achtel-Drehfigur im Bass
- c) Terz-Quint-Folge in den Außenstimmen
- d) Nonvorhalte,<sup>22</sup> die durch eine Stimmkreuzung erzeugt werden
- e) Molltonart (dorisch notiert)

Ein Vorbild, bei dem diese Merkmale genau so zusammenkommen, lässt sich bei Corelli meines Wissens nicht finden. Sucht man etwa nach Sätzen, die ebenfalls mit der Harmoniefolge I–IV–I/i–iv–i beginnen, so ergeben sich Unterschiede bezüglich der anderen Eigenschaften:

22 Couperin beziffert Nonnen grundsätzlich mit »2«.

	I – IV – I / i–iv–i	Achtelfigur	Terz-Quint	None auf IV/iv	Moll
op. 2,1	X	X	X	-	-
op. 2,7	X	(X)	X	-	-
op. 4,4	X	-	X	-	-
op. 4,5	Variante	-	X	-	X
op. 6,2; Andante largo	X	X	-	X	X

Tabelle 1: Synopse von Satzeröffnungen mit der Harmoniefolge I–IV–I/i–iv–i

Die größte Ähnlichkeit hat damit der Mittelsatz aus dem Concerto grosso op. 6/2,<sup>23</sup> wo aber ausgerechnet der ansonsten obligatorische Terz-Quint-Außenstimmensatz fehlt. Somit gelingt es Couperin schon auf struktureller Ebene, ein typisches Muster anklingen zu lassen, ohne Corelli einfach zu kopieren. Die Detailgestaltung der Stimmen weist zahlreiche weitere nicht-corellische Momente auf.

Auch die Weiterführung dieses exponierten Materials folgt italienischen Bahnen: Couperin überführt sein i–iv–i-Pendel in ein absteigendes Basstetrachord, das in eine Kadenz mit Tenorklausel im Bass und 7–6-Vorhalt mündet, die in Italien als »cadenza di grado« und von Georg Muffat als »cadentia minima ordinaria« bezeichnet wurde.<sup>24</sup> Die komplette fünftaktige Phrase wird nach einer Pause mit einer kleinen Modifikation in die Tonart der Durparallele, also nach B-Dur, transponiert wiederholt. Dieses in seiner Plastizität und seinem Farbreichtum sehr wirkungsvolle formale Vorgehen, hat seine Wurzeln in der italienischen Triosonaten-tradition auch schon vor Corelli. Florian Edler, der den Dur-Moll-Kontrast in der italienischen Triosonate eingehend untersucht hat, spricht vom »Moll-Dur-Kontrast« oder der »Moll-Dur-Transposition«.<sup>25</sup> Im ersten Satz seiner frühen Triosonate *L'Astrée* aus den 1690er Jahren, der 1728 in *Les Nations* als *La Piemontoise* fast unverändert übernommen wurde, hatte Couperin bereits auf dieses formale Modell zurückgegriffen (Beispiel 3):

Beispiel 3: François Couperin, Moll-Dur-Transposition in *L'Astrée*, Notation modernisiert

- 23 Ein Concerto grosso ist bei Corelli in satztechnischer Hinsicht eine durchgehende Triosonate (Concertino), der ein vierstimmiger Satz (Ripieno) hinzugefügt wird, welcher größtenteils der dynamischen Abstufung dient und das Concertino verdoppelt sowie um eine vierte Stimme erweitert. Corellis Concerti grossi können auch in kammermusikalischer Besetzung, also als Triosonaten aufgeführt werden.
- 24 Zur Kadenzterminologie siehe Menke 2017, 54–58. Die französische Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts kennt keinen festen Begriff für diesen Kadenztypus. Da man diese Kadenz unter den Vorzeichen der Dur-Moll-Tonalität als Halbschluss (Kadenz auf der V. Stufe) hört, die Tenorklausel aber den an den phrygischen Modus gemahnenden absteigenden Halbton hat, ergibt die heute übliche bündige Bezeichnung »phrygischer Halbschluss« durchaus Sinn.
- 25 Edler 2006. Edler gibt neben Corelli frühere Beispiele von Maurizio Cazzati, Giovanni Maria Bononcini und Alessandro Stradella. Zum mediantischen Übergang (V–III bzw. III–i) an formalen Scharnierstellen in barocker Musik siehe La Rue 1957.

In der Tat ähnelt diese Anlage ihren italienischen Vorbildern sehr. Bestimmte melodische und harmonische Nuancen aber verraten den französischen Komponisten, vor allem die damals in Frankreich notorische Vorliebe für die *quinte superflue* (die übermäßige Quinte, in T. 6).

Im *Accüeil* kommt Couperin seinem römischen Idol womöglich näher, weil er dergleichen *accompagnements extraordinaires*<sup>26</sup> (zumindest hier am Anfang) vermeidet und dafür stärker auf dissonante Syncopationen setzt (vgl. Beispiel 4).

Beispiel 4: François Couperin, *Accüeil*, Moll-Dur-Transposition, Gerüstsatz

Selbstverständlich gehen in einer solchen, wie im Beispiel 4 vorgenommenen Reduktion auf einen kontrapunktischen Gerüstsatz viele Momente verloren, die ganz wesentlich den Reiz der couperinschen Musik ausmachen. Allerdings macht die Reduktion die zugrundeliegende Konstruktion deutlicher und erleichtert den Vergleich. Das durch Stimmkreuzungen und Syncopationen (Non- und Quartvorhalt) geprägte Pendel ist im Prinzip eine Endlosschleife, die erst durch eine Prolongation der i. Stufe verlassen wird. Wie schon in *L'Astrée* vermeidet Couperin eine mechanische Transposition: Die Prolongation (gestrichelte Klammer) erfolgt zunächst über die Bassstufenfolge 2.–7.–1., später über 6.–7.–1. In beiden Fällen wird die Prolongation durch die Syncopation der Oberstimmen (*dessus*)<sup>27</sup> mit dem vorausgehenden Pendel verklammert. In der Folge werden dann aufgrund der unterschiedlichen Prolongation in der Transposition die *dessus* vertauscht. Das schon interessant gestaltete Gerüst wird nun mithilfe minutiös ausnotierter Figuren, die in Corellis Notationspraxis gar nicht üblich waren und eine Errungenschaft des französischen Stils darstellen, gleichsam in Szene gesetzt. Corelli empfängt Lully also in formvollendeter Manier.

Wie geht es nun weiter? Nach diesem Anfang, der recht ungebrochen das corellische Idiom aufgreift, ja es sogar auf eine besonders weit entwickelte Stufe hebt, überrascht die Passage der Takte 11 und 12 («Notes égales, et marquées») in ihrer brüskten Schlichtheit. Wir werden später darauf zurückkommen, wollen aber zunächst die formale Strategie zu Ende bedenken.

Von entscheidender Bedeutung ist stets der Kadenzplan. Traditionellerweise werden in Moll bevorzugt die Tonarten der i., III. und v. Stufe angesteuert (die wichtigsten Stufen, die in Frankreich auch «notes essentielles», im Einzelnen *finale*, *mediante* und *dominante*

26 Dieser Begriff für »Spezialakkorde«, welche die später in der *règle des octaves* (Campion 1716) kodifizierte Normalität überschreiten, spielt eine wichtige Rolle in der französischen Generalbassharmonik, vgl. Delair 1690, F.

27 Masson 1699, 13.

genannt werden), gegen Ende zuweilen auch der iv. Stufe.<sup>28</sup> Couperin hält sich an diese Abfolge, dehnt aber die letzte Phrase durch Kadenzflucht (T. 18) aus:

1. Phrase	T. 1–5	Halbschluss ( <i>cadentia minima</i> ) in g-Moll (i)
2. Phrase	T. 6–10	Halbschluss ( <i>cadentia minima</i> ) in B-Dur (III)
3. Phrase	T. 11–16	Halbschluss ( <i>cadentia minima</i> ) in d-Moll (v)
4. Phrase	T. 16–23/25	<i>cadence parfaite</i> (als <i>cadenza doppia</i> ) in g-Moll (i)

Tabelle 2: Kadenzplan

Beispiel 5: Couperin, *Accüeil*, Gerüstsatz, T. 11–25

Beispiel 5 gibt einen Überblick über die weitere Entwicklung: Eine »Monte«-Sequenz<sup>29</sup> (einmalige steigende Sequenzierung einer Fortschreitung der lokalen Bassstufen 7.–1.) mit vertauschten *dessus* wird gleichsam umgedreht, indem aus der konstituierenden Intervallfortschreitung verminderte Quinte-Terz (siehe Pfeile) durch Stimmtausch die Fortschreitung der Komplementärintervalle Tritonus-Sexte wird – eine Fortschreitung, die Robert O. Gjerdingen »Passo Indietro« nennen würde.<sup>30</sup> Dies läutet eine Progression mit 7–6-Synkopen in den *dessus* über einem Bass ein, der das aus dem Pachelbelkanon<sup>31</sup> bekannte Muster mit Chromatisierung (*f-fis*) und eingefügten Leittönen (*cis-d*) auflädt, um zur dritten Kadenz,

28 Vgl. Banchieri 1605, 41; Nivers 1667, 18 sowie Masson 1699, 49. Zur Entwicklung im 18. Jahrhundert vgl. ausführlicher Zirwes 2018, 72–95.

29 Der Begriff stammt von Joseph Riepel und damit aus einem anderen Kontext (vgl. Eckert 2005), hat sich inzwischen aber als fester Terminus im Satzmodelldiskurs eingebürgert.

30 Gjerdingen 2007, 167.

31 Vgl. Menke 2017, 252 f.

dem Halbschluss der Tonart der v. Stufe, zu führen. Das Muster der sich daran anschließenden Sequenz ist etwas verborgen (Beispiel 6).

Beispiel 6: *Accüeil*, T. 16, sequentielles Muster und Realisierung

Führte man die Sequenz weiter, entstünde auf der nächsten Takt-Eins über einem *f* im Bass ein Nonvorhalt. Dieser Klang tritt auch ein, aber nur im Continuo. Die *dessus* setzen zu einer *cadenza doppia* an, die geflohen und sequenziert wird nach einem Muster, das Angelo Berardi als ›motivo di cadenza‹<sup>32</sup> beschrieben hat. Couperin allerdings verleiht der kurzen Sequenz eine spezifisch französische Färbung, indem er zweimal den *accord de la quinte superflue* einsetzt, weshalb man scherzhaft von einem ›motivo di cadenza alla francese‹ sprechen könnte. Der in mehreren französischen Generalbasstraktaten beschriebene *accord de la quinte superflue*<sup>33</sup> hat seinen Sitz auf der dritten Bassstufe in Moll und besteht aus einer großen Terz, einer übermäßigen Quinte, einer großen Septime und einer großen None. Corelli verwendet diesen Klang nie, er ist eine französische Eigenheit, die ich im Rahmen meines Katalogs französischer Satzmodelle wegen seiner auffälligen Wirkung mit »le cri« bezeichnet habe.<sup>34</sup> Nach diesem Exkurs in die französische Klanglichkeit geht es sehr italienisch weiter: Es folgt ein harmonischer Quintstieg mit Quartvorhalten, der standardgemäß mit einem Kanon der *dessus* ausgeführt wird. Dandrieu lässt den mit »La Corelli« betitelten zweiten Satz seiner ersten Suite aus dem schon oben erwähnten *Second livre de pièces de clavecin* (1728) mit diesem Satzmodell beginnen, und scheint es demnach als Erkennungszeichen für dessen Stil einzusetzen. Die darauffolgenden Quintsextakkordverbindungen mit Sekund-Terz-Kette der *dessus* rekurriert ebenfalls auf ein bei Corelli häufig anzutreffendes Satzmodell, das Ludwig Holtmeier »Karussell« getauft hat.<sup>35</sup> Die mithilfe dieser Fortschreitung erreichte Kadenz in T. 24 bedarf noch einer Bestätigung in Form einer *cadenza doppia* mit vorausgehendem *preparamento*.<sup>36</sup>

Abgesehen von den beiden Akkorden mit *quinte superflue* und der auf französische Weise detailliert ausgestalteten Melodik handelt es sich bei dem *Accüeil* um eine Komposition mit ausgesprochen italienischem Charakter. Der Satz gerät in T. 11/12 in die Nähe der Karikatur, wenn in der Partitur die italienische Spielweise der »Notes égales, et marquées« gefordert wird. In Verbindung mit der Monte-Sequenz und den schlichten Achtelfiguren der *dessus* kann dies leicht borniert wirken. Vielleicht möchte Couperin auch das Attribut *hagarde* damit darstellen: Corelli nimmt gleichsam auf etwas barsche Weise keine Rücksicht auf den Geschmack seines neuen Mitbewohners auf dem Parnass. Lassen

32 Berardi 1687, 151.

33 So etwa bei Dandrieu 1718, 41, Tafel XVIII.

34 Vgl. Menke 2020.

35 Inzwischen gibt es sogar einen Wikipedia-Eintrag dazu, der von der Popularisierung des Begriffs zeugt: [https://de.wikipedia.org/wiki/Karussell\\_\(Musiktheorie\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Karussell_(Musiktheorie)) (4.12.2020).

36 Hierzu Menke 2017, 290.

sich die Akkorde mit *quinte superflue* dann als erste kleine Zugeständnisse deuten? Möglich sind solche Deutungen durchaus und sie korrelieren mit Beaussants Befund, die *Apothéose* sei eine »petite comédie«. <sup>37</sup>

## LULLY BEDANKT SICH

Im *Remerciment* kehrt die französische Optik zurück: G-Schlüssel auf der ersten Linie und *agréments*. Bereits die Wendung in die Dur-Varianttonart kann als Referenz an den französischen Stil gehört werden. <sup>38</sup> Die zweiteilige Anlage erinnert an einen Tanzsatz, der Rhythmus und die klaren Viertakter des ersten Teils sogar konkret an eine Sarabande. Man könnte auch an eine *Ritournelle*, also einen Instrumentalsatz in der Oper (vgl. Beispiel 7) denken.

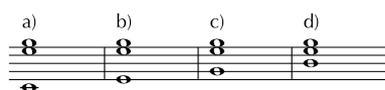
Ritournelle pour tous les Violons



Beispiel 7: Jean-Baptiste Lully: *Ritournelle* aus *Phaëton* (1683)

Viele dieser dreistimmigen Sätze bei Lully (etwa in den *Trios de la Chambre du Roi* LWV 35, aber auch in den Opern, wie im Beispiel 7) arbeiten über weite Strecken mit parallelen Terzen in den *dessus*. Dies ist bereits in den ersten Sätzen der *Apothéose de Lully* der Fall, ja, im ersten Satz werden die parallelen *dessus* geradezu ostentativ eingesetzt.

Im Unterschied zu vergleichbaren Setzweisen der Renaissance <sup>39</sup> werden dabei alle Möglichkeiten ausgeschöpft, die Terzen mit einem Bass konsonant zu unterlegen. Geht man alle Möglichkeiten durch, kommt man auf vier mögliche Klänge, deren harmonische Stabilität graduell absteigt:



Beispiel 8: Konsonante Bassunterlegung einer Terz in den *dessus*

- a) Grundakkord
- b) Terzklang (Grund- oder Sextakkord)
- c) Sextakkord
- d) Quartsextakkord

Zwar bedarf der Quartsextakkord (d) einer speziellen Behandlung im Kontrapunkt, <sup>40</sup> jedoch wird auch er bei Lully und anderen französischen Komponisten auffallend oft eingesetzt. Schon in einer unscheinbaren Sarabande wie der folgenden (Beispiel 9) findet man alle Klänge auf engstem Raum:

<sup>37</sup> Beaussant 1980, 298.

<sup>38</sup> Vgl. Delpech 2020.

<sup>39</sup> Jans 1986, 101–120.

<sup>40</sup> Hierzu Menke 2020.

Beispiel 9: Konsonante Terzunterlegung in der Sarabande (Nr. 35) aus dem *Trio de la Chambre du Roi* LWV 35 von Jean-Baptiste Lully

Tatsächlich findet sich der stabilste Klang (a) auf den schweren Taktzeiten (vgl. Beispiel 10). Die Terzen können auch dissonante Figuren haben wie eine *Superjectio* (erster Pfeil) oder eine verzögerte Fortführung (zweiter Pfeil) durch Punktierung, wie sie in französischen Tanzsätzen ausgesprochen häufig anzutreffen ist.

Beispiel 10: *Remerciment*, Satzgerüst

Der erste Teil des *Remerciment* ist auf eine ganz ähnliche Weise gebaut. Das Satzgerüst (Beispiel 10) zeigt eine vereinfachte Struktur ohne Durchgangsnote und rhythmische Verschiebungen. In den Takten 1–8 finden sich wieder die Klänge a) bis d) aus Beispiel 8. Ein Unterschied zu den beiden angeführten Lully-Beispielen besteht darin, dass Couperin hier den Klang a) mit frei eintretender verminderter Quinte bringt (T. 3). Der Terz-Quint-Klang steht hier als *accord de la fausse quinte* für den dominantischen Quintsextakkord.<sup>41</sup>

Die oberen Klammern zeigen die deutliche motivische Verknüpfung der Viertaktphrasen im ersten Wiederholungsteil an. Die unteren Klammern bezeichnen die Kadenz: Anders als im *Accueil* erscheint hier mehrmals ein Kadenztypus, der in der französischen

41 Vgl. Dandrieu 1718, 13 f.

Musiktheorie eine wichtige Rolle spielt, die *cadence imparfaite* oder *irrégulière*.<sup>42</sup> Es handelt sich um eine Kadenz mit Quartfall/Quintstieg im Bass, die sowohl halbschlüssig (I–V/i–V) als auch plagal (IV–I/iv–i) verwendet werden kann, wobei die halbschlüssige Verwendung überwiegt. Rameau bezeichnet diesen Typus im *Traité de l'harmonie* als *cadence irrégulière* und ordnet ihr die Dissonanz der *sixte ajoutée* zu.<sup>43</sup> Die italienische Musiktheorie kennt diese Kadenz zwar (sie erscheint z. B. bei Lorenzo Penna),<sup>44</sup> hat aber keinen Namen für sie. In Corellis Werken tritt sie ausgesprochen selten auf. Im *Remerciment* finden wir sie in T. 4 sowie in T. 11/12.

Der zweite Teil ist geprägt von Modulationen in die Tonarten der ii. und vi. Stufe (a-Moll und e-Moll). Hier spielen die vorher erwähnten *cadentiae minimae* eine größere Rolle. Sowohl die klare viertaktige Phrasenbildung als auch der auf Terzparallelen basierende Satz wird aufgebrochen zugunsten von längeren Phrasen und komplexeren Fortschreitungen. Ab T. 38 begegnet uns die aus dem *Accueil* bekannte Monte-Sequenz wieder, ab T. 41 werden sogar dissonante Überbindungen eingesetzt. Es könnte geradezu scheinen, als ob Corellis Musik sich nun doch im Dankgesang Lullys bemerkbar macht, auch wenn sich dieser an Apollon richtet.

### Exkurs: Eine Sequenz und eine kaschierte Oktavparallele

Die hier vorgenommene Reduktionsanalyse vermag die Sequenz der Takte 33–37 nicht befriedigend wiederzugeben. Man könnte die Sequenz besser erklären, indem man einen weiteren Schritt unternimmt und von einer übergeordneten kanonischen Quartfallsequenz<sup>45</sup> ausgeht, deren Satz mit Durchgängen, die ihrerseits Akkorde ergeben, ausgefüllt wird (vgl. Beispiel 11).

Beispiel 11: *Remerciment*, T. 33–37, Sequenzgerüst und Ausführung

Man beachte eine Feinheit der Notation: Im dritten Takt der Sequenz entstünde eine Oktavparallele zwischen Bass und erstem *dessus*, notierte man die Verzierung des Basses mit Sechzehnteln aus (*h-a*). Indem Couperin die Vorschlagsnoten im Bass benutzt, umgeht er das, was im ›offiziellen‹ Satz als Satzfehler gelten würde. Gleichwohl dürften sich die in der Notation kaschierten Oktavparallelen beim Spielen einstellen. Wie der Hörer die Stelle letztlich wahrnimmt, sei dahingestellt.

42 Mit dem Terminus *cadence imparfaite* werden im 17. und 18. Jahrhundert oftmals alle Kadenzen beschrieben, die nicht *parfaites* sind (so etwa Saint-Lambert 1707, 51–54) oder auch die Quartfallkadenz im engeren Sinn (Nivers 1667, 24).

43 Rameau 1722, 64–67.

44 Penna 1684, 133 f.

45 Vgl. Menke 2017, 118 f.

AUSBLICK: DIE WEITEREN SÄTZE<sup>46</sup>

In den beiden Sätzen *Accueil* und *Remerciment* stehen sich die beiden Protagonisten Corelli und Lully, mithin italienischer und französischer Stil, noch recht unvermittelt gegenüber. Couperin inszeniert mit ihnen in seiner »petite comédie« einen Moment der Konfrontation. Auch die Texte indizieren die mangelhafte Kommunikation: Corelli verhält sich barsch, Lully wendet sich an Apollo statt an seinen Landsmann. Couperins Lebens-thema – die Vereinigung der beiden Stile – vollzieht sich schrittweise in den folgenden Sätzen: Apollo überzeugt die beiden, dass die Vereinigung der Stile eine »perfection de la Musique« herbeiführen könnte. Der erste Schritt ist ein »Essai en forme d'Ouverture«, also ein Versuch im Stil der (französischen) Ouvertüre. Lully spielt den ersten *dessus*, Corelli den zweiten, jeweils mit den landestypischen Schlüsseln und Verzierungen. Der italienische Stil kommt in diesem Satz noch kaum zur Geltung. Darauf spielen die beiden zu zweit: einmal Lully die Oberstimme, einmal Corelli. Hier scheinen sich die beiden schon anzunähern, auch wenn noch stilistische Eigentümlichkeiten wie etwa der »Neapolitaner« in Corellis Oberstimme vorkommen. Die gelungene Vereinigung vollzieht sich im Schlussteil, der mit *La Paix du Parnasse* überschrieben ist. Es handelt sich um eine *Sonade en Trio*, die dem Muster einer *sonata da chiesa* folgt, aber eben auch französische Elemente aufnimmt: Der erste Satz (»gravement«) ist geprägt von rhythmischen Figuren der Allemande; der zweite Satz, eine Fuge, trägt den eher seltenen Titel *Saillie*. Marin Marais verwendete in der Suite Nr. 8 aus dem *Livre III* (1711) seiner *Pièces de viole* eine *Saillie du Caffé*, ebenfalls im Zweivierteltakt und mit lebhaften Sprüngen in der *Viole*-Stimme, die vermutlich die Wirkung des Kaffees veranschaulichen sollen, die sich dann vollends in den Sechzehnteln der Double-Version bemerkbar macht. Marais' kleiner Satz ist zwar nicht fugiert, könnte aber trotzdem als Modell für Couperins *Saillie Pate* gestanden haben. Couperin kommt in seinem letzten publizierten Werk, dem *Quatrième livre* der *Pièces de Clavecin*, auf die Satzbezeichnung *Saillie* zurück, es ist das letzte Stück. Gemäß den Gepflogenheiten der *sonata da chiesa* folgt als dritter ein nicht fugierter Satz im Dreiertakt. Couperin verwendet hier die in Frankreich noch sehr verbreitete weiße Notation und den Titel *Rondement*. Der Schlusssatz folgt in seiner Anlage ebenfalls der italienischen Kirchensonate, steht im Dreiertakt und ist wieder fugiert. Seine Melodik wirkt zunächst italienisch, ist aber später von punktierten Rhythmen mit Sprüngen geprägt, die mit Synkopen kombiniert werden.

In der abschließenden *Sonade en Trio* ist tatsächlich eine Synthese gelungen: Die italienische *sonata da chiesa* gibt das Formmodell ab, charakterlich macht sich der französische Stil bemerkbar, Lully spielt nach wie vor die erste Geige (mit französischem G-Schlüssel und *agréments*), Corelli die zweite (im Violinschlüssel und mit italienischen Verzierungen). Die eigentliche Synthese aber vollbringt Couperin selbst, indem er – nicht ohne Augenzwinkern – die beiden Matadore verschieden sein und dann doch zueinander finden lässt.

46 Zur Bewertung dieser virtuellen Begegnung vgl. auch Bockmaier 2020.

*clefs changées.* 9

*Accueil*  
*entre-Doux, et-Agard,*  
*fait à Lulli par Corelli*  
*et par les Muses italiènes*

*Largo.*

3

8

*Notes égales, et marquées*

13

*Volte Subito*

Abbildung 1: *Accueil* und *Remerciment* in der Ausgabe von 1725. (Fortsetzung auf den nächsten Seiten)

10  
19

*tres lentement*

*clés françoises*

Remerciment  
de Lully:  
à Apollon

*Gracieusement*

7

16

*reprise*

Abbildung 1 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

The image displays a musical score for Johannes Menke, consisting of four systems of music. Each system contains three staves: a vocal line (top), a piano accompaniment line (middle), and a bass line (bottom). The score is marked with measure numbers 24, 32, 39, and 46. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various ornaments. The bass line is particularly intricate, with many accidentals and fingering indications (e.g., 6, 7, 5, 3, 2, 1). The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the fourth system.

Abbildung 1 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

## Noten

Couperin, François (1724), *Les Goûts-réunis ou Nouveaux Concerts*, Paris: Boivin.

Couperin, François (1725), *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose, composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully*, Paris: Boivin.

## Literatur

Anthony, James R. (1997), *French Baroque Music*, Portland: Amadeus Press.

Banchieri, Adriano (1605), *L'organo suonarino*, Venedig: Ricciardo Amadino.

Baumont, Olivier (1998), *Couperin. Le musicien des rois*, Paris: Gallimard.

Baumont, Olivier (2007), *La musique à Versailles*, Arles: Actes Sud.

Beussant, Philippe (1980), *François Couperin*, Paris: Fayard.

Berardi, Angelo (1687), *Documenti armonici*, Bologna: Giacomo Monti.

Bockmaier, Claus / Siegfried Mauser (2005), *Die Sonate: Formen instrumentaler Ensemblesmusik* (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 5), Laaber: Laaber.

Bockmaier, Claus (2020), *François Couperins musikalische Antwort auf die Streitfrage der »première querelle« in seinem kompositorischen Konzept der »réunion des goûts«*. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:m29-0000006947> (28. 1. 2021)

Campion, François (1716), *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique*, Paris: Adam.

Dandrieu, François (1718), *Principes de l'accompagnement du clavecin*, Paris: Bayard.

Delair, Denis (1690), *Traité d'Accompagnement*, Paris: Autor.

Delpesch, Louis (2020), »Der Wechsel in die Varianttonart als Merkmal des französischen Stils um 1700. Lully, Couperin, Bach, Händel«, in: *Dur versus Moll. Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts*, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Stefan Keym, Wien: Böhlau, 131–153.

Duron, Jean (2008), *La naissance du style français (1650–1673)*, Wavre: Mardaga.

Eckert, Stefan (2005), »So, you want to write a Minuet?«—Historical Perspectives in Teaching Theory«, in: *Music Theory Online* 11/2. <https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html> (4.12.2020)

Edler, Florian (2006), »Der Dur-Moll-Kontrast in der italienischen Triosonate«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3/3, 307–326. <https://doi.org/10.31751/237> (4.12.2020)

Fader, Don (2007), »Philippe II d'Orléans's »chanteurs italiens«, the Italian cantata, and the Goûts-réunis under Louis XIV«, *Early Music* 35/2, 237–249.

Fader, Don (2013), »Music in the Service of the King's Brother: Philippe I d'Orléans (1640-1701) and Court Music Outside Versailles«, in: *Journal of Seventeenth-Century Music* 19 (2013). <https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-19-no-1/music-in-the-service-of-the-kings-brother-philippe-i-dorleans-1640-1701-and-court-music-outside-versailles/> (4.12.2020)

- Froebe, Folker (2014), »Zur Rekomposition eines ›französischen‹ Modellkomplexes in Bachs Pièce d'Orgue (BWV 572)«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 9/1, 51–68. <https://doi.org/10.31751/662> (4.12.2020)
- Geay, Gérard (2007), »L'édition de la polyphonie française du 17<sup>e</sup> siècle«, in: *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory*, Leuven: Leuven University Press, 71–89.
- Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press.
- Holtmeier, Ludwig (2017), *Rameaus langer Schatten*, Hildesheim: Olms.
- Jans, Markus (1986), »Alle gegen Eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts«, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10, 101–120.
- La Gorce, Jérôme de (2002), *Jean-Baptiste Lully*, Paris: Arthème Fayard.
- LaRue, Jan (1957), »Bifocal Tonality: An Explanation for Ambiguous Baroque Cadences«, in: *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davidson by his Associates*, hg. von Randall Thomson, Cambridge, MA: Harvard University, 173–184.
- Fumaroli, Marc (2001), »Les abeille set les araignées«, in: *La querelle des Anciens et des Modernes: XVII<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles. précédé de Les abeilles et les araignées*, hg. von Anne-Marie Lecoq, Paris: Gallimard.
- Masson, Charles (1699), *Nouveau traité des règles pour la composition de la musique*, Paris: Ballard.
- Mellers, Wilfrid (1950), *François Couperin and the French Classical Tradition*, London: Dobson.
- Menke, Johannes (2017), *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*, Laaber: Laaber.
- Menke, Johannes (2018), »Reworking Carissimi: Händels Bearbeitung des Schlusschores aus Jephthe im Oratorium Samson«, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 38, 55–67.
- Menke, Johannes (2020), »Französische Satzmodelle des Grand Siècle«, *Forschungsportal Schola Cantorum Basiliensis*. <https://www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/de/publikationen/menke-franzosische-satzmodelle.html> (4.12.2020)
- Nivers, Guillaume-Gabriel (1667), *Traité de la composition de musique*, Paris: Ballard.
- Penna, Lorenzo (1684), *Li primi albori musicali*, Bologna: Monti.
- Perrault, Charles (1688–1697), *Parallèle des anciens et des modernes*, Paris: Coignard.
- Rameau, Jean-Philippe (1722), *Traité de l'harmonie*, Paris: Ballard.
- Roth, Markus (2010), »Les Ombres Errantes. Vier Sichtweisen auf Satztechnik und Kombinatorik bei François Couperin«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7/2, 119–133. <https://doi.org/10.31751/514> (4.12.2020)
- Saint-Lambert, Monsieur de (1707), *Nouveau traité de l'accompagnement*, Paris: Ballard.
- Seidel, Wilhelm (1986), »Französische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert«, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Tunley, David (2016), *François Couperin and the »Perfection of Music«*, New York: Routledge.
- Zirwes, Stephan (2018), *Von Ton zu Ton. Die Ausweichung in den musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts*, Kassel: Bärenreiter.

© 2020 Johannes Menke (johannes.menke@fhnw.ch)

Menke, Johannes (2020), »Corelli empfängt Lully. Über eine virtuelle Begegnung bei François Couperin« [Corelli welcomes Lully. About a Virtual Meeting with François Couperin], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 95–113. <https://doi.org/10.31751/1063>

Schola Cantorum Basiliensis Fachhochschule Nordwestschweiz [Schola Cantorum Basiliensis University of Applied Sciences and Arts Northwestern Switzerland]

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: 01/08/2020

angenommen / accepted: 02/08/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 27/01/2021



# Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasien, oder: Von der »Wissenschaft der Harmonie«

Ralph Bernardy

Carl Philipp Emanuel Bachs Freie Fantasien werden in der Sekundärliteratur häufig als ›regellose‹, gleichsam irrationale Musik charakterisiert; im 18. Jahrhundert jedoch galten sie ganz im Gegenteil als Musik für Kenner, die den Verstand anspricht und ›intellektuelles Vergnügen‹ bereitet. Dieser Beitrag interpretiert Bachs Fantasien als Generalbassmusik, die die avanciertesten, erstmals von Johann David Heinichen theoretisch dargelegten Techniken der ›theatralischen Harmonik‹ auf die Instrumentalmusik überträgt und auf ungeahnte Weise zuspitzt. Ihr Fundament ist mithin eine hochgradig rationalisierte Harmonik, deren Nachvollzug für die Zeitgenossen ein wesentliches Moment des ästhetischen Erlebens war. Die Analyse ausgewählter Fantasien beabsichtigt, ihre Harmonik zu entschlüsseln und als maßgebliche formgebende Kraft zu bestimmen.

In secondary literature, Carl Philipp Emanuel Bach's free fantasias are often characterized as ›rule-less‹, as if to imply that the music were irrational. In the 18th century, however, these works were regarded, much to the contrary, as music for Kenner, addressing the mind and providing ›intellectual pleasure‹. This article interprets Bach's fantasias as figured bass music that transfers the most advanced techniques of ›theatrical harmony‹ (first described theoretically by Johann David Heinichen) to instrumental music and intensifies them in an unexpected way. Their foundation is therefore a highly rationalized harmonic language, the comprehension of which was an essential element of the aesthetic experience of its contemporaries. The analysis of selected fantasias will seek to decipher their harmony and to identify it as the decisive formal force.

Schlagworte/Keywords: Carl Philipp Emanuel Bach; enharmonicism; Enharmonik; Fantasie; fantasy; Generalbass; Johann David Heinichen; thorough-bass

*»Though this is madness, yet there's method in it«<sup>1</sup>*

Die Freie Fantasie teilt ihr Schicksal mit dem Rezitativ: da beide Gattungen nicht der üblichen tonartlichen Ordnung folgen sowie des formbildenden Mittels der Wiederholung weitgehend entbehren, entziehen sie sich dem Instrumentarium traditioneller Formanalyse. Die Freie Fantasie scheint sich überdies schon per definitionem einer strukturellen Analyse zu widersetzen: Als genuin improvisatorische Gattung verkörpert sie nach Peter Schleuning, dem Autor der grundlegenden Monographie über die Freie Fantasie, idealiter eine »unreflektierte Extempore-Haltung« und gerät mit der Niederschrift in den Widerspruch, die ihrem Wesen nach form- und regellose Praxis des ›zeitenthobenen‹ Extemporierens in eine rationale, zeitliche Ordnung zu überführen.<sup>2</sup> Folgerichtig würde eine

1 Cramer 1783, 1251.

2 Schleuning 1973, 165–171. Auch die *MGG* spricht speziell im Zusammenhang mit C. Ph. E. Bach von einer »von Regellosigkeit geprägten Gattung« (Teepe 1995). Dieses Bild von der Bach'schen Fantasie entstand bereits im 19. Jahrhundert: In Gustav Schillings Neuauflage, »modificirt, accomodirt nach den Formen unsrer Tage« (Schilling 1856, 9), hat der Autor dem ursprünglichen Inhalt des ersten Paragraphen im Kapitel »Von der freien Fantasie« seine eigene Definition vorangestellt: »Eine Fantasie nennt man frei, wenn sie in einem unmittelbaren Ueberlassen an die eben regen musikalischen Eingebungen besteht, ein Spiel augenblicklich erfundener und nicht vorher regelrecht geordneter Gedanken ist [...]« (ebd., 424). Vgl. demgegenüber bereits die Kritik Heinrich Poos' an den »bisher vorgelegten Interpreta-

Formanalyse an positiver Erkenntnis im Wesentlichen dasjenige zu Tage fördern, was diesem Widerspruch geschuldet ist und das Wesen der Gattung unterläuft.<sup>3</sup> Mit der von Schleuning registrierten »Tendenz in der Freien Fantasie, die Musik zum Abbild unbewußter Regungen zu machen und alles Regelhafte, d.h. bewußt Angelegte und Kommunizierte, auszumerzen«<sup>4</sup> erscheint die Gattung gleichsam als Vorläufer des musikalischen Expressionismus, in dem die von allen Regeln befreite Form im unmittelbaren Ausdruck aufgeht.<sup>5</sup>

Zeitgenössische Quellen, darunter nicht zuletzt Bachs eigenes Kapitel zur Fantasie im *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*,<sup>6</sup> zeichnen freilich ein ganz anderes Bild. Gegenüber den Sonaten und Rondos waren die Freien Fantasien vornehmlich an den mit der Kompositionswissenschaft vertrauten »Kenner« adressiert, dessen Rezeptionsmodus sich maßgeblich durch den rationalen Nachvollzug der im Kunstwerk befolgten Regeln auszeichnet.<sup>7</sup> Im Pränumerationsaufruf für die *Sechste Sammlung für Kenner und Liebhaber* heißt es: »Beyde Fantasien sind so voll von eigenthümlichen musikalischen Schönheiten, daß der Kenner sie mit gleichem Vergnügen studieren [!] und spielen wird.«<sup>8</sup> Carl Friedrich Cramer bezeichnet die Fantasien in einer Rezension von Bachs *Vierter Sammlung für Kenner und Liebhaber* als »kostbare Studia des großen Künstlers für Künstler« und schreibt, dass »man bei dieser ganzen Gattung [der Freien Fantasie] überhaupt nicht sowohl Befriedigung der Empfindung, als des Verstandes, nicht sowohl sinnliches, als intellectuelles Vergnügen suchen muß.«<sup>9</sup> Wer demnach »nicht mit Rousseau ausschließend das Wesen und die ganze Kraft der Music in Nachahmung und Leidenschaft setzt [...]«, dem werde »eine solche Sammlung von momentanen Einfällen, Gedanken, Capriccio's, kurz solche freye Ausbrüche der musikalischen Dichterwut, von denen man wie Polonius von Hamlet sagen kann: *Though this is madness, yet there's method in it,*

tionen der fis-Moll-Fantasie C. Ph. E. Bachs«, in denen »das intellektualistische Moment, das der »Empfindungsrede« zugrundeliegt, unterschätzt und das emotional gestimmte, an weitere Publikumsschichten appellierende »Wirkungsvolle« des Äußeren der Gattung hervorgekehrt wurde, der manieristische Aspekt der Gattung, mit dem sie sich dem »Kenner« zuwendet, demzufolge weitgehend unberücksichtigt blieb.« (Poos 1988, 189)

- 3 Entsprechend konstatiert Schleuning: »In fast allen Freien Fantasien sind Züge normativer Gestaltung nachweisbar, und zwar z. B. straffe Führung der Tonartfolge und enge Bindung an sonatenartige Muster der Teilfolge [...]« (Schleuning 1973, 164). Schleunings Analysen verfolgen die behauptete dialektische Spannung zwischen intendierter Freiheit und komponierter Faktur. Der Autor sieht eine wesentliche kompositorische Aufgabenstellung darin, die dem Schriftzwang geschuldete Ordnung durch »individuell geplante Künstlichkeit« zu kaschieren und so dem Problem der »kompositorischen Gestaltung absoluter musikalischer Norm-Freiheit« zu begegnen. (Ebd., 164 f.)
- 4 Ebd., 203.
- 5 Das Bild von der Freien Fantasie als eines Protokolls »unbewusster Regungen« erinnert an Adornos bekannte Beschreibung der Schönberg'schen *Erwartung*: »Die seismographische Aufzeichnung traumatischer Schocks wird aber zugleich das technische Formgesetz der Musik.« (Adorno 1949, 47)
- 6 Bach 1762.
- 7 »Das dtsh. Begriffspaar Kenner – Liebhaber erscheint seit Mitte des 18. Jh. im ästhetischen Schrifttum zunächst als Klassifikation der Rezipienten in einen gebildet-rationalen und einen ungebildet-emotionalen Hörtypus« (Reimer 1974). Sulzer zufolge bleibt allein dem »Künstler und dem Kunstrichter [...] das Vergnügen, das aus der deutlichen Erkenntnis der in dem Werk beobachteten Kunstregeln entsteht. [...] Der Tonsetzer bemerkt bey Anhörung der Musik, wie genau jede einzelne [sic] Regel des harmonischen Satzes darin beobachtet worden; [...]« (Sulzer 1774, 576).
- 8 Bach 1786, 5.
- 9 Cramer 1783, 1250 f.

sicher die unterhaltendste Geistesbeschäftigung verleihen, und das um so viel mehr, je mehr er mit den geheimen Regeln der Kunst vertraut geworden, und je tiefer er in das Heiligthum derselben gedungen ist.«<sup>10</sup>

Eine Gattung, die umso mehr unterhält, je mehr man mit den Regeln der Kunst vertraut ist, kann aber kaum regellos sein.

\*\*\*

Die Freie Fantasie lässt sich als Gegenentwurf zur übrigen Musik im galanten Stil verstehen: Während in dieser die Melodie und deren rhythmische Einteilung in Sätze im Sinne der Klangrede zum formbestimmenden Prinzip und zum wesentlichen Ort kompositorischer Kreativität geworden war,<sup>11</sup> bildet jene durch ihren charakteristischen Verzicht auf ›Tact- und Tonordnung‹<sup>12</sup> gleichsam ihr Negativ; sie besteht nach Bachs eigener Definition »aus abwechselnden harmonischen Sätzen, welche in allerhand Figuren und Zergliederungen ausgeführt werden können«:<sup>13</sup> Das Fundament, mithin die kompositorische Substanz der Freien Fantasie, ist ein bezifferter Bass, dessen innere Logik der Harmoniefortschreitung die Form der Fantasie konstituiert. Die vermeintlich verkürzende Äußerung Bachs,<sup>14</sup> die Freie Fantasie erfordere »blos gründliche Einsichten in die Harmonie und einige Regeln über die Einrichtung derselben«,<sup>15</sup> trifft daher den Kern der Sache. In der grundsätzlich vom Bass ausgehenden Konzeption liegt das konservative Moment der Freien Fantasie: indem sie gegenüber der galanten Schreibart diesem älteren (paradigmatisch in Niedts *Handleitung*<sup>16</sup> vorgestellten) Prinzip verbunden bleibt, versucht die Freie Fantasie mittels der Erkundung der harmonischen Möglichkeiten gleichsam den musikalischen Fortschritt auf alternativem Weg.<sup>17</sup>

10 Ebd., 1251.

11 So eröffnet Joseph Riepel bezeichnenderweise den im Dialog zwischen Lehrer und Schüler konzipierten Kompositionsunterricht in seiner prominenten Abhandlung *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst* von 1752 mit der programmatisch überspitzten Replik des Lehrers auf das Anliegen des Schülers, das Setzen des Basses zu lernen: »Das sollst du in einem einzigen Tage von mir lernen. Jedoch will ich restlich wissen, ob du eine hinlängliche Erkenntnis hast von der ordentlichen Eintheilung des Gesanges« (Riepel 1752, 1).

12 Joseph Riepel, der beiden Themen jeweils einen eigenen Band gewidmet hat, versteht unter der ›Tonordnung‹ im Wesentlichen die korrekte Abfolge der Absätze und Kadenzen in die Haupt- und Nebenstufen der Haupttonart, unter ›Tactordnung‹ die Einteilung der Melodie in rhythmisch korrespondierende Sätze und Satzglieder.

13 Bach 1762, 267.

14 David Schulenberg erkennt aus einer späteren, makrosyntaktisch orientierten Perspektive heraus den hohen Stellenwert des Generalbasses und seine Bedeutung für die Form im 18. Jahrhundert, wenn er schreibt: »Although the finale chapter of the *Versuch* provided a framework for understanding the free fantasia, the idea that such a piece is an elaborated realization of a figured Bass explains only its immediate harmony or voice leading; it does not account for large-scale form and tonal design, motivic and thematic content, and other essential elements of music.« (Schulenberg 2014, 240)

15 Bach 1762, 267. Ebenso schreibt bereits Mattheson, dass man sich beim fantastischen Stil »weder an Worte noch Melodie, obwol an Harmonie, bindet« und dabei »allerhand sonst ungewöhnliche Gänge, versteckte Zierrathen, sinnreiche Drehungen und Verbrämungen« hervorbringt. (Mattheson 1739, 88)

16 Niede 1706.

17 Wie in der Partimentopraxis resultiert die Bassbezogenheit letztlich auch aus der Methodik der Improvisation.

Die sich im Gegensatz von fantastischem und galantem Stil manifestierende zeittypische Polarisierung von Melodie und Harmonie<sup>18</sup> spiegelt sich auch in den bereits angesprochenen Kategorien des ›Kenners‹ und ›Liebhabers‹ wider. Dem Liebhaber gelten, so Cramer, »die von ihnen besonders gesuchten melodischen Reize« der galanten Sonaten und Rondos, während die insbesondere in den Fantasien anzutreffenden »tieferen harmonischen« Reize den Kennern zugedacht sind.<sup>19</sup> Zu einer allein aus gebrochenen Akkorden bestehenden, harmonisch kühnen Passage in der Es-Dur-Fantasie Wq. 58/6 bemerkt ein Rezensent der *Staats- und Gelehrte-Zeitung des Hamburgischen unparteiischen Korrespondenten* von 1783 entsprechend: »Kenner werden bey dem beziefernten Baß des *Arpeggio* mit Vergnügen weilen.«<sup>20</sup>

Wenn Forkel die »Harmonie eine Logik der Musik« nennt, »weil sie gegen die Melodie ungefähr in eben dem Verhältnis steht, als in der Sprache die Logik gegen den Ausdruck«,<sup>21</sup> so lässt sich die Freie Fantasie gleichsam als großzügig ausgeschmückte ›musikalische Beweisführung‹ verstehen.<sup>22</sup> Um dieser im Sinne der ›unterhaltendsten Geistesbeschäftigung‹ folgen zu können, bedarf es der Kenntnis der ›geheimen Regeln der Kunst‹, vermittelt derer sich auch die kühnsten und bizarrsten harmonischen Fortschreitungen rational erfassen lassen.

## BACHS FANTASIE-KAPITEL IM VERSUCH

Glücklicherweise hat Bach in seinem *Versuch* nicht nur eine aufschlussreiche Anleitung gegeben, nach welchen Regeln und Prinzipien eine Fantasie einzurichten ist, sondern obendrein eine Analyse seiner Probefantasie beigelegt, die einen Einblick in das harmonische Denken des Komponisten gestattet.

Als Erstes erklärt Bach, dass man »eine Tonart festsetzen« müsse, »mit welcher man anfänget und endiget«.<sup>23</sup> Dieser für die formale Disposition offenbar sehr wichtige tonartige Rahmen müsse sich dem Hörer klar vermitteln: »Im Anfange muß die Haupttonart eine ganze Weile herrschen, damit man gewiß höre, woraus gespielt wird: man muß sich aber auch vor dem Schlusse wieder lange darinnen aufhalten, damit die Zuhörer zu dem Ende der Fantasie vorbereitet werden, und die Haupttonart zuletzt dem Gedächtnisse gut eingepägt werde.«<sup>24</sup>

18 Zur Kontroverse über das Verhältnis von Melodie und Harmonie im 18. Jahrhundert vgl. Moßburger 2014, 59–61.

19 Cramer 1783, 1241. Vgl. auch die bereits zitierte Bemerkung Sulzers: »Der Tonsetzer bemerkt bey Anhörung der Musik, wie genau jede einzele [sic] Regel des harmonischen Satzes darin beobachtet worden« (Sulzer 1774, 576).

20 Ungenannter Rezensent, *Staats- und Gelehrte-Zeitung des Hamburgischen unparteiischen Korrespondenten* Nr. 150 (1783), 4.

21 Forkel 1788, 24. Ebenso Cramer: »Die Harmonie ist in der Musik, was die Logik in der Rede.« (Cramer 1786, 905)

22 Es versteht sich von selbst, dass die Ausschmückung von äußerst hoher Bedeutung für den ästhetischen Eindruck der Musik ist. Erst durch die Ausformulierung durch »allerhand Figuren, und alle Arten des guten Vortrages« werden die »Leidenschaften [...] erreget« und das »Schöne der Mannigfaltigkeit« empfunden. (Bach 1762, 336)

23 Ebd., 326.

24 Ebd., 327.

Daraufhin demonstriert Bach als »kürzeste und natürlichste [!] Art« das Fantasieren über eine an- oder absteigende Tonleiter.<sup>25</sup> Er gibt dafür eine Fülle von Beispielen, beginnend mit der gewöhnlichen Oktavregel bis hin zu mit zahlreichen »eingeschalteten halben Tönen« versehenen und entsprechend in mehrere verwandte Tonarten ausweichenden Tonleitern, die auch »außer der Ordnung« gebracht werden können (was ihren konzeptionellen Ursprung aus der Tonleiter freilich einigermaßen verschleiert) (siehe Beispiel 1).<sup>26</sup>



Beispiel 1: Beispiele für Tonleitern mit und ohne (a) eingeschaltete halbe Töne, in und »außer der Ordnung« (c)

Um »bequem [...] die erwähnte Tonart bey dem Anfange und Ende festzusetzen«,<sup>27</sup> gibt Bach den Leserinnen und Lesern einige Orgelpunktmodelle an die Hand. In längeren Fantasien empfiehlt Bach weitläufigere Ausweichungen in entferntere Tonarten. »Förmliche« Ausweichungen<sup>28</sup> (d. h. solche, die mit einer vollwertigen Kadenz beschlossen werden) in entlegene Tonarten bilden das eigentliche Charakteristikum der Fantasie, da sie in den im Takt gesetzten Gattungen nicht vorkommen. Bach ermahnt jedoch zu einem kultivierten Gebrauch: die entlegenen Tonarten dürfe man nicht unvermittelt ergreifen, sondern müsse »vielmehr das Ohr durch einige andere eingeschaltete harmonische Sätze zu der neuen Tonart allmählig vorbereiten, damit es nicht auf eine unangenehme Art überraschet werde«, und sich außerdem in den entlegenen Tonarten »etwas länger aufhalten [...], als bey den übrigen.«<sup>29</sup>

Bach bezeichnet es als eine »Schönheit, wenn man sich stellet, durch eine förmliche Schlußcadenz in eine andere Tonart auszuweichen, und hernach eine andere Wendung nimmt«;<sup>30</sup> zwar schreibt er, »diese, und andere vernünftige Betrügereyen machen eine gute Fantasie aus«, warnt aber gleichzeitig vor einem übermäßigen Gebrauch, damit das »Natürliche nicht ganz und gar dabey verstecket werde.«<sup>31</sup>

Dem verminderten Septakkord, mittels dessen man »auf angenehm überraschende Art in die entferntesten Tonarten« kommt, widmet Bach einen eigenen Paragraphen, mahnt aber auch hier, »dergleichen chromatische Sätze nur dann und wann, mit guter Art, und langsam vorzutragen«. Er empfiehlt eine »richtige Kenntniß und einen muthigen Gebrauch der Harmonie«, um auf neue, gefällige und überraschende Art zu modulieren.<sup>32</sup>

25 Ebd., 327 f.

26 Ebd., 328.

27 Ebd.

28 Vgl. Koch 1802, 203.

29 Bach 1762, 333.

30 Ebd., 330.

31 Ebd.

32 Ebd., 335.

Nachdem Bach erklärt hat, wie die Harmonien gebrochen und »in geschwinden und langsamen Figuren ausgedrucket« werden können,<sup>33</sup> beschließt er das Kapitel mit einer Erläuterung des bezifferten Basses, den er als »Gerippe«<sup>34</sup> seiner Probefantasie präsentiert. Die Fantasie und Bachs entsprechende Erläuterungen zeigen anschaulich, wie Bach die dargelegten Prinzipien in einer ausgearbeiteten Komposition verwirklicht.

Die »lange Aufhaltung der Harmonie im Haupttone bey dem Anfange«<sup>35</sup> (1)<sup>36</sup> gestaltet Bach mit einem in eine ausgedehnte Figur aufgelösten D-Dur-Dreiklang und einer anschließenden förmlichen Kadenz. Die erste Ausweichung nach A-Dur geschieht über die außerordentliche Auflösung des als Transitus eingeführten Sekundakkords über *c* in den Sextakkord mit kleiner Terz und großer Sexte (2). Wenn nach dem Absatz in A-Dur »die Harmonie in das weiche *e* gehet«<sup>37</sup> (x), inszeniert Bach eine ›vernünftige Betrügerey‹ und bringt anstelle einer förmlichen Kadenz eine chromatische Progression in den Sekundakkord über *b* (3). Interessant ist, wie Bach diese in der Realisierung etwas bizarr anmutende Passage erklärt: den langsam gebrochenen Figuren unterstellt er eine ›Grundstimme‹, die in der Ausführung »mit Fleiß weggelassen ist«<sup>38</sup> (siehe Beispiel 3). Die implizite Generalbass-Progression, die vom Hörer demnach erst (gleichsam durch ›unterhaltende Geistesbeschäftigung‹) rekonstruiert werden muss, die Fortschreitung vom Septimenakkord über *h* in den Sekundakkord über *b*, erklärt Bach durch eine Ellipse, »weil eigentlich der Sextquartenakkord vom *h* oder *c* mit dem Dreyklange hätte vorhergehen sollen«<sup>39</sup> (im Beispiel 3 eingeklammert).

Im Folgenden »scheint die Harmonie in das weiche *d* überzugehen«:<sup>40</sup> diese Ausweichung realisiert Bach wiederum mit einer ›außerordentlichen Auflösung‹ des Sekundakkords mit der übermäßigen Quarte, den man »durch Verwechslung der Harmonie wieder ergreift«,<sup>41</sup> in den Septimenakkord über *a* (4) (vgl. Beispiel 2). Wiederum mittels »Auslassung« (Ellipse) erklärt Bach die Fortschreitung dieses Akkords in den Sekundakkord über *c* mit übermäßiger Quarte (5), »als wenn man in das harte *g* ausweichen wolte«, woraufhin – im Sinne einer weiteren ›Betrügerey‹ – »dessen ohngeacht die Harmonie des weichen *g*« erscheint (6).<sup>42</sup> Über den affektreichen Sprung der verminderten Terz (in der Ausarbeitung durch die ›geschwinde Figur‹ einer über mehrere Oktaven in die Tiefe stürzenden Tonleiter ausgedrückt) und eine erweiterte Kadenz gelangt Bach »mehrenteils durch dissonierende Griffe wieder in die Haupttonart«<sup>43</sup> zurück (1), die zum Schluss mit einem Orgelpunkt befestigt wird.

33 Ebd., 337.

34 Ebd., 340.

35 Ebd.

36 Die eingeklammerten Ziffern beziehen sich auf die entsprechend markierten Stellen in Bachs beziffertem Bass.

37 Ebd.

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Ebd., 340 f.

41 Ebd., 341.

42 Ebd.

43 Ebd.

The image displays a musical score for Carl Philipp Emanuel Bach's Fantasy in D major, BWV 117/14. The top section, marked 'Allegro', shows the realization of a chromatic progression in the right hand, with the left hand providing harmonic support. The score includes various dynamics such as *p*, *f*, and *arp.* (arpeggio). The bottom section, also marked 'Allegro', shows the 'Gerippe' (skeleton) of the chromatic progression, consisting of three staves of chords and intervals, numbered (1) through (6). The chords are: (1) D major, (2) E minor, (3) F major, (4) G minor, (5) A major, and (6) B minor. The intervals between the roots of these chords are: (1) 6, (2) 7, (3) 2, (4) 3, (5) 4, (6) 5, (1) 6, (2) 7, (3) 2, (4) 3, (5) 4, (6) 5.

Beispiel 2: Realisierung (oben) und »Gerippe« (unten) der chromatischen Progression in der Probefantasie D-Dur Wq. 117/14

Beispiel 3: Noten und »Gerippe« der Probefantasie D-Dur Wq. 117/14

## THEATRALISCHE HARMONIK

Bachs Erklärungen der außergewöhnlichen Progressionen offenbaren sowohl terminologisch als auch konzeptuell eine unmittelbare Nähe zu Heinichens Lehre von den »Theatralischen Resolutionibus der Dissonantien«,<sup>44</sup> die mir als Schlüssel zum Verständnis der Bach'schen Fantasie-Harmonik erscheint. Es scheint geradezu, als sei die Freie Fantasie das Produkt einer Übertragung der Rezitativ-Harmonik auf die Instrumentalmusik. Die »lauter Verwechslungen der Harmonie, der Auflösung und der Klanggeschlechter«, für deren exzessiven Gebrauch Bach die ältere Generation rügt und die »dank [...] dem vernünftigen Geschmacks [...] heute zu Tage nur sehr selten, und mit zureichendem Grunde in den Recitativ« angebracht werden,<sup>45</sup> leben in der Freien Fantasie ungehindert fort.<sup>46</sup>

Die sogenannte »Verwechslung der Harmonie« ist die zweifellos wichtigste Technik des rezitativischen Stils. Sie darf keinesfalls mit dem modernen Konzept der Umkehrung verwechselt werden.<sup>47</sup> In der auf Rameau zurückgehenden Harmonielehre-Tradition geht es zuvorderst um eine Abstraktion des Klangmaterials mittels einer hierarchischen Kategorisierung in ursprüngliche und abgeleitete Akkorde. Rameau möchte mit dem Fundamentalbass die *raison* jeglicher Harmoniefortschreitung, ihre »wahren Grundsätze«,<sup>48</sup> offenlegen. Die »Verwechslung« hingegen ist eine lokal angewandte Technik kontrapunktischer Natur, bei der jeder denkbare Klang durch Vertauschung des »Bass-Clavis« mit einer »radical-Stimme« (d. h. einer oberen Stimme mit verschiedenem *Clave*) in einen unmittelbar darauffolgenden verwechselt werden kann.<sup>49</sup> Während das Rameau'sche und Sorge'sche Umkehrungskonzept auf eine Nivellierung des Unterschieds der auf den je-

44 Heinichen 1728, 585–768.

45 Bach 1762, 313.

46 Im barocken Praeludium, allen voran im *Prélude non mesuré*, das auch als Vorfahr der Freien Fantasie angesehen werden kann (vgl. Schleuning 1973, 63–66), spielen einige der von Heinichen beschriebenen Techniken, insbesondere die Verwechslung der Harmonie, bereits eine charakteristische Rolle.

47 Vgl. hierzu auch Menke 2017, 208–213 und Heimann 1973, 117–123.

48 Kirnberger 1773.

49 »Weil aber die Musicalische Harmonie dadurch wenig geändert wird, wenn man nur die obere Stimmen unter sich selbst verwechselt, der Bass hingegen, oder die Basis des Accordes vor wie nach bleibt (i): so nennet man in sensu speciali, oder in seinen eigentlichen Verstande nur dasjenige eine reelle Verwechslung der Harmonie, wenn der Bass-Clavis oder die Basis selbst mit einer von ihren radical-Stimmen [...] verwechselt und vertauscht wird, als wodurch ein ganz neuer Accord, und eine neue Harmonie entsteht, welche deswegen mit Recht eine Verwechslung der vorigen Harmonie heissen kann, weil sie eben die vorigen Claves in verwechselter Ordnung wiederholet.« (Heinichen 1728, 623)

weils gleichen Stammakkord bezogenen Klänge hinausläuft und so das Moment der Umkehrung letztlich zur Nebensache wird, ist die ›Verwechslung‹ (vor allem in ihren kühneren Formen) im Gegenteil ein vordergründiger, gezielt eingesetzter theatralischer Effekt.

Im einfachsten Fall kann die Harmonie zwecks einer Prolongation der Dissonanz vor ihrer Auflösung verwechselt werden (Beispiel 4a). Dabei kann sich auch gleichzeitig ein Ton chromatisch verändern (Beispiel 4b), womit bereits der Unterschied zum modernen Umkehrungsdenken offenkundig wird. Darüber hinaus kann aber die Verwechslung mit der Auflösung zugleich geschehen, wodurch »die resolution in eine andere Stimme geworfen«<sup>50</sup> wird (Beispiel 4c). Indem dem Auflösungsklang (durch einen *Transitus anticipatus*, s. u.) eine verminderte Quinte oder eine Septime hinzugefügt wird, erfolgt eine Auflösung der Dissonanz in eine weitere Dissonanz, wobei sich auch hier wiederum Töne chromatisch verändern können (Beispiel 4d). Auf diese Weise lässt sich etwa, um ein bekanntes Beispiel aus der Praxis zu bemühen, die prominente Progression in J. S. Bachs C-Dur-Präludium erklären, bei der mit der Auflösung der dissonanten Quinte und Septime Bass und Mittelstimme ihre *Claves* verwechseln und zugleich beide chromatisch alteriert werden (Beispiel 4e). In der Analyse der zuvor diskutierten Probefantasie beschreibt C. Ph. E. Bach die Verwechslung des in der Ausführung gar nicht erklingenden (»mit Fleiß weggelassenen«)<sup>51</sup> Basstons *g* mit der Oberstimme *b* (vgl. Beispiel 3).

The image shows musical notation for Example 4, consisting of two systems of staves. The first system has three parts: a1), a2), and b). The second system has four parts: c), d), e1), and e2). The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines, annotated with numbers and symbols like #4, 6/5, 4/2, and 7. There are also some circled numbers at the bottom right: c: (4) and (6).

Beispiel 4: Verwechslungen der Harmonie vor und bei der Auflösung, Beispiele a–e nach Heinichen 1728, 625–685

Ein weiteres wichtiges Phänomen ist der sogenannte ›Transitus anticipatus‹, bei dem man »die mittlere per transitus durchpassierende Note mit Hinweglassung der ersten fundamental-Note so gleich anschlage, und also den transitum per ellipsin anticipiere« (Beispiel 5).<sup>52</sup> Den ›Transitus anticipatus im Basse‹, de facto der freie Anschlag eines Sekundakkords mit übermäßiger Quarte, behandelt Heinichen mit besonderer Ausführlichkeit, da er nicht allein »viele notable Casus verursacht, sondern auch mit der Verwechslung der Harmonie vielfältig vermischt wird.«<sup>53</sup> Ein ›notabler Casus‹ wäre für Heinichen sicherlich die bereits diskutierte Progression in der Probefantasie, die die Ausweichung von e-Moll nach F-Dur bewirkt und die Bach ganz im Sinne Heinichens als »Ellipsin« erklärt

50 Ebd., 662.

51 Bach 1762, 340 (vgl. Anm. 38).

52 Heinichen 1728, 604.

53 Ebd., 686.

(vgl. Beispiel 3).<sup>54</sup> Auch Bachs Modulationsbeispiele im Fantasie-Kapitel zeugen von einer prominenten Verwendung dieser Technik (vgl. Beispiel 5).

a1) ›fundamental-Noten‹      a2) mit *Transitus anticipatus*      b1), c1) ›fundamental-Noten‹      b2), c2) mit *Transitus anticipatus* im Basse

d1), e1) Modulationsbeispiele Bachs      d2), e2) ›fundamental-Noten‹ im Sinne Heinichens

Beispiel 5: *Transitus anticipatus* in Melodie (Heinichen 1728, 603 f.) und Bass (Ebd., 686 f.); darunter Modulationsbeispiele Bachs mit prominenter Verwendung dieser Technik (Bach 1762, 334)

a)      b)

Beispiel 6: Beispiele Heinichens für *Retardationes* (a) und *Anticipationes* (b)<sup>55</sup>

Nach der Erläuterung der auch in der Freien Fantasie häufig anzutreffenden *Anticipationes* und *Retardationes* (Beispiel 6) diskutiert Heinichen die für Rezitativ wie Fantasie in besonderem Maße bedeutende »Verwechslung der musikalischen Generum«. <sup>56</sup> Dabei präsentiert Heinichen nicht nur die übliche enharmonische Verwechslung des verminderten Septakkords, sondern auch Sätze mit impliziter verminderter Terz (Beispiel 7a) sowie besonders ›harte Sätze‹, die zum Ausdruck von Schmerz, Verzweiflung oder Grausamkeit verwendet werden, dabei aber »so viel wie möglich auff das Cantabile der Singstimme sehen, und dem Accompagnement den Anschlag der unerwarteten, und gleichsam unnatürlichen Harmonie überlassen« (Beispiel 7b). <sup>57</sup> Dabei kann eine Dissonanz durch ihre enharmonische Verwechslung auch »in eine ungebundene Consonanz metamorphosiret« <sup>58</sup> werden und folglich deren Auflösung gänzlich ausbleiben (Beispiel 7c). Solche ungewöhnlichen Progressionen, die Heinichen als »Exception wider die allgemeine Regel« begreift, <sup>59</sup> gehören zu den dunkelsten und zugleich eindringlichsten Momenten in der Freien Fantasie.

54 Bach 1762, 280.

55 Heinichen 1728, 702–704.

56 Heinichen 1728, 706.

57 Ebd., 707.

58 Ebd., 711.

59 Ebd.

Beispiel 7: Beispiele Heinichens für enharmonische Verwechslungen

Alle genannten Techniken fasst Andreas Sorge unter ständigem Verweis auf »den berühmte[n] Capellmeister Heinichen« in seinem *Vorgemach der musicalischen Composition* zusammen.<sup>60</sup> Meinrad Spieß empfiehlt in seinem *Tractatus Musicus Compositorio-Practicus*: »Wer aber überhaupt von dem Cammer- und Theatral-Stylo zu Gewinnung seines Stuck-Brods Profession machen will, oder muß, der procurire sich vor all anderen Autoren, den sogenannten *General-Baß* in der *Composition*: oder neue und gründliche Anweisung, wie ein *Music-Liebender* mit besonderem Vortheil durch die *Principia* der *Composition* &c. Authore Johann David Heinichen [...]«. <sup>61</sup> Später gibt er ohne weiteren Verweis auf Heinichen dessen gesamte Lehre vom *Stylus Theatralis* in kompakter Form wieder.<sup>62</sup> Allein dies zeigt, wie verbreitet Heinichens Methodik und die entsprechenden Denkkategorien im deutschsprachigen Raum zumindest unter den mit der Kompositionswissenschaft vertrauten »Kennern« gewesen sein und das harmonische Denken entschieden geprägt haben müssen. Aus einer Annonce der *Leipziger Post-Zeitungen* vom 18. April 1729 geht hervor, dass J. S. Bach Heinichens Traktat sogar mitvertrieben hat:<sup>63</sup> nicht unwahrscheinlich also, dass es auch in seinem Unterricht Verwendung fand.

Bedeutung und Einfluss der Lehre Heinichens, die sich als »Wissenschaft des Generalbasses« begreift, wurden infolge der (schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einsetzenden) einseitigen Fixierung auf die Theorie Rameaus lange Zeit dramatisch unterschätzt.<sup>64</sup>

## BACHS FANTASIEN

### Fantasie d-Moll Wq. 114/7

Heinichens Aktualität in Bezug auf C. Ph. E. Bach offenbaren nicht allein die offensichtlichen terminologischen und konzeptuellen Berührungspunkte im *Versuch*, sondern in noch viel größerem Maße die Werke selbst. Die im Folgenden abgedruckte Freie Fantasie Wq. 114/7 in d-Moll von 1767,<sup>65</sup> die abgesehen von einer eingeschalteten Kadenz allein

60 Sorge 1745, 405–412. Die Überschriften der entsprechenden Kapitel lauten: »XXIV. Capitel: Von Verwechslung der Harmonie eines dissonierenden Satzes mit einem andern seines Geschlechts von der Auflösung der Dissonanz«; »XXV. Capitel: Von der Verwechslung die bey Auflösung der Dissonanzen selbst vorgehet«; »XXVI. Capitel: Von der Ellipsi und Vorausnahme des Durchgangs im Bass, wie auch von der Retardation und Anticipation«.

61 Spieß 1746, 163.

62 »Caput XXXIII: Das wichtigste des Styli Theatralis wird erklärt« (ebd., 203–214).

63 *Leipziger Postzeitungen*, »I Stück der XVI Woche«, 18. 4. 1729, 244. Vgl. Beißwenger 1991, 360.

64 Die Theorie Rameaus wurde im Zuge ihrer Rezeption überdies häufig beträchtlich simplifiziert oder gar missverstanden. Vgl. hierzu Holtmeier 2017.

65 Veröffentlicht in: Bach 1786.

aus arpeggierten Akkorden besteht, vermag dies zu veranschaulichen. Die Fantasie dokumentiert offenbar die »kürzeste und natürlichste Art«<sup>66</sup> zu fantasieren, der eine Tonleiter »ausser der Ordnung«<sup>67</sup> zugrunde liegt.<sup>68</sup>

Allegretto

arpeggio

*f* *p* *f*

fundamentaliter:  $\#4$  6  $\#5$  6  $\#5$  6  $\#5$  6

verwechselt: 4 6

arpeggio

Beispiel 8: Fantasie d-Moll Wq. 114/7

Bach verwendet zur Festsetzung der Tonart seinen Anweisungen gemäß zu Beginn einen Tonika-, am Ende einen Dominant- sowie einen Tonikaorgelpunkt. Die Verbindung der dazwischen liegenden Akkorde lässt sich wie folgt beschreiben: Zunächst folgt dem Orgelpunkt *in transitum* ein Sekundakkord mit übermäßiger Quarte. Sodann wird ein *Transitus anticipatus* im Basse mit einer *Verwechslung der Harmonie bei der Auflösung* ›vermischt‹: der Basston *c* sollte sich ins darunter liegende *h* auflösen. Der Sextakkord der Auflösung erscheint jedoch verwechselt, und gleichzeitig wird das eigentlich als *Transitus* im Bass folgende *f* antizipiert (vgl. Beispiel 8). Der sich daraus ergebende weitere Sekundakkord über *f* erfährt nun eine außerordentliche, aber kontrapunktisch regelkonforme Auflösung in den ›Accord ordinaire‹ mit hinzugefügter Septime, die Heinichen als Option be-

66 Bach 1762, 327.

67 Ebd., 328.

68 Von vergleichbarer Faktur ist die Fantasie in F-Dur Wq. 112/15. Diese Fantasien stehen offenbar in der Tradition des barocken Arpeggio-Präludiums, wie es etwa bei Georg Friedrich Händel anzutreffen ist (vgl. insb. HWV 570 und HWV 572).

reits im ersten Teil seines Traktats wiedergibt.<sup>69</sup> Im Folgenden steigt der Bass die Tonleiter ›in der Ordnung‹ der Oktavregel gemäß (jedoch mit durch Registerwechsel kaschiertem übermäßigen Sekundschritt) über den Sextakkord der sechsten und den Quintsextakkord der siebten Stufe aufwärts. Statt einer Auflösung in den a-Moll-Dreiklang folgt wiederum ein *Transitus anticipatus*, der scheinbar ›fundamentaler‹ eine Terzfall-Sequenz einleitet (Beispiel 8, vgl. Heinichen, Beispiel 5c).<sup>70</sup> Diese wird jedoch durch eine Verwechslung der Harmonie mit der Auflösung, die einen affektreichen übermäßigen Quintsprung im Bass herbeiführt und überdies im Sinne einer weiteren ›Betrügerey‹ statt des erwarteten Dur einen Moll-Sextakkord bringt,<sup>71</sup> unterbrochen; gegenüber der ersten Verwechslung des g-Moll-Sextakkords in einen G-Dur-Dreiklang mit *Transitus anticipatus* ist diese Verwechslung demnach genau umgekehrt (vgl. Beispiel 8). Die Auflösung des darauffolgenden übermäßigen Quintsextakkords wird zweifach prolongiert: zunächst wird der Bass chromatisch zu e alteriert und anschließend der Akkord mit der Auflösung seiner Dissonanz (der verminderten Quinte) in den Septakkord über a verwechselt, der den Dominantorgelpunkt einleitet.<sup>72</sup> Dieser mündet im Anschluss an die Kadenz wiederum per *Transitum anticipatum* in den Tonikaorgelpunkt, der die Fantasie beschließt.

### Fantasie F-Dur Wq. 59/5

Anhand der um einiges längeren F-Dur-Fantasie Wq. 59/5 aus Bachs vierter Sammlung für Kenner und Liebhaber lässt sich studieren, wie Bach mittels gleichzeitiger Verwechslung von Harmonie und *Genus* formale Kulminationspunkte von eindrücklicher dramatischer Kraft und Originalität inszeniert. Die Fantasie beginnt charakteristisch mit einem mit zahlreichen ›Zierlichkeiten‹ (allen voran ausdrucksstarken Appoggiaturen) versehenen Orgelpunkt. Bach verweilt zunächst in der Haupttonart und führt den Bass die Tonleiter von der dritten Stufe aus chromatisch aufwärts: Der Einschnitt auf dem Sextakkord der vierten Skalenstufe und das darauffolgende *h* im Bass verweisen auf einen (abgewandelten) ›Monte‹,<sup>73</sup> der einen Absatz oder eine förmliche Kadenz in der Haupttonart erwarten lässt (Beispiel 9).

Beispiel 9: Beginn der Fantasie, die Tonart ›festsetzend‹ mit hypothetischer förmlicher Kadenz

- 69 »Nach dem Satz 2/4+6 oder 2/4½/6 pflegt auch der ordinaire Accord, und zwar gern mit der 3a maj. zu erfolgen, wenn der Bass nur einen halben Ton fällt« (Heinichen 1728, 161 f.).
- 70 Heinichen zeigt die Herleitung dieser bei Bach äußerst häufig anzutreffenden chromatischen Sequenz aus dem Terzfall unter »verschiedene[n] fremde[n] Sätze[n] [...], die mancher vor übel fundirte Libertäten möchte ansehen, so lange ihm die raisons davon verborgen seynd.« (Ebd., 686 f.)
- 71 Vgl. Bachs Anmerkungen zur Probefantasie, Anm. 42.
- 72 Diese bei Bach sehr häufig anzutreffende Verwechslung erscheint in gewisser Weise zwingend, da die alleinige Auflösung der verminderten Quinte unter Beibehaltung der übrigen *Claves* an ihrem Ort in die dissonante Quarte eines Terzquartakkords nicht statthaben könnte.
- 73 Mit einem Einschnitt in g-Moll (II) statt B-Dur (IV).

Stattdessen verwechselt Bach den Akkord vor seiner Auflösung zunächst zweifach, wobei er durch die Appoggiaturen klar bestimmt bleibt, seine Funktion in der Haupttonart (als doppeldominante erhöhte vierte Stufe) jedoch durch die Verwechslung (Sekundakkord über *as*) zumindest für einen Moment vorsichtig in Frage gestellt wird. Dieser Prolongation der Dissonanzauflösung, die als musikalisch-rhetorische Figur der ›Dubitatio‹<sup>74</sup> inszeniert wird, folgt urplötzlich und überraschend die bereits an der d-Moll-Fantasie aufgezeigte charakteristische Verwechslung bei gleichzeitiger Auflösung der verminderten Quinte (Beispiel 10), wobei zusätzlich eine enharmonische Verwechslung des *as* zu *gis* stattfindet. Auf diese Weise erscheint die Wendung nachträglich als Transposition des vorausgegangenen Einschnitts, wobei beim transponierten Glied der Sextakkord der Auflösung in den Grundakkord verwechselt ist (Beispiel 10). Hier ereignet sich eine ›theatralische Resolution der Dissonanzen‹ im wahrsten Sinne des Wortes: mit großem, dramatischen Effekt inszeniert Bach eine formal einschneidende ›Betrügerei‹: statt der förmlichen Kadenz, die dem stringenten Bassverlauf folgend entschieden die Haupttonart ›festgesetzt‹ hätte, führt uns Bach nach enharmonischer Verwechslung über eine virtuose Kaskade in einen Absatz in a-Moll.

Beispiel 10: Ausweichung nach a-Moll mittels Verwechslung von *Genus* und Harmonie

Die unmittelbar darauffolgende bizarre enharmonische Progression, mit der a-Moll sofort wieder verlassen wird, lässt sich wie folgt verstehen: der verminderte Septakkord auf der erhöhten vierten Skalenstufe (in a-Moll *dis*) wird enharmonisch in einen Terzquartakkord verwechselt, der sich in die dritte Stufe von b-Moll auflöst. Das darauffolgende *fis* lässt sich entsprechend zunächst noch als niedrige sechste Stufe von b-Moll (eigentlich also *ges* mit Sekundakkord) auffassen, wird aber bei gleichzeitiger Fortschreitung von *a* zu *gis* in einen Quintsextakkord der siebten Tonleiterstufe von cis-Moll verwechselt. Dessen Auflösung geschieht wiederum mit gleichzeitiger Verwechslung, wobei die Auflösung des Leittons *his* im Bass als Quarte in der Oberstimme erscheint. Dieser exzentrischen (und von Heinichen aufgrund der Quarte möglicherweise nicht gebilligten) Verbindung folgt eine weitere ›Dubitatio‹ auf einem übermäßigen Quintsextakkord, der als Septakkord notiert ist. Betrachtet man die Quarte als die eigentliche Dissonanz des Terzquartakkords, die liegen bleiben muss, so ist diese Fortschreitung hinsichtlich der Dissonanzbehandlung

74 »Die Dubitatio (Zweifel) zeigt eine Ungewißheit in der Empfindung an. Sie wird in der Musik auf zweierlei Art ausgedrückt: 1) durch eine zweifelhafte Modulation [...] 2) durch einen Stillstand auf einer gewissen Stelle eines Satzes [...]« (Forkel 1788, 58). Scheibe gibt folgende wichtige Anmerkung: »Der Zweifel muß dem Componisten nicht die Ordnung seiner Gedanken, oder den wohleingerichteten Zusammenhang seiner Sätze verwirren, und ihn also selbst zweifelhaft machen; er muß nur die Zuhörer auf eine sinnreiche Art verführen, damit sie in der Folge der Sätze, oder der Töne ungewiß werden, und seine Meinung nicht leicht erraten können.« (Scheibe 1745, 687)

regelkonform.<sup>75</sup> Die Auflösung der ›Dubitatio‹ (wiederum mittels einer stürmischen Kaskade) wird jedoch gegenüber der ersten an harmonischer Kühnheit noch überboten. Wird der im *pianissimo* notierte übermäßige Quintsextakkord tatsächlich kaum hörbar angeschlagen, so kann man den darauffolgenden Quartsextakkord über *cis* gegebenenfalls als verwechselte Auflösung des vorausgegangenen Terzquartakkords wahrnehmen. Als unmittelbare Auflösung muss der Akkord über *a* tatsächlich wie notiert als Septakkord verstanden werden, dessen Septime sich auflöst, während im gleichen Zug die Harmonie verwechselt sowie das *e* zu *eis* chromatisch alteriert wird und außerdem *ais* statt *a* erklingt (vgl. Beispiel 11). Als anschließende Pointe bringt Bach die im Fantasie-Kapitel empfohlene »Schönheit«, bei der »man sich stellt, durch eine förmliche Schlußcadenz in eine andere Tonart auszuweichen, und hernach eine andere Wendung nimmt«:<sup>76</sup> die über den Vorhaltsquartsextakkord angekündigte förmliche Kadenz nach Fis-Dur flieht in die sechste Stufe mit dem enharmonischen Sekundakkord, der wiederum nach bekannter Art enharmonisch in einen Quintsextakkord verwechselt wird und sich (analog zur ersten enharmonischen Modulation nach a-Moll) mittels Verwechslung in den Dominantseptakkord von C (wiederum überraschend -Dur) auflöst (vgl. Beispiel 11). Mit dessen Auflösung – wohlgernekt der seit dem Verlassen der Haupttonart, abgesehen von dem durch den verminderten Quintsprung (*saltus duriusculus*) im Bass sofort wieder aufgehobenen mediantischen Absatz in a-Moll, ersten Auflösung eines Klangs in eine Konsonanz – beginnt ein im Takt verfasster Mittelteil in der Dominanttonart C-Dur.

Mit ihren kühnen Harmonieverbindungen, bewerkstelligt durch die zahlreichen Verwechslungen von Harmonie und *Genus*, zeigt die Passage auf bemerkenswerte Weise die »richtige Kenntniß und einen muthigen Gebrauch der Harmonie«.<sup>77</sup> Sie gibt ein eindrückliches Beispiel davon, wie man »auf eine ganz entlegene Art *neu, angenehm* und *überraschend*« moduliert.<sup>78</sup> ›Angenehm‹ auch dadurch, dass die harmonisch schwierigste, enharmonische Passage<sup>79</sup> dem von Heinichen formulierten Grundsatz folgt, »so viel wie möglich auff das Cantabile der Singstimme [zu] sehen, und dem Accompagnement den Anschlag der unerwarteten, und gleichsam unnatürlichen Harmonie [zu] überlassen«:<sup>80</sup> die Oberstimme schreitet vom *ges* ins *cis* (= *des*) stufenweise abwärts. Trotz der zahlreichen Überraschungen (oder gerade deshalb) ist dieser erste Formteil aber mitnichten ungeordnet oder gar ›ungeplant‹, sondern höchst artifiziell komponiert, und folgt dabei einer klaren formalen Strategie.

75 Vgl. Bachs Erklärung im *Versuch*: »Wenn die grosse Sexte die reine Quarte und kleine Terz bey sich hat, so muß entweder die Quarte, oder die Terz vorbereitet seyn. Am öftersten pflegt die Terz schon da zu seyn, und tritt nachher herunter. Die Quarte bleibt liegen.« (Bach 1762, 75)

76 Ebd., 330.

77 Bach 1797, 275.

78 Ebd.

79 Schleuning bringt den spezifischen Rhythmus dieser Passage mit der Bedeutung von »Todestrauer« in Verbindung, da der »Rhythmusablauf sich tatsächlich als Begleitrhythmus von nur solchen Chorwerken nachweisen läßt, die die Funktion der Totenklage haben.« (Schleuning 1973, 280)

80 Heinichen 1728, 707. Vgl. Anm. 57 zu Beispiel 7b.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass clef staff contains a bass line with chords and single notes. A circled '1' is written below the bass clef staff.

Second system of musical notation. Similar to the first system, it features a melodic line in the treble and a bass line with chords in the bass clef. A circled '4' is written below the bass clef staff.

Third system of musical notation. The melodic line continues with intricate patterns. The bass line features chords and a circled '3' below the staff.

Fourth system of musical notation. The final system includes dynamic markings: *p* (piano) and *f* (forte). A circled '3' is written below the bass clef staff.

Beispiel 11: Fantasie F-Dur Wq. 59/5, Anfang, mit »Gerippe« (Fortsetzung auf der nächsten Seite)

The image displays four systems of musical notation for a piano and bass. Each system consists of a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *ff*, *f*, *p*, and *pp*. Below the bass staff, there is a line of figured bass notation with various symbols and numbers. Some figures are circled and labeled with letters and numbers, such as 'a: ②', '⑤', '⑦', '①', '④b: ④', and '③'. Other figures include '#6 5', '#', '6', '7 4/3', '6', '4 2', '#6 #4 3', '#6 #5 #', '#6 #4 #', '×6 (7) 5 #', 'cis: ④', '⑦', 'fis: ②', 'cis: ⑥', 'Fis: ③', '#7 #5 #3', '#4 #2', 'b6 b5', 'c: ②', 'c: ⑤', and '①'. The music is written in a key signature of one flat (B-flat).

Beispiel 11 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

## Fantasie g-Moll Wq. 117/13

Die als Einzelwerk erschienene g-Moll-Fantasie Wq. 117/13<sup>81</sup> weist zu Beginn eine der F-Dur-Fantasie vergleichbare formale Strategie auf. Bach verzichtet hier am Anfang auf einen Orgelpunkt und setzt die Tonart stattdessen mit einer vollständig ausgeführten Tonleiter fest – ›außer der Ordnung‹ lediglich dahingehend, dass er mit der Tonleiter aufwärts bis zur dritten Skalenstufe beginnt, dann über die Verwechslung der 4-3-Fortschreitung das Register wechselt und von dort aus mit einer durchgängig chromatischen Tonleiter abwärts die übrigen Skalenstufen (von der ersten bis zur erhöhten vierten), mit *retardationes* bzw. *suspersiones* intensiviert, durchmisst. Die Tonleiter mündet sodann in eine durch eine virtuose Kaskade ausgedrückte förmliche Kadenz.

The image contains two musical excerpts from the Fantasia in G minor, BWV 117/13. The first excerpt shows a chromatic scale starting on G4, moving up to B4, then down through A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The second excerpt shows a cadence in G minor, starting with a G2 chord, moving to a G3 chord, then a G4 chord, and finally a G5 chord.

Beispiel 12: Fantasie g-Moll Wq. 117/13, Vergleich der förmlichen Kadenz nach g-Moll und des Absatzes in h-Moll

Über den Sekundakkord *in transitum* und die enharmonische Verwechslung seines Bassons gelangt Bach nach h-Moll, wobei die sich durch die enharmonische Verwechslung ergebende harte verminderte Terz (*eis-g*) vor der Auflösung verschwiegen wird (Beispiel 12, vgl. auch Heinrichens Modulation, Beispiel 7a). Bach bekräftigt h-Moll mit einem Absatz, der analog zur vorausgegangenen Kadenz eingeführt und gestaltet wird (vgl. Beispiel 12). Wie in der F-Dur-Fantasie wird die Tonart nach dem Absatz sogleich wieder verlassen. Der Sextakkord auf *a* mit kleiner Terz und großer Sexte scheint zunächst nach G-Dur zu führen, wird aber in einen unbestimmten enharmonischen Akkord weitergeführt, der im Sinne einer ›Dubitatio‹ gehalten wird: die Appoggiatur lässt auch eine Auffassung als verminderter Septakkord über der 7. Stufe in a-Moll (*gis*) zu, die aufgrund des Bassgangs (*h-a-gis*) und der größeren Verwandtschaft zu h-Moll und G-Dur zunächst am plausibelsten erscheint.

Die Auflösung der ›Dubitatio‹ erfolgt über eine äußerst kühne Progression, bei der sich die Frage stellt, ob es sich überhaupt um eine Auflösung handelt (Beispiel 15). Fasst man den Akkord enharmonisch verwechselt und der Notation entsprechend als Sekundakkord in c-Moll auf,<sup>82</sup> so müsste man mit Heinrichen von einer enharmonischen Verwechslung der Hauptdissonanz (übermäßige Sekunde *as-h*) in eine Konsonanz (kleine Terz *as-ces*)

81 Veröffentlicht in: Bach 1770 (Nr. 7). Noten online: [https://imslp.org/wiki/Fantasia\\_in\\_G\\_minor%2C\\_H.225\\_\(Bach%2C\\_Carl\\_Philipp\\_Emanuel\)](https://imslp.org/wiki/Fantasia_in_G_minor%2C_H.225_(Bach%2C_Carl_Philipp_Emanuel)) (5.12.2020)

82 Mit dieser Deutung würde sich noch der Doppelschlag der sich anschließenden Kaskade in die Harmonie integrieren lassen, sodass der Akkord für einen kurzen Moment tatsächlich so gehört werden kann.

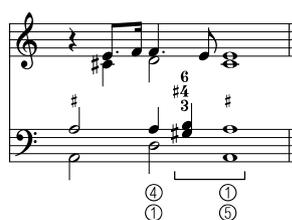
sprechen, sodass ihre Auflösung ausbleibt. Die begleitende Dissonanz der übermäßigen Quarte und die Sexte schreiten, wie die Terz und die verminderte Quinte in Heinrichens Beispiel (vgl. Beispiel 7c), in Gegenbewegung schrittweise in den dritten *Clavem* der neuen Harmonie fort. Die Auflösung, die eigentlich keine ist, der as-Moll-Dreiklang, erscheint überdies in den Sextakkord über *ces* verwechselt (Beispiel 15a).

Diese Interpretation erscheint mir insofern adäquat, als die Doppelschlag-Figur *b-as-g-as* keine Auffassung des *as* als *gis* mehr zulässt, mithin die übermäßige Sekunde als solche konkretisiert, und der Effekt des daraufhin angeschlagenen *ces* tatsächlich dem der »Metamorphosin« einer Dissonanz in eine Konsonanz nahekommt (der melodische Sprung und spätestens das unmittelbar darauf erklingende *es* vermitteln in diesem Augenblick die enharmonische Verwechslung in eine kleine Terz *as-ces*).

Eine weitere mögliche Deutung geht aus Bachs im Fantasie-Kapitel dargestellten Modulationsbeispielen hervor. Dort findet sich eine verwickelte Modulation von C-Dur nach as-Moll, bei der sich der enharmonische Terzquartakkord auf *as* über einen Quartfall in den Vorhaltsquartsextakkord auf der Dominante von as-Moll auflöst (Beispiel 13). Dies ist für Bach eine offenbar gewöhnliche Wendung, denn in allen anderen Modulationsbeispielen löst er den enharmonischen Akkord auf übliche Weise schrittweise auf. Im Zusammenhang mit einem Quartfall ist der Terzquartakkord als Durchgang charakteristisch, sodass man hier von einem *Transitus anticipatus* sprechen könnte, vergleichbar der Rameau'schen *sixte ajoutée*. Der Quartfall mit Quart-Sext-Durchgang (und ggf. Quart-Sext-Vorhalt auf dem Auflösungsklang) war als fixe Wendung schon im 17. Jahrhundert als »Cadenzia minor« theoretisch erfasst,<sup>83</sup> wobei die kontrapunktische, modale Kadenzlehre des Barock offen lässt, ob es sich um eine Stufenverbindung 4–1 oder (wie im vorliegenden Fall) 1–5 handelt (Beispiel 14).



Beispiel 13: Modulation von C nach as (Bach, *Versuch*)



Beispiel 14: vollstimmige *Cadentia minor* nach Muffat, Bezifferung und Stufen ergänzt

83 Unter diesem Begriff bei Johann Baptist Samber und Georg Muffat. Muffat zeigt die Möglichkeit des Quartsextdurchgangs im vollstimmigen Satz: »Zu End der vorletzten Noten ziehret die Cadenz sehr die bescheite Hinzusetzung folgender durchgehender Dissonantien, nemblich 6/4#, absonderlich in den untern mit 4 und mehr Stimmen« (Muffat 1991, 112). Samber schreibt, dass bei der *Cadentia minor* »gemeiniglich die Zahlen 65/443 oder 5/43 aber erst auff der letzten Noten (wie sonst in cadentia majori auff der vorletzten stehn) gefunden« werden (Samber 1704, 155). Lorenzo Penna bringt den Quartfall mit Quartsextdurchgang als »2. Cadenza« (Penna 1679, 125).

Vergleicht man das Modulationsbeispiel mit der Situation in der Fantasie (bezeichnen- derweise in beiden Fällen as-Moll), so lässt sich diese auch als Quartfall mit verwechsel- ter Auflösung verstehen (Beispiel 15b). Für diese Interpretation spricht, dass der Auflö- sungsakkord anschließend in den Quartsextakkord verwechselt wird, der sich wie in der Beispielmodulation in den Dominantseptakkord auflöst. Unmittelbar darauf erfolgt die nächste Modulation nach fis-Moll überdies wiederum mit derselben Quartfall-Progres- sion, diesmal jedoch ohne Verwechslung (vgl. Beispiel 15b).

h: ① G: ② a: ⑦

a) 7 4 b5 b6

a: ⑦ → c: ⑥ as: ① ③

b) 7 4 b5 b6 6 6

a: ⑦ → as: ① ⑤ ③ fis: ① ⑤

Beispiel 15: Modulation nach as-Moll und Fortsetzung; Analyse der Enharmonik in der unteren Zeile

Welche Auffassung auch immer dem Hörerlebnis näher kommt: unbestreitbar ist, dass Bach hier an gleicher formaler Position wie in der F-Dur-Fantasie eine ›neue, angenehme und überraschende‹ Modulation ›ganz entlegenerer Art‹ intendiert; ›angenehm‹ wird sie wiederum nicht zuletzt durch den kantablen, mit ›Zierlichkeiten‹ (Appoggiaturen und Ornamenten) versehenen Gang der Oberstimme *d-c-h(= ces)-b-as*. Die formale Idee ist in beiden Fällen, die mit Bestimmtheit erreichte Tonart (übrigens beide Male die große dritte Stufe [in Moll: ›chorda peregrina‹]<sup>84</sup> der Haupttonart) nach einem Absatz, der ihre Weiterführung und Bekräftigung durch eine förmliche Kadenz erwarten lässt, im Sinne einer ›vernünftigen Betrügery‹ sogleich wieder zu verlassen.

Mittels der ›theatralischen Resolutionibus‹ der Dissonanzen, der Verwechslung von Harmonie und *Genus* zugleich, wird die in den vorausgehenden Absatz führende, vergleichsweise gewöhnliche enharmonische Modulation im Sinne einer Kulmination durch Zuspitzung der Mittel übertroffen. Wichtig bleibt aber, dass auch die kühnste Wendung über ihre sinnliche Wirkung hinaus noch rational begründet werden kann und dies für das zeitgenössische ästhetische Urteil eine ganz wesentliche Qualität darstellt; nur durch die Befolgung der ›geheimen Regeln der Kunst‹ kann die Musik dem mit diesen vertrauten ›Kenner‹ außer dem sinnlichem Genuss ebenso die ›unterhaltendste Geistesbeschäftigung‹ ermöglichen, für die die Freie Fantasie von den Zeitgenossen geschätzt wurde. In diesem Sinne spricht Bach von der »Wissenschaft der Harmonie«, und tadelt die abgedroschenen Modulationen derjenigen Komponisten, die diese Wissenschaft für »zu schwer, zu trocken, und für ihr Genie zu einschränkend [halten], weil sie solche nicht genug kennen, und nicht viel davon gelernt haben.«<sup>85</sup>

84 Vgl. Mattheson 1731, 54.

85 Bach 1797, 275.

Beispiel 16: Reduktion der Fantasie g-Moll Wq. 117/13

Die harmonische Dramaturgie des weiteren Verlaufs lässt sich wie folgt beschreiben: Im Anschluss an die Modulation nach fis-Moll, die eine förmliche Kadenz ankündigt, folgt eine (quasi gleich dem Anfang rückwärts) den oberen Tetrachord chromatisch aufwärts durchschreitende, wiederum durch *retardationes* und Seufzer-Figuren ausgedrückte Skala (mit Teufelsmühlen-Harmonik),<sup>86</sup> die aber gleichsam über ihr Ziel hinauschießt und im Dominantseptakkord von c-Moll kulminiert, der (unter Einbezug des as) vor der Auflösung mehrfach verwechselt wird und schließlich eine zugleich bestimmte wie labile Auflösung durch einen Absatz mit zunächst verschwiegener Grundstimme erfährt. Mit deren Einsatz führt sofort eine weitere mit *retardationes* intensivierte Tonleiter in den Dominantseptakkord von b-Moll. Es folgt wiederum eine Prolongation der Dissonanzauflösung: Der Bass schreitet aufwärts ins ges, der sich darüber ergebende enharmonische Sekundakkord

86 Charakteristisch für die »Teufelsmühle« ist die Fortschreitung vom Quartsextakkord über den übermäßigen Quintsextakkord in den verminderten Septakkord (oder umgekehrt), die sich über fortschreitender chromatischer Skala ad infinitum wiederholen lässt. Zu diesem Satzmodell vgl. Thorau 1993 und Ditt-rich 2007, 107–21.

wird vor seiner Auflösung verwechselt und auf feinsinnige Weise durch die Veränderung der Appoggiatur (*des* zu *d*) nach seinem Verklingen zum (mithin auf den Anfang rekurrenden) Quintsextakkord der zweiten Stufe der Haupttonart g-Moll hin enharmonisch verwechselt. Einem virtuos gestalteten Absatz folgt eine mit harmonischen Spezialitäten (unerwartete Ausweichung nach c-Moll, Verwechslung der Harmonie bei der Auflösung, Orgelpunkt, Neapolitaner) üppig ausgestattete förmliche Kadenz, die, vergleichbar der Probefantasie, »mehrenteils durch dissonierende Griffe«<sup>87</sup> die Haupttonart festsetzt.

## RESÜMEE

Die ›theatralischen Resolutiones der Dissonantien‹ – vielfältigste Verwechslungen der *Generum*, der Harmonie vor und bei der Auflösung, *retardationes* – zeigen sich erneut als zentrale Gestaltungsmittel der Fantasie. Die nach Cramer und Forkel die musikalische Logik konstituierende Harmonik entfaltet, gleichsam wie eine ›Beweisführung‹, einen Diskurs in Tönen, der per se keiner weiteren äußerlichen Formgebung bedarf.<sup>88</sup> Zwar zielt das Fantasieren darauf, »sich der Gemüther seiner Zuhörer [...] zu bemeistern«, ist zur »Ausdrückung der Affeekten besonders geschickt« und muss »aus einer guten musikalischen Seele« herkommen.<sup>89</sup> Doch so expressiv und farbenreich, so dynamisch-mitreibend, so suggestiv in ihrer Wirkung die Freie Fantasie bei Bach ist, erschließen sich doch ihre ›tieferen Reize‹ erst dem Kenner, bei dem sie gleichermaßen die Sinne wie den Verstand anspricht und ›intellectuelles Vergnügen‹ durch die ›unterhaltendste Geistesbeschäftigung‹ bereitet. So wenig, wie sich Extempore-Spiel und Regelmäßigkeit widersprechen (man denke nur an die für das Extempore-Spiel mindestens so wichtige Fuge), so wenig widerspricht der freie Affektausdruck der Notwendigkeit eines rationalen, ›logischen‹ Fundaments. Der Generalbass bildet, um eine Formulierung Robert Schumanns aufzugreifen, den »innerlichen Faden, der auch die fantastische Unordnung durchschimmern soll, will sie anders im Bezirk der Kunst anerkannt sein«.<sup>90</sup> Die Rolle des Generalbasses als ›innerlicher Faden‹ beschrieb niemand deutlicher als J. G. Albrechtsberger: »Der Generalbaß lehrt uns, jede Composition, für welches Instrument sie auch immer geschrieben, so üppig sowohl die Hauptstimme, als die sie begleitenden figurirt, und mit glänzenden Passagen ausgestattet seyn mögen, auf ihre einfachen, ursprünglichen Grund- und Stamm-Accorde zu reducirern; er gestattet uns einen Blick in das entschleierete, innerste Heiligthum, zeigt den ganzen geheimnißvollen Bau eines Kunstwerkes im Skelet, entkleidet von allem ausschmückenden Zierrath; [...] er ist unser sicherer Führer und Wegweiser, ordnet und bindet die Ideen, ebnet die Pfade, kettet, was ohne ihn getrennt, einet, was ohne seine Hülfe unet herum irren würde«.<sup>91</sup> Um dem Vermögen des ›Kenners‹ des 18. Jahrhunderts nahezukommen, ist eine Rehabilitierung der ›Wissenschaft des Generalbasses‹ unabdingbar. Ansonsten erscheinen einem die überlie-

87 Bach 1762, 341. Vgl. Anm. 43.

88 Schon in den späten Fantasien Bachs findet zum Teil eine ›Vermischung‹ von freiem und gebundenem Stil statt, wobei Sonaten- und Rondoform ebenso in die Freie Fantasie eingehen, wie dann bei Mozart, Haydn und insbesondere Beethoven der fantastische Stil in die Sonate.

89 Bach 1753, 123 f.

90 Schumann 1842/43, hier 1842, 205. Zu Schumanns Begriff des ›Fadens‹, der damit wohl nicht mehr vornehmlich den Generalbass als handwerkliche Kategorie im Sinne hatte, vgl. Kranefeld 2000, 161–172.

91 Albrechtsberger 1830, 1.

ferten Werke als das, als was sie schon im 19. Jahrhundert missverstanden wurden:<sup>92</sup> als präzise ausgearbeitete Protokolle idealiter unreflektierter, »gleichsam hingeworfene[r]«<sup>93</sup> Improvisation (mithin eine *contradictio in adjecto*), ungeordnet und regellos.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1949), *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen: Mohr.
- Johann Georg Albrechtsberger (1830), *Sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonie-Lehre und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte*, hg. von Ignaz Xaver von Seyfried, Wien: Strauss.
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten erläutert*, Berlin: [Selbstverlag], gedruckt bei Christian Friedrich Henning. Reprint, hg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1958.
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1762), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Zweyter Theil, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird*, Berlin: [Selbstverlag], gedruckt bei George Ludewig Winter. Reprint, hg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1958.
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1768), *Kurze und leichte Clavierstücke mit veränderten Reprisen und beigefügter Fingersetzung für Anfänger*, 2. Sammlung, Berlin: Winter.
- Bach, Carl Philipp Emanuel (Hg.) (1770), *Musikalisches Vielerley*, Hamburg: Bock. Reprint Basel: Meadow 1983.
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1786), »Sechste Sammlung für Kenner und Liebhaber – Pränumerationsruf«, *Staats- und gelehrte Zeitung des Hamburgischen unparteyischen Correspondenten*, Nr. 168, 21. Oktober, 5.
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1797), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Zweyter Theil, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird. Nebst einer Kupfertafel. Zweite vom Verfasser verbesserte, und mit Zusätzen vermehrte Auflage*, Leipzig: Schwickert.
- Beißwenger, Kirsten (1992), *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel: Bärenreiter.
- Cramer, Carl Friedrich (1783), »Claviersonaten und freye Phantasien, nebst einigen Rondos fürs Fortepiano, für Kenner und Liebhaber, componirt von Carl Philipp Emanuel Bach. Vierte Sammlung. Leipzig, im Verlage des Autor 1783« [Rezension], *Magazin der Musik* 1, 1238–1255.
- Cramer, Carl Friedrich (1786), »Ueber Musik und Lolli«, *Magazin der Musik* 2, 902–914.
- Dittrich, Marie-Agnes (2007), »›Teufelsmühle‹ und ›Omnibus‹«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2, 107–21. <https://doi.org/10.31751/247> (5.12.2020)

92 Vgl. Anm. 2.

93 Koch 1802, 554.

- Forkel, Johann Nikolaus (1788), *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, Leipzig: Schwickert. Reprint Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1967.
- Heimann, Walter (1973), *Der Generalbass-Satz und seine Rolle in Bachs Choral-Satz*, München: Katzbichler.
- Heinichen, Johann David (1728), *Der General-Bass in der Composition*, Dresden: [Selbstverlag]. Reprint Hildesheim: Olms 2019.
- Holtmeier, Ludwig (2017), *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms.
- Kirnberger, Johann Philipp (1773), *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, Berlin: G. J. Decker und G. L. Hartung. Reprint Hildesheim: Olms 1970.
- Koch, Heinrich Christoph (1802), *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main: August Hermann d. J. Reprint Hildesheim: Olms 1964.
- Kranefeld, Ulrike (2002), *Der nachschaffende Hörer: Rezeptionsästhetische Studien zur Musik Robert Schumanns*, Stuttgart: Metzler.
- Mattheson, Johann (1731), *Grosse General-Baß-Schule. Oder: Der exemplarischen Organisten-Probe*, 2. Auflage, Hamburg: Kißner. Reprint Hildesheim: Olms 1968.
- Mattheson, Johann (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Herold. Reprint Kassel: Bärenreiter 1954.
- Menke, Johannes (2017), *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*, Laaber: Laaber.
- Moßburger, Hubert (2014), »Logik und Ästhetik von Harmonie und Melodie im 19. Jahrhundert«, in: *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang*, hg. von Patrick Boenke und Birger Petersen, Hildesheim: Olms.
- Muffat, Georg (1991), *Regulae concertuum partiturae* [Ms., 1699], hg. von Bettina Hoffmann und Stefano Lorenzetti, Bologna: Associazione clavicembalista bolognese.
- Niedt, Friedrich Erhardt (1706), *Musicalische Handleitung*, Bd. 2, Hamburg: Benjamin Schillern. Reprint Hildesheim: Olms 2003.
- Penna, Lorenzo (1679), *Li primi albori musicali per li principanti della musica figurata*, Bologna: Giacomo Monti.
- Poos, Heinrich (1988), »Nexus vero est poeticus. Zur fis-Moll-Fantasie Carl Philipp Emanuel Bachs«, in: *Studien zur Instrumentalmusik. Lothar Hoffmann-Erbrecht zum 60. Geburtstag*, hg. von Anke Bingmann, Klaus Hortschansky und Winfried Kirsch, Tutzing: Schneider.
- Reimer, Erich (1974), »Kenner – Liebhaber – Dilettant« in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, 3. Auslieferung, Wiesbaden: Steiner.
- Riepel, Joseph (1752), *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst. I. De Rhythmopoeia, Oder von der Tactordnung*, Augsburg: Johann Jacob Lotter. Reprint, hg. von Thomas Emmerig, Wien: Böhlau 1996.
- Samber, Johann Baptist (1704), *Manuductio ad organum*, Salzburg: Johann Baptista Mayrs seel. Wittib und Erb. Reprint Hildesheim: Olms 2009.
- Scheibe, Johann Adolph (1745), *Critischer Musicus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig: Breitkopf. Reprint Hildesheim: Olms 1970.

- Schilling, Gustav (1856), *Carl Philipp Emanuel Bach's Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Im Gewande und nach den Bedürfnissen unserer Zeit neu herausgegeben*, Berlin: Franz Stage.
- Schleuning, Peter (1973), *Die Freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göppingen: Kümmerle.
- Schumann, Robert (1842/43), »Pianofortemusik«, *Neue Zeitschrift für Musik* 9 (1842), 167 f., 175–177, 205 f.; 10 (1843), 13 f., 30 f., 39 f.
- Schulenberg, David (2014), *The Music of Carl Philipp Emanuel Bach*, Rochester: University of Rochester Press.
- Sorge, Georg Andreas (1745), *Vorgemach der musicalischen Composition*, Bd. 1, Lobenstein: [Selbstverlag].
- Spieß, Meinrad (1746), *Tractatus Musicus Compositorio-Practicus*, Augsburg: Johann Jacob Lotters seel. Erben.
- Sulzer, Johann Georg (1774), *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig: Weidmann und Reich. Reprint der zweiten Auflage Hildesheim: Olms 1994.
- Teepe, Dagmar (2016), »Fantasie, II. 18. Jahrhundert« [1995], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15881> (5.12.2020)
- Thorau, Christian (1993), »Kühn, nie gehört und doch sachrichtig. Zur sogenannten Teufelmühle in Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasien«, in: *Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk*, hg. von Heinrich Poos, Mainz: Schott, 171–196.
- »Von gelehrten Sachen. Claviersonaten und freye Phantasien, nebst einigen Rondos fürs Fortepiano, für Kenner und Liebhaber, componirt von Carl Philipp Emanuel Bach. Vierte Sammlung. Leipzig, im Verlage des Autor 1783« [Rezension], *Staats- und gelehrte Zeitung des hamburgischen unparteyischen Correspondenten*, Nr. 150, 19. September 1783, 3 f.

© 2020 Ralph Bernardy (ralph@bernardynet.de)

Bernardy, Ralph (2020), »Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasien, oder: Von der ›Wissenschaft der Harmonie‹« [Carl Philipp Emanuel Bach's Fantasies, or: About the »Wissenschaft der Harmonie«], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 115–139. <https://doi.org/10.31751/1065>

Schola Cantorum Basiliensis Fachhochschule Nordwestschweiz [Schola Cantorum Basiliensis University of Applied Sciences and Arts Northwestern Switzerland]

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: 22/07/2020

angenommen / accepted: 23/07/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 10/01/2021



# Die *Fundamenta compositionis* *Jean Kuhnaus 1703*

Edition, Übersetzung und Kommentar

Frederik Kranemann, Derek Remeš

Bis zum heutigen Tag bestehen Zweifel, ob Johann Kuhnau, Vorgänger Johann Sebastian Bachs im Amt des Leipziger Thomaskantors, tatsächlich als Autor der handschriftlich überlieferten *Fundamenta Compositionis Jean Kuhnaus 1703* angesehen werden kann. Dennoch sprechen verschiedene Umstände dafür, die Entstehung des Manuskripts in die Zeit um 1700 und in die Thomaschule bzw. Kuhnaus engeres musikalisches Umfeld zu verorten. Ferner zeigen sich große Übereinstimmungen mit einem anonym als *Kurtze Verfaßung* überlieferten Manuskript, die möglicherweise auf weitere gemeinsame Quellen hinweisen. Unabhängig von der Frage nach der Verfasserschaft der *Fundamenta* besticht die Quelle – wie im übrigen schon ihr Titel suggeriert – durch ihren Fokus auf pädagogische und kompositionspraktische Absichten in der Vermittlung von Grundlagen, die in vielen zeitgenössischen theoretischen Quellen häufig nicht so offen zu Tage treten. Ihr Wert bemisst sich weniger an originellen Neuschöpfungen, denn an ihrer klaren, praxisorientierten Darstellung und zahlreichen Beispielen zu elementaren Themen wie Kon- und Dissonanzen, Modi, Klauseln, Kadenzen, mehrfachem Kontrapunkt und Fugen. Die *Fundamenta* stehen hierbei auf der Schwelle zwischen einer Musiktheorie und Kompositionslehre, deren pädagogische Absichten sich vornehmlich an Vokalmusik und kontrapunktisch-polyphonen Erklärungsmustern als Ausgangspunkt orientieren, und den mehr generalbass-basierten theoretischen Entwürfen der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts. Auf diese Weise eignen sich die *Fundamenta* in besonderer Weise für eine historisch informierte Analyse der Musik um 1700 (und darüber hinaus) sowie als Ausgangspunkt für das eigene Komponieren auf historischer Grundlage. Der einführende Teil dieses Beitrags beschäftigt sich mit den Entstehungsumständen und der Herkunft der *Fundamenta*, während der editorische eine vollständige Transkription samt englischer Übersetzung liefert.

Schlagworte/Keywords: archival studies; Archivforschung; compositional theory; Georg Österreich; Heinrich Bokemeyer; Johann Kuhnau; Satzlehre

Deutscher Kommentar von Frederik Kranemann, ins Englische übersetzt von Derek Remeš.

Edition herausgegeben und übersetzt von Derek Remeš

## KOMMENTAR

Die hier erstmals vollständig vorgelegte Transkription der *Fundamenta Compositionis Jean Kuhnaus 1703* (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. autogr. theor. Kuhnau, J. 1.)<sup>1</sup> und ihre englische Übersetzung machen einer breiten Leserschaft eine wichtige Quelle für die Rekonstruktion der Unterrichtspraxis an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert zugänglich. Sie ist spätestens seit ihrer Besprechung durch Kurt Hahn im Jahr 1956 und

1 Das Digitalisat dieser Quelle ist unter <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN788775634> (Stand: 4.12.2020) einsehbar.

Paul Walkers Dissertation aus dem Jahr 2000 bekannt,<sup>2</sup> in ihrer Bedeutung jedoch bisher nicht in entsprechender Weise gewürdigt worden.

Auch wenn die Titelbeschriftung der *Fundamenta* einen Bezug zu Johann Kuhnau (1660–1722), Johann Sebastian Bachs Vorgänger im Amt des Leipziger Thomaskantors, nahelegt und die Versuchung groß ist, in dieser Quelle authentisches Unterrichtsmaterial aus dem Umfeld der Leipziger Thomasschule zu erblicken, sind weder ihre genauen Entstehungsumstände bekannt, noch liegen konkrete Zeugnisse über eine tatsächliche Verwendung in Kuhnaus Kompositionsunterricht vor. Ungeachtet dessen handelt es sich bei den *Fundamenta* um ein instruktives Beispiel für ein Kompendium der *musica poetica*, das Einblicke sowohl in den Aufbau eines mutmaßlichen Kompositionslehrgangs auf der Basis von Intervallfortschreitungsregeln als auch in die Schwerpunktsetzungen innerhalb einer kompositorischen ›Handwerkslehre‹ am Beginn des 18. Jahrhunderts ermöglicht.

Darüber hinaus hat sich in einem Konvolut musiktheoretischer Schriften, die gewissermaßen als »musiktheoretischer Anhang« der Musikaliensammlung »Österreich-Bokemeyer« verstanden werden können,<sup>3</sup> ein bisher kaum beachtetes Manuskript mit dem Titel *Kurtze Verfaßung, wie ein musicalisches Stück ohne Fehler zu componiren sey* erhalten. Es wurde von Heinrich Bokemeyer (1679–1751) erstellt und gehört ebenfalls zu den Beständen der Staatsbibliothek zu Berlin (Mus. ms. theor. 1640).<sup>4</sup> Da diese Quelle erhebliche Übereinstimmungen im inhaltlichen Aufbau und zahlreiche gleichlautende Formulierungen mit den *Fundamenta* teilt, wird sie im Folgenden in die Betrachtung einbezogen.<sup>5</sup> Weil es ferner mehrere Anzeichen dafür gibt, dass beide Quellen in enger Beziehung zu Georg Österreich (1664–1735) stehen, dem Lehrer Heinrich Bokemeyers, sollen im Folgenden ihre möglichen Entstehungsumstände rekonstruiert und auf der Basis der Forschungen von Hahn und Walker die Frage nach gemeinsamen Quellen, auf die beide Manuskripte zurückgehen, diskutiert werden. Zu diesem Zweck wird der Blick auch auf die *Praecepta der musicalischen Composition* von Johann Gottfried Walther (1684–1748), dem Weimarer Organisten, Lexikographen und entfernten Verwandten Johann Sebastian Bachs, gerichtet, da diese Abhandlung etliche Gemeinsamkeiten mit den *Fundamenta* und der *Verfaßung* aufweist. Wahrscheinlich ist, dass sowohl *Fundamenta* (mit Kuhnau als möglichem Autor) und *Verfaßung* als auch Walther in den *Praecepta* auf eine gemeinsame ältere Quelle zurückgriffen,<sup>6</sup> die heute nicht mehr auffindbar ist.

2 Hahn 1957, 103–105; Walker 2000, 259–267.

3 In Anlehnung an Konrad Küster übernehmen wir hier die neuere Bezeichnung »Sammlung Österreich-Bokemeyer« gegenüber der älteren »Sammlung Bokemeyer«, da es sich, was die Sammeltätigkeit betrifft, eher um eine von Bokemeyer nur geringfügig erweiterte Sammlung Georg Österreichs handelt. Vgl. Küster 2015, 131 und 208.

4 Das Digitalisat dieser Quelle ist unter <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN1048644707> (Stand: 4.12.2020) einsehbar. Frederik Kranemann bereitet derzeit eine Dissertation zu den theoretischen Schriften dieser Sammlung vor, in deren Rahmen die Fassung von Bokemeyer für eine Online-Edition auf dem Portal GLAREAN der Hochschule für Musik Freiburg vorgesehen ist.

5 Zur Unterscheidung der beiden Manuskripte wird im Folgenden die mit Johann Kuhnau assoziierte Handschrift als *Fundamenta*, die Handschrift von Heinrich Bokemeyer hingegen als *Verfaßung* bezeichnet.

6 Hahn 1957, 105, sowie Walker 2000, 259.

## Die Schreiber und Besitzer der Manuskripte

Die *Fundamenta* sind in einem Halbleder-Einband enthalten, der vermutlich im späten 18. oder frühen 19. Jahrhundert hinzugefügt wurde.<sup>7</sup> Laut einem Vermerk auf dem hinteren Innendeckel stammt er aus denjenigen Beständen der Musikaliensammlung von Georg Poelchau (1773–1836), die zusammen mit dessen Nachlass in die Königliche Bibliothek (bzw. die Nachfolgeinstitution, die Staatsbibliothek zu Berlin) gelangten.<sup>8</sup> Neben dem Manuskript der *Fundamenta* enthält der Band noch drei weitere musiktheoretische Traktate: jeweils eine Fassung der seinerzeit weithin rezipierten Schrift *Ausführlicher Bericht vom Gebrauch der Con- und Dissonantien* und des Gesangslehrwerks *Von der Singe=Kunst oder Maniera*, die beide Christoph Bernhard (1628–1692) zugeschrieben werden, sowie eine Fassung eines Traktats über den doppelten Kontrapunkt von Johann Theile (1646–1724). Diese mehrfach und mit verschiedenen Titeln überlieferte Schrift wird im vorliegenden Sammelband als *Kurtze, doch gründliche Regeln von den doppelten Contrapunten* bezeichnet.<sup>9</sup> Den Entstehungszeitraum aller vier Handschriften des Bandes setzt Hahn im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts an.<sup>10</sup> Zwei weitere Abschnitte dieses Bandes, biografische Skizzen zu Johann Kuhnau sowie ein Verzeichnis seiner theoretischen Schriften,<sup>11</sup> sind eher dem 19. Jahrhundert zuzuordnen. Diese Abschnitte schließen an die Traktate auf f. 94v an, die heute als nicht mehr auffindbar gelten.<sup>12</sup>

Im Gegensatz zu den übrigen Traktaten des Sammelbandes weisen Titelblatt, Inhaltsverzeichnis und Haupttext der *Fundamenta* offensichtlich Charakteristika verschiedener Schreiberhände auf. Bereits zum Zeitpunkt der Abfassung von Hahns Studie identifizierte Harald Kümmerling, der als Erster die Beschreibung und Erforschung der Musikhandschriften der »Sammlung Österreich-Bokemeyer« unternommen hatte, die Beschriftung des Titelblatts der *Fundamenta* als Handschrift von Georg Österreich.<sup>13</sup> Als wahrscheinlich erweist sich daher eine Zuordnung des Sammelbandes in die Bestände Österreichs, die über seinen Schüler Heinrich Bokemeyer, dessen Schwiegersohn Johann Christian

7 Alle hier und im Folgenden mitgeteilten bibliographischen Informationen zu den *Fundamenta* sind einsehbar unter <https://kalliope-verbund.info/DE-611-HS-2588791> (Stand: 4.12.2020) .

8 Vgl. Engler 1984.

9 Zu dieser Quelle vgl. Grapenthin 2001, 100–107.

10 Siehe Hahn 1957, 104, sowie die bibliographischen Informationen im Katalog der Staatsbibliothek, vgl. Anm. 7.

11 Vgl. Müller-Blattau 1963, 12. Das Verzeichnis ist an dasjenige in Johann Gottfried Walthers Kuhnau-Biografie in dessen *Lexicon* angelehnt, vgl. Walther 1732, 349 f.

12 Vgl. Harasim 2003.

13 Hahn 1957, 105, Anm. 6. Kümmerlings Einschätzung wird gestützt durch Vergleiche mit anderen Titelblättern Österreichs aus der Zeit um 1700. So weist beispielsweise die Schrift auf dem Titelblatt zu seiner eigenen Komposition *Herr Jesu Christ meins Lebens Licht* (Bok 680, auf 1698 in Schleswig datiert) in einer Handschrift, deren Stadium in der Partitur von Kümmerling als »Öc« bezeichnet wird (vgl. Küster 2015, 240), ähnliche Formen bei den Buchstaben »F« und »C« auf (vgl. [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN777868512&PHYSID=PHYS\\_0291&DMDID=DMDLOG\\_0014](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN777868512&PHYSID=PHYS_0291&DMDID=DMDLOG_0014) [Stand: 4.12.2020]). Eine Schriftprobe von Georg Österreich aus dem Jahr 1704 ist unter [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN78046415X&PHYSID=PHYS\\_0001](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN78046415X&PHYSID=PHYS_0001) (Stand: 4.12.2020) online einsehbar. Schließlich scheint die Schreibung der Jahreszahl 1703 in den *Fundamenta* recht ähnlich wie die der Datierung »1704« in Österreichs eigener Abschrift seiner Komposition *Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott* (Bok 679, in der Partitur Schriftstadium »Ög«, vgl. Küster 2015, 241) zu sein.

Winter, den Göttinger Musikwissenschaftler und ersten Bachbiografen Johann Nikolaus Forkel und schließlich Poelchau in die Bestände der Staatsbibliothek gelangten.<sup>14</sup>

Auf der Rückseite des Titelblatts wurde ein kurzes Inhaltsverzeichnis angelegt, das mit *Institutio Kuhnnaviensis* (›Kuhnauischer Unterricht‹) überschrieben ist und damit die pädagogische Zielsetzung des Bandes unterstreicht. Weil die Seitenzahlen die Voraussetzung für die Indizes darstellen, wird auch dieses Inhaltsverzeichnis erst erstellt worden sein, nachdem die Paginierung der Handschrift (vermutlich ebenfalls durch Österreich) angelegt wurde. Ob es sich bei diesem Inhaltsverzeichnis allerdings wie beim Titelblatt um eine Eintragung Österreichs handelt, teilt Kümmerling nicht mit. Zudem verweisen unterschiedliche Tintensorten darauf, dass das Inhaltsverzeichnis zunächst unvollständig geblieben war und später ergänzt wurde.<sup>15</sup> Beide Anteile der Eintragungen könnten trotz unterschiedlicher Tintenarten vom selben Schreiber stammen, doch lässt sich eine Nachahmung der vorgefundenen Schreibgewohnheiten zum Zeitpunkt der Ergänzung nicht ausschließen.

Der Haupttext der Traktate wurde hingegen nicht von Österreich geschrieben. Ferner kann es sich, wie Hahn bereits deutlich gemacht hat, bei den *Fundamenta* entgegen der Signatur des Katalogs nicht um ein Autograph Kuhnau handeln. Die Beschaffenheit einiger Schreib- und Sachfehler verweist eher auf einen Schreiber, der mit der musikalischen Terminologie nicht so gründlich vertraut gewesen zu sein scheint, wie es von einer Musikerpersönlichkeit wie Kuhnau zu erwarten gewesen wäre. Beispielsweise wird in Kap. V. § 25 der »*Cantus durus als mollis erklärt*« und in Kap. XIV lautet die Überschrift fälschlich »*Von dem Contrapunct, welcher aus einem Ionico [statt Bicinio] ein Quatuor zu machen pfleget*«. <sup>16</sup> Da der letztere Fehler in der Kapitelübersicht der *Institutio* ohne Korrektur übernommen wurde (im Abschnitt mit dunklerer Tinte), stellt sich die Frage, ob es sich hierbei um eine Nachlässigkeit Österreichs handelte oder ob dieses Versehen zwingend gegen seine Mitwirkung an dieser Stelle sprechen muss.

Der Schreiber des Haupttextes tritt den Nachforschungen von Daniel R. Melamed zufolge außerhalb des hier besprochenen Sammelbands noch in zwei weiteren Manuskripten des 18. Jahrhunderts in Erscheinung:<sup>17</sup> erstens als Schreiber des Kopftitels zu einer Partitur der Motette *Erforsche mich, Gott* von Sebastian Knüpfer (1633–1676)<sup>18</sup> und zweitens als Schreiber des Kopftitels zum *Magnificat* in C von Johann Kuhnau,<sup>19</sup> ein Umstand,

14 Vgl. Anm. 7.

15 Die Schreibweise von *Kuhnnaviensis* weist nur geringe Ähnlichkeiten mit den übrigen von Österreich geschriebenen Autorenangaben zu Kuhnau auf (z. B. in den Kuhnau-Kompositionen *Spiritate clemente* und *Lobet ihr Himmel den Herrn* aus der »Sammlung Österreich-Bokemeyer«), ähnelt aber weitgehend der Schreibweise des Autorennamens »Kuhnau« in dessen Kantate *Gott der Vater Jesus Christus* (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 122563, vgl. [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN772081557&PHYSID=PHYS\\_0001](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN772081557&PHYSID=PHYS_0001) [Stand: 4.12.2020]) sowie dem *Magnificat* in C (ebd.), die beide in einem gemeinsamen Einband überliefert sind und ebenfalls aus Poelchaus Sammlung stammen (vgl. oben). Ob in beiden Fällen eine Beteiligung Österreichs an der Erstellung dieser Partituren vorgelegen haben könnte, müssen weitere Nachforschungen zeigen.

16 Vgl. Hahn 1957, 104 f.

17 Vgl. Melamed 1989, 192, Anm. 9.

18 Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. autogr. Knüpfer I. Entgegen der Signatur handelt es sich nicht um ein Autograph Knüpfers (vgl. ebd., Anm. 6).

19 Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. autogr. Kuhnau 2.

der in ihm einen Angehörigen der Thomasschule oder ihres Umfelds vermuten lässt.<sup>20</sup> Da weder das Titelblatt der Knüpfer-Motette noch deren Notentext in der Partitur von diesem anonymen Schreiber stammen,<sup>21</sup> wäre es denkbar, dass sich seine Tätigkeit innerhalb einer mehr oder weniger offiziellen ›Schreibwerkstatt‹ mit spezialisierter Aufgabenverteilung weitgehend auf das Schreiben von Texten beschränkte.<sup>22</sup> Die Existenz einer solchen Kopierwerkstatt bleibt jedoch Spekulation.

Das Manuskript der *Verfaßung* wird in der Staatsbibliothek Berlin als Einzelabschrift mit eigenem Einband (vermutlich aus dem 19. Jahrhundert) überliefert. Im Gegensatz zum Sammelband der *Fundamenta* präsentiert sich diese Handschrift einheitlicher und ist von nur einem einzigen Schreiber erstellt worden. Explizite Hinweise auf seine Identität oder zur Datierung finden sich darin nicht. Ältere, nachträgliche Vermerke in Katalogen der Berliner Staatsbibliothek geben als Schreiber noch Georg Österreich an,<sup>23</sup> doch lassen sich relativ wenige Gemeinsamkeiten mit dessen übrigen Schreibgewohnheiten feststellen. Kümmerlings Hypothese, dass es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um die Handschrift seines Schülers Heinrich Bokemeyer handle, bestätigen Vergleiche mit weiteren Bokemeyer-Abschriften.<sup>24</sup>

## Die *Fundamenta* und die *Verfaßung* im Vergleich

Gemeinsam ist beiden Manuskripten die den jeweiligen Texten vorausgehende Abbriviatoren für »Mit Gott«, die in den *Fundamenta* mit griechischen Buchstaben und in der *Verfaßung* mit dem lateinischen »C. D.« (*Cum Deo*) ausgedrückt wird. In anderen musiktheoretischen Handschriften der Sammlung, die von Österreich und Bokemeyer abgeschrieben wurden, tritt sie nicht auf. Dort ist die Abbriviatoren »I. N. I.« für *In Nomine Iesu* gebräuchlich.

Der Inhalt der *Fundamenta* lässt sich wie folgt zusammenfassen: Der erste der vier Hauptabschnitte enthält drei kurze Kapitel über Beschaffenheit und Verwendungsmöglichkeiten der Kon- und Dissonanzen. Hierauf folgt im zweiten Abschnitt eine ausführliche Beschreibung der Modi einschließlich ihrer Transpositionen sowie der Kadenzen, die sich über vier Kapitel erstreckt. Der dritte Teil umfasst eine umfangreiche Fugenlehre, während der letzte eine ausführliche Schilderung des umkehrbaren Kontrapunkts dar-

20 Poelchau vermerkt für das *Magnificat* »Part. von Stölzels Hand« sowie für die anschließende Kuhnau-Kantate »Eigenhänd. Part.« (vgl. Anm. 13).

21 Das Titelblatt wurde vom Hauptschreiber des Altbachischen Archivs, Ernst Dietrich Heindorff (1651–1724) angefertigt und scheint dessen einzige Arbeit außerhalb dieser Sammlung zu sein. Es wurde scheinbar schon im 17. Jahrhundert angelegt. Der Zusatz »di Seb. Knüpfer« stammt von unbekannter Hand. Das 1673 komponierte Werk war Bestandteil der Notenbibliothek Johann Sebastian Bachs, da dieser Revisionen vornahm und im Zuge einer Wiederaufführung um 1746/47 das erforderliche Stimmenmaterial erstellte. Vgl. [https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource\\_source\\_00018572](https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00018572) (Stand: 4.12.2020) sowie Wollny 2015, 130 f.

22 Zur Arbeitsweise beim Kopieren von Noten im Umfeld Georg Österreichs vgl. Küster 2015, 191–198.

23 Vgl. <https://kalliope-verbund.info/DE-611-HS-3457505> (Stand : 4.12.2020).

24 Vgl. Kümmerling 1970, 11. Eine frühe datierbare Bokemeyer-Abschrift stellt das Manuskript *Gründlicher Unterricht von den gedoppelten Contrapunten* (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. theor. 917) dar, in dem sich Bokemeyer als »Cantor der fürstl. Schule zu Wolfenbüttel« bezeichnet: ein Amt, das er seit 1720 bekleidete, nachdem er dort zuvor Adjunkt des erkrankten Kantors Bendeler gewesen war (vgl. Hirschmann 2000).

stellt, die im Wesentlichen Bernhards *Anhang von denen doppelten Contrapuncten* aus dem *Tractatus compositionis augmentatus* entspricht.<sup>25</sup>

Die Unterschiede gegenüber der *Verfaßung* liegen vor allem in den Anfängen der beiden Schriften: Während die *Fundamenta* die Erklärung der verschiedenen Intervallgrößen mit dem Satz »Was Intervalla seyn, [...] ist ex *Modulatoria* [...] beandt« der »musica modulatoria« zuordnen, folgt in der *Verfaßung* zunächst die Definition des »Sonus« als »Klang« und »Grund und Anfang aller Musicalischen Intervallen«. Daran schließt sich die Einschränkung an, die vorliegende »Methode« werde sich nur auf die Simultanintervalle beschränken, da die Sukzessivintervalle zur »Singingkunst« gehörten und »dißmal an die Seite [zu] setzen« seien.<sup>26</sup> In der *Verfaßung* folgt eine übersichtliche Erläuterung aller Arten von Intervallen, wie sie aus den meisten Anleitungen zur ›musica poetica‹ aus dem 17. bzw. beginnenden 18. Jahrhundert vielfältig bekannt sind. Zudem wird die Unterscheidung zwischen ›einfachen‹ und ›gedoppelten‹ Intervallen erklärt.<sup>27</sup> Ab dem vierten Kapitel der *Verfaßung*, das dem ersten der *Fundamenta* entspricht, weisen beide Quellen (mit geringfügigen Abweichungen) bis zum §. 4 der *Fundamenta* weitgehende Textgleichheit auf.<sup>28</sup> Dagegen fehlen die §. 5–11 dieses Kapitels der *Fundamenta* über die verschiedenen Arten der »quarta« in der *Verfaßung*. Die anschließende Einteilung der Konsonanzen in »perfectae« und »imperfectae« ist in der *Verfaßung* an der oben angegebenen Stelle platziert. Den §. 5–11 entsprechen in der *Verfaßung* fünf leere Seiten, die diese fehlenden Inhalte bequem hätten aufnehmen können und vielleicht bewusst für eine spätere Vervollständigung frei gelassen worden sind. Darauf folgt eine Erklärung zum Transitus, deren Beispiele weitestgehend von Bernhard stammen, und die in beiden Quellen identisch ist. Die Kapitel IV (»De Triade harmonica«) und V–VII (Moduslehre) der *Fundamenta* fehlen hingegen in der *Verfaßung*.<sup>29</sup> Die beiden anschließenden Kapitel »De Fugis« und »Von dem doppelten Contrapunct insgemein« stimmen wiederum in beiden Manuskripten größtenteils überein.

## Eine Lehrschrift von Johann Kuhnau?

Die Titelbeschriftung der *Fundamenta* legt ihre Deutung als authentisches Unterrichtsmaterial der Leipziger Thomasschüler aus der Generation von Johann David Heinichen (1683–1729), Johann Friedrich Fasch (1688–1758) und Christoph Graupner (1683–1760) nahe. Jedoch lassen sich in den überlieferten Zeugnissen über Kuhnau ebenso wenig wie in den Quellen, die im Zusammenhang mit dessen Schülerkreis stehen, Hinweise auf

25 Auf diesen Umstand hat bereits Josef Müller-Blattau hingewiesen. Vgl. Müller-Blattau 1963, 123–128.

26 Vgl. *Verfaßung*, p. 1. Die Anfangsdefinition erinnert entfernt an den Beginn der *Synopsis musica* von Johann Crüger (1598–1662) in der Ausgabe von 1654 (dort auf Seite 3), die sich in Österreichs Sammlung theoretischer Schriften befunden hat (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. theor. 230, vgl. Kümmerling 1970, 11).

27 *Verfaßung*, p. 8 f. Vielleicht ersetzte der *Ausführliche Bericht* im Falle der *Fundamenta* eine ausführliche Intervalllehre, was darauf hindeuten würde, dass die beiden Schriften zusammen im Unterricht verwendet worden wären.

28 Aufgrund einer anderen Kapiteileinteilung wird dieser Abschnitt in der *Verfaßung* als §. 3. bezeichnet.

29 Die *Trias harmonica* wird als Begriff im ersten Kapitel der *Verfaßung* zwar erwähnt, doch fehlt – wie in den *Fundamenta* – ein entsprechendes Kapitel zu ihrer Erklärung.

eine tatsächliche Verwendung der *Fundamenta* im Unterricht finden.<sup>30</sup> Während Hahn noch anführt, dass sich Verbindungen des Manuskripts zu Kuhnau weder bestätigen noch widerlegen ließen, spricht Melameds Identifikation des Schreibers der *Fundamenta* mit dem des Kopftitels der Knüpfer-Motette zumindest für eine Verortung in das Umfeld der Thomasschule. Darüber hinaus stellt die Kombination von »Institutio« und »Kuhnnaviensis« als Titulierung der Kapitelübersicht eine enge Verbindung zum Unterrichtsgeschehen her. Auch Walkers Zweifel an der Verlässlichkeit von Österreichs Zuschreibung an Kuhnau, die er mit Österreichs vermeintlicher gelegentlicher Ungenauigkeit bei Autorenangaben begründet,<sup>31</sup> werden durch den Umstand relativiert, dass persönliche Kontakte zwischen den beiden etwa gleichaltrigen Musikern aufgrund biografischer Gemeinsamkeiten nicht unwahrscheinlich sein dürften: Nach einer Ausbildung in Magdeburg unter Kantor Johann Scheffler hielt sich Österreich nachweislich zunächst seit dem 10. Mai 1678 als Alumnus der Thomasschule in Leipzig auf. Am 28. August 1680 verließ er die Stadt wegen der grassierenden Pest in Richtung Hamburg.<sup>32</sup> Johann Kuhnau studierte wie sein Bruder Andreas seit 1682 in Leipzig Jurisprudenz, bevor er 1684 das Amt des Thomasonorganisten übernahm.<sup>33</sup> Zuvor war er in Dresden als Kapellknabe vom zweiten Hoforganisten Johann Heinrich Kittel ausgebildet worden und hatte zunächst einige Jahre in Zittau verbracht. Zum Wintersemester 1683/84 wiederum immatrikulierte sich Georg Österreich in Leipzig, wo er für ein Jahr blieb. Da die beiden jungen, begabten Musiker zur selben Zeit dort studierten, ist nicht auszuschließen, dass sie in dieser Zeit Umgang miteinander pflegten und auch weiterhin in Kontakt standen. Überdies könnte Österreichs Datierung »1703« auf dem Titelblatt der *Fundamenta* im Zusammenhang mit Kuhnaus weiterer Lebensgeschichte stehen. Mit der Übernahme des Thomaskantorats ab 1701 bestand für Kuhnau zusehends die Notwendigkeit, entsprechendes Lehr- und Unterrichtsmaterial für den Kompositionsunterricht interessierter Schüler und Alumni zu erstellen.<sup>34</sup> Dies könnte während seiner vorherigen Tätigkeit als Organist und Advokat eine eher untergeordnete Rolle gespielt haben.<sup>35</sup>

30 Der Begriff *Fundamenta* – auch wenn er sich beispielsweise in der bei Walther abgedruckten Biografie des Thomasschülers Johann Friedrich Fasch findet (vgl. Walther 1732, 240) – bietet hier keine Hilfe, da er lediglich zunächst eine Art »elementarer Kompositionslehre« auf Basis von Intervallfortschreitungslehre und Kontrapunkt zu beschreiben vermag.

31 Vgl. Walker 2000, 267. Walkers grundsätzliche Zweifel an der Zuverlässigkeit von Österreichs Zuschreibungen beziehen sich auf ein Manuskript mit dem Titel »*Regulae Compositi / onis: / Autore Signre Charissimi.*« (Staatsbibliothek zu Berlin Mus. ms. theor. 170). Obgleich Österreich den Traktat Giacomo Carissimi zuschreibt, wird dessen Inhalt in mehreren anderen Quellen unter dem Namen Antonio Bertali überliefert (vgl. auch Massenkeil 2000).

32 Vgl. Lange 2004.

33 In Bezug auf Kuhnaus Ausbildung und Berührungspunkte mit italienischer Musikkultur und -theorie ist in diesem Zusammenhang sicherlich Vincenzo Albrici (1631–1687) als Mentorenfigur von entscheidendem Einfluss gewesen. Vgl. Harasim 2003.

34 Wie Ulf Grapenthin am Beispiel der theoretischen Schriften aus dem Umfeld Johann Adam Reinckens gezeigt hat, scheint die französische Schreibung von Kuhnaus Namen frühestens auf das Ende des 17. Jahrhunderts zu verweisen. Vgl. Grapenthin 2001, 90.

35 Österreichs Angabe lässt offen, ob mit »1703« das Jahr der Erstellung der Abschrift oder eine Jahreszahl auf einer möglichen Vorlage wiedergegeben ist. Unter der Voraussetzung, dass keiner der Bestandteile des Sammelbandes auf die Zeit vor 1700 zu datieren ist (vgl. Anm. 7 und Grapenthin 2001, 100–107), dürfte dies bei der hintangestellten Bezeichnung »den 8. Maji. ad. 1682.« auf dem Titelblatt der Fassung des *Ausführlichen Berichts* der Fall sein. Über die Herkunft dieser Vorlage ist nichts bekannt. Kuhnaus eigener längerer Dresden-Aufenthalt lag 1682 schon mindestens zwei Jahre zurück (vgl. Harasim 2003). Von Poelchau stammt der Zusatz: »Der Verfasser starb 1692.« Vgl. Anm. 7.

Neben gelegentlichen Engagements als Sänger an den Opernhäusern in Braunschweig und Wolfenbüttel sowie den Amtsobliegenheiten eines Schlosskantors in Wolfenbüttel scheint Österreich, ähnlich wie sein Lehrer Johann Theile, seine Tätigkeit auf das Erteilen von privatem Gesangs- sowie Kompositionsunterricht ausgeweitet zu haben.<sup>36</sup> Dieser Zeitraum in Österreichs Biografie steht in enger Verbindung zu der auf dem Titelblatt der *Fundamenta* mitgeteilten Jahreszahl 1703. Seit einer offiziellen herzoglichen Erlaubnis vom 14. Juni 1702 lebte Georg Österreich in Braunschweig, wo er das Brauhaus seines Schwiegervaters Hans Darnedden geerbt hatte.<sup>37</sup> Zuvor hatte er das Amt eines Hofkapellmeisters in Diensten des Herzogs von Schleswig-Holstein-Gottorf bekleidet, dessen Hofhaltung jedoch infolge der Wirren des Großen Nordischen Kriegs brach lag. Nachdem seine Ersparnisse aufgebraucht waren, scheint sich Österreich verstärkt nach weiteren Erwerbsmöglichkeiten umgesehen zu haben, zumal eine offizielle Entlassung aus Gottorfer Diensten ausblieb und er sich für den Fall einer Restitution der dortigen Hofhaltung zur Verfügung halten musste.

Ferner könnten auch die Papiersorten, die in den *Fundamenta* verwendet wurden, sowie die Stadien der Bindung die unterschiedlichen Anteile Österreichs sowie des namentlich nicht identifizierten Schreibers aus dem Umfeld der Thomasschule und damit die Genese des Sammelbandes widerspiegeln:<sup>38</sup> Die Textteile der *Fundamenta* (mit Ausnahme ihres Titelblattes) sind auf Bögen geschrieben, deren Material Hahn als »Papier I« bezeichnet. Das Titelblatt der *Fundamenta* und die übrigen Schriften Bernhards und Theiles einschließlich des dem *Ausführlichen Bericht* vorangestellten Titelblattes wurden hingegen auf einem Papier notiert, das Hahn als »Papier II« bezeichnet.<sup>39</sup> Nimmt man an, dass beide Papiersorten in einem gewissen Bezug zum jeweiligen Schreiber stehen und nicht etwa exklusiv dem Leipziger Schreiber zur Verfügung standen, ist Folgendes denkbar: Bei »Papier I« dürfte es sich um eine Sorte gehandelt haben, die dem Schreiber aus dem Umfeld der Thomasschule bei Eintragung der Textteile als erste vorlag. Wird das Vorkommen der Handschrift Österreichs auf dem das »Papier II« verwendenden Titelblatt der *Fundamenta* dahingehend interpretiert, dass diese Papiersorte in einem Bezug zu diesem Musiker stand, müssten sich spätestens mit dem Entstehen der Abschrift des *Ausführlichen Berichts* Bögen von »Papier II« auch im Gesichtskreis des Leipziger Schreibers befunden haben. Sofern Georg Österreich seine musiktheoretische Bibliothek nicht nur durch eigene Abschriften an seinen beruflichen Wirkungsorten (Hamburg, Gottorf und Braunschweig) erweiterte, sondern auch über briefliche Kontakte oder Vermittlung Dritter Schriften aus Leipziger Beständen erwarb, scheint es denkbar, dass Österreich auf die in Leipzig kursierenden *Fundamenta* aufmerksam wurde.<sup>40</sup> Der Schreiber aus dem Umfeld der Thomasschule fertigte zunächst noch auf dem an dieser Institution benutzten »Papier I«

36 Vgl. Küster 2015, 174, sowie Lange 2004.

37 Alle hier angeführten biografischen Informationen beziehen sich auf den Artikel von Carsten Lange in der *MGG Online*. Vgl. Ebd.

38 Voraussetzung hierbei ist, dass Hahns Konstatierung, der vollständige Sammelband enthalte nur zwei unterschiedliche Arten von Papieren, zutrifft. Vgl. Hahn 1957, 105.

39 Ebd.

40 Direkte Kontakte zwischen Österreich und Kuhnau lassen sich aufgrund des Fehlens von entsprechenden Dokumenten zu Österreichs Leben bisher nicht belegen. In Anlehnung an Müller-Blattau weist Hahn auf die Verbindung »Kuhnau-Stölzel-Österreich« hin (ebd.), über deren Details allerdings keine Aussagen gemacht werden können. Ob Österreich Schriften wie die *Fundamenta* über Stölzel erhielt, lässt sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht entscheiden.

(vielleicht auf Österreichs Bestellung hin) eine Abschrift der *Fundamenta* an, die er Österreich zukommen ließ. Nachdem die Abschrift den Letzteren erreicht hatte, fügte dieser auf »Papier II« ein Titelblatt hinzu, sandte aber kurz darauf zwecks Erstellung weiterer Abschriften Bestände von »Papier II« nach Leipzig, um zunächst auf diesem anderen Papier den *Ausführlichen Bericht* und später die übrigen Traktate abschreiben zu lassen.<sup>41</sup> Leider bestimmt Hahn die Beschaffenheit von »Papier II« nicht näher, sodass vorläufig unklar bleiben muss, ob sich eine regelmäßige Verwendung von »Papier II« bei Österreich nachweisen lässt.

Indes könnte der Umstand, dass die ursprüngliche Paginierung nur die *Fundamenta* und den *Ausführlichen Bericht* umfasste, nicht aber *Singe=Kunst* und *Kurtze Regulen*, darauf hindeuten, dass zunächst nur die beiden ersteren Schriften zusammengebunden und als Sammelband in Österreichs Bibliothek vorhanden waren.<sup>42</sup> In dieser Form blieb die Handschrift wohl eine gewisse Zeit bestehen, bis Österreich auch eine Abschrift der *Singe=Kunst* vom Leipziger Schreiber erhielt. Dies machte eine Änderung des ursprünglich nur für den *Ausführlichen Bericht* vorgesehenen Titelblatts notwendig, indem der Zusatz *Anleitung zur Composition* ergänzt wurde. Die auffällig gedrungene Schreibweise nach einem Komma hinter »Composition« mit dem Zusatz »und *Sing=Manier*« auf dem rechts davon verbleibenden engen Raum könnte eine von Österreich vorgenommene Anpassung dieses Titelblatts darstellen.<sup>43</sup> Wahrscheinlich enthielt auch die *Singe=Kunst* zunächst keine Autorangabe, weshalb in der engen Lücke zwischen oberem Seitenrand und dem Titel der Zusatz »Bernhard« (wahrscheinlich durch Österreich) eingefügt worden ist. Die durchgehende Paginierung wiederum wurde von Österreich nicht fortgeführt. Schließlich wurden entweder diese drei Traktate (*Fundamenta* sowie *Bericht* und *Singe=Kunst*) als neuer Band zusammengebunden, oder Österreich nahm zusätzlich noch die Abschrift von Theiles *Kurtzen Regulen* mit auf, ohne ihr ein eigenes Titelblatt hinzuzufügen.

Schwierigkeiten bereitet die Datierung des Manuskripts der *Verfaßung*: Auch hier fanden mindestens zwei unterschiedliche Papiersorten Verwendung. Das am häufigsten auftretende Wasserzeichen ist auch in den Musikalienbeständen der »Sammlung Österreich-Bokemeyer« nachzuweisen und wird von Konrad Küster in Anlehnung an Kümmerlings Forschungen als »Postreiter« im Wechsel mit der Buchstabenfolge »IKB« bezeichnet.<sup>44</sup> Papiere mit diesem Wasserzeichen treten sowohl in Manuskripten von Georg Öster-

41 Im Zuge der Feststellung, dass es sich bei den *Fundamenta* nicht um ein Autograph Kuhnaus handele, bemerkt Hahn ebenfalls, es sei »merkwürdig«, dass »Kuhnau die Regeln von den doppelten Kontrapunkten zweimal (Traktat 1 und 2) aufgezeichnet haben sollte« (ebd.). Diese inhaltliche Übereinstimmung mag der Grund dafür gewesen sein, dass beide Schriften zunächst nicht für eine gemeinsame Aufzeichnung vorgesehen waren.

42 Dass diese Paginierung erst nachträglich erstellt wurde, zeigt sich daran, dass Österreich die Position der Ziffern gelegentlich an den Text anpassen musste. Durch den der Aufzeichnung des *Berichts* vorangestellten Titel »Anleitung zur Composition« wird die Zielsetzung des Bandes als Kompositionslehre in der Gegenüberstellung mit *Fundamenta compositionis* deutlich herausgearbeitet. Gleichzeitig wird allerdings auch ein Verständnis von »compositio« im Sinne von bewusstem Gebrauch der Kon- und Dissonanzen suggeriert.

43 Im Hinblick auf ihre Position auf dem Titelblatt der *Fundamenta* ist nicht auszuschließen, dass Österreich die Titulierung Kuhnaus als »Dir. Mus. Lipsiae.« erst nachträglich als Angleichung an die Bezeichnung Bernhards als »Capellm. / Dresdae.« ergänzte.

44 Die anderen Wasserzeichen ließen sich bisher nicht vollständig identifizieren. Auf zwei Bögen ist eine Art Rad zu erkennen.

reich<sup>45</sup> als auch in der Abschrift eines *Nisi Dominus* von Johann Joseph Fux durch Heinrich Bokemeyer auf.<sup>46</sup> Küster datiert die Verwendung von Papieren mit diesem Wasserzeichen auf die Zeit nach 1703.<sup>47</sup> Da zwei weitere Manuskripte der Sammlung mit dem verwandten Wasserzeichen »Postreiter NW« auf 1721 bzw. 1723 datiert sind, nimmt Küster an, dass die gesamte Gruppe von Abschriften in diesem relativ späten Zeitraum liegt. Eine derart späte Entstehung der *Verfaßung* erscheint allerdings fragwürdig, da Bokemeyers Abschrift im Vergleich mit den *Fundamenta* deutlich mehr Schreibfehler aufweist, die neben einigen grammatikalischen Errata vor allem lateinische musikalische Fachtermini betreffen. Derartige Versehen treten in seinen mit großer Sorgfalt erstellten Abschriften musiktheoretischer Traktate aus den 1710er und -20er Jahren so gut wie nie auf.<sup>48</sup> Obwohl sie in einer Art ›Kontrolldurchgang‹ zu einem späteren Zeitpunkt berichtigt worden zu sein scheinen,<sup>49</sup> hätte die Annahme einer so späten Entstehungszeit der Handschrift zur Folge, dass dem »gelehrten Cantor«<sup>50</sup> Bokemeyer eine ungewöhnliche Nachlässigkeit im Umgang mit lateinischen Begriffen unterstellt werden müsste. Plausibel erscheint hingegen die Annahme, dass der Schreiber mit Begriffen, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum allgemeinen musiktheoretischen Sprachgebrauch gehörten, wenig vertraut war. Dafür spräche auch, dass die Motivation für eine Abschrift der *Fundamenta* – wenn nicht zu Bokemeyers eigenem Gebrauch als Lehrschrift für Schüler – eher im Zusammenhang mit seiner Ausbildungszeit bei Österreich »um 1706« zu sehen wäre.<sup>51</sup> Zu diesem Zeitpunkt war Bokemeyer bereits etwa 27 Jahre alt und bekleidete seit 1704 das Amt des Braunschweiger Martini-Kantors. Die Abschrift einer Kompositionslehre ließe sich so auch im Zusammenhang mit Bokemeyers neuerlichen Dienstverpflichtungen, zu denen die Komposition von Kirchenstücken zählte, interpretieren. Hingegen dürfte das Komponieren im Rahmen seiner Organistenausbildung bei Johann Justus Kahle (um 1702) wahrscheinlich weniger im Vordergrund gestanden haben.<sup>52</sup> Sofern die Datierung in das Jahr 1703 auf der Titelseite der *Fundamenta* einige Glaubwürdigkeit für die Entstehungszeit der Handschrift beanspruchen kann, hätte das Manuskript bereits etwa drei Jahre als Unterrichtsmaterial vorgelegen, bevor der regelmäßige Kontakt zwischen Österreich und Bokemeyer einsetzte. So wäre zumindest denkbar, dass Bokemeyer (wohl gegen Zahlung) entweder die *Fundamenta* selbst oder eine andere, zusätzlich erstellte Fassung derselben wie auch andere Manuskripte aus Österreichs privaten Beständen kopierte. Für den Fall hingegen, dass keine persönlichen Kontakte zwischen Kuhnau und Österreich bestanden, müsste sich Kuhnaus Reputation als Lehrer bis zu Österreich he-

45 Sie tragen meist Beschriftungen im Schriftstadium »Öh«. Vgl. Küster 2015, 245.

46 Bok 421, Wasserzeichen 036 nach dem Katalog von Kümmerling (vgl. ebd.). Ein ähnliches Wasserzeichen (039) mit der Buchstabenfolge »NW« kommt ebenfalls in anderen Bokemeyer-Abschriften vor (vgl. ebd., 260). Es muss offen bleiben, ob Bokemeyer diese Werke für seine eigene Aufführungstätigkeit oder im Rahmen einer Kopistentätigkeit für Österreich abschrieb.

47 Vgl. ebd., 210, 245.

48 Die hohe Fehlerquote ist indes sehr ungewöhnlich für Bokemeyer, da er sonst bei seinen Abschriften eine große Sorgfalt an den Tag legt, wie beispielsweise seine Abschrift des *Gründlichen Unterrichts* von Johann Theile, die auf 1717–1721 datiert werden kann, zeigt (Mus. ms. theor. 917).

49 Weitere Korrekturen in roter Tinte, vor allem in den Notenbeispielen, verweisen hingegen auf Bokemeyers Auseinandersetzung mit dem Material nach 1735; vgl. hierzu u. a. Braun 1986, 81.

50 Vgl. Mattheson 1739, 410–412.

51 Vgl. Hirschmann 2000.

52 Vgl. Küster 2015, 178, sowie Diehl 2015, 304.

rumgesprochen haben, der zum damaligen Zeitpunkt verhältnismäßig neues Lehrmaterial von ihm bezog.

Während die verschiedenen Textteile der *Fundamenta* zur selben Zeit entstanden sein dürften – so legen es die einheitliche Paginierung und die Erstellung durch einen einzelnen Schreiber nahe – deuten unterschiedliche Paginierungen in der *Verfaßung* darauf hin, dass hier einzelne Segmente zu unterschiedlichen Zeitpunkten zusammengebunden wurden: Ab der ersten Textseite setzt eine Paginierung von Bokemeyer ein, die bis »9« auf der letzten beschriebenen Seite fortgeführt wird. Darauf folgen fünf leere Seiten vom gleichen Papier (»Postreiter IKB«), die ohne Paginierung verbleiben. Eine spätere Paginierung mit Bleistift am oberen Rand (wohl 19. Jahrhundert oder später) führt ab dem nächsten beschriebenen Blatt (»Vom Gebrauch der Consonantien«) auf der ›recto‹-Seite die Zählung der verbleibenden Bögen fort (wieder beginnend mit »9« als Nummerierung des Bogens). Ab Bogen 13 tauchen nach der späteren Bleistift-Paginierung aus dem 19. Jahrhundert am unteren Rand sporadisch neue Seitenzahlen, beginnend mit der Ziffer »9«, auf, die der Schreibung nach ebenfalls von Bokemeyer stammen und wahrscheinlich heute größtenteils von dem Hinzufügen der Bindung verdeckt werden. Rekonstruiert man die nicht sichtbaren Zahlen, ergibt sich eine durchgehende Nummerierung, die auf der ersten wieder beschriebenen Seite nach den Leerseiten einsetzt, was darauf schließen lässt, dass der Band als Ganzes vor Auftreten der Bleistift-Paginierung aus dem 19. Jahrhundert keine einheitliche, fortlaufende Seitenzählung besessen haben dürfte. Diese unterschiedlichen Zählungen teilen den Band in ein »Fragment«, das das erste Kapitel bis einschließlich Teilen des vierten Kapitels umfasst, und einen Teil, der mit *Vom Gebrauch der Consonantien* beginnt und mit dem Fugenkapitel endet.<sup>53</sup>

### Zur Bedeutung der *Fundamenta*

Vor allem die auf breiter Quellenbasis angelegte Kompilationsleistung verleiht den *Fundamenta* ihre Bedeutung als Dokument des zeitgenössischen musiktheoretischen Diskurses. Offen ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt die Abhängigkeit der beiden Handschriften. So ist denkbar, dass die *Fundamenta* und die *Verfaßung* Material einer noch nicht identifizierten gemeinsamen Quelle enthalten. Zudem ist keineswegs sicher, dass die *Verfaßung* aus den *Fundamenta* abgeschrieben wurde. Beispielsweise stimmen die in beiden Quellen enthaltenen Schreib- und Sachfehler in nahezu keinem Fall überein: so findet sich die oben erwähnte Verwechslung von *Ionico* mit *Bicinio* in der *Verfaßung* nicht, dort ist die Überschrift in diesem Punkt korrekt formuliert.<sup>54</sup> Sollte also die *Verfaßung* als mutmaßlich jüngere Quelle von Bokemeyer tatsächlich aus dem in Österreichs Beständen enthaltenen Exemplar der *Fundamenta* abgeschrieben worden sein, wäre davon auszugehen, dass derlei Schreibfehler entweder nicht im Text korrigiert und nur mündlich

53 Entgegen einer Einteilung in Kapitel wie im ersten Teil finden sich hier nur Überschriften zu den im Folgenden abgehandelten Themen. Die Formulierungen stimmen bis zum »Membrum 3« nur dem Sinn nach überein.

54 Vgl. *Verfaßung*, p. 22v (nach der Paginierung mit Bleistift). Allerdings schreibt Bokemeyer zunächst fälschlich »quatuor« statt »quatuor« (später korrigiert).

mitgeteilt wurden, oder dass eine noch unbekannte Zwischenversion mit korrigiertem Text als Vorlage diente.<sup>55</sup>

Neben Hahn hat auch Walker das Verhältnis der *Fundamenta* zu anderen Schriften der Zeit untersucht. Beide machten auf auffällige Parallelen zwischen den *Fundamenta* und Walthers *Praecepta* (vollendet 1708) aufmerksam. Solche bestehen besonders in der Übernahme von Bernhards *Anhang von denen doppelten Contrapuncten* aus dessen *Tractatus* und der Übernahme einzelner Bernhard-Inhalte in das Fugenkapitel.<sup>56</sup> Daher findet sich bereits bei Hahn die Überlegung, dass die *Praecepta* durch das Datum ihrer Vollendung 1708 als jüngere Quelle aus den auf 1703 datierten *Fundamenta* hervorgegangen sein könnten. Er favorisiert allerdings die Idee einer gemeinsamen Quelle, da die *Praecepta* keine expliziten Hinweise auf die *Fundamenta* enthalten.<sup>57</sup> Hingegen ist der Befund, dass die *Fundamenta* in der Kuhnau-Biografie in Walthers *Lexicon* keine Erwähnung finden, nicht zwingend dahingehend zu interpretieren, dass Walther die *Fundamenta* nicht gekannt hat:<sup>58</sup> Dass die *Fundamenta compositionis* im Sinne eines relativ unspezifischen ›Sammelbegriffs‹ als Unterrichtsmaterial angesehen wurden, mag vielmehr darin begründet sein, dass sie folglich nie den Status einer vollständig abgeschlossenen Schrift wie beispielsweise Bernhards *Ausführlicher Bericht* oder auch Walthers *Praecepta* erlangten und durch Anpassungen und Erweiterungen möglicherweise nicht den Anspruch auf eine in sich abgeschlossene Anleitung zur *musica poetica* als feste bibliografische Einheit erfüllen konnten. Ferner ist ebenfalls denkbar, dass der Begriff *Fundamenta* als Bezeichnung für Kuhnaus Unterrichtsmaterial allein auf Österreich zurückgeht und die Lehrschrift ursprünglich einen anderen Titel trug.

Weiterhin sprechen biografische Aspekte dagegen, *Fundamenta* und *Verfaßung* als Verkürzungen eines ausführlicheren Walther-Inhalts zu sehen, da Kuhnaus Bekanntschaft mit den *Praecepta* erst für einen vergleichsweise späten Zeitpunkt dokumentiert ist. In einem Brief vom 3. Mai 1720 schreibt Kuhnau:

Dem Herrn Pagen Hofmeister Thielen diene ich mit dieser kurzen Nachricht, daß mir des Hrn. 8 Organisten Walthers Werkgen, so er *Musicam Poeticam* nennet, und deßen *Partem generalem* ich gelesen, sehr woll gefallen, und daß solches vor einem in der *Musica Poetica*, oder *Composition* so woll was die *Theoriam*, als auch *Praxis* anbelanget, was sonderliches thun will, sehr dienlich und nützlich sey.<sup>59</sup>

55 Varianten innerhalb der Formulierungen, die oft nur dem Sinn nach wiedergegeben werden, treten auch häufig bei Österreich selbst auf, z. B. in verschiedenen Exzerpten aus Schriften von Wolfgang Caspar Printz (1641–1717) im Konvolutband der Staatsbibliothek zu Berlin Mus. ms. Theor. 1038 (vgl. Anm. 78). Ähnliche Änderungen sind auch in den verschiedenen Versionen der *Praecepta* von Johann Gottfried Walther (1684–1748) zu finden (vgl. Rathert 2001, 89).

56 Vgl. Hahn 1957, 104, sowie Walker 2000, 259.

57 Vgl. Hahn 1957, 105. In den *Praecepta* wird lediglich Kuhnaus Roman *Der Musicalische Quack-Salber* aus dem Jahr 1700 zitiert (vgl. ebd.). Walther hätte für den Fall, dass seine Schrift eine Erweiterung des Textes der *Fundamenta* darstellte, den ursprünglichen Text um ein Vielfaches verlängern müssen, da *Fundamenta* und *Verfaßung* gegenüber den ausführlicheren *Praecepta* wesentlich kompakter und mehr praxisorientiert wirken. Auch die Notenbeispiele in den *Praecepta* wären dann als längere Versionen der deutlich kürzeren Beispiele in *Fundamenta* und *Verfaßung* aufzufassen.

58 Vgl. Walker 2000, 267, sowie Hahn 1957, 105.

59 Zit. nach Schöneman 1933, 112. Leider gehen die genaueren Entstehungsumstände des Briefes nicht aus den Angaben Schönemanns hervor, der zur Herkunft der Briefe lediglich auf die Berliner Staatsbibliothek verweist; möglicherweise ist dieser Brief im Konvolut unter der Signatur »Mus. ep. Walther,

Hieraus erhellt, dass Kuhnau die Erstellung der *Fundamenta* als ›Zusammenfassung‹ mit zahlreichen Abweichungen von Teilen aus Walthers *Praecepta* erst nach 1720 hätte beaufsichtigen können, da ihm die Schrift zuvor noch nicht bekannt war. In diesem Fall stünde jedoch die Datierung von Österreich auf 1703 in keinerlei Beziehung zur Entstehung der Handschrift.

Ebenso unwahrscheinlich ist, dass Bokemeyers *Verfaßung* allein auf Walthers *Praecepta* zurückgeht, da sie den *Fundamenta* weitaus näher steht. Ferner ist Bokemeyers Einsicht in Walthers Schrift erstmals in einem Brief vom 28. Januar 1734 nachweisbar, in dem Walther erwähnt, er werde seine »zusammen getragene *Musicam Poëticam*« als Teil der *Praecepta* in einer etwas fehlerhaften Abschrift an Bokemeyer senden.<sup>60</sup> Ein solch spätes Abschreibe-Datum würde sich zwar noch mit den Datierungen des verwendeten Papiers decken, allerdings die Schreibfehler dem über 50-jährigen Bokemeyer zuweisen.<sup>61</sup>

### Einflüsse, mögliche Vorlagen und der *Phrynis Mitilinaeus* von Wolfgang Caspar Printz

Sehr wahrscheinlich ist also, dass sich alle drei Quellen auf gemeinsame ältere Vorlagen beziehen. Die Annahme ihrer Existenz lässt die Frage nach direkt nachvollziehbaren inneren Abhängigkeiten der Manuskripte und ihrer Autoren zusehends in den Hintergrund treten. Während sich in den *Fundamenta* keine Angaben über deren Quellen finden lassen und diese aus dem Text selbst erschlossen werden müssen, berichtet Walther in einem Brief vom 3. August 1731 an Bokemeyer, er habe seine *Praecepta*, »deren ich mich bey der *Information* bediene, [...] aus des Jesuiten, *Wolffg. Schonslederi, Architectonice Musices universalis*, [...] aus des *Bernhardi* teütschen *Mst.* und andern entlehnet u. zusammen getragen.«<sup>62</sup> Daneben konnten bereits Hermann Gehrman,<sup>63</sup> Georg Schünemann<sup>64</sup> und Peter Benary<sup>65</sup> als weitere Autoren Wolfgang Caspar Printz, Antonio Bertali und Andreas Werckmeister für einzelne Abschnitte sowie Giovanni Maria Bononcini für die Kapitel über Kanon und Fuge ausmachen.<sup>66</sup>

J. G.« enthalten (vgl. Walther 1987, 259). Die Formulierung bei Schünemann wirkt so, als habe sich Kuhnau persönlich an Walther gewandt. Bei dem angesprochenen »Pagenhofmeister« handelt es sich jedoch um Gottfried Ephraim Thiele (begraben am 18. August 1726), der als Bassist in der Weimarer Hofkapelle tätig war (vgl. ebd., 298). Die Formulierung in Kuhnaus Brief suggeriert, dass Thiele für die Übersendung an Kuhnau und die Begutachtung verantwortlich war. Laut einem Brief vom 25. Januar 1731 erwarb Walther von Thieles Erben nach dessen Tod einige Werke, die Walther für ihn komponiert hatte (vgl. ebd., 153). Möglicherweise ist diesem Nachlass auch der Kuhnau-Brief zuzuordnen.

60 Abdruck vgl. ebd., 172. Das angesprochene Manuskript ist unter der Signatur Mus. ms. theor. 950 in der Staatsbibliothek zu Berlin erhalten geblieben. Hingegen ist der Verbleib der »kleinen Heffte« als Abschnitte aus den *Praecepta*, die Walther vorausschickte, unbekannt (vgl. ebd.).

61 In diesem Fall hätte Bokemeyer zu zwei verschiedenen Zeitpunkten zwei Versionen des gleichen Inhalts von Kuhnau erhalten.

62 Walther 1987, 140.

63 Gehrman 1891, 468–578.

64 Schünemann 1933, 112.

65 Benary 1960, 30–36.

66 Walther bezieht sich hier wahrscheinlich auf die deutsche Ausgabe des zweiten Teils von Bonocinis Schrift *Musico prattico*, die 1701 bei Paul Treu in Stuttgart als *Musicus practicus* erschienen ist (vgl. Walker 2000, 265 f.).

Diese Art der Zurückverfolgung von Walthers Quellen lässt sich, bedingt durch die wörtlichen und inhaltlichen Übereinstimmungen in einigen Kapiteln, auch auf *Fundamenta* und *Verfaßung* übertragen. Einen wichtigen Hinweis liefert hierfür eine vierte Quelle mit teilweise konkordantem Material, wie Walker in seiner Besprechung der größtenteils identischen Fugenlehre von *Fundamenta* und *Praecepta* aufgezeigt hat: Es handelt sich um eine ebenfalls in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrte Handschrift (Mus. ms. theor. 1595), die mit dem Nordhäuser Kantor Christian Demelius (1643–1711) in Verbindung gebracht wird. Sie kann auf den Zeitraum um 1702 datiert werden,<sup>67</sup> da in ihr bereits auf den 1701 erschienenen *Bellum musicum* von Johann Beer (1655–1700) verwiesen wird.<sup>68</sup> Während der zweite Teil aus einer vollständigen Version von Bernhards *Ausführlichem Bericht* besteht – eine Eigenschaft, die diese Handschrift mit dem Sammelband teilt, in dem die *Fundamenta* enthalten sind –, bietet der erste ein größtenteils auf Latein abgefasstes ›Best of‹ an Musiktheorie des 17. Jahrhunderts mit Auszügen aus Werken von Autoren wie Seth Calvisius, Johann Crüger, Johann Andreas Herbst, Athanasius Kircher und Andreas Werckmeister sowie weitere Bernhard-Anteile.<sup>69</sup>

Ein weiterer Autor ist in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse: Walker hat darauf aufmerksam gemacht, dass als Quelle für das in Mus. ms. theor. 1595 vorgestellte Material zum Thema der *repercussio*<sup>70</sup> ausdrücklich der heute verschollene vierte Teil des *Phrynis Mitilinaeus* von Wolfgang Caspar Printz (1641–1717) genannt wird.<sup>71</sup> Da sich genau dieses Material auch in den *Fundamenta* (allerdings ohne Nennung der Vorlage) wiederfindet,<sup>72</sup> ist denkbar, dass weitaus umfangreichere Teile oder das gesamte konkordante Material zur Fugenlehre aus dem *Phrynis* übernommen wurde.<sup>73</sup> Walthers Fassung könnte unter diesem Aspekt gegenüber den »knapperen« Texten der *Fundamenta*, der *Verfaßung* sowie Mus. ms. theor. 1595 eine weniger intensiv umgearbeitete Printz-Version repräsentieren. Folglich wären zumindest Teile des verschollenen vierten Teils des *Phrynis* durch Walthers Kompilation rekonstruierbar. Dafür spricht auch die Erscheinungsform des Textes bei Walther, die durch die Ausführlichkeit der Schilderung bestimmter Sachverhalte sowie die häufige Anführung der etymologischen Ursprünge im Griechischen und Lateinischen den erhaltenen Teilen von Printz' *Phrynis* weitaus ähnlicher als *Fundamenta* und *Verfaßung* ist. Sofern die Angabe 1703 in den *Fundamenta* verlässlich ist, müsste dieser vierte Teil von Printz' Publikation auf den Zeitraum zwischen 1696 und 1703 datiert werden. Bereits 1696 erschien eine Ausgabe bei Johann Christoph Mieth in Dresden, die alle drei bisher veröffentlichten Teile in sich vereinigte. Zudem müsste die Schrift schon 1703 in verschiedenen, voneinander unabhängigen Kontexten

67 Vgl. Braun 2002 sowie Rose 2019, 52.

68 Walker 2000, 260.

69 Ebd. Zu einer detaillierten Beschreibung der Fugenlehre dieses Manuskripts vgl. ebd., 264.

70 Wie Walker zeigt, vollzieht sich in Printz' Schriften ein Bedeutungswandel des Begriffes *repercussio*. Im Zusammenhang mit der *fuga soluta* beschreibt er im vierten Teil des *Phrynis* die »tonale« (bzw. »modale«) Beantwortung (vgl. Walker 2000, 260 f.).

71 Vgl. ebd., 267. Dieser vierte Teil wird in Walthers Printz-Biografie im *Lexicon* erwähnt (vgl. Walther 1732, 497).

72 Anders als in den *Fundamenta* befinden sich in den *Praecepta* die Ausführungen zur ›repercussio‹ vor der Fugenlehre, wie bereits Hahn gezeigt hat. Vgl. Hahn 1957, 104.

73 Walker 2000, 267.

verbreitet gewesen sein.<sup>74</sup> Für diese Abhängigkeit von Printz spricht weiterhin der Umstand, dass der Zusatz nach dem Titel in der *Verfaßung* »wie ein musicalisches Stück ohne Fehler zu componiren sey« eine große Ähnlichkeit mit dem Titel von Printz' *Phrynis* aufweist. Dort lautet der Zusatz »wie ein Musicalisches Stück rein, ohne Fehler, und nach dem rechten Grunde zu componiren und zu setzen sey«, sodass eine Orientierung von Bokemeyers Formulierung an der Schrift von Printz wahrscheinlich ist.<sup>75</sup>

Für Walker scheint Kuhnaus Zurückhaltung in der Benennung von Gemeinsamkeiten zwischen *Fundamenta* und *Praecepta* im oben zitierten Brief Grund genug zu sein, an seiner Autorschaft an den *Fundamenta* zu zweifeln.<sup>76</sup> Kuhnau, so Walkers Vermutung, hätte wohl nicht versäumt, auf die Gemeinsamkeiten ›seiner‹ *Fundamenta* mit Walthers *Praecepta* hinzuweisen.<sup>77</sup> In Anbetracht einer gemeinsamen Quelle könnte es sich allerdings auch schlicht um die Würdigung von Walthers Kompilationsleistung handeln, die sich letztlich kaum von zeittypischen Praktiken des Exzerpierens unterschied und wie sie möglicherweise von Kuhnau selbst durch Aufnahme des fraglichen Materials von Printz und Bernhard (ähnlich wie in Mus. ms. theor. 1595) in vergleichbarer Weise vorgenommen wurde.

Unter anderem aus diesen Gründen liegt es nahe, in Printz neben Bernhard den wahrscheinlich meistrezipierten und bedeutendsten Musikschriftsteller des deutschsprachigen Bereichs in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu sehen. Zu den Rezeptionshindernissen von Printz' Musiktheorie zählt aus Sicht heutiger Rezipient\*innen ihre Einbettung in den Kontext der Gattung des Romans. Sollte es sich bei den *Fundamenta* und ihren konkordanten Quellen im Kern um ausgewähltes Printz-Material handeln, dürfte dies darauf deuten, dass die skizzierten Verständnisschwierigkeiten bereits an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert erkannt und durch Aussparungen zahlreicher Ausschmückungen in Printz' Roman behoben wurden. Solche ›Bereinigungen‹ von anekdotischem ›Ballast‹ zwecks Kondensation musiktheoretischer Kerninhalte begegnen im Falle Österreichs auch im Konvolutband Mus. ms. theor. 1038 aus dessen Sammlung.<sup>78</sup> Dieser enthält verschiedene nachträglich zusammengebundene Exzerpte aus dem *Phrynis* von Printz. Vielleicht machte diese »zusammenfassende« Komponente gerade die Attraktivität der *Fundamenta* für Österreich aus, der sie anstelle des vierten Teils des *Phrynis* für seine Sammlung erwarb.<sup>79</sup>

74 Der Begriff *Fundamenta* tritt auch in Printz' früher Schrift *Musica modulatoria vocalis* von 1678 auf, die ein typisches Beispiel für die elementare Musikerziehung und Gesangsausbildung im Kontext der lutherischen Lateinschulen darstellt.

75 Der vollständige Titel bei Printz in der Ausgabe von 1696 lautet: *Wolfgang Caspar Printzens von Waldthurn Phrynis Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist: Welcher, Vermittelst einer Satyrischen Geschichte, Die Fehler der ungelehrten, selbgewachsenen, ungeschickten, und unverständigen Componisten höflich darstellt, und zugleich lehret, wie ein Musicalisches Stück rein, ohne Fehler, und nach dem rechten Grunde zu componiren und zu setzen sey.*

76 Vgl. Anm. 59.

77 Walker 2000, 267.

78 Staatsbibliothek zu Berlin. Die Vorlage findet sich im ersten Teil des *Phrynis* in der Edition von 1696, »Das XIII. Kapitel«, 52, ab §. 2. Schriften von Printz werden auch in anderen Zusammenhängen immer wieder in den Traktaten der Sammlung erwähnt, so als Randbemerkungen im *Musicalischen Compositions-Tractat* von Johann Philipp Förtsch.

79 Da das Original von Printz nicht auffindbar ist und somit nicht zu Vergleichen herangezogen werden kann, wäre es letztlich ebenso möglich, dass es sich bei der *Verfaßung* nur um eine Kopie von Bokemeyer aus Printz' viertem Teil handelt. Das in der *Verfaßung* fehlende Kapitel *De Triade harmonica* ließe sich dann durch Österreichs Exzerpt in Mus. ms. theor. 1038 vervollständigen.

## Kontrapunktische Erklärungsmodelle vs. Generalbass am Anfang des 18. Jahrhunderts

Die *Fundamenta* und die mit ihnen teilweise konkordanten Quellen dokumentieren die Pluralität musiktheoretischer Entwürfe um 1700 und eine Neuorientierung in Fragen der kompositionspädagogischen Grundlagen. Eine besondere Stärke des Traktats liegt in der ausführlichen Klausel- und Kadenzlehre und ihrer Anwendung auf die Modi, die sich ebenfalls an Printz anlehnt. Allerdings deutet sich bereits der Niedergang der Moduslehre an, wenn z. B. das Phrygische an die Verhältnisse im Dorischen angeglichen und das System für etliche Transpositionen der Modi geöffnet wird.<sup>80</sup> Möglicherweise liegt hier bereits der Keim von Kritikpunkten einer ›progressiveren‹ Musiktheorie, die Johann David Heinichen, selbst Kuhnau-Schüler, schon in seinem ersten Traktat von 1711 polemisch formulierte:

Und bey solcher *Methode* [Generalbass] hat man auch nicht nöthig gehabt, daß man seinen Untergebenen von denen *Discantirenden, Tenorisirenden, oder Fistulirenden Clausuln* und andern unnöthigen Zeuge hätte viel vorschreiben, oder vorsagen sollen.<sup>81</sup>

Hierin lässt sich unter Umständen eine versteckte Kritik an der Unterrichtspraxis seines Lehrers Kuhnau erkennen, innerhalb derer dem Generalbass nicht die von Heinichen erwünschte Rolle zukam. Demgegenüber findet sich in Johann Friedrich Faschs durch Walthers *Lexicon* übermittelter Biografie eine der wenigen direkten Aussagen über Kuhnau Unterricht:

[Fasch] hat in Leipzig unter dem seel. Herrn Kuhnau die ersten *fundamenta* in der Music, und besonders im *G. Basse* geleyet; bey dem Herrn Capellmeister Graupner aber in der Composition sich feste gesezet [...].<sup>82</sup>

Hier zeigt sich, dass Kuhnau sehr wohl auch Unterricht im Generalbass erteilte, dieser aber vermutlich noch nicht wie später bei Heinichen als maßgebliches pädagogisches Mittel zur Vermittlung der Grundlagen kompositorischen Handwerks eingesetzt wurde. Hinzu kommt, dass der Unterricht im für die Generalbasspraxis unerlässlichen Spiel von Tasteninstrumenten nicht allen Schülern zu Teil wurde und gesondert bezahlt werden musste.<sup>83</sup>

80 Mein Dank für diesen Hinweis gilt Florian Edler. Dieser Sachverhalt wirkt sich auch auf die Fugenlehre aus: während Bernhards Terminus der *aequatio modorum* in der Frage der – später so genannten »tonalen« und »realen« – Beantwortung übernommen wird, findet sich dessen Begriff der *consociatio modorum* bereits nicht mehr, was allerdings auch dem vermutlich hohen Anteil an Printz'scher Musiktheorie geschuldet sein könnte. In diesem Zusammenhang hat Walker auf die Erweiterung des Geltungsbereichs der *consociatio modorum* in Mus. ms. theor. 1595 hingewiesen (vgl. Walker 2000, 264). Zu überlegen wäre, ob es sich bei der ausgelassenen Moduslehre in der *Verfaßung* nicht um eine bewusste Entscheidung gehandelt haben könnte.

81 Heinichen 1711, 64. Vgl. auch Holtmeier 2017, 269 f.

82 Walther 1732, 240.

83 Beispielsweise war Fasch zunächst im Spiel von Tasteninstrumenten Autodidakt, da er sich den *Clavier*-Unterricht nicht leisten konnte; vgl. Blaut 2016. Dass einige seiner Schüler Kuhnau an der Orgel vertreten konnten, zeigt sein Brief vom 2. September 1710, in dem er die Möglichkeit von Vertretungen durch seine »auff der Orgel wohl exercierten Scholaren und Studenten, die mir alle mahl zur Music accompagnieren,« erwähnt; vgl. Fontana 2014, 32.

Noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts erhält eine *composition* ihre Legitimation zuallererst durch ihre Konformität mit einer kontrapunktisch gerechtfertigten Regelpoetik. Grundlage ist weiterhin eine um neue Gebote und Lizenzen erweiterte Intervallfortschreitungslehre, wie sich beispielsweise anhand der Restaurationsbemühungen in den Schriften Jean-Philippe Rameaus zeigen lässt.<sup>84</sup> Im Falle der hier vorgelegten Manuskripte kommt die Bedeutung der Klausel- und Intervallfortschreitungslehre für den Unterricht auch darin zum Ausdruck, dass sowohl die *Fundamenta* als auch der erste Teil von *Mus. ms. theor.* 1595 zusammen mit Bernhards *Ausführlichem Bericht* überliefert wurden: einem Text, in dem sämtliche möglichen Fortschreitungen ausgiebig thematisiert werden. So lässt sich für die Umbruchszeit am Beginn des 18. Jahrhunderts, in die auch die *Fundamenta* fallen, hinsichtlich des Verhältnisses von ›vokalen Kontexten‹ und Generalbass festhalten, dass das Feld der *composition* nicht zwangsläufig vom Generalbass getrennt erscheint, aber bis zu einem gewissen Punkt und in einigen Stilbereichen relativ unabhängig von ihm funktionieren kann.

Anachronistisch wäre es, Heinichens Standpunkt bei der Bewertung der *Fundamenta* als repräsentativ für die zeitgenössische Rezeption anzusehen und so die Hintanstellung des Generalbasses hinter die kontrapunktischen Erklärungsmodelle als defizitär zu empfinden, bzw. die Erfahrungen einer deutlich späteren pädagogischen Tradition rückwirkend auch für die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert einzufordern.

Verschärfend kommt hinzu, dass es sich bei Fragen der Schwerpunktsetzung entweder auf (vermeintlich) rein ›vokal-orientierten‹ bzw. ›Kontrapunkt-fokussierten‹ Entwürfen oder aber auf der Generalbasslehre als Grundlage der Kompositionspädagogik wahrscheinlich nicht nur um ein Generationenproblem, sondern auch um eine Frage des ›Ausbildungsmilieus‹ handelt.<sup>85</sup> An Institutionen wie der Thomasschule, die ganz in der Tradition der lutherischen Lateinschulen standen und bei denen der Privatunterricht auf Tasteninstrumenten längst nicht allen Schülern offen stand, kam dem häufigen Singen in Gottesdiensten eine hohe Bedeutung zu. So konnte sich wohl bis ins 18. Jahrhundert eine Kompositionspädagogik erhalten, die an die vokalen Grundlagen der ›musica modulatoria‹ nahtlos anknüpfte. Die Anfangskapitel von *Fundamenta* und *Verfaßung* veranschaulichen diese Praxis in eindrucksvoller Weise. Frühe Anwender des Generalbasses als kompositionspädagogisches Mittel wie Werckmeister und Niedt wandten sich mit ihren Schriften indes zunächst vor allem an ›handwerklich‹ orientierte Organisten, bei denen tendenziell damit zu rechnen war, dass sie musiktheoretische Sachverhalte eher durch das Begreifen am Instrument als über die Singstimme erlernen würden.

Erst ab den 1720er Jahren scheint sich auch in Mittel- und Norddeutschland eine zunehmende Beeinflussung der kompositionspraktischen Lehre durch das *accompagnement* abzuzeichnen. In diesem Kontext verlagert sich das Gewicht durch die schriftliche Fixierung rein usueller Praktiken mehr und mehr in Richtung des Generalbasses. Ein Effekt ist die Entstehung erster ›populärer‹ Generalbassschulen wie bei Johann Mattheson (der die Theorien Niedts erst bekannt machte), Johann Philipp Telemann oder David Kellner.

Dennoch bleiben parallel traditionelle, »kontrapunktische« Erklärungsmuster, die sich im 17. Jahrhundert herausgebildet haben, weit bis ins 18. Jahrhundert relevant, wie bei-

84 Vgl. Holtmeier/Menke/Diergarten 2013, 272.

85 Hier besteht die Gefahr, die ältere Generation pauschal mit dem Attribut ›Kontrapunkt‹ und die jüngere genauso verallgemeinernd mit dem Attribut ›Generalbass‹ zu belegen.

spielsweise die Schriften Gottfried Heinrich Stölzels,<sup>86</sup> Georg Friedrich Kauffmanns<sup>87</sup> und die Kanon-Experimente Christoph Graupners zeigen.<sup>88</sup> Ihr Rezipientenkreis beschränkte sich jedoch zunehmend auf Experten.

## Literaturverzeichnis

- Benary, Peter (1960), *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Blaut, Stephan (2016), »Fasch, Johann Friedrich«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler / New York: RILM, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15449> (4.12.2020)
- Bononcini, Giovanni Maria (1701), *Musicus practicus, welcher in kurtze weiset die Art, wie man zu vollkommener Erkänntniß aller derjenigen Sachen, welche bey Setzung eines Gesangs unterlauffen, und das die Kunst des CONTRA-PUNCTS erfordert, gelangen kan*, Stuttgart: Treu.
- Braun, Werner (1986), »Theile-Studien«, in: *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag*, hg. von Gerhard Allroggen und Detlef Altenburg, Kassel: Bärenreiter, 77–85.
- Braun, Werner (2002), *Die Kompositionslehre des Christian Demelius*, Nordhausen: Friedrich-Christian-Lesser-Stiftung.
- Cahn, Peter (1986), »Christoph Graupners Kanons als Versuch einer systematischen Imitationslehre«, *Musiktheorie* 1/2, 129–137.
- Crüger, Johann (1654), *Synopsis musica*, Berlin: Runge.
- Diehl, Jürgen (2015), »Die Conduite des Heinrich Bokemeyer«, in: *Zwischen Schütz und Bach: Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Notensammler (Gottorf/Wolfenbüttel)*, hg. von Konrad Küster, Stuttgart: Carus, 303–380.
- Engler, Klaus (1984), *Georg Poelchau und seine Musikaliensammlung: ein Beitrag zur Überlieferung Bachscher Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Phil. Diss., Universität Tübingen.

86 Stölzel 1725.

87 Eine 1724 in Matthesons *Critica Musica* (Bd. 2, Pars V, 31 f.) angekündigte, aber unveröffentlichte und heute verschollene Schrift des Merseburger Organisten Georg Friedrich Kauffmann trägt den Titel: *Introduzione alla Musica antica & moderna, d.i. eine ausführliche Einleitung zur alten und neuen Wissenschaft der edlen Music [...] mit den allermodulandesten 2. 3. 4. und mehrstimmigen Exemplis illustriret, mit Fugen und gedoppelten Contrapuncten gezieret* (vgl. Wagner/Riedel 2003). Möglicherweise handelt es sich um den unveröffentlichten Traktat, den Walther in einem Brief an Bokemeyer vom 4. August 1736 erwähnt; vgl. Walther 1987, 195–197. Im Titel findet sich ferner die Beschreibung: »daß man das gute und / annoch brauchbare aus der Antiquität behalten / das / unnütze und überflüssige abgesondert / das neue aber / gesichtet / das beste davon recommandiret / und / das übrige eines jeden Libertät / überlassen hat.«

88 Vgl. Cahn 1986, 129–137.

- Fontana, Eszter (2014), »Telemann und die Leipziger Studiosi«, in: *Komponisten im Spannungsfeld von höfischer und städtischer Musikkultur*, hg. von Carsten Lange und Brit Reipsch, Hildesheim: Olms, 25–44.
- Gehrmann, Hermann (1891), »Johann Gottfried Walther als Theoretiker«, *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 7, 468–578.
- Grapenthin, Ulf (2001), »Sweelincks Compositionsregeln aus dem Nachlass Johann Adam Reinckens«, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, hg. von Hans-Joachim Marx, Frankfurt a. M.: Lang, 71–110.
- Hahn, Kurt (1957), »Johann Kuhnaus *Fundamenta compositionis*«, in: *Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Hamburg 1956*, hg. von Walter Gerstenberg, Harald Heckmann und Heinrich Husmann, Kassel: Bärenreiter, 103–105.
- Harasim, Clemens (2003), »Kuhnau, Johann« [2016], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/57280> (4.12.2020)
- Heinichen, Johann David (1711), *Neu erfundene und Gründliche Anweisung [...] Zu vollkommener Erlernung des General-Basses*, Hamburg: Schiller.
- Heinichen, Johann David (1728), *Der General-Bass in der Composition*, Dresden: [Selbstverlag].
- Hirschmann, Wolfgang (2000), »Bokemeyer, Heinrich« [2016], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15533> (4.12.2020)
- Holtmeier, Ludwig (2017), *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms.
- Holtmeier, Ludwig / Johannes Menke / Felix Diergarten (2013), *Solfeggi, Bassi e Fughe. Georg Friedrich Händels Übungen zur Satzlehre*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Kümmerling, Harald (1970), *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel: Bärenreiter.
- Küster, Konrad (2015), »Georg Österreichs Musiksammlung«, in: *Zwischen Schütz und Bach: Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Notensammler (Gottorf/Wolfenbüttel)*, hg. von Konrad Küster, Stuttgart: Carus, 117–276.
- Lange, Carsten (2004), »Österreich, Georg« [2016], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28450> (4.12.2020)
- Massenkeil, Günter (2000), »Carissimi, Giacomo« [2016], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/57281> (4.12.2020)
- Mattheson, Johann (1725), *Critica Musica*, Bd. 2, Hamburg: Thomas Wierings Erben.
- Mattheson, Johann (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Herold.
- Melamed, Daniel R. (1989), »Eine Motette Sebastian Knüpfers aus J. S. Bachs Notenbibliothek«, in: *Bach-Jahrbuch* 75, 191–196.
- Müller-Blattau, Josef (1963), *Die Kompositionslehre Heinrichs Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel: Bärenreiter.
- Niedt, Friedrich Erhard (1700–21), *Musicalische Handleitung*, 3 Bde., Hamburg: Schiller.
- Neidhardt, Johann Georg (ca. 1715), *Compositio harmonice problematice tradita*, Ms. Universitätsbibliothek Lund, Sammlung Emanuel Wenster, Lit. G. Nr. 1.

- Praetorius, Friedrich Emanuel / Derek Remeš (2019), »Kurtzer doch fründlicher Unterricht vom General-Baß. Brief Yet Fundamental Instruction in Thoroughbass Edited and Translated by Derek Remeš«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 16/2, 109–114. <https://doi.org/10.31751/1014> (4.12.2020)
- Printz, Wolfgang Caspar (1678), *Musica modulatoria vocalis*, Schweidnitz: Okel.
- Printz, Wolfgang Caspar (1696), *Phrynis Mitilenaeus oder Satyrischer Componist*, Gesamtausgabe der Teile I–III, Dresden: Mieth.
- Rathert, Wolfgang (2001), »Zur Überlieferung der ›Praecepta der musicalischen Composition‹ von Johann Gottfried Walther«, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Jahrbuch 2000*, hg. von Wilhelm Seidel, Eisenach: Wagner, 83–92.
- Rose, Stephen (2019), *Musical Authorship from Schütz to Bach*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Schünemann, Georg (1933), »J. G. Walther und H. Bokemeyer. Eine Musikerfreundschaft um Sebastian Bach«, in: *Bach-Jahrbuch* 30, 86–118.
- Stölzel, Gottfried Heinrich (1725), *Practischer Beweiß, 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*, [Berlin: o. V.].
- Wagner, Undine / Friedrich Wilhelm Riedel (2003), »Kauffmann, Georg Friedrich« [2016], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/27909> (4.12.2020)
- Walker, Paul (1986), »From Renaissance *Fuga* to Baroque Fugue: The Role of the ›Sweetlinck Theory Manuscripts‹«, in: *Schütz-Jahrbuch* 7, 93–104.
- Walker, Paul (2000), *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*, Rochester: University of Rochester Press.
- Walther, Johann Gottfried (1955), *Praecepta der musicalischen Composition*, hg. von Peter Benary, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Walther, Johann Gottfried (1987), *Briefe*, hg. von Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Walther, Johann Gottfried (1732), *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig: Deer.
- Werckmeister, Andreas (1702), *Harmonologia musica*, Frankfurt a. M.: Calvisius.
- Wollny, Peter (2015), »Vom ›apparat der auserleßten kirchen Stücke zum Vorrath an Musicalien, von J. S. Bach und andern berühmten Musicis‹ – Quellenkundliche Ermittlungen zur frühen Thüringer Bach-Überlieferung und zu einigen Weimarer Schülern und Kollegen Bachs«, in: *Bach-Jahrbuch* 101, 99–154.

© 2020 Frederik Kranemann (frederik.kranemann@web.de), Derek Remeš (derekremes@gmail.com)

Kranemann, Frederik / Derek Remeš (2020), »Die *Fundamenta compositionis Jean Kuhnaus 1703*. Edition, Übersetzung und Kommentar« [The ›Fundamenta compositionis Jean Kuhnaus 1703‹ - Edition, Translation, and Commentary], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 141–161. <https://doi.org/10.31751/1084>

Hochschule für Musik Freiburg, Hochschule Luzern [Lucerne University of Applied Sciences and Arts]

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: 07/02/2019

angenommen / accepted: 07/06/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 26/03/2021



# The *Fundamenta compositionis* Jean Kuhnau 1703

Edition, Translation, and Commentary

Frederik Kranemann, Derek Remeš

Until now, scholars have generally doubted whether Johann Kuhnau, J. S. Bach's predecessor as *Thomaskantor* in Leipzig, was indeed the author of the manuscript treatise, *Fundamenta Compositionis Jean Kuhnau 1703*. Nevertheless the *Fundamenta* appears to originate from the *Thomasschule* around 1700, suggesting that it may stem from Kuhnau's broader circle. Moreover, recent research has revealed concordances between the *Fundamenta* and an anonymous manuscript titled *Kurtze Verfaßung* ("Brief Instruction"), in addition to a number of other sources. Thus, regardless of who compiled the *Fundamenta*, this manuscript is significant because it reveals the pedagogical priorities, or "fundamentals" (according to the title), that often lie buried in more discursive, theoretical treatises. Therefore the ultimate value of the *Fundamenta* is not its originality, but rather its explication of topics such as consonance and dissonance, modes, *clausulae*, cadences, invertible counterpoint, and fugue in a highly condensed, practical manner with numerous musical examples. The *Fundamenta* is thus an excellent resource for historically informed analysis and composition at the turn of the eighteenth century, before thoroughbass accompaniment displaced vocal polyphony as the dominant pedagogical paradigm in compositional instruction. Part one of this article explores the *Fundamenta's* provenance in detail; part two provides a transcription and English translation.

Schlagworte/Keywords: archival studies; Archivforschung; compositional theory; Georg Österreich; Heinrich Bokemeyer; Johann Kuhnau; Satzlehre

German Commentary by Frederik Kranemann, translated into English by Derek Remeš.

Edition edited and translated by Derek Remeš

## COMMENTARY

The following is the first complete edition of the *Fundamenta Compositionis Jean Kuhnau 1703* ("Johann Kuhnau's Fundamentals of Composition 1703") in the Berlin Staatsbibliothek (RISM signature D-B) under the signature Mus. ms. autogr. theor. Kuhnau, J. 1.<sup>1</sup> This project, which includes an English translation, thus makes a central source for the reconstruction of compositional pedagogy around the year 1700 available to an international readership. Although this treatise has been known at least since Kurt Hahn's discussion of it in 1957 and later via Paul Walker's 2000 dissertation,<sup>2</sup> the true value of this source has yet to be fully recognized.

It is tempting to view this source as authentic teaching material originating from around the Leipzig *Thomasschule*. Yet, despite the titular reference to Johann Kuhnau (1660–1722), J. S. Bach's predecessor as *Thomaskantor* in Leipzig, there exists neither tangible evidence that Kuhnau actually used the *Fundamenta* nor concrete information

1 A facsimile of the source is available at <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN788775634> (accessed July 31, 2020).

2 Hahn 1957, 103–105. Walker 2000, 259–267.

regarding its origin. Nevertheless, the *Fundamenta* represents an instructive example of a *musica poetica* compendium that enables insight not only into the design of a course in composition based on the rules of intervallic progressions, but also into the topical priorities of a course on the “craft” of composition at the beginning of the eighteenth century.

At the Berlin Staatsbibliothek there also survives a previously unexamined manuscript: *Kurtze Verfaßung, wie ein musicalisches Stück ohne Fehler zu componieren sey* (“Brief Instruction How to Compose a Musical Piece without Errors”) under the listing Mus. ms. theor. 1640. This manuscript can be traced to a group of sources that can be understood as a sort of “music-theoretical appendix” to the “Österreich-Bokemeyer Collection,” which represents one of the most extensive compilations of music sources from the late seventeenth and early eighteenth centuries.<sup>3</sup> This manuscript is in the hand of Heinrich Bokemeyer (1679–1751) and is preserved under the signature D-B Mus. ms. theor. 1640.<sup>4</sup> Since the *Verfaßung* exhibits a great number of concordances with the *Fundamenta*, not only in the arrangement of its content, but also in exact turns of phrase, the *Verfaßung* will also be discussed below.<sup>5</sup> And since there are multiple indicators that both the *Fundamenta* and the *Verfaßung* bear a close relationship to Bokemeyer’s teacher, Georg Österreich (1664–1735), the following article aims to reconstruct the plausible circumstances of their origin and to identify shared sources based on Hahn’s and Walker’s research. In this regard, we will also examine the *Praecepta der musicalischen Composition* by Johann Gottfried Walther (1684–1748), the Weimar city organist, lexicographer, and distant cousin to J. S. Bach, the reason being that the *Praecepta* manifests numerous similarities with both the *Fundamenta* and the *Verfaßung*. It is likely that the *Fundamenta* (with Kuhnau as its possible author), the *Verfaßung*, and Walther’s *Praecepta* all draw from a shared older source that is now lost.<sup>6</sup>

## The Scribes and Owners of the Manuscripts

The *Fundamenta* survives in a half-leather binding that was probably prepared in the late eighteenth or early nineteenth century.<sup>7</sup> According to a note on the inside cover, the source stems from a music collection owned by Georg Johann Daniel Poelchau (1773–1836) that was bequeathed to the institution that would later become the Berlin Staatsbibliothek.<sup>8</sup> Besides the *Fundamenta*, the volume also contains copies of three additional music-theoretical treatises: the extensively-studied *Ausführlicher Bericht vom Gebraucht der Con- und Dissonantien* and the singing manual *Von der Singe-Kunst oder Maniera*, both of which

3 Following Konrad Küster, we employ the new term “Österreich-Bokemeyer Collection” instead of the older “Bokemeyer Collection,” since Bokemeyer likely played only a marginal role in expanding a collection of materials he received from Georg Österreich. See Küster 2015, 131 and 208.

4 A facsimile can be found at <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN1048644707> (accessed July 31, 2020). Frederick Kranemann is currently writing a dissertation on the theoretical writings found in this collection. As part of this project, an online edition of the Bokemeyer manuscript is slated for release on the GLAREAN platform of the Hochschule für Musik Freiburg (Germany).

5 The manuscript associated with Kuhnau will hence be referred to as *Fundamenta*, whereas the one associated with Bokemeyer will be referred to as *Verfaßung*.

6 Hahn 1957, 105, and Walker 2000, 259.

7 This and the following bibliographical information regarding the *Fundamenta* can be found under <https://kalliope-verbund.info/DE-611-HS-2588791> (accessed March 17, 2020).

8 Engler 1984.

are attributed to Christoph Bernhard (1628–1692), together with a treatise by Johann Theile (1646–1724) outlining rules for invertible counterpoint. This third treatise is known under various names, but is here titled *Kurtze, doch gründliche Regeln von den doppelten Contrapuncken*.<sup>9</sup> Hahn dates all four treatises in this collection to the first third of the eighteenth century.<sup>10</sup> However, the manuscript also contains a biographical sketch of Kuhnau and an index of his theoretical works<sup>11</sup> that probably date from the nineteenth century. These sections begin on f.94v of the *Fundamenta*, and the treatises listed in the index are now lost.<sup>12</sup>

Unlike the other three treatises in this volume, the *Fundamenta* exhibits the handwriting of multiple scribes, as is visible from a comparison of the title page, table of contents, and the main body of the text. Already at the time of Hahn's study, Harald Kümmerling, who was the first to investigate the Österreich-Bokemeyer Collection, identified the writing on the title page of the *Fundamenta* as Georg Österreich's hand.<sup>13</sup> Thus the provenance of the *Fundamenta* may have been as follows: it was likely owned by Österreich (the original scribe remains anonymous), after whom it passed to his pupil Heinrich Bokemeyer, then to his son-in-law Johann Christian Winter, next to the Göttinger musicologist Johann Nikolaus Forkel (Bach's first biographer), then to the above-mentioned G. J. D. Poelchau, and finally to the Berlin Staatsbibliothek.<sup>14</sup>

On the title page's verso there appears a brief listing of contents with the heading *Institutio Kuhnnaviensis* ("Kuhnau's Instruction"), which underscores the collection's pedagogical intent. This index could potentially have been added after the pagination, which appears to be in Österreich's hand. However, Kümmerling did not determine whether the index, like the title page, also stems from Österreich. Moreover, different kinds of ink suggest that the index initially remained incomplete and was later completed.<sup>15</sup> Despite the differences in ink, both index and pagination could stem from the same scribe, although one cannot rule out that a later scribe could have imitated the handwriting of the earlier scribe.

9 See Grapenthin 2001, 100–107.

10 Hahn 1957, 104. See also the bibliographical information given in the website in note 7.

11 See Müller-Blattau 1963, 12. The index is based on Kuhnau's biography found in Walther's *Lexicon* (1732, 349–350).

12 Harasim 2003.

13 Hahn 1957, 105 (note 6). Kümmerling's assessment is based on a comparison with other title pages known to originate from Österreich ca. 1700. For example, the writing on the title page of Bokemeyer's own composition, "Herr Jesu Christ meins Lebens Licht" (Bok 680, dated to 1698 in Schleswig), which belongs to the writing development stage of which Kümmerling categorizes as "Öc" (see Küster 2015, 240), exhibits similar forms of the letters "F" and "C" (see [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN777868512&PHYSID=PHYS\\_0291&DMDID=DMDLOG\\_0014](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN777868512&PHYSID=PHYS_0291&DMDID=DMDLOG_0014), [accessed March 24, 2020]). A specimen of Georg Österreich's handwriting from 1704 can be found under [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN78046415X&PHYSID=PHYS\\_0001](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN78046415X&PHYSID=PHYS_0001) (accessed March 24, 2020). Finally, the writing of the year "1703" in the *Fundamenta* appears to be quite similar to the writing of the year "1704" in Österreich's autograph of his composition, "Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott" (Bok 679, writing development stage "Ög"; see Küster 2015, 241).

14 See note 7.

15 The writing style of *Kuhnnaviensis* evidences less similarities with other of Österreich's attributions to Kuhnau (for example, in Kuhnau's works "Spiritate clemente" and "Lobet ihr Himmel den Herrn" in the Österreich-Bokemeyer Collection). At the same time, it does resemble the writing of the author's name "Kuhnau" in Kuhnau's cantata "Gott der Vater Jesus Christus (D-B Mus. ms. 122563; see [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN772081557&PHYSID=PHYS\\_0001](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN772081557&PHYSID=PHYS_0001), [accessed March 31, 2020]), as well as the "Magnificat in C" in the same collection; both survive in the same binding and originate from Poelchau's collection (see above). Future studies will tell whether Österreich was involved in the copying of these scores.

In any case, the main body of the *Fundamenta* is not in Österreich's hand. And as Hahn has already made clear, the *Fundamenta* cannot be a Kuhnau autograph, despite the work's title. The reason is the existence of some misspellings and factual errors, which suggest that the scribe may not have been completely versed in the material at hand, as one would expect from a musician of Kuhnau's caliber. For instance, § 25 of Chapter V mistakes *cantus mollis* for *cantus durus*, and the heading of Chapter XIV mistakes "bicinio" for "ionico."<sup>16</sup> That the latter error is carried over into the above-mentioned index without correction begs the question whether Österreich merely made a simple copying error, or whether the index was in fact written by another scribe.

According to Daniel R. Melamed's research, the handwriting found in the main body of the *Fundamenta* also appears in two other eighteenth-century manuscripts<sup>17</sup>: first, as the header of the motet "Erforsche mich, Gott" by Sebastian Knüpfer (1633–1676)<sup>18</sup>; and second, as the header of Kuhnau's "Magnificat in C."<sup>19</sup> These findings suggest that the anonymous scribe was probably affiliated with the Thomasschule or its broader circle.<sup>20</sup> Yet neither the title page nor the main score of Knüpfer's motet are in this anonymous scribe's hand.<sup>21</sup> This suggests that our anonymous scribe's professional work may have been restricted to a more or less official "workshop" that specialized on the copying of texts.<sup>22</sup> The existence of such a workshop remains mere speculation, however.

The manuscript of the *Verfaßung* is preserved in the Berlin Staatsbibliothek as a single source with its own binding, which may date from the nineteenth century. In contrast to the volume containing the *Fundamenta*, the handwriting of the *Verfaßung* is more uniform, as it stems from a single scribe. There are no explicit indications regarding his identity or the dating of the source. Georg Österreich is indicated as the scribe in subsequently added annotations in catalogues of the Staatsbibliothek,<sup>23</sup> yet there are hardly any similarities with Österreich's usual handwriting. As Kümmerling determined, the *Verfaßung* is very likely in the hand of Österreich's pupil, Heinrich Bokemeyer, as can be confirmed via a comparison with other Bokemeyer writings.<sup>24</sup>

16 Hahn 1957, 104 ff.

17 Melamed 1989, 192 (note 9).

18 D-B Mus. ms. autogr. Knüpfer I. Contrary to the library listing, this is not a Knüpfer autograph (Melamed 1989, 192, note 6).

19 D-B Mus. ms. autogr. Kuhnau 2.

20 Poelchau wrote "Part. Von Stölzels Hand" in the "Magnificat" and "Eigenhänd. Par." in the following cantata by Kuhnau (see note 13).

21 The title page was written by the main scribe of the *Altbachisch Archiv*, Ernst Dietrich Heindorff (1651–1724), and seems to be his only activity outside of this collection; this title page was apparently added already in the seventeenth century. The annotation "di Seb. Knüpfer" is in an unknown hand. The work, which was composed in 1673, belonged to J. S. Bach's music collection, since Bach undertook revisions and produced the necessary voice parts in the context of a performance in 1746 or 1747. See [https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource\\_source\\_00018572](https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00018572) (accessed March 31, 2020), as well as Wollny 2015, 130ff).

22 Regarding working methods in the copying of scores in Georg Österreich's circle, see Küster 2015, 191–198.

23 See <https://kalliope-verbund.info/DE-611-HS-3457505> (accessed March 17, 2020).

24 See Kümmerling 1970, 11. An early, datable Bokemeyer manuscript is "Gründlicher Unterricht von den gedoppelten Contrapunten" (D-B Mus. ms. theor. 917), in which Bokemeyer is referred to as "Cantor der fürstl. Schule zu Wolfenbüttel," a post that he took up beginning in 1720, before which he was adjunct organist to the ailing Kantor Bendeler (see Hirschmann 2016).

## Comparing the *Fundamenta* and the *Verfaßung*

Both sources share the abbreviation for “with God” at the beginning of the main text – in the *Fundamenta* in Greek, in the *Verfaßung* in Latin (“C. D.”, *cum deo*). This designation does not appear in other music-theoretical manuscripts copied by Österreich or Bockmeyer. Far more common is the abbreviation “I. N. I.” (*In Nomine Iesu*).

The contents of the *Fundamenta* can be summarized thus: the first of the four overarching sections contains three short chapters treating the nature and use of consonances and dissonances; the second section contains four chapters that include an extended description of the modes, their transposition, and cadences; the third section contains detailed instruction on fugues; and the fourth section treats invertible counterpoint at length. This final section is by and large a duplication of Bernhard’s *Anhang von denen doppelten Contrapuncten* (“Appendix on Invertible Counterpoint”) from the *Tractatus compositionis augmentatus*.<sup>25</sup>

The most significant differences between the *Fundamenta* and the *Verfaßung* occur mostly at the beginning of both manuscripts. While the *Fundamenta* introduces its explanation of interval sizes with the sentence “Was Intervalla seyn, [...] ist ex *Modulatoria* [...] bekandt,” the *Verfaßung* first defines *Sonus* as “sound” and “Grund und Anfang aller Musicalischen Intervallen” (“the basis and starting point of all musical intervals”). Then the *Verfaßung* notes that the method at hand will be limited to simultaneously sounding intervals, since the study of successive intervals belongs to the art of singing, such that it can be excluded for the time being.<sup>26</sup> The *Verfaßung* continues with a lucid explanation of all kinds of intervals, as one finds in most *musica poetica* treatises in the seventeenth and early eighteenth centuries. It also describes the difference between simple and compound intervals.<sup>27</sup> With a few exceptions, both the *Fundamenta* and the *Verfaßung* are identical beginning at the fourth chapter of the *Verfaßung* (corresponding to chapter one of the *Fundamenta*) until §. 4 of the *Fundamenta*.<sup>28</sup> §§. 5–11 of chapter four in the *Fundamenta* on the various kinds of fourth are missing in the *Verfaßung*. The *Fundamenta*’s subsequent division of consonances into *perfectae* and *imperfectae* appears in the *Verfaßung* as noted above. In place of §§. 5–11, the *Verfaßung* has five empty pages that could easily have accommodated the missing material; perhaps they were left blank in order to be completed at a later point. There follows an explanation of the *transitus* (passing note), whose examples stem primarily from Bernhard and which are the same in both treatises. Chapter four (*De Triade harmonica*) and chapters five through seven (modes) of the *Fundamenta* do not appear in the *Verfaßung*.<sup>29</sup> In contrast, the subsequent chapters on fugue and invertible counterpoint are almost identical in both sources.

25 Müller-Blattau 1963, 123–128, makes note of this concordance.

26 *Verfaßung*, p. 1. The initial definition is reminiscent of the beginning of the *Synopsis musica* by Johann Crüger (1598–1662) in the edition from 1654 (see p. 3), which was part of Österreich’s collection of music-theoretical writings (D-B, Mus. ms. theor. 230; see Kümmerling 1970, 11).

27 *Verfaßung*, p. 8 ff. Perhaps the *Ausführliche Bericht* is intended to replace a detailed explanation of intervals in the *Fundamenta*, which would indicate that the two treatises were used in combination.

28 Due to a different division of chapters, this section is given as §. 3. in the *Verfaßung*.

29 The term *trias harmonica* is mentioned in chapter one of the *Verfaßung*, but unlike the *Fundamenta*, there is no analogous chapter explaining this concept.

## A Teaching Document by Johann Kuhnau?

The title page of the *Fundamenta* suggests that this source may represent authentic teaching material from the Leipzig *Thomasschule* in the generation of Johann David Heinichen (1683–1729), Johann Friedrich Fasch (1688–1758), and Johann Christoph Graupner (1683–1760). Yet no evidence survives that confirms Kuhnau’s use of the *Fundamenta* in lessons.<sup>30</sup> While Hahn claims that a connection to Kuhnau can neither be proved nor disproved, Melamed’s discovery that the *Fundamenta* and the Knüpfer motet share the same scribe suggests that the *Fundamenta* at least originates from *Thomasschule*’s broader circle. In addition, the words *Institutio Kuhnaviensis* in the heading of the above-mentioned index in the *Fundamenta* imply a didactic function. Paul Walker has cast doubt on the reliability of Österreich’s attribution of the *Fundamenta* to Kuhnau, given that Österreich is known to have misattributed other sources.<sup>31</sup> Yet given several similarities in Kuhnau’s and Österreich’s biographies, it seems likely that the two, who were nearly the same age, would have met: documentary evidence confirms that after an apprenticeship with the Cantor Johann Scheffler, Österreich was an student at the *Thomasschule* from May 10, 1678 until August 28, 1680, the date of his departure to Hamburg because of the rampant pestilence in Leipzig.<sup>32</sup> Johann Kuhnau studied law in Leipzig beginning in 1682 before taking up the post of organist at the *Thomasschule* in 1684.<sup>33</sup> Previously, Kuhnau had been educated as a choir boy for the second court organist, Johann Heinrich Kittel, and had spent several years in Zittau. In the winter semester of 1683–84, Österreich matriculated at the Leipzig University, where he remained for five years. Since these two young, highly talented musicians studied in Leipzig at the same time, it is possible that they had personal contact. Moreover, Österreich’s dating of “1703” on the title page of the *Fundamenta* might have to do with Kuhnau’s professional life. When Kuhnau became *Thomaskantor* in 1701 he would have had to produce teaching materials for the compositional instruction of interested pupils and graduates.<sup>34</sup> Teaching might have played a less important role in his previous role as an organist.<sup>35</sup>

30 While the term *Fundamenta* can be found, for example, in the biography of the *Thomasschule* pupil Johann Friedrich Fasch in Walther’s *Lexicon* (see Walther 1732, 240), this is of little use, since the term only refers to a sort of “elementary compositional instruction” based on interval progressions and counterpoint.

31 See Walker 2000, 267. Walker’s doubts as to Österreich’s reliability have to do with a manuscript with the title, *Regulae Compositi / onis: / Autore Signre Charissimi*. (D-B Mus. ms. theor. 170). Although Österreich attributes this source to Giacomo Carissimi, its contents are ascribed to Antonio Bertali in numerous other sources (see Massenkeil 2016).

32 Lange 2016.

33 Regarding Kuhnau’s education and his interaction with Italian musical culture and music theory, Vincenzo Albrici (1631–1687) should be mentioned as a figure of immense importance for Kuhnau (Harasim 2003).

34 As Ulf Grapenthin has demonstrated regarding the theoretical writings from Reincken’s circle, the French version of Kuhnau’s name seems to indicate an origin at the end of the seventeenth century at the earliest. See Grapenthin 2001, 90.

35 Österreich’s dating leaves uncertain whether “1703” refers to the date the source was copied or whether this was the date given on the source from which the *Fundamenta* was copied. If one assumes that none of the sources in the collected manuscript date before 1700 (see note 7 and Grapenthin 2001, 100–107), then the addition of the date “den 8. Maji. Ad. 1682” on the title page of the *Ausführlicher Bericht* would imply that “1703” was also found on the original. Kuhnau’s own lengthy stay in Dresden was at least two years before 1682 (see Harasim 2003). Poelchau gives the comment “Der Verfasser starb 1692” (“The author died 1692”). See note 7.

Alongside occasional engagements as a singer in the opera houses of Braunschweig and Wolfenbüttel, along with the post of *Schlosskantor* in Wolfenbüttel, Österreich, like his own teacher Johann Theile, probably decided to extend his activities beyond singing instruction and into private composition lessons.<sup>36</sup> The time span in question lies close to the year 1703 given on the title page of the *Fundamenta*. From June 14, 1702, Österreich lived in Braunschweig, where he had inherited a brewery from his step-father, Hans Dar-nedden.<sup>37</sup> Up to this point he had held the post of Hofkapellmeister at the court in Schleswig-Holstein-Gottorf, which was inactive due to the chaos of the Great Northern War. After his savings were spent, it seems that Österreich went looking for further employment opportunities, since he never received an official dismissal from his duties in Gottorf, and he had to consider the possibility that the court would not be revitalized.

Moreover, the type of paper used in the *Fundamenta* and the binding could reflect the genesis of the different sections written by Österreich and the anonymous scribe from the Thomasschule circle.<sup>38</sup> The textual portions of the *Fundamenta* treatise are (with the exception of the title page) written on what Hahn denotes as “Paper I.” In contrast, the title page to the *Fundamenta* and the remaining treatises by Bernhard and Theile (including the title page to the *Ausführlicher Bericht*), are on what Hahn calls “Paper II.”<sup>39</sup> If one assumes that Paper I and II stem from different scribes and were not exclusively available to the above-mentioned anonymous Leipzig scribe, then the following is a plausible hypothesis: Paper I may have been initially available to the Leipzig scribe from the *Thomasschule* circle for the text. If one assumes, on the other hand, that Paper II exhibits some connection to Georg Österreich (since the title page of the *Fundamenta* is Paper II in his hand), then the Leipzig-scribe must have obtained reams of Paper II at the latest by the time the *Ausführlicher Bericht* was copied, since entire body of the main text is in the same hand. Assuming that Österreich’s library included not only writings from his regions of professional activity (Hamburg, Gottorf, Braunschweig, etc.), but also could have included writings obtained through third parties and via letter exchange, then it is at least possible that Österreich was aware of the *Fundamenta* circulating in Leipzig.<sup>40</sup> The anonymous scribe from the *Thomasschule* circle prepared a copy of the *Fundamenta* (perhaps at Österreich’s behest), which he then sent to Österreich. After receiving the manuscript, Österreich could have added a title page on Paper II and shortly thereafter sent reams of Paper II to Leipzig with the intent of ordering copies of additional works, the next of which would have been the *Ausführlicher Bericht*.<sup>41</sup> Unfortunately, Hahn did not

36 Küster 2015, 174, and Lange 2016.

37 All bibliographical information taken from Lange 2016.

38 This assumes that Hahn’s claim is correct that the complete volume only contains two kinds of paper (Hahn 1957, 105).

39 Hahn 1957, 105.

40 There is no evidence of direct contact between Österreich and Kuhnau at the present, as the relevant documents from Österreich’s life are lost. Hahn cites the work of Müller-Blattau regarding a potential indirect connection between the two men via Stölzel (Hahn 1957, 105), but this remains mere speculation. Whether Österreich obtained writings like the *Fundamenta* via Stölzel cannot be confirmed at present.

41 After concluding that the *Fundamenta* is not a Kuhnau autograph, Hahn remarks that it would indeed have been odd for Kuhnau to have copied rules regarding invertible counterpoint twice in the same volume (i.e., in treatises one and two) (Hahn 1957, 105). This duplicity of content may imply that both treatises were not initially intended to be included in the same collection.

investigate Paper II any further, so for the time being it remains uncertain whether Österreich used Paper II with any regularity.

That the original pagination only includes the *Fundamenta* and the *Ausführlicher Bericht* (not the *Singe-Kunst* or *Kurtze Regulen*) suggests that initially only these two treatises were bound together and were present in this form in Österreich's library for a certain period of time.<sup>42</sup> The volume would have remained in this form until Österreich also received a copy of the *Singe-Kunst* from the same Leipzig scribe. This would have made necessary the alteration of the title page, *Anleitung zur Composition* ("Instruction in Composition"), which was originally intended only to introduce the *Ausführlicher Bericht*. The oddly compact text "und Sing-Manier," which appears in the margin after the comma of *Composition*, could stem from Österreich's adaptation of the title page.<sup>43</sup> The first page of the *Singe-Kunst* apparently lacked an indication of its author at the outset, which is why someone (probably Österreich) added the name *Bernhard* in the narrow margin above the title. For whatever reason, Österreich did not continue the pagination past the *Bericht* and into the *Singe-Kunst*. Ultimately, these three treatises (the *Fundamenta*, *Bericht* and *Singe-Kunst*) were either bound together or Österreich immediately added the copy of Theile's *Kurtzen Regulen* without giving it an independent title page.

The dating of the *Verfaßung* manuscript is much more difficult: here too one finds at least two different kinds of paper. The watermark that appears most frequently can also be found in the Österreich-Bokemeyer Collection; building on Kümmerling's research, Konrad Küster refers to this watermark as *Postreiter-IKB*.<sup>44</sup> This watermark appears in manuscripts by Georg Österreich,<sup>45</sup> as well as in a copy Bokemeyer made of Johann Joseph Fux's "Nisi Dominus."<sup>46</sup> Küster dates the use of paper with this water mark to the time after 1703.<sup>47</sup> Two manuscripts with the related watermark *Postreiter-NW* can be dated to 1721 and 1723, so Küster assumes that the entire group of writings originated from this relatively late period. Yet such a late origin for the *Verfaßung* is unlikely, since it exhibits significantly more misspellings than the *Fundamenta*. These errors include grammatical mistakes and Latin terminology—types of mistakes that are nearly absent in Bokemeyer sources from the 1710's and 1720's.<sup>48</sup> Most of these errors have been corrected in what

42 That this pagination was added after the main text is apparent because Österreich occasionally had to adjust the position of a page number to the text. The title *Anleitung zur Composition* directly before the *Bericht* implies that this treatise was understood more explicitly as "Instruction in Composition," in contrast with the more introductory nature of the *Fundamenta Compositionis*. At the same time, the implication is that *compositio* has specifically to do with the deliberate use of consonances and dissonances.

43 In light of its position on the title page of the *Fundamenta*, it cannot be ruled out that Kuhnau's title as "Dir. Mus. Lipsiae." is an addition Österreich made to match Bernhard's designation of "Capellm. / Dresdae" before the *Ausführlicher Bericht*.

44 The other watermarks have yet to be fully identified. On two pages one can make out a sort of wheel.

45 These manuscripts mostly contain writing in development stage "Öh" (Küster 2015, 245).

46 Bok 421, watermark 036, according to Kümmerling's catalogue (Küster 2015, 245). A similar watermark (039) with the letters "NW" also appears in other Bokemeyer sources (Küster 2015, 260). It remains an open question whether Bokemeyer made these works for his own professional use or as a copyist for Österreich.

47 Küster 2015, 210 and 245.

48 The large number of errors is thus unusual for Bokemeyer, since his writings usually demonstrate great care in such matters; see, for example, his copy of Johann Theile's "Grundlicher Unterricht," which dates from 1717–1721 (D-B Mus. ms. theor. 917).

seems to have been a second pass after the initial copying phase.<sup>49</sup> In light of these corrections, these kinds of errors at such a late date can only be explained through an atypical degree of negligence on the part of Bokemeyer, who was in fact a well-educated cantor fluent in Latin.<sup>50</sup> Alternatively, insufficient familiarity with terminology that was in fact common knowledge in the early eighteenth century would seem to indicate a sort of juvenile inexperience. This would support the motivation for copying such rudiments, or “fundamentals” and would place the origin of the *Verfaßung* in Bokemeyer’s time as Österreich’s pupil “around 1706.”<sup>51</sup> At this point Bokemeyer was already twenty-seven years old and had held the post as *Martinikantor* in Braunschweig since 1704. His copying of a treatise on composition could thus be explained in the context of his new duties, which included the composition of sacred works. At the same time, composition probably played a less significant role during Kuhnau’s time as organ pupil of Johann Justus Kahle.<sup>52</sup> Insofar as the date 1703 on the title page of the *Fundamenta* can claim any accuracy as to the origin of this copy, it would appear that it would predate any regular contact between Bokemeyer and Österreich by at least three years. Thus it is possible that Bokemeyer either copied the *Verfaßung* from the *Fundamenta* itself (for a fee) or from another copy thereof. On the other hand, if there was no personal contact between Kuhnau and Österreich, then Kuhnau’s reputation as a teacher must have reached Österreich, who at this point was in search of pedagogical material.

Whereas the main sections of the *Fundamenta* appear to have originated about the same time, differences in the *Verfaßung*’s pagination suggest that individual fragments were later bound together: the first page of text begins with page one, which is continued until page nine. There follow five empty pages with the watermark *Postreiter-IKB* without pagination. A later pagination in pencil in the upper margin (perhaps from the nineteenth century or later) continues the numbering from the next recto page (*Vom Gebrauch der Consonantien*) for the remaining pages. Beginning on folio thirteen of this new sequence in pencil, the earlier sequence that ended with “9” is continued on the lower margin. Presumably these numbers, which are mostly concealed by the binding, also stem from Bokemeyer. If one reconstructs the concealed numbering, there appears to be a continuous pagination after all. This continues from the first texted page after the blank ones, such that the entire volume seems to have lacked any continuous pagination before the appearance of the penciled numbering. These various sets of pagination divide the volume into subsections, the first encompassing chapters one through four, and the second from *Vom Gebrauch der Consonantien* to the end of the chapter on fugue.<sup>53</sup>

49 Additional corrections in red ink, particularly in the examples, indicate Bokemeyer’s involvement with the material after 1735. See Braun 1986, 81.

50 Mattheson 1739, 410–412.

51 Hirschmann 2016.

52 Küster 2015, 178, and Diehl 2015, 304.

53 Unlike the first part, which is divided into chapters, the second part only contains headers identifying subject areas contained therein. The formulations correspond to the *Fundamenta* only in their general thrust until *Membrum 3*.

## The Significance of the *Fundamenta*

The fact that the *Fundamenta* borrows material from a variety of sources makes it a significant document for contemporaneous music-theoretical discourse. Yet the precise relationship between the sources remains an open question at this point. Thus it is possible that both the *Fundamenta* and the *Verfaßung* contain material taken from a yet-unidentified common source. Moreover, it is by no means certain that the *Verfaßung* was copied from the *Fundamenta*. For instance, each source contains unique errors in spelling and content: for example, the swapping of *bicinio* for *ionico* (mentioned above) is not found in the *Verfaßung*, which has the correct header.<sup>54</sup> If the *Verfaßung* is in fact an early Bokemeyer source copied from Österreich's copy of the *Fundamenta*, then one must assume that such mistakes either were left uncorrected in the text but were corrected when dictated orally, or that an as-yet-unidentified intermediary treatise served as a source.<sup>55</sup>

Like Hahn, Walker has investigated the *Fundamenta*'s relationship to other sources. Both authors note the obvious parallels between the *Fundamenta* and Walther's *Praecepta* (completed 1708). Both sources borrow from Bernhard's *Anhang von den doppelten Contrapuncten* from his *Tractatus*, as well as in their treatment of fugue.<sup>56</sup> Thus Hahn posited the notion that the *Praecepta* might be based on the *Fundamenta*, given that it was completed some five years after 1703. Yet Hahn favored the hypothesis that both sources could be based on a lost intermediary, since there is little direct evidence that the *Praecepta* is based directly on the *Fundamenta*.<sup>57</sup> At the same time, contrary to Walker's assertion, the fact that Walther's biography of Kuhnau in the *Lexicon* does not mention the *Fundamenta* does not necessarily mean that Walther did not know of it.<sup>58</sup> The reason is that "Fundamenta" (including its variants) can be understood to imply a relatively broad blanket term for basic instructional material and thus may never have been intended to claim status as a mature *musica poetica* treatise, as for example Bernhard's *Ausführlicher Bericht* or Walther's *Praecepta* do, and thus may not have been understood as a source worth mentioning in Walther's bibliography. In addition, it is possible that the term *Fundamenta* stems from Österreich, so that Kuhnau's instructional originally had a different name (or no name at all), in which case Walther could not have mentioned the *Fundamenta*.

54 *Verfaßung*, p. 22v (according to the pagination in pencil). However, Bokemeyer incorrectly writes *quartuor* instead of *quatuor* (later corrected).

55 Variants of phrasing that only reproduce the general thrust of an idea occur often with Österreich, for instance in various excerpts of the writings of Wolfgang Caspar Printz (1641–1717) in the collection in D-B Mus. ms. theor. 1038 (see note 78). Similar alterations can be found in various versions of Walther's *Praecepta* (see Rathert 2001, 89).

56 Hahn 1957, 104; Walker 2000, 259.

57 Hahn 1957, 105. The *Praecepta* only contains one reference to Kuhnau via his novel, *Der Musicalische Quack-Salber* from 1700. In the case that Walther's text represents an expansion of the text of the *Fundamenta*, Walther would have multiplied its length by a factor of four, since the *Fundamenta* and the *Verfaßung* are much more compact and praxis-oriented than the *Praecepta*. Moreover, the musical examples in the *Praecepta* would have to be understood as longer versions of the much shorter examples in the *Fundamenta* and *Verfaßung*.

58 Walker 2000, 267, and Hahn 1957, 105.

Yet assuming there is a connection to Kuhnau, the source situation cannot support the theory that the *Fundamenta* and *Verfaßung* are truncated versions of Walther's *Praecepta*. This is because Kuhnau apparently first learned of the *Praecepta* many years later. In a letter dated May 3, 1720, Kuhnau confirmed that he received a copy of the *Praecepta*, which he judged to be of high value to both theorists and practitioners.<sup>59</sup> Thus Kuhnau could not have produced the *Fundamenta* as a summary of Walther's *Praecepta* around 1703, since he first became familiar with Walther's work via Gottfried Ephraim Thiele after 1720. In this case, Österreich's dating of 1703 on the *Fundamenta* would have no relationship to the source's origin.

At the same time, it is highly unlikely that Bokemeyer's *Verfaßung* is based solely on Walther's *Praecepta*, since it has much more in common with the *Fundamenta*. Moreover, Bokemeyer apparently first encountered Walther's work on January 28, 1734. In a letter carrying this date, Walther mentions that he would send his "compiled *Musical Poëticam*" to Bokemeyer.<sup>60</sup> Such a late date would indeed correspond with the dating of the paper employed in Bokemeyer's *Verfaßung*, yet it would assume that Bokemeyer, who was more than fifty years old, made several basic writing mistakes.<sup>61</sup>

### Influences, Possible Predecessors, and W. C. Printz's *Phrynis Mitilianaeus*

For these reasons it is likely that all three sources share an unknown intermediary source. If this be the case, then the questions of their relationship to each other, as well as of Kuhnau's authorship, become of secondary importance. While the *Fundamenta* does not directly mention which sources it is based on, Walther reveals a variety of influences on his *Praecepta* in a letter to Bokemeyer dated August 3, 1731, including Wolfgang Schonsleder and Bernhard.<sup>62</sup> In addition, Hermann Gehrmann,<sup>63</sup> Georg Schünemann,<sup>64</sup> and Pe-

59 "Dem Herrn Pagen Hofmeister Thielen diene ich mit dieser kurzen Nachricht, daß mir des Hrn. 8 Organisten Walthers Werkgen, so er *Musicam Peticam* nennet, und deßen *Partem generalem* ich gelesen, sehr woll gefallen, und daß solches vor einem in der *Musica Poetica*, oder *Composition* so woll was die *Theoriam*, als auch *Praxis* anbelanget, was sonderliches tun will, sehr dienlich und nützlich sey" (quoted in Schünemann 1933, 112). Unfortunately Schünemann does not describe the context of the letter in any more detail, only noting the Berlin Staatsbibliothek as its location; the letter may belong to the collection under the listing "Mus. ep. Walther, J. G." (see Walther 1987, 259). The phrasing in Schünemann implies that Kuhnau made personal contact with Walther. The *Pagenhofmeister* who Kuhnau mentions is Gottfried Ephraim Thiele (died August 18, 1726), who was a bassist in the Weimar court (ibid., 298). The formulation in Kuhnau's letter suggests that Thiele was responsible for forwarding the *Praecepta* to Kuhnau and for securing his appraisal thereof. According to a letter dated January 25, 1731, Walther received several works from Thiele's inheritance that Walther had composed for Thiele (ibid., 153). Kuhnau's letter probably belonged to Thiele's estate.

60 Beckmann and Schulze, ed. 1987, 172. This source can be found under the listing D-B Mus. ms. theor. 950. The excerpt of the *Praecepta* that Walther mentions has not been located.

61 In this case, Bokemeyer would have received two copies of the same content from Kuhnau at two different times.

62 Walther habe seine *Praecepta*, "deren ich mich bey der *Information* bediene, [...] aus des Jesuiten, Wolffg. Schonslederi, *Architectonice Musices universalis*, [...] aus des Bernhardi teütschen *Mst.* Und andern entlehnet u. zusammen getragen" (Walther 1987, 140).

63 Gehrmann 1891, 468–578.

64 Schünemann 1933, 112.

ter Benary<sup>65</sup> have been able to identify the influence of Wolfgang Printz, Antonio Bertali, and Andreas Werckmeister in the *Praecepta*, and that of Giovanni Maria Bononcini in the chapter on canon and fugue.<sup>66</sup>

This kind of inference as to Walther's sources can also be applied to the *Fundamenta* and the *Verfaßung*, to the extent that these share textual congruities in certain chapters. As Walker has shown in his discussion of the largely identical sections on fugue in the *Fundamenta* and *Praecepta*, a fourth source containing partially concordant material provides important evidence in this regard: a manuscript (D-B Mus. ms. theor. 1595) that bears a relationship to the Nordhausen cantor, Christian Demelius (1643–1711), and can be dated to ca. 1701,<sup>67</sup> since it contains a reference to the *Bellum musicum* of Johann Beer (1655–1700) from 1701.<sup>68</sup> Like the *Fundamenta*, the second part of this source consists of a complete copy of Bernhard's *Ausführlicher Bericht*; the first part, on the other hand, is a veritable "greatest hits" of seventeenth century music theorists, including material by Sethus Calvisius, Johann Crüger, Johann Andreas Herbst, Athanasius Kircher, and Andreas Werckmeister, along with other works by Bernhard.<sup>69</sup>

Yet another author is of particular interest in this regard: Walker has noted that the explanation of *repercussio* in Mus. ms. theor. 1595<sup>70</sup> names the now-lost fourth part of Printz's (1641–1717) *Phrynis Mitilinaeus* as its only source.<sup>71</sup> Since precisely this same material can be found in the *Fundamenta* (without any mention of its source),<sup>72</sup> it is possible that large portions – if not the entirety – of the concordant material on fugue were taken from the *Phrynis*.<sup>73</sup> In any case, this material appears in more abridged form in the *Fundamenta*, *Verfaßung*, and Mus. ms. theor. 1595 than it does in the *Praecepta*. This suggests that Walther's version, which would seem to be more faithful to Printz's surviving three volumes in its retention of more extensive descriptions and its frequent use of Greek and Latin terminology, may represent a less heavily edited version of Printz's work, such that at least parts of Printz's lost fourth volume might be reconstructed via Walther's *Praecepta*. Insofar as the date 1703 is reliable for the *Fundamenta*, one would assume that Printz's fourth volume appeared somewhere between 1696 and 1703, since a collected edition of Printz's first three volumes appeared in 1696 published by Johann Christoph Mieth in Dresden. In addition, by 1703 the fourth volume must have already been disseminated in various contexts.<sup>74</sup> Printz's influence is also supported by the similarities

65 Benary 1960, 30–36.

66 Walther's probable source was the second part of Bononcini's treatise, *Musico pratico*, which Paul Treu translated as *Musicus practicus* in 1701. See Walther 2000, 265–266.

67 Braun 2002 and Rose 2019, 52.

68 Walker 2000, 260.

69 Walker 2000, 260. *Ibid.* 264 gives a detailed description of the material on fugue.

70 As Walker has shown, the term *repercussio* undergoes a significant shift in meaning in Printz's writings. In the fourth part of *Phrynis*, Printz describes the phenomenon of tonal answer in relation to the *fuga soluta*. See Walker 200, 260 ff.

71 Walker 2000, 267. Walther's biography of Printz in his *Lexicon* mentions this fourth part of the *Phrynis*.

72 In contrast to its location in the *Fundamenta*, this material is located before the section on fugue in the *Praecepta*, as Hahn has shown (1957, 104).

73 Walker 2000, 267.

74 The term *Fundamenta* also appears in Printz's earlier work, *Musica modulatoria vocalis* of 1678, which represents a typical example of elementary music education and vocal training in the context of Lutheran *Lateinschulen*.

between the subtitle of the *Verfaßung* “wie ein musicalisches Stück ohne Fehler zu componiren sey” and Printz’s *Phrynis*. The latter contains the phrase “...wie ein Musicalisches Stück rein, ohne Fehler, und nach dem rechten Grunde zu componiren und zu setzen sey,” such that it is likely that Bokemeyer based his formulation on Printz.<sup>75</sup>

For Walker, the fact that Kuhnau did not mention the similarities between the *Fundamenta* and the *Praecepta* in the above-mentioned letter suffices to cast doubt on Kuhnau’s authorship of the *Fundamenta*.<sup>76</sup> According to Walker, Kuhnau would not have refrained from pointing out the similarities between “his” *Fundamenta* and Walther’s *Praecepta*.<sup>77</sup> Yet in light of a common source between the two sources, the letter could also be understood as Kuhnau merely judging the value of Walther’s compilation of music-theoretical materials. Indeed, Walther’s treatise takes part in the common practice of excerpting from others’ works, as Kuhnau too apparently did when borrowing from Printz and Bernhard (as in Mus. ms. theor. 1595).

After Bernhard, one is tempted to see Printz as perhaps the most widely received and most influential German-speaking music theorist in the second half of the seventeenth century. Yet Printz’s theories are somewhat inaccessible today because they are embedded within the genre of the satirical novel. Should the *Fundamenta* and its related sources indeed be in essence a synopsis of selections from Printz’s now-lost fourth volume, then it would seem that the problem of accessibility to Printz’s theories was already recognized around the turn of the century and to a certain extent solved through the omission of unnecessary ornamental material. This “purging” of anecdotal “baggage” with the intent of focusing on core concepts can be seen in the volume D-B Mus. ms. theor. 1038 from the Österreich-Bokemeyer Collection,<sup>78</sup> which contains various compiled excerpts from Printz’s *Phrynis*. Perhaps the *Fundamenta*’s condensed nature was its primary attraction for Österreich, being the reason he preferred it to the fourth part of the *Phrynis*.<sup>79</sup>

## Contrapuntal Theory vs. Thoroughbass in the Early Eighteenth Century

As is the case with many treatises around 1700, the *Fundamenta* and its partially concordant sources document a phase of both theoretical development and reorientation of foundational concepts in compositional pedagogy. One particular strength of the treatise lies in its extensive descriptions of clausulae and cadences in relationship to modal teachings based primarily on Printz. Yet hints of the modes’ coming demise can already be

75 The complete title of Printz’s treatise in the edition from 1696 is *Wolfgang Caspar Printzens von Waldthurn Phrynis Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist: Welcher, Vermittelst einer Satyrischen Geschichte, Die Fehler der ungelehrten, selbgewachsenen, ungeschickten, und unverständigen Componisten höflich darstellt, und zugleich lehret, wie ein Musicalisches Stück rein, ohne Fehler, und nach dem rechten Grunde zu componiren und zu setzen sey.*

76 See note 59.

77 Walker 2000, 267.

78 The source material is the first part of Printz’s *Phrynis* from the edition 1696 (Chpt. XIII, page 52, §. 2.). Printz’s writings are also frequently mentioned in other treatises, for example in the marginalia of Johann Philipp Förtsch’s *Musicalischen Compositions-Tractat*.

79 Since Printz’s fourth volume is lost and thus unavailable for comparison, it would also be possible that the *Verfaßung* is merely Bokemeyer’s copy from the fourth part of Printz’s treatise. The missing chapter, *De Triade harmonica*, in the *Verfaßung* can be completed via the corresponding excerpt in Mus. ms. theor. 1038.

seen, for example when Phrygian is understood in terms of Dorian, or when the modal system is opened up to include any transposition.<sup>80</sup> Such points could be understood as early manifestations of a critical, “progressive” music theory of the sort that Heinichen, a Kuhnau pupil, formulated in a polemic in his 1711 treatise: “And with such a [thoroughbass-centered] method it is also not necessary to instruct one’s pupils in the discant, tenor, or fistulating [i.e., contrived] clausulae and other unnecessary things.”<sup>81</sup> It is not difficult to read Heinichen’s commentary as a critique of his teacher’s Kuhnau’s instruction, in which thoroughbass did not receive enough emphasis in Heinichen’s opinion.

In contrast, the following is one of the few direct descriptions of Kuhnau’s instruction, found in Walther’s biography of Johann Friedrich Fasch (1688–1758) from his *Lexicon*. Walther wrote that Fasch “learned the first *fundamenta* of music, especially in thoroughbass, from the departed Herr Kuhnau in Leipzig; he solidified his knowledge of composition with Herrn Capellmeister Graupner [...].”<sup>82</sup> Here we learn that Kuhnau did indeed teach thoroughbass, yet it was probably not yet the tool of central importance for conveying basic concepts in the craft of composition that it would later become with Heinichen and others. Moreover, it was the case that not all pupils at this time received instruction in keyboard playing (which was essential for thoroughbass practice), since this had to be paid for separately.<sup>83</sup>

At the beginning of the eighteenth century, a composition was still legitimized above all through its conformity with standard contrapuntal principles. The foundation remained the teaching of intervallic progressions, expanded to include new rules and licenses. A composition’s ultimate legitimization came through the dictates and numerous licenses of the traditional teachings of intervallic progression, as Jean-Philippe Rameau’s restoration attempts reveal.<sup>84</sup> The ongoing didactic significance of traditional intervallic thinking is witnessed by the fact that both the *Fundamenta* and the first part of *Mus. ms. theor. 1595* both include portions from Bernhard’s *Ausführlicher Bericht*. Thus one can establish that, regarding the relationship between “vocal contexts” and thoroughbass for the pivotal time at the beginning of the eighteenth century (to which the *Fundamenta* belongs), the field of composition does not necessarily seem separate from thoroughbass, but to a certain point and in certain styles composition can operate relatively independently from thoroughbass.

80 My thanks goes to Florian Edler for pointing this out. This matter also has consequences for the section on fugue: while Bernhard’s term *aequatio modorum* is taken up regarding so-called “tonal” and “real” answers, his term *consociatio modorum* is nowhere to be found, which could be due to Printz’s apparently heavy influence. In this regard, Walker has noted the extension of the term *consociatio modorum* in *Mus. ms. theor. 1595* (2000, 264). One wonders whether the material on modes could have been purposefully omitted from the *Verfaßung*.

81 “Und bey solcher *Methode* [Generalbass] hat man auch nicht nöthig gehabt, daß man seinen Untergebenen von denen *Discantisirenden, Tenorisirenden, oder Fistulirenden Clausuln* und andern unnöthigen Zeugen hätte viel vorschreiben, oder vorsagen sollen” (Heinichen 1711, 64). See also Holtmeier 2017, 269 ff.

82 “[Fasch] hat in Leipzig unter dem seel. Herrn Kuhnau die ersten *fundamenta* in der Music, und besonders im *G. Basse* geleet; bey dem Herrn Capellmeister Graupner aber in der Composition sich feste gesetzt [...]” (Walther 1732, 240).

83 For example, Fasch was initially self-taught at the keyboard, since he could not afford lessons (Blaut 2016). A letter from Kuhnau dated September 2, 1710 also reveals that his pupils sometimes substituted for him at the organ: he mentions his “auff der Orgel wohl exercierten Scholaren und Studenten, die mir alle mahl zur Music accompagniren” (Fontana 2014, 32).

84 Holtmeier, Menke, Diergarten 2013, 272.

It would be anachronistic to judge the *Fundamenta* by Heinichen's standards, which would view a preference for purely contrapuntal explanatory models over thoroughbass as inferior. That is, such a view would be to project a later pedagogical tradition backwards onto the turn from the seventeenth to eighteenth century.

At the same time one must also consider that, in setting priorities between thoroughbass-centered and "vocally-oriented" and "counterpoint-focused" instruction, we are dealing not only with a generational divide but also with the question of educational milieu.<sup>85</sup> Institutions like the Thomasschule belonged squarely to the tradition of Lutheran *Lateinschulen* in which keyboard lessons and individual instruction were not offered to all pupils, but where daily communal singing in the service was of central importance. In such settings, a pedagogical tradition developed that could seamlessly tie in with the vocal basis of *musica modulatoria*. The beginning chapters of the *Fundamenta* and the *Verfaßung* cover precisely this sort of material in their introductory chapters in an impressive manner. Early adopters of thoroughbass as a compositional tool, like Werckmeister and Friedrich Erhard Niedt, intended their instruction primarily for "handcraft-oriented" organists who presumably learned music-theoretical concepts in a more physical manner at the keyboard than through vocal music.

It was first in the 1720's that central and northern Germany witnessed a stronger influence of practical compositional instruction based on thoroughbass accompaniment. This led to compositional instruction's increasing reliance on thoroughbass, as seen in the first "popular" thoroughbass treatises such as those by Johann Mattheson (who helped popularize Niedt's theories), Georg Philipp Telemann, and David Kellner.

Nevertheless, traditional modes of explanation remained in force far into the eighteenth century, as can be seen in the writings of Gottfried Heinrich Stölzel,<sup>86</sup> Georg Friedrich Kauffmann,<sup>87</sup> and the canonic experiments of Christoph Graupner show.<sup>88</sup> Yet their reception was increasingly restricted to an audience of experts.

85 Here there is the danger we might overgeneralize by associating the older generation exclusively with "counterpoint" and the newer one with "thoroughbass."

86 Stölzel, Gottfried Heinrich, *Practischer Beweis, wie aus einem nach dem wahren Fundamente solcher Noten-Künsteleyen gesetzten Canone perpetuo in hypo dia pente quatuor vocom, viel und mancherley, Theils an Melodie, Theils auch nur an Harmonie, unterschiedene Canones perpetui à 4 zu machen seyn* (Berlin) 1725.

87 Mattheson's *Critica Musica* (Band 2, Pars V, page 31f) announces an unpublished and now lost treatise by the Merseburg organist, Georg Friedrich Kauffman, with the title *Introduzione alle Musica antica & moderna, d.i. eine ausführlich Einleitung zur alten und neuen Wissenschaft der edlen Music [...] mit den allermolandesten 2. 3. 4. Und mehrstimmigen Exemplis illustriret, mit Fugen und gedoppelten Contrapunten gezieret* (see Wagner 2016). This may be the same unpublished treatise that Walther mentions in a letter to Bokemeyer dated August 4, 1736 (see Beckmann and Schulz 1987, 195–197). Moreover, the title contains the description: "daß man das gute und / annoch brauchbare aus der Antiquität behalten / das / unnütze und überflüssige abgesondert / das neue aber / gesichtet / das beste davon recommandiret / und / das übrige eines jeden Libertät / überlassen hat."

88 See Cahn 1986, 129–137.

## References

- Benary, Peter. 1960. *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*. Leipzig: Breitkopf.
- Blaut, Stephan. 2016. "Fasch, Johann Friedrich." *MGG Online*, edited by Laurenz Lütteken. Kassel, Stuttgart, New York. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15449> (3 April 2020)
- Bononcini, Giovanni Maria. 1701. *Musicus practicus, welcher in kurtze weiset die Art, wie man zu vollkommener Erkänntniß aller derjenigen Sachen, welche bey Setzung eines Gesangs unterlauffen, und das die Kunst des CONTRA-PUNCTS erfordert, gelangen kan*, Stuttgart: Paul Treu.
- Braun, Werner. 1986. "Theile-Studien." In *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag*, edited by Gerhard Allroggen and Detlef Altenburg. Kassel: Bärenreiter 1986, 77–85.
- Braun, Werner. 2002. *Die Kompositionslehre des Christian Demelius*. Nordhausen: Friedrich-Christian-Lesser Stiftung.
- Cahn, Peter. 1986. "Christoph Graupners *Kanons* als Versuch einer systematischen Imitationslehre." *Musiktheorie* 1/2: 129–137.
- Crüger, Johann. 1654. *Synopsis musica*. Berlin: Runge.
- Engler, Klaus. 1984. *Georg Poelchau und seine Musikaliensammlung: ein Beitrag zur Überlieferung Bachscher Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. PhD diss., University of Tübingen.
- Fontana, Eszter. 2014. "Telemann und die Leipziger Studiosi." In *Komponisten im Spannungsfeld von höfischer und städtischer Musikkultur*, edited by Carsten Lange and Brit Reipsch. Hildesheim: Olms, 25–44.
- Diehl, Jürgen. 2015. "Die Conduite des Heinrich Bokemeyer." In *Zwischen Schütz und Bach: Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Notensammler (Gottorf/Wolfenbüttel)*, edited by Konrad Küster. Stuttgart: Carus, 303–380.
- Gehrmann, Hermann. 1891. "Johann Gottfried Walther als Theoretiker." *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 7, 468–578.
- Grapenthin, Ulf. 2001. "Sweelincks *Compositionsregeln* aus dem Nachlass Johann Adam Reinckens." In *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, edited by Hans-Joachim Marx. Frankfurt am. Main: Lang 2001, 71–110.
- Hahn, Kurt. 1957. "Johann Kuhnau *Fundamenta compositionis*." In *Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Hamburg 1956*, edited by Walter Gerstenberg, Harald Heckmann, and Heinrich Husmann. Kassel: Bärenreiter, 103–105.
- Harasim, Clemens. 2016. "Kuhnau, Johann." *MGG Online*, edited by Laurenz Lütteken. Kassel, Stuttgart, New York. 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/57280> (2 April 2020)
- Heinichen, Johann David. 1711. *Neu erfundene und Gründliche Anweisung [...] Zu vollkommener Erlernung des General-Basses*. Hamburg: Schiller.
- Heinichen, Johann David. 1728. *Der General-Bass in der Composition*. Dresden: [Selbstverlag].

- Hirschmann, Wolfgang. 2016. "Bokemeyer, Heinrich." *MGG Online*, edited by Laurenz Lütteken. Kassel, Stuttgart, New York. 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15533> (31 March 2020)
- Holtmeier, Ludwig. 2017. *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*. Hildesheim: Olms.
- Holtmeier, Ludwig, / Johannes Menke / Felix Diergarten. 2013. *Solfeggi, Bassi e Fughe. Georg Friedrich Händels Übungen zur Satzlehre*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
- Kümmerling, Harald. 1970. *Katalog der Sammlung Bokemeyer*. Kassel: Bärenreiter.
- Küster, Konrad. 2015. "Georg Österreichs Musiksammlung". In *Zwischen Schütz und Bach: Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Notensammler (Gottorf/Wolfenbüttel)*, edited by Konrad Küster. Stuttgart: Carus, 117–276.
- Lange, Carsten. 2016. "Österreich, Georg." *MGG Online*, edited by Laurenz Lütteken. Kassel, Stuttgart, New York. 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28450> (31 March 2020)
- Massenkeil, Günter. 2016. "Carissimi, Giacomo." *MGG Online*, edited by Laurenz Lütteken. Kassel, Stuttgart, New York. 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/57281> (2 April 2020)
- Mattheson, Johann. 1725. *Critica Musica*, vol. 2. Hamburg: Thomas Wierings Erben.
- Mattheson, Johann. 1739. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Herold.
- Melamed, Daniel R. 1989. "Eine Motette Sebastian Knüpfers aus J. S. Bachs Notenbibliothek." *Bach-Jahrbuch* 75: 191–196.
- Müller-Blattau, Josef. 1963. *Die Kompositionslehre Heinrichs Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Kassel: Bärenreiter.
- Niedt, Friedrich Erhard. 1717. *Musicalische Handleitung*, 3 vol. Hamburg: Schiller, 1700–1721.
- Neidhardt, Johann Georg. c. 1715. *Compositio harmonice problematice tradita*. Ms. Universitätsbibliothek Lund, Sammlung Emanuel Wenster, Lit. G. Nr. 1.
- Praetorius, Friedrich Emanuel / Derek Remeš. 2019. "Kurtzer doch fründlicher Unterricht vom General-Baß. Brief Yet Fundamental Instruction in Thoroughbass Edited and Translated by Derek Remeš." *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 16/2: 109–114. <https://doi.org/10.31751/1014>
- Printz, Wolfgang Caspar. 1678. *Musica modulatoria vocalis*. Schweidnitz: Okel.
- Printz, Wolfgang Caspar. 1696. *Phrynus Mitilenaeus oder Satyrischer Componist*. Complete edition of parts I – III. . Dresden: Mieth.
- Rathert, Wolfgang. 2001. "Zur Überlieferung der ›Praecepta der musicalischen Composition‹ von Johann Gottfried Walther." In *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Jahrbuch 2000*, edited by Wilhelm Seidel. Eisenach: Wagner, 83–92.
- Rose, Stephen. 2019. *Musical Authorship from Schütz to Bach*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schünemann, Georg. 1933. "J. G. Walther und H. Bokemeyer. Eine Musikerfreundschaft um Sebastian Bach." *Bach-Jahrbuch* 30: 86–118.

- 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*. Berlin. No Publisher.
- Wagner, Undine / Friedrich Wilhelm Riedel. 2016. "Kauffmann, Georg Friedrich." *MGG Online*, edited by Laurenz Lütteken. Kassel, Stuttgart, New York. 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/27909> (2 April 2020)
- Walker, Paul. 1986. "From Renaissance *Fuga* to Baroque Fugue: The Role of the 'Sweetlinck Theory Manuscripts'." *Schütz-Jahrbuch* 7: 93–104.
- Walker, Paul. 2000. *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*. Rochester: University of Rochester Press.
- Walther, Johann Gottfried. 1955. *Praecepta der musicalischen Composition*. Edited by Peter Benary. Leipzig: VEB.
- Walther, Johann Gottfried. 1987. *Briefe*. Edited by Klaus Beckmann and Hans-Joachim Schulze. Leipzig: VEB.
- Walther, Johann Gottfried. 1732. *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*. Leipzig: Deer.
- Werckmeister, Andreas. 1702. *Harmonologia musica*. Frankfurt am Main: Calvisius.
- Wollny, Peter. 2015. "Vom ›apparat der auserleßten kirchen Stücke zum Vorrath an Musicalien, von J. S. Bach und andern berühmten Musicis‹ – Quellenkundliche Ermittlungen zur frühen Thüringer Bach-Überlieferung und zu einigen Weimarer Schülern und Kollegen Bachs." *Bach-Jahrbuch* 101: 99–154.

© 2020 Frederik Kranemann (frederik.kranemann@web.de), Derek Remeš (derekremes@gmail.com)

Kranemann, Frederik / Derek Remeš (2020), »The *Fundamenta compositionis Jean Kuhnaus 1703*: Edition, Translation, and Commentary« [Die *Fundamenta compositionis Jean Kuhnaus 1703* - Edition, Übersetzung und Kommentar], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 163–180. <https://doi.org/10.31751/1086>

Hochschule für Musik Freiburg, Hochschule Luzern [Lucerne University of Applied Sciences and Arts]

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: 07/02/2019

angenommen / accepted: 07/06/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 19/02/2021

# Edition: *Fundamenta compositionis* *Jean Kuhnaus 1703*

Derek Remeš, Johann Kuhnau

## EDITIONSRICHTLINIEN

- <...> = Vervollständigung einer Abkürzung
- «...» = vom ursprünglichen Autor nachträglich ergänzter Text
- [...] = Ergänzungen der Herausgeber (inklusive Bindungen und Taktstriche)
- [?] = orthographische Unklarheiten
- {...} = originale Seitenzahlen
- In der Edition des Originaltexts erfolgt die Auszeichnung von lateinisch- und deutschsprachigem Text einheitlich, während in der englischsprachigen Übersetzung lateinischer Text durch kursive Auszeichnung hervorgehoben wird (z. B. bei *Trias harmonica*, *relatio non harmonica* etc.).
- Die Abkürzung ›m‹ mit Geminationsstrich als Abbrivatur für ›mm‹ wird generell als ›mm‹ aufgelöst.
- Alle Fußnoten sind Ergänzungen des Herausgebers.
- Worte, die mit griechischen Schriftzeichen niedergeschrieben wurden, werden mit lateinischen Buchstaben wiedergegeben und gegebenenfalls übersetzt. Dies betrifft die Überschrift »Mit Gott« sowie die Kanonvorschriften in Caput VIII.
- Die Groß- und Kleinschreibung entspricht durchgehend dem Original.
- Oktavlagen werden wie folgt angegeben: C, c, c' sowie c''.

## EDITORIAL PRINCIPLES

- <...> = completion of abbreviation
- «...» = text added subsequently by the original author
- [...] = editorial additions (including ties and bar lines)
- [?] = orthographical ambiguity
- {...} = original page numbering
- In the edition no typographical distinction is made between Latin and German in the original; in the translation, words like *Trias harmonica*, *relatio non harmonica*, etc. appear in italics, however.
- The abbreviation "m" (with slash), an abbreviation for "mm," is always corrected to "mm" without comment.
- All footnotes are editorial.
- The heading "With God" on p. 1 of the original appears in Greek lettering, that has been given in German and English, respectively.
- Capitalization always reflects the original.
- Octaves are referred to in the system C, c, c', c''.

«1)» Fundamenta Compositionis Jean Kuhnaus. Dir⟨ectoris⟩ Mus⟨ici⟩ Lipsiæ 1703.	1) Fundamentals of Composition Johannes Kuhnau. Director of Music in Leipzig 1703.
«2) Anleitung zur Composition u⟨nd⟩ Sing Mani- er [Christoph] Bernhardi Capellm⟨eisters⟩ in Dresden 1682.»	2) Guide to Composition and Singing [Christoph] Bernhard, Capellmeister in Dresden 1682.
«3) Kurtze doch deutliche Regula von den doppelten Contrapuncten.»	3) Brief yet Thorough Rules Regarding Double Counterpoint.
Institutio Kuhnaviensis	Kuhnau's Instruction
Caput 1. Von den Intervallis, in Specie p⟨agina⟩ 1. Von den Consonantiis et Dissonantiis	Chapter I. Regarding Intervals, Especially Con- sonances and Dissonances, p. 1.
Caput 2. Von den [sic, dem] Gebrauch d⟨er⟩ Consonantiis p⟨agina⟩ 3.	Chapter II. Regarding the Use of Consonances, p. 3.
Caput 3. Von den [sic, dem] Gebrauch d⟨er⟩ Dissona[n]tien p⟨agina⟩ 9.	Chapter III. Regarding the Use of Dissonances, p. 9.
Caput 4. Von d⟨er⟩ Triade harmonica. 16	Chapter IV. Regarding the <i>Trias Harmonica</i> , 16
Caput 5. Von den Modis in genere 19	Chapter V. Regarding the Modes in General, 19
Caput 6. Von d⟨en⟩ Modis in Specie 27.	Chapter VI. Regarding the Individual Modes, 27.
Caput 7. Von d⟨er⟩ Transpositione 42	Chapter VII. Regarding Transposition, 42
Caput 8. Von d⟨en⟩ Fugis [d.h. Kanon] 44.	Chapter VIII. Regarding Fugues [i.e. Canon], 44.
Caput 9. Von d⟨em⟩ doppelten Contrapunct. 54.	Chapter IX. Regarding Double Counterpoint, 54.
Caput 10. Von d⟨em⟩ Contrap⟨unct⟩ alla Octa- va. 54.	Chapter X. Regarding Double Counterpoint at the Octave, 54.
«Caput 11. Von d⟨em⟩ Contrap⟨unct⟩ alla duo- decima 55.»	Chapter XI. Regarding Double Counterpoint at the Twelfth, 55.
«Caput 12. Von d⟨em⟩ Contrap⟨unct⟩ alla deci- ma 56.» [recte 57]	Chapter XII. Regarding Double Counterpoint at the Tenth 56, [actually 57]
«Caput 13. Von d⟨em⟩ Contrap⟨unct⟩ per motum contr⟨arium⟩ 57.» [recte 58]	Chapter XIII. Regarding Counterpoint in Contrary Motion 57, [actually 58]
«Caput 14. Von d⟨em⟩ Contrap⟨unct⟩ welcher aus einem Ionico [sic, Bicinio] ein Quatuor zu machen pflegt 58.» [recte 59]	Chapter XIV. Regarding counterpoint whereby on makes a quartet out of a two-part setting, 58. [ac- tually 59]
{1} Mit ... [?] Gott	With ... [?] God

CAPUT I. VON DENEN INTERVALLIS;  
IN SPECIE ABER VON DENEN  
CONSONANTIEN UND DISSONANTIEN.

§. 1. Was Intervalla seyn, und in welcher Ordnung dieselbigen angeführet werden, solches ist ex *Modulatoria*, welche zum wenigsten bey Setzung eines Musicalischen Stückes præsupponiret wird, bekandt.

§. 2. Sie werden eingetheilet in Consonan-[tien]; dissonan-[tien]; und mixta. Insgemein werden sie Consonantiæ et Dissonantiæ, oder Concordantiæ et Discordantiæ genennet.

§. 3. Consonantiæ führen den Nahmen daher, weil sie einen lieblichen und wohl-klingenden laut [sic] von sich geben, und sind: Unisonus, Tertia, Quinta, Sexta und Octava.

§. 4. Hergegen aber werden Dissonantiæ also genennet, weil sie mit ihrem harten und unfreundlichen Klange dem Gehör einen Ekelhaften Verdruß erwecken, und sind ausgenommen, [sic] die Consonantien, alle andere Intervalla.

§. 5. Intervallum mixtum wird die Qvarta genennet, weil sie dem Gehör nach, bald Consonans bald Dissonans ist.

§. 6. Dieselbe ist zweyerley: Fundata et non Fundata.

{2} §. 7. Qvarta Fundata wird genennet, wenn sie nicht alleine stehet, sondern einen andern Sonum welches gemeinlich der Obere, oder auch medius ex Triade Harmonica ist, zum fundamento hat



und solcher gestalt stehet sie wegen ihres vollkommenen lautes [sic] unter den Consonantien mit oben an.

CHAPTER I. REGARDING INTERVALS,  
ESPECIALLY CONSONANCES AND  
DISSONANCES.

§. 1. It is assumed that the reader already knows what an interval is and in what order intervals are combined. This is known as [*Musica*] *Modulatoria*, which at the least is presupposed in the composition of a musical piece.

§. 2. Intervals can be consonant, dissonant, or mixed. Most of the time they are called consonances and dissonances, or concords and discords.

§. 3. Consonances are named as such because they produce a pleasant and euphonious sound. They are: the unison, third, fifth, sixth, and octave.

§. 4. In contrast, dissonances are named as such because they arouse a sickening displeasure in the ear through their hard and disagreeable sounds. They include all intervals that are not consonant.

§. 5. The fourth is termed a mixed interval because the ear sometimes perceives it as a consonance, sometimes as a dissonance.

§. 6. The fourth is two-fold: grounded and ungrounded.

§. 7. The grounded fourth arises when the fourth does not appear alone, but with another pitch as its foundation [bass], generally the upper note ["c2" doubled an octave lower as "c1" in the first example below], or the *medius* [chordal third] of the *trias harmonica* ["e1" as the third of a c major triad in the second example].

in which case fourth is considered a consonance on account of its complete sound.

§. 8. Qvarta non fundata ist, wenn sie gantz alleine stehet, und keinen andern Sonum zum fundamento hat. e⟨xempli⟩ gr⟨atia⟩



und auf solche weise ist sie pro Dissonantia zu achten.

§. 9. Die Consonantien werden eingetheilet in Perfectas und Imperfectas.

§. 10. Conson[an]tiæ Perfectæ sind solche Intervalla, welche einen vollkommenen laut [sic] von sich geben, und die ihr gewißes maaß unveränderlich b⟨e⟩halten, daß man sie also weder klein noch größer machen kan, und sind: Unisonus, Octava, Qvinta und Qvarta fundata.

§. 11. Consonantiæ Imperfectæ im Gegentheil sind solche Intervalla, welche ihr gewißes maaß unveränderlich nicht behalten, und denen man etwas geben oder nehmen kan, und sind: Tertia Major, Tertia minor, Sexta Major und Sexta Minor. Oder Imperfectæ Consonantiæ sind, welche ob sie gleich aus einer vollkommenen Harmonie nicht zu entbehren, auch iezuweilen an Liebligheit nicht bestehen noch vollkommen ruhen können; unter welchen Tertia Major die vornehmste ist.

## {3} CAPUT II. VON DEN [SIC, DEM] GEBRAUCH DER CONSONANTIEN.

Diese Materia als ein haupt-werk reiner Composition deutl⟨ich⟩ vorzustellen, wollen wir dieses Caput in drey Membra theilen; das erste soll handeln allein von den Perfectis Consonantijs.

Das andere soll zeigen, was Relatio non Harmonica bey dem Gebrauch der Consonantien auf sich habe.

Das dritte verbeut [verbietet] alle unnöthige und allzu große Sprünge.

### MEMBRUM PRIMUM.

§. 1. Zwey Consonantiæ Perfectæ können nicht weder motu recto |: juxta Exemplum 1. :| noch Contrario |: juxta Exemplum 2. :| weder öffentlich, noch verdeckt |: juxta Exemplum 3. :| auf

§. 8. The ungrounded fourth is when the fourth appears alone without another pitch as its foundation. e.g.

in which case the fourth is considered a dissonance.

§. 9. The consonances are divided into perfect and imperfect.

§. 10. Perfect consonances are those intervals that emit a complete sound and to a certain extent remain unchangeable, so that one cannot make them smaller or bigger. They are: the unison, octave, [perfect] fifth, and the grounded fourth.

§. 11. In contrast, imperfect consonances are those intervals which are to a certain extent mutable and to which one can add or subtract something [to change their size]. They are: the major third, minor third, major sixth, and minor sixth. Imperfect consonances, though necessary for a complete harmony, occasionally lack pleasantness and cannot come to complete rest [at the end of a piece]. The most important imperfect consonance is the major third.

## CHAPTER II. REGARDING THE USE OF CONSONANCES.

In order to introduce this material clearly, which is a central aspect of pure composition, we will divide this Chapter into three sections. The first deals exclusively with perfect consonances.

The second will show how a *relatio non harmonica* [cross relation] can arise in the use of consonances.

The third prohibits all unnecessary leaps and leaps that are too large.

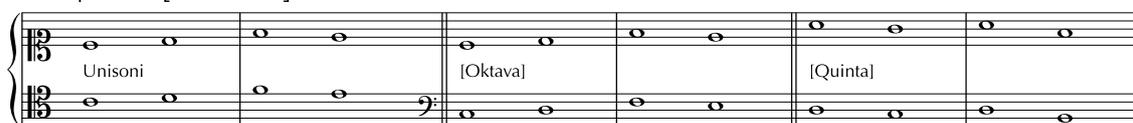
### Section One.

§. 1. Two perfect consonances may not follow each other in *motu recto* (Ex. 1), *motu contrario* (Ex. 2), or in hidden [direct] parallels (Ex. 3). There is even the error of *Consecutio*, which

einander folgen, so gar das solche Vitiosa Consecutio, weder durch dazwischen gesetzten Dissonantien, noch andere Noten oder Pausen kan verhindert werden. |: juxta Exemplum 4. :|

cannot be avoided by intervening dissonances or other notes or rests (Ex. 4).

Exemplum 1. [motu recto]



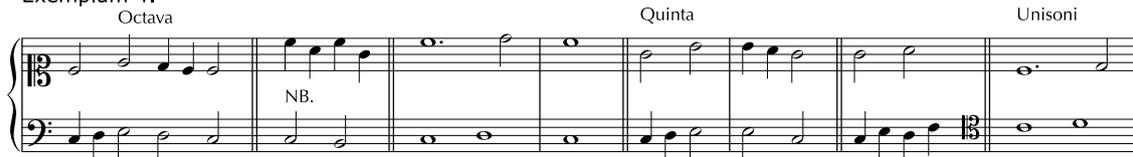
Exemplum 2. [motu contrario]



Exemplum 3. [verdeckt; hidden]



Exemplum 4.



§. 2. Hierauf folgen der obigen Regul entgegen gesetzte Exceptiones, und zwar was (1.) Quartam betrifft, so solte selbige eben so wenig als andere Perfectæ Consonantiæ continuiret werden; allein es zeigt die Erfahrung, daß selbe gar öfters, sonderlich, wenn der Bass mit der Ober- {5}Stimme in Sexten fortgehet, gebraucht werde. e<xempli> g<ratia>

§. 2. Here follow the exceptions to the above rule, namely: (1) regarding fourths, they should be used consecutively as seldom as the other perfect consonances. Yet experience shows that fourths are often used, especially when the bass proceeds in sixths with the highest voice. e.g.



§. 3. So wird auch (2.) in vielstimmigen Sachen der Mot<us> Contrari<us> zugelassen, wie mann denn auch solchen fallß (3.) verdeckte unisonos Quinten, und Octaven gebrauchen kan und muß.

§. 3. (2) In many-voiced textures, contrary motion is allowed. (3) In this case, hidden unisons, fifths, and octaves can and must be used.

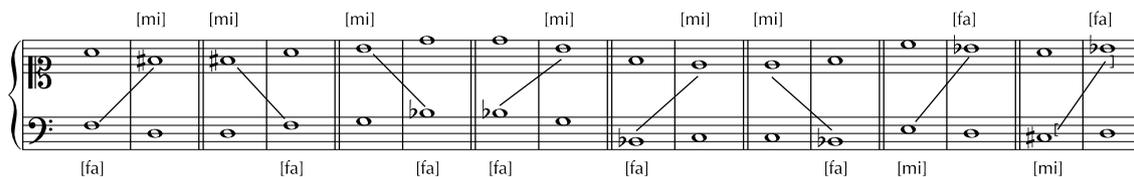
§. 4. Der Gang von der Octave zur Qvinte, oder von der Qvinte zur Octav', wo nicht in den mittel Partien, iedoch in denen beyden vocib<us> extremis vermieden werden muß. e<xempli> g<ratia>

§. 4. The progression from the octave to the fifth or from the fifth to the octave [via contrary motion] must be avoided when occurring in the outer voices, but not when in the middle parts. e.g.



## Membrum 2.

§. 1. Es führet Relatio Non harmonica ihren Nahmen daher, weil der unterste Clavis mit den obern letzten (aut vice versa) eine Dissonanz machet; und ist nichts anders, als wenn mi auf fa, oder fa auf mi obliquè folget. {6} E⟨xempli⟩ g⟨ratia⟩



§. 2. Wie Relatio non harmonica, wo sie zu rechter Zeit angebracht wird, nicht allein in hohen werthe zu halten, sondern auch in Movirung der Affecten eine sonderliche Annehmlichkeit verursacht; also werden im Gegentheil einige Gänge gantz und gar verworffen, und zwar (1.) zwey oder mehr tertiae majores dürffen nicht aufeinander folgen, e⟨xempli⟩ g⟨ratia⟩



N⟨ota⟩ b⟨ene⟩ Es sey denn, daß beyde Theile springen, da die von mi und fa herrührende unannehmlichkeit hinweg fällt. e⟨xempli⟩ g⟨ratia⟩



{7} (2.) So schickt es sich vermöge des vorhergehenden ersten Exempels nicht, daß zwey oder mehr Sextae minores auf einander folgen, E⟨xempli⟩ g⟨ratia⟩



## Section Two.

§. 1. The *relatio non harmonica* receives its name because the lower pitch *mi* makes a dissonance against the upper one (or vice versa). This is the same as *mi* against *fa* or *fa* against *mi* obliquely. e.g.

§. 2. The *relatio non harmonica* is greatly valued, not only when used at the proper time, but also because it causes a special pleasantness in the movement of the affects. However, some passages must be avoided completely, such as (1) when two or more major thirds may not follow one another. e.g.

N.B. An exception is when both parts leap, such that the unpleasantness of *mi* and *fa* is avoided. e.g.

(2) In accordance with the previous example, it is also prohibited when two or more minor sixths follow consecutively. e.g.

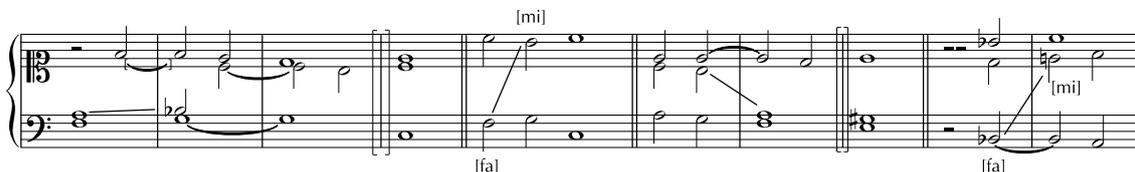
(3.) So kan man auch nicht, wenn mi auf fa oder fa auf mi oblique folget, aus der großen Tertia zur Qvinte oder von der Qvinte zur großen Tertia fortschreiten. E<xempli> g<ratia>



(3) In addition, one may not proceed from a major third to a fifth or from a fifth to a major third when *mi-fa* or *fa-mi* results obliquely. e.g.

Es seyn denn (1.) in vielstimmigen Sachen, weil die Nothwendigkeit gestattet, was sonst nicht zugelassen wird, oder (2.) In Syncopatione (3.) in formirung einer formal clausul; in dem solcher gestalt die auf behörige [sic] weise resolvirte Dissonanz dem Gehöre gnüge leistet. E<xempli> g<ratia>{8}

Exceptions arise (1) in many-voiced textures, since necessity permits what is otherwise not allowed; (2) in a suspension; or (3) in the formation of a *clausula*, since the properly resolving dissonance satisfies the ear. e.g.<sup>1</sup>



N<ota> b<ene> So scheint auch die unannehmlichkeit in denen Clavib<us> fictis nicht so penetrant zu seyn, wie in denen naturalib<us>. e<xempli> g<ratia>

N.B. The unpleasantness [of a cross relation] seems to be less penetrating with *musica ficta* than with unaltered diatonic notes. e.g.

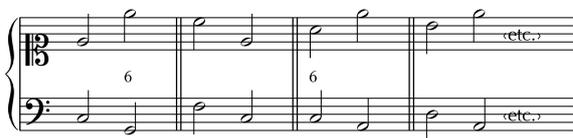


Membrum 3.

Section Three.

Dieses Concerniret [sic] den gebrauch der Consonantien, und bestehet darinnen, daß die Stimme, umb allen übelstand zu verhüten, in allzu großen Sprüngen nicht fortgehen; dahero folgende und dergleichen gänge nicht zu gebrauchen.

This section concerns the use of consonances and advises that, in order to avoid any discord, the voices should not make leaps that are too large. Thus, the following progressions and those like them should not be used.



1 In the first example below, the tenor b-flat could be an error. B-natural would be more logical as a demonstration of allowable cross relations in parallel thirds.

{9} CAPUT III. VON DEN [SIC, DEM]  
GEBRAUCH DER DISSONANTIEN.

§. 1. Die Dissonantien werden, um dem Gehör keinen Verdruß zu verursachen, denen Consonantijs auf zweyerley weise accomodiret, nehml:ich) per celebritatem. s<ive> Transitum und per Syncopationem s<ive> Ligaturam.

[Rand:] Compositio ornata consistit in dissonantijs Harmonicae immiscendis[?] et elaborandis fugis.

§. 2. Transit<us> ist, wenn eine Stimme stille hält, und die andere sich beweget, dergestalt, daß zwischen zweyen wohlklingenden Noten eine übelklingende sich befindet. E<xempli> gr<atia>



§. 3. Wobey zu mercken (1.) daß der Transit<us> nur in Notis minorib<us>, als minib<us>, semiminis, fuis et semifuis, nicht aber in majorib<us> als brevib<us> und semibrevib<us> gebraucht werde, weil diese in ihren Sedib<us> zu lange bleiben, und die Resolutionem harmonicam über die Zeit aufhalten. (2.) daß die Noten besonders die Dissonirende, allein per gradus entweder auf oder niederwärts fortschreiten müßen.

§. 4. Er wird getheilet in Regularem et irregularem.

§. 5. Transit<us> Regularis wird genennet, wenn die anschlagende oder {10} ungerade Note Consonans; die andere oder gerade hingegen Dissonans ist; Ein Exempel ist neben obangeführten auch folgendes.



CHAPTER III. REGARDING THE USE OF  
DISSONANCES.

§. 1. In order to avoid causing the ear displeasure, dissonances are accommodated by consonances in two manners, namely by *transitus* [passing and neighbor notes] and by *syncopatio* or *ligatures* [suspensions].

[Margin:] Ornamented composition consists of dissonant harmony and embellished imitation.

§. 2. *Transitus* is when one voice holds still and the other moves, such that a bad-sounding note [dissonant interval] occurs between two good-sounding ones [consonant intervals]. e.g.

§. 3. Here one must note (1) that the *transitus* is only used in shorter note values, such as half, quarter, eighth, and sixteenth notes, not in larger values like breves and whole notes, since these remain stationary too long and delay the resolution; and (2) that the notes, particularly the dissonant ones, must either ascend or descend by step.

§. 4. The *transitus* is divided into *regularis* [unaccented] and *irregularis* [accented].

§. 5. *Transitus regularis* occurs when the first odd-numbered beat is consonant and the second even-numbered beat is dissonant. The following is an example of this, as is the above example.

§. 6. *Transitus irregularis* ist, wenn die anschlagende Note dissoniret, die folgende aber Consoniret. e⟨xempli⟩ g⟨ratia⟩

§. 6. *Transitus irregularis* is when the downbeat is dissonant and the following beat is consonant. e.g.

Exemplum 1.

Exemplum 2.    Exemplum 3.    Exemplum 4.

{11} §. 7. Etliche Recommendiren diesen ziemlichern maßen, und suchen in den öfftern Gebrauch deßelben eine besondere Eleganz, andere bestehen auf dem Gegentheil, und halten dafür, daß Er nicht wohl zu gebrauchen sey; diejenigen, so die ersten zu imitiren trachten, erwehlen das beste, sonderlich, was die Art der 3. ersten Exempel anbelanget, das letztere fällt in etwas verdächtig [sic], und dieses daher, weil in demselben die letztere Note von den Transitu Regulari, und die erste von den irregulari, und solcher Gestalt zwey Dissonantien zusammen kommen, und ist in Vierteln und größern Noten nicht zu dulden, in gar geschwinden aber, kan es admittiret werden.

§. 7. Many adamantly recommend this [*transitus irregularis*] and perceive a special elegance in its frequent use. Others are of the opposite opinion and believe it should not be used too often. Those who subscribe to the former opinion mention the best [practices], particularly regarding the manner shown in the first three examples [Ex. 1–3 above]. The last [Ex. 4] is somewhat suspect because the second note [in the first pair: f'] is a *transitus regularis* [unaccented], and the first note [in the second pair: d'] is a [*transitus irregularis*] [accented]. This results in two consecutive dissonances. This is not to be used in quarter-note values or larger, but can be allowed in fast values.

§. 8. *Syncopatio* oder *Ligatura* wird genennet, wenn die Noten wieder [wider] den Tact gesungen werden, und so lange inæqualiter einher gehen, biß sie mit denselben wieder in Ordnung kommen.

§. 8. *Syncopatio* or *Ligatura* is when the notes are sung against the meter and proceed unequally until they reunite with the meter.

§. 9. Diese Rückung geschicht entweder Cum oder sine dissonantiarum intermixtione.

§. 9. This shift occurs either with or without dissonances mixed in.

§. 10. Sine dissonantijs begiebt sich folgende, und dergleichen Art:

§. 10. [A *Syncopatio*] Without dissonances occurs in the following manner:

§. 11. In Syncopatione, so cum Dissonantiarum intermixtione geschiehet, ist das vornehmste, daß man wiße.

§. 11. The most common type of syncopation includes dissonances.

{12} (1.) wie die Consonantien sich in Dissonantien verändern. (2.) wie diese hinwieder in Consonantien sich resolviren.

(1) How the consonances change into dissonances. (2) How these [dissonances] then resolve to consonances.

§. 12. Da denn zu mercken, daß man es vornehmlich mit 2. Stimmen zu thun habe; die eine giebt die Dissonanz, die andere aber leidet oder empfähet gleichsam dieselbige; diese muß allezeit vorher Consoniren, oder liegen |: wenige Fälle ausgenommen :] und nachgehends nieder, nicht aufwärts gehen.

§. 12. One should note that this primarily has to do with two voices. The first voice causes the dissonance and the second suffers or accepts it. The second voice must be tied [prepared] as a consonance (with some exceptions) and afterwards descend, not ascend.

§. 13. Diejenige Gänge, so sich besonderer Lieblichkeit willen, Contra regulam zutragen, da nemlich keine Stimme liegt, bestehen mehrentheils in folgenden und dergleichen Exempeln der Quartæ, Semidiapente und Septimæ: als

§. 13. Those progressions that are allowed to violate this rule on account of their special sweetness, so that no voice is tied, consist largely of the following examples of the fourth, diminished fifth, and [minor] seventh, and those like them. e.g.

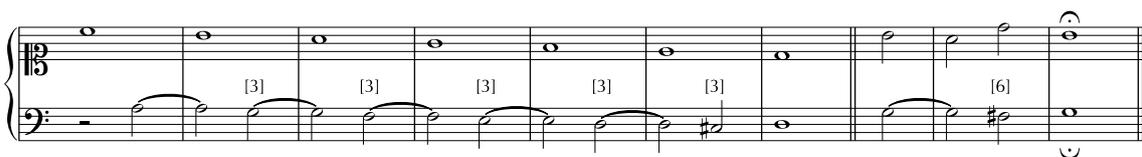


§. 14. So viel hiernächst die Resolutiones Dissonantiarum anbelanget, so sind selbige folgender Gestalt angeführet worden, daß dasjenige, was außer solchen Gängen solte gefunden werden, nicht allerdings ist vorzulässig zu halten.

§. 14. Now we come to the resolution of dissonance, which is arranged in the following way, so that those passages not conforming to the below examples should not be considered permissible.

§. 15. Folget also Resolutio Secundæ, welche (1.) entweder in der {13} Tertia oder in der Sexta geschiehet.

§. 15. Here follows the resolution of the second, which (1) occurs on a third or sixth,



Oder doch gar selten in Quarta abundante fundata.

or rarely [the second may resolve] to an augmented grounded fourth [i.e., an augmented fourth between two upper voices];



(2.) in eine andere Dissonanz nehml(ich) in Semidiapente.



(2) [or the second may resolve] to another dissonance, namely to the diminished fifth.

Insgemein wird auch hier Resolutio Secundæ in unisonum et Tertiam angeführet, weil aber solches in denen Simplific(us) nicht so wohl, als in denen Compositis, als in der Nona und Octava wohl zu lauten scheint, als soll solches auch biß dahin versparet werden.

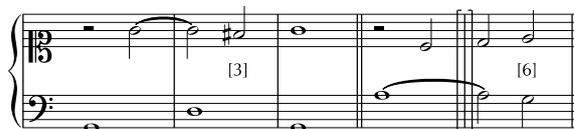
The second very often resolves to a unison or third. But since this does not seem to sound as good in a simple interval as it does in a compound, namely as a ninth [*sic*, tenth] or octave, we will pass over this topic until later.

{14} §. 16. Semidiatesseron kan nicht wohl auf andere als folgende Art angebracht werden.



§. 16. The diminished fourth may only be used in the following way:

§. 17. Qvarta gehet entweder (1.) in Tertiam oder in Sextam.



§. 17. The fourth resolves (1) either to a third or a sixth:

Oder (2.) in Semidiapente; welches aber, wie auch die beyden vorigen Gänge in vielen Stimmen an [*sic*, am] füglichesten angebracht wird. e(xmpli) g(ratia)

or (2) to a diminished fifth. But like the previous two progressions [§. 17.], this is best used with many voices [not just two]. e.g.



§. 18. Semidiapente oder die falsche Qvinte verursacht ein sonderliches Contentement; leidet aber keine Resolution, wo sie nicht per Tertiam geschiehet. {15}

§. 18. The diminished fifth or false fifth is especially satisfying, [but] allows for no resolution except to a third.



§. 19. Septima resolviret sich insgemein

§. 19. In general, the seventh resolves

1.) in Tertiam.

to a third:

(2.) in Sextam.

to a sixth:

(3.) selten in Octavam

seldom to an octave.

[(4.) in Quintam]

[(4.) to a fifth]

{16} §. 20. Nona gehet in Octavam oder Tertiam. §. 20. The ninth resolves to an octave or third.

§. 21. Nun folgen noch einige Progressus, welche zwar wieder [wider] obangezogene Exempla laufen, dennoch aber gar viel gebraucht worden.

§. 21. Here follow a few more progressions, which, although they contradict the above examples, are often used nevertheless.<sup>2</sup>

Syncopatio Catachrestica.

2 Christoph Bernhard's *Tractatus* defines "syncopatione catachrestica" as a syncopated dissonance in the *stylo luxuriante communi* that either resolves down by step to a dissonance or resolves by leap to a consonance. The third example below is copied from Bernhard (Müller-Blattau 1963, 77).

§. 22. Was in [sic, im] übrigen die Verdoppelung der Stimmen bey denen Dissonantijs betrifft, so ist sonderlich zu merken, daß Nota Syncopen patiens niemahls könne und dürffe verdoppelt werden; in denen übrigen richtet man sich nach denenjenigen, was deß falls in folgenden Capite wird angezogen werden.

§. 22. Regarding the doubling of dissonances, one should take particular note that the patient voice [i.e., the tied voice] may never be doubled. Regarding what remains, one should orient oneself around the instruction given in the following chapters.

#### CAPUT IV. DE TRIADE HARMONICA.

#### CHAPTER IV. REGARDING THE *TRIAS HARMONICA*.

§. 1. Trias harmonica, ist das fundament einer vollkommenen zusammen stimmung, und wird daher also genennet, weil sie aus denen wohlklingenden Sonis, als der Qvinta und zweyen Tertijs bestehet, wobey vornehmlich dreyerley zu beobachten:

§. 1. The *trias harmonica* is the basis of a complete concord and is therefore so named because it consists of good-sounding pitches: the fifth and two thirds, whereby one must observe three things:

(1.) die Eintheilung (2) die Veränderung (3) die Verdoppelung.

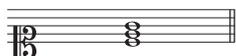
(1) the spacing, (2) the inversion, and (3) the doubling.

§. 2. Trias harmonica ist entweder dura (sive perfecta, sive Naturalis) oder mollis (sive imperfecta.)

§. 2. *Trias harmonica* is either major (perfect or natural) or minor (imperfect).

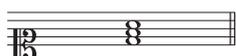
§. 3. Trias harmonica dura führet die große Tertia unten, die kleine oben

§. 3. The major *trias harmonica* has the major third below and the minor third above.



§. 4. Mollis hergegen hat die kleine Tertie unten, die große aber oben

§. 4. In contrast, the minor [*trias harmonica*] has the minor third below and the major third above.



§. 5. Wenn nun ein Stück aus solchen modo gesetzt ist, deßen ordentliche Trias die große Tertie unten hat, so ist Cantus duri, obgleich die Scala mollis ist; stehet aber im gegentheile die kleine Tertie unten, so ist es Cantus mollis, wenn auch gleich die Scala dur oder hart wäre. e<sup>x</sup>empli gratia

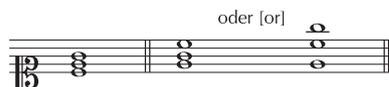
§. 5. If a piece is set in a mode whose main triad has the major third below, then it is in *cantus durus*, even if the key signature includes a flat. In contrast, if the main triad has a minor third below, then it is in *cantus mollis*, even if there is no flat in the key signature. e.g.



§. 6. So auch, wie ob[en]gemeldet die große Tertia in Triade harmonica unten stehet, so ist die Trias vollkommner, und gibt einen freudigen Con- cent; {18} welches um von der Eigenschafft eines Modi oder Thons desto schwerer zu judiciren, wohl in acht zu nehmen ist. [Siehe Kap. V, §. 31.]

§. 6. As mentioned above, when the major third in the *trias harmonica* is below, then the *trias* is more complete and it makes a pleasing concord. One must observe that this should be weighted strongly when judging the quality of the mode or key [see Chapter V, §. 31.]

§. 7. Das andere, so bey der Triade harmonica in acht zu nehmen, ist die Veränderung; welche geschieht, wenn die in Triade befindliche Theile bald hier bald dorthin versetzt werden, wie aus gegenwärtigen Exempel zu sehen, da die unterste Stimme in die Oberste oder in die Mitten kömmt, daß solcher Gestalt die Tertia das fundament führet:



§. 8. Wobey zu mercken, daß die oberste Stimme niemahls in fundamento stehen könne, es sey denn, daß man Syncopire, und die darzwischen [sic] kommende Qvarte behörigermaßen resolvire.



§. 9. Und endlich ist noch übrig die Verdoppelung, wenn nemlich die theile [der] Triadis, nachdem man es mit vielen Stimmen zu thun hat, müßen vermehret werden.

§. 10. Wobey in acht zu nehmen, daß (1.) die Stimmen nicht zu weit voneinander gesetzt werden dürfen, denn ie näher selbige beyeinander stehen, ie angenehmer wird die Music zu hören seyn; (2.) daß beydes in wenigen als vielen Stimmen, der unterste und oberste Klang am meisten; der mittelste {19} aber am wenigsten, ja niemahls, es sey denn, daß man es nicht umgehen könne, doppelt gesetzt werde.

§. 11. Wäre also folgendes und dergleichen Exempel unrecht, ob sie gleich vielfältig vorkommen.



§. 12. Welches jedoch in geschwinden Noten geduldet wird.



§. 7. The other thing that must be observed with the *trias harmonica* is the alteration [inversion]. This occurs when the composite parts of the *trias* are placed here, then there, as seen below: the lowest voice is shifted to the highest or the middle voice, and in such an arrangement the third forms the foundation.

§. 8. Here it should be noted that the highest voice [the fifth of the *trias*] may never be in the bass unless one syncopates and the intervening fourth resolves properly.

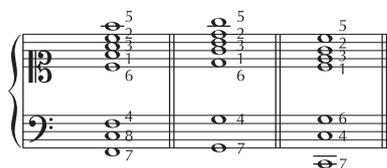
§. 9. And finally, the topic of doubling remains, which is when the parts of the *trias* must be multiplied in many voices.

§. 10. Here one should be aware (1) that the voice may not be set too far from one another, for the closer the voices are to each other, the more pleasant the music is to hear; (2) that in both many- and few-voiced textures, the lowest and highest voices are most often doubled. The middle voice is doubled the least often, in fact never, except when it cannot be avoided.

§. 11. The following example and those like it are incorrect, even though they occur often.

§. 12. But this doubling [of the third] is allowed in fast notes:

§. 13. Sonsten pflegen, um die natürlichen [sic] Stellung der Consonantien desto beßer zu laßen, folgende Exempel vorgestellt zu werden, welche billig wohl müssen betrachtet werden, wiewohl es unmöglich ist, die Consonantien in solche Ordnung zu stellen



§. 13. Many [authors] use the following example to show the natural spacing of consonances. This should be examined, even though it is impossible to arrange the consonances in this way.<sup>3</sup>

#### CAPUT V. VON DENEN MODIS INSGEMEIN, UND DEROSELBEN AMBITU. CLAUSULIS UND REPERCUSSION.

{20} §. 1. Nechst dem, was in beyden vorhergehenden Capiteln angezogen worden, muß ein Componist zu anfang eines Stückes auf einen solchen modum reflectiren, welcher beydes denen Text-Worten, als auch denjenigen Fällen, worauf die Music eigentlich gerichtet wird, gemäß sein.

§. 2. Es ist aber der Modus |: wird sonsten insgemein auch Ton«us» genennet :| eine gewisse Ordnung und Schrancken, so bey Setzung eines Musicalischen Stückes gehalten wird, damit recht angefangen, fortgefahen, und recht geschlossen werde.

§. 3. Es rühret aber der Modorum ursprung vornehmlich her ex divisione Octavæ; denn weil die Octava, wie sie sich in Scala diatonica befindet, wegen des bald hier bald dort sich befindenden Semitonij, ingleichen Gradus nicht kan getheilet werden, als entspringen daher sieben Species Octavæ; welche um mehrerer deutlichkeit willen mit ihren ungleichen Gradib«us» auf folgende Systemata gleich unter einander gesetzt, auch die Semitonia, als aus welchen die ungleichheit herkömt, mit einen bogen anmerket worden. {21}

#### CHAPTER V. REGARDING THE MODES IN GENERAL AND THEIR *AMBITU*, *CLAUSULAE*, AND RECITING TONE.<sup>4</sup>

§. 1. Besides that which was recommended in the previous chapter, at the beginning of a piece a composer must decide which mode to use. The mode must be fitting, both in those occasions where there is a text and where there is not.

§. 2. The mode (also often called a key) is a certain ordering and set of limitations that is maintained in the setting of a musical piece, so that one may begin, continue, and end properly.

§. 3. Originally the system of modes was based primarily on the division of the octave. Because the the octave as found in the diatonic scale cannot be divided equally, there arise therefore seven species of the octave, each of which distribute the semitones differently. For the sake of clarity, the seven species, with their unequal pattern of whole and half steps, are shown below one after another. The semitone, which is the cause of the unequal pattern, is also indicated with a slur.

3 See Praetorius/Remeš (2019, 110) for another instance of this sort of graphic from an anonymous seventeenth-century thoroughbass treatise.

4 As mentioned in the introduction, the following section on modes closely resembles that found in Walther's *Praecepta* (1955, 159ff). This material may be taken from the lost fourth volume of Printz's *Phrynis Mitilenaeus*.



§. 4. Aus diesen 7. Speciebꝰ Octavæ entstehen propter inversam Qvintæ et Qvartæ dispositionen 14. Modi, nachdem nehmlich in selbigen die Qvinta und Qvarta sich entweder oben oder unten befindet. eꝰempliꝰ gꝰratiaꝰ {22}

§. 4. From these seven octave species arise the fourteen modes on account of the inversion of the fifth and fourth. The fifth and the fourth may be located above or below. e.g.



§. 5. Die erste Dispositio Modorum, da die Qvinta unten, die Qvarta oben stehet, wird Harmonica genennet, weil die Qvarta, in dem man ex Sono gravi in acutum steigt, an ihren behörigen Orte, nehmlich über der Qvinte zu stehen kömmt, und solcher gestalt einen schönen wohl-laut, verursacht, die Modi werden Domini, oder Avthentici und Primarij genennet, und sind die §. præcedꝰentiꝰ angeführte 7. Species.

§. 5. The first modal disposition is termed “harmonic” because when measuring from low to high notes the fourth appears in its proper place, namely above the fifth, and such an arrangement causes a beautiful concord. The [harmonic] modes are thus called dominant, authentic, or primary. These are the seven species introduced in the previous paragraph.

§. 6. Die andere Dispositio, da nehmlich die Qvinta oben, die Qvarta unten gefunden, wird Arithmetica genennet. Denn weil die Qvarta, in dem man ex Sono acuto in gravem herunter gehet, nicht an ihren behörigen Orte über der Qvinte, sondern gar unter die Qvinte zu stehen kömmt, und also den gehör eine Dissonanz verursacht; so wird diese Dispositio um der natürlichen Ordnung willen, worinnen sich gleichwohl die Zahlen befinden, denen Mathematicis überlaßen, und erhält auch daher den Nahmen; die Modi werden Servi [oder] Plagales oder Secundarij genent.

§. 6. The other disposition, namely with the fifth above and the fourth below, is termed arithmetic because when measuring from high to low, the fourth comes to stand not in its proper place over the fifth, but instead below the fifth, thus causing a dissonance to the ear. Thus, for the sake of the natural order of things, which is the rationale behind the ordering of modes, the arithmetic division will be left to the mathematicians. [?] Because of their subservient status, these modes are called servants, plagal, or secondary.

§. 7. Weil aber der letzte Modus so wohl in Ordine Arithmetico als Plagali propter falsam dispositionem Quintæ et Quartæ gantz und gar verworffen wird; als behalten wir von 14. Modis nur die folgenden 12. {23}

	Authentici	Plagales
D.	1. Dori <sup>cus</sup> -	2. Hypodori <sup>cus</sup> .
E.	3. Phrygi <sup>cus</sup> .	4. Hypophrygi <sup>cus</sup> .
F.	5. Lydi <sup>cus</sup> .	6. Hypolydi <sup>cus</sup> .
G.	7. Mixolydi <sup>cus</sup>	8. Hypomixlydi <sup>cus</sup> .
A.	9. Æoli <sup>cus</sup> .	10. Hypoæli <sup>cus</sup> .
C.	11. Joni <sup>cus</sup> .	12. Hypojonic <sup>cus</sup> .

§. 7. Because the last mode [from B to b] has a faulty disposition in both the arithmetic and plagal orderings of the fifth and the fourth [a diminished fifth], it is discarded completely. Thus of the fourteen modes, we retain the following twelve.

§. 8. Bey einen ieden Modo hat man vornehmlich auf 3 Stücke zu sehen, (1.) auf den Ambitum oder limites (2.) auf deßen Clausulen, oder Cadentien und (3.) auf die Repercussion.

§. 8. In each mode one must consider three aspects: (1) the *ambitus*, or boundary; (2) the *clausulae* or cadences; and (3) the reciting tone.

§. 9. Ambit<sup>us</sup> heißet eigentlich das auf und absteigen aus denen äuseren clavib<sup>us</sup> eines iedweden modi in die Octave. e<sup>x</sup>empli g<sup>r</sup>atia

§. 9. *Ambitus* means ascending and descending of an octave from the outer-most pitches of the respective mode. e.g.



Werden also hierdurch [sic] den Modo gewisse Gränze gesetzt, in welchen er sich befinden soll.

This sets certain boundaries on the mode, within which it is located.

§. 10. Clausula formalis oder Cadentia ist ein gewisses Stück der Melodie, deßen man sich entweder bey den final |: und wird in specie clausula finalis genennet :| oder auch bey schließung eines Puncti oder Commatis zubediene {24} pfelet.

§. 10. A *clausula* or cadence is a melodic segment that one tends to use either at the *final* (in which case it is called a *clausula finalis*) or at the close of a period or comma [in the sung text].

§. 11. Und weil eine iedwede Stimme ihre besondere form und gebrauch in Clausuliren hat, als ist in Absicht auf dieselbige Clausula finalis entweder Perfectissima, perfecta, imperfecta, Cantizans, Altizans, oder Tenorizans.

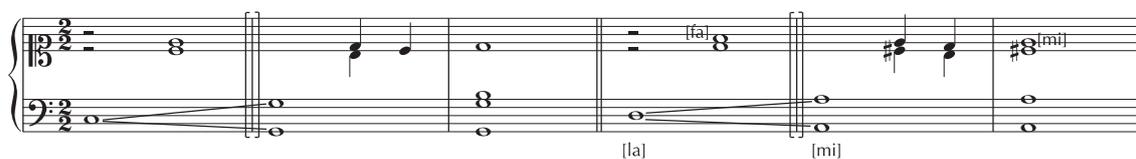
§. 11. And because each voice has its particular form and use in making a cadence, the above-mentioned *clausula finalis* can be either *perfectissima*, *perfecta*, *imperfecta*, *Cantizans*, *Altizans*, or *Tenorizans*.

§. 12. Clausula formalis perfectissima est [ist], welche die Harmonia dergestalt zu ruhe führet, daß mit derselben völlig kan geschlossen werden; die letztere Note derselben steigt in den fundamento entweder in die Quarte aufwärts oder in die Quinte unterwärts. e<sup>x</sup>empli g<sup>r</sup>atia

§. 12. *Clausula formalis perfectissima* is that which leads the harmony to a close, such that it can be completely concluded. Its last bass motion either ascends by fourth or descends by fifth. e.g.



§. 13. Perfecta ist, wenn sich in fundament das gegentheil ereignet, dergestalt, daß die letzte Note, entweder in Quintam aufwärts oder in Quartam unterwärts gehet. Sie wird auch Dissecta genennet, weil ihre letzte Note gleichsam abgeschnitten zu seyn scheint. Sie machet einen andächtigen und ziemlich traurigen Schluß, sonderlich in Cantu modi [sic, s.o.; mollis], weil sie so denn die aus den fa ins mi gehende Stimme Relationem non harmonicam verursacht. und dieweil in Cantu molli der Bass aus {25} dem la ins mi herabsteiget, so ists dahero entstanden, daß man von einer schlimmen Sache zu sagen pfliget, es wird auf ein la mi hinaus lauffen.



§. 13. *Perfecta* is when the opposite happens in the bass, such that the last motion either ascends by fifth or descends by fourth. It is also called *dissecta* because its last note seems to be cut off. It makes a prayerful and very sorrowful close, especially in *cantus modi* [sic, mollis], because the voice proceeding from *fa* to *mi* makes a *relatio non harmonica* [cross relation]. And because in *cantus molli* the bass leaps down from *la* to *mi*, one tends to use the following expression for unfortunate occasions: "It will result in a *la-mi*."

§. 14. Sonsten wird diese Clausula in der mitte des gesanges iezuweilen auch ohne Syncopatiō angebracht auf diese weise.



§. 14. Otherwise this *clausula* is used in the middle of a song, even without a *syncopatio*, in the following way:

§. 15. Clausula formalis min(us) perfecta ist der Perfectissimæ in allen gleich, außer, daß die letzte Note nicht in die aufsteigende Quartam oder absteigende Quintam, sondern in die aufsteigende Secundam oder in die absteigende Tertiam gehet. e(xempli) g(ratia)

§. 15. *Clausula formalis minus perfecta* is the equivalent to the *perfectissimæ* is all respects, except that the last note is not an ascending fourth or descending fifth, but an ascending second or descending third. e.g.



diese Clausula wird eigentlich clausula Altizans genennet.

[This clausula is actually called an alto clausula]

{25a} §. 16. Clausula Cantizans ist, wenn die Discant Clausul in den fundament gefunden wird; die hieher gehörende Exempla werden in folgenden Capitel anzutreffen seyn.

§. 16. *Clausula cantizans* is when the discant clausula is found in the bass. Examples of this will be found in the following chapter.

§. 17. Clausula Altizans ist, wenn die Alt Clausul in den fundament gefunden wird, gehöret eigentlich ad clausulam formalem minus perfectam, besonders was das daselbsten angeführte letzte Exempel betrifft.

§. 17. *Clausula altizans*, when the alto clausula is found in the bass, is actually a *clausula formalis minus perfectam*, specifically the last example above.

§. 18. Clausula Tenorizans ist, wenn die Tenor clausul in den fundamente gefunden wird.

§. 18. *Clausula tenorizans* is when the tenor clausula is found in the bass.

§. 19. Nechst diesen, und dieweil ein ieder modus seine besondere clausulam hat, als werden dieselbe ratione deßen fernerweit in proprias, affinales et peregrinas eingetheilet.

§. 19. In addition to these, because each mode has its particular *clausulae*, these are divided into *proprias*, *affinales*, and *peregrinas* according to their distance [from the *final*].

§. 20. Clausula formalis propria, so dem Modo eigentlich angehöret, ist entweder Primaria, Secundaria oder Tertiaria.

§. 20. A *Clausula formalis propria*, which is part of the mode, can be either primary, secondary, or tertiary.

§. 21. Clausula primaria ist, so ex infima triadis harmonicæ parte moduliret wird.

§. 21. *Clausula primari* is when one modulates [makes a cadence] on the *infima* [root] of the *trias harmonica*.

§. 22. Secundaria ist, welche in Suprema Triadis parte formiret wird.

§. 22. [*Clausula*] *secundaria* is when the cadence occurs on the *suprema* [the fifth of the *trias*].

§. 23. Tertiaria ist, wenn in media parte triadis clausuliret wird.

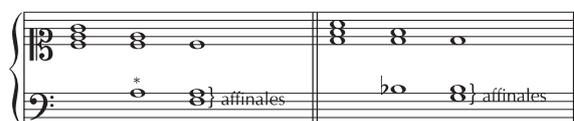
§. 23. [*Clausula*] *tertiaria* is when a cadence is made on the *media* [third] of a *trias*.

§. 24. Clausula affinalis wird daher also genennet, weil sie mit denen untersten theilen Triadis in nahe Verwandtschaft stehet.

§. 24. *Clausula affinalis* is named thus because it has a close relationship to the lower-most parts of the *trias*.

§. 25. Dergleichen affinales hat ein iedweder modus ordentlich zwey; davon die erste mit beyden untersten theilen Triadis; die andere aber nur mit dem untersten allein verwandt ist; welche beyde folgender Gestalt erkandt werden: In cantu duro nimmt man Tertiam majorem [sic, s.o.; minorem] und Quintam unter-<sup>26</sup>werts, und formiret daraus die Affinales exempli gratia

§. 25. Each mode usually has two of these [*affinalis*]. The first has a relationship to the two lower parts of the *trias*, the other only with the lowest [the root]. Both can be recognized in the following way: in *cantus durus* one takes a major [sic, minor] third and fifth below and makes the *affinalis* out of this. e.g.<sup>5</sup>



[\*Original: g]

§. 26. Clausula peregrina ist, wenn aus eines andern Modi Triade eine Clausula formiret und geborgt wird.

§. 26. *Clausula peregrina* is when a clausula is formed and borrowed from the *trias* of a different mode [i.e., when the *trias* of this mode shares no common tones with the *trias* of the main mode].

5 No mention is made of *cantus mollis*. The missing passage can be found in Walther 1955, 163.

§. 27. Solche Clausulæ nun, können nicht so gar ohne Unterschied gebraucht werden, iedoch laßen sich deßfalls keine sonderliche Præcepta fürs schreiben, außer, daß Clausula primaria vornehmlich in Principio et fine müßen angebracht werden: In Principio, damit die Harmonie beständig ihren Modum geführet wird; in fine, damit gehöret und gesehen werde, *cujus* Toni der gesang sey, *juxta Regulam: In fine videtur, cuius* Toni.

§. 28. Clausulæ Secundariæ, Tertiariæ, affinales und Peregrinæ werden um den Gesang zu amplificiren, in der mitte gebraucht, doch mit solcher maße und bescheidenheit, damit der *Modus* nicht mutiret, noch die Harmonie gar destruiert werde.

§. 29. Das dritte, so bey denen Modis zu beobachten, wird Repercussio genennet, welche nicht anders ist, denn ein gewißes Intervallum, so in den Modo, deßen Repercussio es ist, also wiederholet wird. oder Repercussio ist nichts anders denn eine umgekehrte wiederholung des vorhergehenden Intervalli. *exempli gratia* {27}



§. 30. Was Repercussio sonst auf sich habe, und wie das fundament der Fugen sey, soll an seinen Orte nicht unerinnert gelaßen werden.

§. 31. Nächst diesen gehöret auch hieher De Modorum Natura zu judiciren; Alleine wenn man die Species *qvintæ* et *Qvartæ* eines iedweden Modi ansiehet, was nehmllich dieselbigen für Eigenschafften und Affecten haben; auch was bereits droben, *capite* 4. §. 6. zu hülfte deßen angezogen worden, wohlbeobachtet, so wird deßfalls gar leicht zu urtheilen seyn. *exempli gratia* Prima Species *Qvintæ*, ut *Sol*, est *hilaris*; Secunda, *Re la* *svavis*, Tertia, *mi mi* *infirmas*; *Qvartæ* species prima, ut *fa*, est *hilaris*, Secunda, *re sol*, *gravis*; tertia, *mi la*, *tristis*.

§. 32. Wenn ich demnach des Ionici naturam nach denen speciebus *Qvintæ* et *Qvartæ* urtheilen soll, so ist er valde [sehr] *hilaris*, und so von denen übrigen: *Lydius*, *devotus*; *Mixolydius*, *moderatus*; *Dorius*, *gravis*. *Æolius* *svavis*, *tristis*, *religiosus*, habens *qvendam indignantis insultationem*.

§. 27. Such *clausulae* cannot be used arbitrarily, yet no special principles can be prescribed for their use, except that the *clausula primaria* must be used at the beginning and the end: in the beginning so that the harmony springs forth from its mode; and at the end, so that it can be heard and seen in which mode the song is in, according to the rule: "In the end, one perceives the mode."

§. 28. *Clausulae secundariae, teriariae, affinales*, and *peregrinae* are used in the middle in order to amplify the song, but with such caution and modesty that the mode does not change and the harmony is not destroyed.

§. 29. The third aspect that must be observed in the modes is called the reciting tone, which is nothing other than a certain interval in the mode that is repeated. That is, a reciting tone is nothing other than an inverted [altered] repetition of the preceding intervallic progression [as in imitation]. e.g.

§. 30. More regarding the reciting tone and how it is the foundation of fugues, will not remain unmentioned when the time arises.

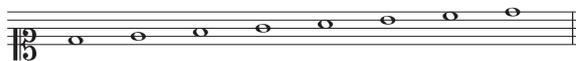
§. 31. Besides these [three aspects] one must also judge the nature of the mode. Alone when one observes the species of fifths and fourths of a given mode, namely what kind of properties and affects they have, which was already mentioned above in Chapter IV, §. 6, the nature of a mode will be easy to judge. e.g. The first species with fifth *ut-sol* is cheerful; the second [fifth] *re-la* is sweet; the third [fifth] *mi-mi* is fragile; the first of the fourth species *ut-fa* is cheerful; the second [fourth] *re-sol* is grave; the third [fourth] *mi-la* is sorrowful.

§. 32. If I should judge the natural Ionian mode according to and its fifths and fourths, then it is quite cheerful, and regarding the rest: Lydian is devout, Mixolydian is moderate, Dorian is grave, Aeolian is sweet, sad, religious and likewise capable of indignant outbursts.

## CAPUT VI. VON DENEN MODIS IN SPECIE.

{28} [§. 1.] Es sind bey der heutigen Music nicht mehr als der Dori<sup>us</sup> Æolius, und Joni<sup>us</sup> in Gebrauch; weil aber die Choral-Gesänge aus allen Modis gesetzt, so wollen wir sie nichts destoweniger sammt ihren Ambitu, Clausulis und Repercussione ordent<sup>lich</sup> hiernach durchgehen.

§. 2. Dori<sup>us</sup>; (:Gleich wie alle Modi ursprüng<sup>lich</sup> von denen griechischen Völcker, welche nach ihren unterschiedenen Landschaften entweder Dorij, Phryges, Æoles oder Jones genennet wurden, und von denen einen jedweden, nach dem die Natur dieselben entweder zur Fröligkeit oder Traurigkeit geneigt gewesen, ein besonderer Mod<sup>us</sup> zugeeignet werden; also kömmt auch besonders der Dori<sup>us</sup> von denen Doriern her, und wird allen Modis vorgezogen, weil vermut<sup>lich</sup> die Dorier auch vor andern Völckern in einen und den andern sich einiges vorzugs rühmen können. Es wird dieser Modus für sehr gravitatisch geachtet, wie er denn auch ein Carmen Heroicum zu seyn sehr geschickt ist:) deßen Ambit<sup>us</sup> ist: D. d.



Exempla dieses Modi können nachfolgende kirchen gesänge abgeben.

1. Wir gläuben all' an einen Gott <etc.>
2. Mit Fried und Freud ich fahr dahin <etc.>
3. Christ lag in Todtes banden.
4. Vater unser im Himmelreich <etc.> Hierin erstreckt sich die Melodie {29} biß auf 3tiam minorem über den Ambitum; um dadurch die größte begierde des gemüths zu exprimiren.
5. Christ unser H<sup>err</sup> zum Jordan kam <etc.> Wiewohl das final irregulär ist; iedoch so repräsentiret die vorhergehende clausula repetitionis das Regulär final.

## CHAPTER VI. REGARDING THE INDIVIDUAL MODES.

§. 1. In today's music only Dorian, Aeolian and Ionian are in use. But because the chorales are set in all modes, we would therefore like to go through them all regarding their *ambitus*, *clausulae*, and *repercussione*.

§. 2. Dorian (like all the modes, originally from the Greek people, the name corresponding to various regions—either Dorian, Phrygian, Aeolian, or Ionian [etc.], so that each was assigned a mode according to its nature, tending either towards happiness or sadness. Thus the Dorian mode comes specifically from the Dorians, and is the most favored of the modes, supposedly because the Dorians were able to achieve a certain fame in comparison to the other peoples. This mode is considered to be very grave, such that it is quite suitable to a heroic song), whose *ambitus* is d'-d''.

Examples of this mode can be found in the following chorales:

1. Wir gläuben all' an einen Gott <etc.>
2. Mit Fried und Freud ich fahr dahin <etc.>
3. Christ lag in Todtes banden.
4. Vater unser im Himmelreich <etc.> Here the melody rises a minor third beyond the *ambitus* to express the highest desire of the soul.
5. Christ unser H<sup>err</sup> zum Jordan kam <etc.> Although the *finalis* [of this chorale] is irregular, the previous repeated *clausulae* represent the regular *finalis*.

§. 3. Seine Repercussio ist:



§. 3. Its reciting tone is:

§. 4. Hierauf folgen nun die Clausulen dieses Modi, und zwar

(1.) Clausula primaria perfectissima:      Clausula dissecta primaria.

Clausula primaria Cantisans.      oder [or]

Clausula primaria Tenorizans.      Clausula primaria minus perfecta.

§. 5. Clausulae Secundariae, et quidem

§. 5. *Clausulae secundariae* are

(1.) Clausula [secundaria] perfectissima      Clausula Secundaria Cantisans.      oder [or]

Clausula Secundaria Tenorizans.      Clausula Secundaria minus perfecta      Clausula Secundaria dissecta.

[\*Original: e]

{31} §. 6. Clausulae 3tiariae, et quidem

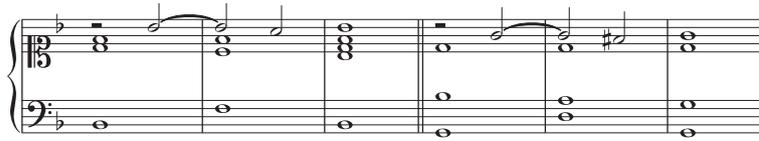
§. 6. *Clausulae tertiariae* are

(1.) Clausula tertiaria perfectissima      Clausula tertiaria Cantisans      [Clausula tertiaria Tenorizans.]

Clausula tertiaria minus perfecta      oder [or]      Clausula 3tiaria dissecta.

§. 7. Clausulæ affinales perfectissimæ.

§. 7. *Clausulæ affinales perfectissimæ*

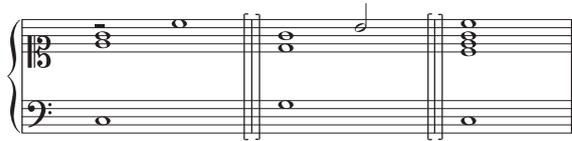


§. 8. Zu diesen zweyen Clausuln können nach belieben auch die übrigen als clausula Cantizans, Tenorizans und Altizans formiret werden.

§. 8. Besides these two *clausulæ*, the others, namely *cantizans*, *tenorizans*, and *altizans* can also be made as desired.

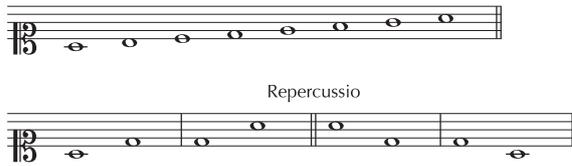
{32} §. 9. Clausula peregrina; die veränderung hujus clausulæ sind bey den Jonico zu finden.

§. 9. *Clausula peregrina*. The variations of these *clausulæ* can be found by the Ionian mode.



§. 10. Hypodori $\langle$ us $\rangle$ . Dieser Mod $\langle$ us $\rangle$  heißet fürnehmlich $\langle$  daher, also weil die Oberstimme unter den Principal Clavem des Dorij nehml $\langle$ ich $\rangle$  D. herunter steigt; wie aus deßen ambitu, welcher A. a. ist, zu sehen.

§. 10. Hypodorian. This mode is so called because the upper voice [of a chant or chorale] descends below the *finalis* of the Dorian mode. The *ambitus*, a–a', is as follows:



Wenn sich nun die Oberstimme in der Octava D. aufhält, so ist es Dori $\langle$ us $\rangle$ , hält sie sich aber in der Octava A auf, so ist es Hypodori $\langle$ us $\rangle$ . In [sic, im] übrigen hat dieser Modus mit seinen Authentico einerley Clausulen; dahero es auch nicht nöthig, sich um die Servos zu bekümmern, und ist schon gnug, wenn man die Dominos nur versteht. Zum Überfluß dienet zum Exempel des Hypodorij der Choral Jesus Christus unser Heyland  $\langle$ etc. $\rangle$  {33}

If the upper voice [of a chant/chorale] ascends to the octave, d'', then the mode is Dorian. But if it stops at the octave, a', then it is Hypodorian. In addition, this mode shares its *clausulæ* in common with its authentic counterpart. Thus it is not necessary to worry about the plagal modes; it is enough when one understands the authentic modes. In closing, the chorale "Jesus Christus unser Heyland" serves as an example of Hypodorian.



Item

Likewise [in the Hypodorian mode]:

1. Nun komm der Heyden Heyland.
2. Christe der du bist Tag und Licht <etc.> wie-wohl diese beyde so gar vollkommen nicht seyn. [although these two are not so perfect]
3. Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn <etc.>.
4. Von Gott will ich nicht laßen <etc.>
5. hilff Gott daß mirs gelinge <etc.>
6. Der h<err> ist mein getreuer hirt <etc.>
7. Warum betrübst du dich mein hertz <etc.>
8. Ach Gott von [sic, s.o.] himmel sieh darein <etc.>
9. Wär Gott nicht mit uns diese Zeit <etc.>
10. Wo Gott der h<err> nicht bey uns wäre [sic] <etc.>

§. 11. Phrygi<us> und Hypophrygi<us>; bey diesen Modis ist über das, was bey denen vorigen angeführet worden[,] sonder<lich> nichts in acht zu nehmen, außer, daß sie *clausulam primariam perfectissimam*, ingleichen *Secundariam* nicht haben; dahero wird bey dem final loco perfectissimæ iedesmahl perfecta oder dissecta gebraucht. Die ursachen deßen ist, weil zu {34} einer iedweden clausula, wenn sie propria seyn soll, so wohl über der letzten, als auch ohne eine der letzten Note eine Natürliche Qvinte erfordert wird, welche aber allhier ermangelt. Ihre *Ambit<us>*, *Repercussiones* und übrigen *clausulæ* sind hiernächst zu finden:

§. 11. Phrygian and Hypophrygian. There is not much more that needs be attended to in these modes other than what was already said above, except that they do not have *clausulam primariam perfectissimam* or *secundariam*. Therefore, at the *finalis*, *perfecta*, or *dissecta* is used instead of *perfectissimae*. The reason for this is that in each *clausula*, if it is to be *propria*, the last note as well as the penultimate note needs the perfect fifth over it, which is lacking here. The *ambitus*, reciting tone, and other *clausulae* can be found below:

The image displays musical notation for the Phrygian and Hypophrygian modes. It consists of three staves. The first staff shows the *Ambitus Phrygii* (Phrygian mode) and *Ambitus Hypophrygii* (Hypophrygian mode) on a single-line staff with a C-clef. The second staff shows the *[Repercussio]* (reciting tone) on a single-line staff with a C-clef. The third staff shows the *Clausula primaria* (primary clausula) and two instances of *[Clausula primaria dissecta]* (dissected primary clausula) on a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various rhythmic values and accidentals, illustrating the specific intervals and structures of these modes.

Diese Clausul kan ob qvintam transpositam super # nicht, so wohl Secundaria als vielmehr peregrina seyn. This *clausula* cannot be transposed a fifth higher, nor can the *secundaria* or *peregrina clausulae*.

[invalid transposition of clausula primaria] Clausula tertiaria.

[affinales] [affinales] [peregrinas]

(35)

Exempla Phrygij

Phrygian examples:

1. Erbarm die [dich] mein ô herre Gott <etc.>
2. Ach herr mich armen Sünder <etc.>
3. Christus der uns seelig macht <etc.>
4. Da Jesus an den Creutze stund <etc.>
5. h<err> Gott dich loben wir <etc.>
6. Es woll uns Gott genädig seyn <etc.>

[Rand:] Alij v<er>o[?]: Erbarm dich mein ô herre Gott referunt ad Hypophrygium.

[Margin:] Another: "Erbarm dich mein ô herre Gott" is Hypophrygian.

Exempla Hypophrygij

Hypophrygian examples:

1. herre Gott begnade mich <etc.>
2. Mitten wir im leben sind <etc.>

§. 12. Lydi<us> und Hypolydi<us>.

§. 12. Lydian and Hypolydian

Ambitus Lydij Ambitus Hypolydij

[Repercussio]

(36) Clausula primaria perfectissima. Secundaria. Tertiaria.

Clausula affinalis.

§. 13. Mixolydius und Hypomixolydius; bey diesen Modis wird clausula tertiaria nicht gefunden, und zwar aus der §. 11. angeführten ursach. Auf den ersten Modum ist das deutsche kirchen-lied gesetzt |: Es ist das heil uns kommen her <etc.> wiewohl es auch von einigen nicht unrecht ad Jonicum referiret wird; so kan auch hieher gezogen werden: komm gott Schöpffer heiliger Geist <etc.> Der Hypomixolydius ist bey der alten lateinischen kirchen sonderlich gebräuchlich gewesen, dazu sie allerhand geistliche Psalmen und dancksagung gebraucht haben; Nachfolgende kirchen gesänge können zum Exempel dienen.

§. 13. Mixolydian and Hypomixolydian. There is no clausulae *tertia* in these modes because of the reason given in §. 11. The German chorale, "Es ist das heil uns kommen her <etc.>," is in mode one, although this is also not improperly categorized as Ionian by some. The same applies to the chorale "Komm gott Schöpffer heiliger Geist <etc.>." Hypomixolydian was very often used in old Latin churches, and all kinds of sacred psalms and prayers of thanks made use of this mode. The following chorales can serve as examples.

{37}

1. Gelobet seystu [sic] Jesu Christ <etc.>
2. Nun freut euch lieben Christen gmein <etc.>
3. Komm heiliger Geist, erfüll die hertzen <etc.>
4. Gott sey gelobet und gebenedeyet <etc.>

The musical notation consists of four staves. The first two staves show the *Ambitus* (range) for Mixolydig and Hypomixolydig. The next two staves show the *Repercussio* (repercussion) for Mixolydig and Hypomixolydig. The bottom two staves show the primary, secondary, and affinal chords for both modes.

{38} §. 14. Æolius und Hypoæolius.

§. 14. Aeolian and Hypoaeolian

Auf den Æolium sind gesetzt:

The following are set in Aeolian:

- Meine Seele erhebt den herrn <etc.>  
 So kan auch hierher gezogen werden [d.h. folgende Choräle sind auf im äolischen Modus:]
2. Ach Gott vom himmel sieh darein <etc.>
  3. Erhalt uns herr bey deinem wort <etc.>
  4. Ich ruff zu dir herr Jesu Christ <etc.>

- Meine Seele erhebt den herrn <etc.>  
 As well as [i.e., these chorales are also in the aeolian mode:]
2. Ach Gott vom himmel sieh darein <etc.>
  3. Erhalt uns herr bey deinem wort <etc.>
  4. Ich ruff zu dir herr Jesu Christ <etc.>

Diese beyden letzten schicken sich auf den Dorio.

These last two are properly in Dorian.

Zu den Hypoæolio gehören folgende Exempel.

The following are examples of Hypoæolian:

1. Mag ich Unglück nicht wiederstahn <etc.>
2. Allein zu dir h<err> Jesu Christ <etc.>
3. Was mein Gott will gescheh allzeit <etc.>

The musical examples are arranged in several rows:

- Row 1:** Two staves of music. The first staff is labeled "Æolij" at the beginning and "Ambitus" above the staff. The second staff is labeled "[Hypoæolij]" above the staff.
- Row 2:** Two staves of music. The first staff is labeled "Æolij" at the beginning and "Repercussio" above the staff. The second staff is labeled "[Hypoæolij]" above the staff.
- Row 3:** A grand staff (treble and bass clefs) with three sections: "Clausula primaria perfectissima", "Clausula primaria Cantizans", and "Clausula primaria Tenorizans".
- Row 4:** A grand staff with one section: "Clausula minus perfecta Altizans". Below the staff, there is a note: "vel [or]" with a bracket under the word "or".
- Row 5:** A grand staff with two sections: "{39} Clausula Secundaria" and "Clausula Secundaria dissecta".
- Row 6:** A grand staff with two sections: "Clausula tertiaria ist primaria Joici" and "Affinalis ist tertiaria Dorii".
- Row 7:** A grand staff with two sections: "{40} Affinales" and "Peregrina".

## §. 15. Jonic⟨us⟩ und Hypojonic⟨us⟩.

## §. 15. Ionian and Hypoionian

Auf den Jonicum schicken sich folgende gesänge:      The following chorales are in Ionian:

1. Vom himmel hoch da komm ich her ⟨etc.⟩
2. Gott der vater wohn uns bey ⟨etc.⟩
3. Eine feste burg ist unser ⟨etc.⟩
4. Wacht auf rufft uns die Stimme ⟨etc.⟩
5. Wo Gott zum hauß nicht giebt ⟨etc.⟩

Exempla Hypoionici können folgende seyn:

The following are examples are Hypoionian:

1. Nun bitten wir den heiligen geist ⟨etc.⟩
2. Es spricht der unweisen mund wohl ⟨etc.⟩
3. h⟨err⟩ Christ der einge Gottes Sohn ⟨etc.⟩
4. Aus tieffer Noth schrey ich zu dir ⟨etc.⟩
5. Nun lob mein Seel den herren ⟨etc.⟩

(41)      Jonici      Ambitus      Hypoionici

Repercussio

Clausula primaria perfectissima.      Clausula primaria dissecta      Clausula primaria Cantizans.

Primaria Tenorizans.      [Primaria] Minus perfecta.      [Clausula Secundaria perfectissima]

Clausula Secundaria Cantizans      Clausula Tenorizans      Secundaria minus perfecta.

[\*Original: a]      [\*Original: H/B]

(42)      Affinalis      Affinalis      Peregrina.

NB. Secundaria dissecta      Clausula tertiaria

[\*Original: d]

§. 16. Es hätten die vorhergehenden Clausulen weitläufftiger können ausgeführet werden; weil sich aber nach diesen Exempeln, das übrige in praxi leichtlich finden wird, so ist ein solches vor unnöthig gehalten worden.

§. 16. The previous *clausulae* could have been described in more detail. But this is considered unnecessary, since, beyond these examples, the remainder will be easily found in practice.

CAPUT VII. DE TRANSPOSITIONE ET REDUCTIONE MODORUM.

CHAPTER VII. REGARDING TRANSPOSITION AND REDUCTION OF MODE.

§. 1. Transpositio Modi ist nichts anders, als ein Tropus, vermittelt deßen ein Modus naturalis in einen andern, und zwar höher oder tieffer verändert wird.

§. 1. Transposition is nothing other than a figure by which a natural [diatonic] mode is changed into a different one, either higher or lower.

{43} §. 2. Es geschiehet aber Modorum Transpositio, wo man nach den Scalis judiciret, entweder per Tropum mollem affixo b. rotundo, oder per tropum durum, affixo diæsi (#), dergestalt, daß solcher Signorum chromaticorum sich ein mahl mehr als das andere mahl finden: Exempli gratia Wenn der Jonicus per Quartam inferiorem oder per Quintam superiorem transponiret wird, so wird Diæsi nur ins F. lociret; Ins C. aber nicht; geschiehet die Transpositio per Secundam inferiorem; so müssen 2. B. neben den Clave Signata, das eine in das H. das andere in E lociret werden, wie hierbey zu sehen.

§. 2. Transposition occurs according to the scale, either by the flat figure or by the sharp figure, so that these chromatic signatures occur more frequently than they previously did. e.g. If the ionian mode is transposed a fourth down or a fifth up, the sharp will only be located on F; in C there was none. If the transposition occurs a second down, then two flats must be added to the signature, one on B and the other on E, as seen here:



§. 3. Sonsten ist das vornehmste, worauf man bey der Transposition zu sehen hat, daß die Species Octavæ, wie solche zu mehr mahlen angeführt worden; iedemahl in ihren gradibus richtig verbleiben müssen. Exempli gratia Es will jemand den Jonicum ind E. transponiren, weil sich nun Scala naturalis also verhält

§. 3. Moreover, the most important thing that one must observe in transposition is that the octave species, which was discussed at length already, always keeps the same arrangement of steps. e.g. If someone wants to transpose the Ionian mode to E, the natural would look like this:



so muß Scala transpositio also stehen

and the transposed scale looks like this:



{44} §. 4. Was nun bey der transposition §. præcedenti erinnert worden, solches ist ebenfals bey der Reductio, also wodurch ein Modus transpositus ad naturalem gebracht wird, in acht zu nehmen, nemlich, man hält die transponirte

§. 4. What was said in the previous paragraphs about transposition applies also to reduction, whereby a transposed mode is returned to a natural one. Namely, one compares the transposed scale with the natural [diatonic] *ambitus*, to

Scalam gegen die Scalas oder ambitus naturalium; mit welcher nun die transponirte überkömmt, derselbe Modus ist es: Zum Exempel: Ein Stück hält in D. aus, und im Anfange des Systematis finden sich Signa cancellata, derohalben muß man die Scalam folgender gestalt formiren.



Wird nun diese Scala gegen die naturalem gehalten, so befindet sich, daß dieses Jonicus transpositus sey, und so ferner mit allen Modis transpositis.

which the transposed one should be brought. For example, a piece might stop in D and in the signature there are sharps, so that the scale has the following form:

If this scale is compared to the natural [diatonic] one, it results that this is transposed Ionian. The same applies to all other transposed modes.

## CAPUT VIII. DE FUGIS. [D.H. KANON]

§. 1. Fuga wird daher also genennet, weil eine Stimme der andern gleichsam auf den [sic, dem] Fuße nachfolget, biß sie endlich in den [sic, dem] Schluße zusammen kommen.

§. 2. Eine iede fuga hat 2. theile Ducem et Comitem; Dux fänget iedesmahl die fuga an, und zwar wo sie recht, und den Modo gemäß [45] seyn soll, entweder in den Principal Clave, in welchen das Stück gesetzt wird, oder in der Qvinta. Der Comes folgt seinen Duci nach, und singet eandem Melodiam in unisono oder in der auf- oder absteigenden Octava, und daher entspringen die fugen in «Epi» und «Hypodiapason», oder aber, er folget dem Duci nach in der auf oder absteigenden Qvarta, und daher entspringen die fugen in «Epi» und «Hypodiatessaron»; oder er folget dem Duci in der auf oder absteigenden Qvinta; daher entstehen die fugen in «Epi» und «Hypodiapente», und so weiter.

§. 3. Wie lange der Dux in tacten seyn soll, wird dem Componisten einheim gestellt; iedoch wird ins gemein davor gehalten, daß ie eher und geschwinder dem Duci der Comes folge, ie beßer sey die fuge anzuhören.

§. 4. fuga ist entweder Ligata oder soluta.

§. 5. fuga Ligata ist; da der Comes seinen Duci durch den gantzen Gesang in gleicher Melodia entweder in unisono, oder per Qvintam, Qvartam und andere intervalla nachsingeret; und werden dergleichen Art fugen absonderlich Canones

## CHAPTER VIII. REGARDING FUGUES. [I.E. CANON]

§. 1. A *Fuga* is named as such because one voice follows on the heels of the other until they finally come to a close together.

§. 2. Every *Fuga* has two parts: *dux* and *comes*. *Dux* always begins the *Fuga* where it should be properly and according to the mode, either on the *finalis* in which the piece is set, or on its fifth. The *comes* then follows after its *dux* and sings the same melody at the unison or the octave above or below. And this creates a *Fuga* at the upper or lower octave. Or the *comes* follows the *dux* at the fourth above or below, or the *comes* follows at the upper or lower fifth, etc.

§. 3. The composer decides how long the *dux* should be. But it is generally believed that the sooner the *comes* enters after the *dux*, the better the *Fuga* sounds.

§. 4. A *Fuga* is either *ligata* [strictly canonic] or *soluta* [loose].

§. 5. A *Fuga ligata* is when the *comes* imitates the *dux* through the whole piece with the same melody at the unison, fifth, fourth, or some other interval. These kinds are especially called canons because the *dux* must be a strict guide for the

genennet; weil der Dux in den gantzen Stücke durchgehends dem Comiti eine vollkommene Regul und Richtschnur seyn muß, wovon er auch in den geringsten nicht weichen darf.

*comes* throughout the whole piece, from which the *comes* may not deviate in the least.

{46} §. 6. fuga soluta ist, wenn sich der Comes nicht strictè an den Ducem binden läst; sondern modulationem fugatam in clausulas vertiret, auch endl $\langle$ ich $\rangle$  darinnen schleust [schließt], und dergleichen fugen sind am meisten und besten zu gebrauchen.

§. 6. A *Fuga soluta* is when the *comes* does not bind itself strictly to the *dux*, but modulates imitatively in various *clausulae*, eventually coming to a close. Such *Fugen* are the most common and the best.

§. 7. Beyderley fugen sind entweder æqvalis mot $\langle$ us $\rangle$  und recti; oder inæqvalis und Contrarij mot $\langle$ us $\rangle$ .

§. 7. Both kinds of *Fugen* are either *motus æqualis* or true, or *inaequalis* and contrary.

§. 8. Æqvalis mot $\langle$ us $\rangle$  sind sie, wenn die Comites dem Duci so wohl auf als niederwärts in gleichen intervallis nachfolgen.

§. 8. They are *motus æqualis* when the *comes* follows the *dux* ascending and descending with the same intervals.

§. 9. Contrarij mot $\langle$ us $\rangle$  aber sind sie, wenn der Comes dem Duci Contrario motu dergestalt nachfolget, daß wenn der Dux auf oder wiederwärts gehet, der Comes allezeit das gegentheil halte.

§. 9. But they are *motus contrarius* when the *comes* follows the *dux* such that when the *dux* ascends or descends, the *comes* always does the opposite.

§. 10. Hierauf folgen nun unterschiedene exempla fugarum ligatarum und zwar:

§. 10. There follows various examples of *fuga ligata*.

1. Exemplum fugæ ligatæ perpetuæ æqvalis mot $\langle$ us $\rangle$  in unisono post duo tempora. [canon at the unison]

{47} 2. Canon perpetuus contrarij mot $\langle$ us $\rangle$  in unisono e $\langle$ t $\rangle$  Hypodiaposon [octave below] post temp $\langle$ us $\rangle$ .

3. Canon perpetuus æqualis motus in Epidi-  
pason. [octave above]



4. Canon perpetuus æqualis motus in Epidia-  
tessaron. [fourth above]



{48} 5. Canon contrarij motus 2. vocum in  
Hypodiatesaron. [fourth below]



6. Canon à 3 vocibus in Hypodiapason [octave  
below] per augmentum.

{49} 7. Canon perpetuus æqualis in Epiadiapente.  
[fourth above]

8. Fuga perpetua contrarij motus in Epiadiatesaron [fourth above] post tempus

9. Canon contrarij motus in Epiadiapente [fifth above] post tactum.

10. Fuga perpetua contrarij motus in Hypodiapente. [fifth above]

§. 11. Dieses sey also vor diesesmahl gnug von denen fugis ligatis, ein mehrers wird die übung an die hand geben; ist diesem nach nichts mehr übrig, als daß de fugis solutis noch eines oder das andere erinnert werde.

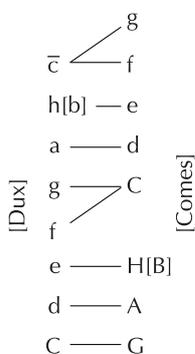
§. 11. This is enough about the *fuga ligata* for now. With practice, one will achieve yet more. The *fuga soluta* remains to be explained.

§. 12. Es sind aber solcher fugen vornehmlich zweyerley Gattung; die ersten werden in specie fugen genennet; die andern aber sind nur bloße imitationes; Jene sind bereits §. 6. beschrieben worden; fehlet also nichts mehr, als daß das fundament, wie selbige einzurichten gewiesen wird.

§. 13. Es beruhet aber das vornehmste hierinnen auf der Repercussion, wie solche droben bey einen iedweden Modo angeführet worden; welches nicht besser, als durch Exempel kan gezeigt werden, nemlich, ich will {51} eine fugam aus den Jonico setzen, also, daß der Dux in C. der Comes aber in G. anfangen soll; Dannenhero und damit ich wißen könne, welche Claves einander in der fuga respondiren müssen, bedarff ich 2. Octaven, eine von C. biß C. welches ist die ordentliche Scala Jonici; die andern von G. biß G. Der Dux ist dieser



Hierauf setze ich den Ambitum Jonici gegen die Octavam G. doch dergestalt, daß die droben in der Repercussion gegeneinander gesetzte Claves auch allhier gegen einander kommen folgender gestalt:



Hieraus sehe ich nun, daß wo der Dux C. hat, so müste der Comes G haben; wenn in Duce D ist, muß in Comite a seyn; wenn der Dux {52} die Claves F. und G. berühret, so muß denenselben beyden der Clavis C. respondiren, und so ferner; muß derohalben der Comes dem vorgesetzten Duci also folgen:



§. 12. Such *Fugen* are divided into two genres. The first are called *Fugen* specifically. The second, however, are mere imitations. The latter were already described in §. 6. Thus we must now examine the foundation of how these are to be arranged.

§. 13. The primary basis of this is the reciting tone [*repercussio*], as described above in accordance with each mode. This cannot be described better than with examples, namely, I would like to set a fugue in the Ionian mode so that the *dux* starts with C and the *comes* with C. In order that I may know how the pitches are to follow one another, I need two octaves [to define the available pitch material], one from C to c', which is the normal ionian scale, the other from G to g'. This is the *dux*:

Subsequently I set the Ionian *ambitus* against the G octave such that the keys set against the *repercussio* above also come together here in the following way:

From this I see that, where the *dux* has C, the *comes* must have G; when the *dux* has D, the *comes* must have a; when the *dux* has F and G, the *comes* must respond with C to them both, etc. Thus, the *comes* must follow after the above *dux* like this:

§. 14. Und solches muß alles eigendlich und wohl in acht genommen werden, wenn die Fuga recht, und dem Modo gemäß seyn soll.

§. 14. And ultimately, all this must be taken into account if the *Fuga* is to be proper and according to the mode.

§. 15. Jedoch hat man Freyheit, wenn der Dux eine formal clausul macht, oder auf dieselbe hinaus ziehlet, wie in nachgesetzten Exempel zu sehen, da in dem Comite der Clavis D. dem G. des Ducis respondiret:

§. 15. However, one is more free when the *dux* makes a *clausula*, or aims towards one, as can be seen in the next example, because in the *comes*, the pitch D responds to the G in the *dux* [instead of C, as suggested above].

§. 16. Wie in übrigen eine fuga zu tractiren, auch durch kleinere oder größere Noten, durch Tripel-Tact, oder auf andere art |: da nehmlich der Dux bald in Discant, bald in den Alt, bald in den Tenor, bald in den Bass. [sic] statt findet; auch bald diese bald jene Stimme in den Comite hin wieder respondiret :| zu variren, solches werden nechst einen fleißigen Exercitio berühmter Autorum composita an die hand geben.

§. 16. An understanding of how to compose the remainder of a *Fuga* and to vary it in shorter or longer values, in triple meter, or in other ways (since, namely, the *dux* alternates in the discant, alto, tenor, and bass, and the *comes* responds in various voices in alternation) will be achieved through the industrious study of famous composers.

{53} §. 17. Imitatio oder Qvasifuga ist, da der Comes sich nicht eben so strictè an die Repercussion; noch an die Noten und Intervalla des Ducis bindet; sondern behält nur eben diejenige figuren, so der Dux gehabt hat.

§. 17. Imitation, or *quasi-fuga*, is when the *comes* does not bind itself so strictly to the reciting tone or on other notes and intervals of the *dux*, but still maintains the same figures that the *dux* had.

§. 18. Ist also gnug, wenn die Claves einander respondiren, wie sie in den Octaven ordentlich aufeinander folgen nach beygehenden Schemate.

§. 18. It will suffice when they [the corresponding tones of the *comes* and the *dux*, respectively] answer each other as in the octaves of the schemata below:

c̄	ḡ
a	ē
g	d̄
f	c̄
e	h[b]
d	a
c	g

§. 19. Wie es denn auch der Sachen nichts bestimmt, ob die gegen Partien in der Secunda, tertia oder andern intervallis folge. e.xempli gratia

§. 19. The above schemata does not determine whether the parts imitate at the second, third, or in other intervals. e.g.

{54} CAPUT IX. VON DEN [SIC]  
DOPPELTEN CONTRAPUNCT INSGEMEIN.

§. 1. Der doppelte Contrapunct ist eine Sinnreiche Composition, in welche nach gehöriger Verwechslung der untere Partien in die Obere, auch der Obere in die untere eine gantze andere Harmonie in der Verwechßelung gehöret wird, da doch zuvor bey der ersten Harmonie solche nicht in acht genommen worden.

§. 2. Und ist solche zweyerley: denn entweder kömmt das mi und das fa nach der Verwechslung an seinen behörigen Ort, oder es kömmt nicht an seinen behörigen Ort.

§. 3. Wenn das Semitonium mi und fa nach der Verwechslung an seinen behörigen Ort kömmt, so ist der Contrapunct alla octava.

§. 4. Wenn aber nach der Verwechslung das mi und fa nicht an den behörigen Ort kömmt, so ist der Contrapunct abermahl zweyerley, entweder alla decima, oder alla duodecima.

CAPUT X. VON DEN [SIC]  
CONTRAPUNCT ALLA OCTAVA.

§. 1. Der Contrapunct alla octava ist, welcher Componiret wird, daß man die untere Stimme eine Octava höher, und die Obere eine Octave niedriger verwechseln kan.

{55} §. [2.] Solches desto füglicher zu thun, soll man in der haupt Composition keine Qvinte gebrauchen; weil solche nach der Verwechslung eine Qvartam abgeben würde, welche in einen [sic, s.o.] Bicinio eine Consonans [sic, Dissonans!] ist:

Verwechslung [Inversion]

CHAPTER IX. REGARDING DOUBLE  
COUNTERPOINT IN GENERAL.<sup>6</sup>

§. 1. Double counterpoint is a clever composition in which, through a proper inversion, the lower parts become the upper and the upper parts become the lower, so that a completely different harmony is heard in the inversion that was not perceived in the first harmony.

§. 2. Double counterpoint is twofold: either the *mi* and *fa* return to their proper places after the inversion, or they do not.

§. 3. When the semitone *mi-fa* returns to its proper place after the inversion, then it is double counterpoint at the octave.

§. 4. But when the *mi-fa* do not return to the same place after the inversion, then the counterpoint is either at the tenth or the twelfth.

CHAPTER X. REGARDING DOUBLE  
COUNTERPOINT AT THE OCTAVE.

§. 1. Double counterpoint at the octave is when one can move the lower voice and octave higher and the upper voice and octave lower.

§. 2. To do this better, one should not use any fifths at the start of the composition because after inversion a fifth turns into a fourth, which is a consonance [sic, dissonance!] in a bicinium.

<sup>6</sup> The remaining chapters are copied, with slight alterations and omissions, from Christoph Bernhard's "Anhang von denen doppelten Contrapuncten" (Müller-Blattau 1963, 123–128).

CAPUT XI. VON DEN [SIC, DEM]  
CONTRAPUNCT ALLA DUODECIMA.

CHAPTER XI. REGARDING DOUBLE  
COUNTERPOINT AT THE TWELFTH.

§. 1. Der Contrapunct alla duodecima ist, wenn die unterste Stimme eine Octave höher, die obere hergegen eine Qvinte tieffer, als die haupt Composition gesetzt wird.

§. 1. Double counterpoint at the twelfth is when the lower voice is set an octave higher and the upper voice a fifth lower than in the first setting.

§. 2. Solches desto füglicher zu thun, muß man die Sexten meiden, es sey denn, daß sie als dissonantien gebraucht würden.

§. 2. To do this better, one must avoid sixths, unless they are used as dissonances.

{56} §. 3. Vor das (2.) sollen die Partien niemahln eine decima [sic] voneinander stehen.

§. 3. Second, the parts should never be a tenth from each other. [This is incorrect, as a tenth yields a third in invertible counterpoint at the 12th.]

§. 4. (3.) soll auch die höchste Partie niemahls unter die tiefste, oder die tiefste über die höchste gehen.

§. 4. Thirdly, the upper part should never go below the lowest, nor the lowest above the upper.

§. 5. Auch muß man sich (4.) der Syncopation der Septimæ gantz enthalten, die anderen können ohne einige difficultät gebraucht werden.

§. 5. Fourth, one must also completely abstain from syncopating the seventh. The other [dissonances] can be used without great difficulty.

§. 6. (5.) soll man in der haupt Composition nach der Decima niemahls Octaven oder decimam Qvintam, wie auch nicht nach der Tertia unisonum oder Qvintam setzen.

§. 6. Fifth, at the start of the composition, one should not set an octave, tenth, or fifth after the tenth, nor a unison or fifth after a third.

§. 7. Daher kömmt es, daß die Duodecima oder haupt Composition in der Verwechslung ein unison(us), und die Qvinta eine Octave wird.

§. 7. In the inversion of the start of the composition, a twelfth becomes a unison and a fifth becomes an octave.

§. 8. Ein Exempel dieses Contrapuncts kan folgendes seyn.

§. 8. The following is an example of this type of double counterpoint.



Verwechslung [inversion]



{57} §. 9. Es könnte auch dieser Contrapunct mehrer Verwechslung halber also versetzt werden, daß die hohe Partie eine Octave tieffer und die tieffe eine qvinte höher gienge.

§. 9. Multiple types of inversion are possible in this type of counterpoint, so that the upper part can go an octave lower and the lower part a fifth higher.



CAPUT XII. VON DEN [SIC, DEM]  
CONTRAPUNCT ALLA DECIMA.

§. 1. Der Contrapunct alla decima ist, in welchen der haupt Composition tieffste Stimme eine Octave höher, und die höhe[re] eine Decima tieffer gesetzt wird.

§. 2. Solches kan geschehen, wenn man zwey Consonantien einer art niemahls nacheinander setzet, wenn gleich die eine major die andere minor wäre.

§. 3. Es sollen die Partien nicht leicht über Duo-decimam voneinander stehen.

§. 4. Auch kan keine verwechselung Rückung [sic, s.o.] aus Dissonantien statt finden; dergleichen Exempel ist folgendes:

{58} [Verwechslung; Inversion]

§. 5 Auch könnte man es also verwechseln, daß man die tieffe Stimme eine decimam höher und die höhe[re] eine Octavam tieffer setzte, als hier zu sehen:

Von diesen Abwechslungen muß man sich erwehlen, welche sich am besten schicken will.

CHAPTER XII. REGARDING DOUBLE  
COUNTERPOINT AT THE TENTH.

§. 1. Double counterpoint at the tenth is when the lowest voice in the first setting is moved an octave higher and the upper voice moves a tenth lower.

§. 2. This can occur if one never sets two [imperfect] consonances of the same type after one another, even if one is major and the other is minor [since thirds invert to octaves and sixths invert to fifths].

§. 3. The parts should never exceed a twelfth from one another.

§. 4. Moreover, consonance always inverts to consonance. An example follows:

§. 5. One could invert this so that the lower voice is set a tenth higher and the higher voice an octave lower, as seen here:

From these two types of inversion one must choose the one that seems the best.

CAPUT XIII. VON DEN [SIC, DEM]  
CONTRAPUNCT PER MOTUM  
CONTRARIUM.

CHAPTER XIII. REGARDING  
COUNTERPOINT IN CONTRARY MOTION.

§. 1. Dergleichen ist, wenn beyde Partien sich umkehren laßen, daß wo sie vorhin aufgegangen, sie nachgehends hinab gehen, und wo sie erst steigen, nach der Verwechselung fallen.

§. 1. This is when both parts can be inverted, so that where they previously ascended, they then descend.

§. 2. In solchen darff man keine Syncopation aus Dissonantien brauchen.

§. 2. One may not use any suspensions.

§. 3. Auch soll man keine decimam vor der Octava, noch Sextam von den {59} unisono brauchen, wenn die Stimmen mit ein ander steigen.

§. 3. In addition, one should not use the tenth before the octave, nor the sixth before the unison when the voices move in parallel motion.



§. 4. So man nun motum contrarium in der Verwechselung erfinden will, muß man die untersten oben, und die obersten unten setzen, so daß die tiefste eine Septima höher, und die höhe[re] eine Secunda tiefer komme.

§. 4. Then one must use the opposite type of motion in the inversion. One must set the lower voice above and the upper voice below, so that the lower voice appears a seventh above and the higher a second lower [plus an octave].



CAPUT XIV. VON DEN [SIC, DEM]  
CONTRAPUNCT, WELCHER AUS EINEN  
JONICO [SIC, BICINIO] EIN QUATUOR ZU  
MACHEN PFLEGET.

CHAPTER XIV. REGARDING  
COUNTERPOINT WHEREBY ONE MAKES A  
QUARTET OUT OF A TWO-PART SETTING.<sup>7</sup>

{60} §. 1. Einen solchen Contrapunct zu verfertigen Gebraucht man die zwey Consonantien, nehml:ich tertiam und Octavam.

§. 1. To compose such counterpoint one needs two consonances, namely third and octave.

§. 2. Die Dissonantien mögen transitu, nicht aber Syncopatione gebraucht werden.

§. 2. The dissonances may be used as *transitus*, but not as *syncopatio*.

<sup>7</sup> This is essentially the same method described in Werckmeister (1702, 100; 120–124). The example also comes from Bernhard's "Anhang" (Müller-Blattau 1963, 127–128).

§. 3. Nachgehends wird über die höchste eine tertie und über die unterste gleicher gestalt eine tertia gesetzt, wie beygehendes Exempel ausweist.

§. 3. Afterwards a third is added over each voice, as shown below:

The image shows a musical score for four voices: Vox 3 (top), Vox 1, Vox 4, and Vox 2 (bottom). The score is written in a common time signature (C) and features a series of notes across several measures. The notes are arranged in a way that demonstrates the addition of a third to the highest and lowest notes of a chord, as described in the text. The notes are connected by lines, and there are various rests and accidentals throughout the piece.

§. 4. Zwey Consonantien einer Art dürffen nicht auf einander folgen, es sey denn in motu contrario.

§. 4. Two consonances of the same kind may not follow one another except in contrary motion.

§. 5. Endl $\langle$ ich $\rangle$  soll man sich, so viel mögl $\langle$ ich $\rangle$  befleißigen, daß die Stimmen der haupt-Partheyen gegeneinander in motu contrario gehen mögen.

§. 5. Finally, one should be sure that, as much as possible, the voices of the main parts move against each other in contrary motion.

[S. 61–63 = unbeschrieben]

[pp. 61–63 = unmarked]

[S. 64–65 = Titelseite: Anleitung zur Composition, und Sing-Manier]

[pp. 64–65 = Title page: Anleitung zur Composition, und Sing-Manier]

[S. 66–120 = Ausführlicher Bericht]

[pp. 66–120 = Ausführlicher Bericht]

[S. 121–136 = Von der Singe-Kunst]

[pp. 121–136 = Von der Singe-Kunst]

[S. 137 = unbeschrieben]

[p. 137 = unmarked]

[S. 138–185 = Kurze doch deutliche Reguln von dem doppelten Contrapuncten]

[pp. 138–185 = Kurze doch deutliche Reguln von dem doppelten Contrapuncten]

[S. 186 = unbeschrieben]

[p. 186 = unmarked]

[S. 187–188 = Biographie Kuhnaus von unbekannter Hand]

[pp. 187–188 = Biography of Kuhnau in unknown hand]

[S. 189–Ende = unbeschrieben]

[pp. 189–Ende = unmarked]

## Literatur

- Müller-Blattau, Josef (1963), *Die Kompositionslehre Heinrichs Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel: Bärenreiter.
- Praetorius, Friedrich Emanuel / Derek Remeš (2019), »Kurtzer doch fründlicher Unterricht vom General-Baß: Brief Yet Fundamental Instruction in Thoroughbass. Edited and Translated by Derek Remeš«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 16/2, 109–114. <https://doi.org/10.31751/1014>
- Walther, Johann Gottfried (1955), *Praecepta der musicalischen Composition*, hg. von Peter Benary, Leipzig: VEB.
- Werckmeister, Andreas (1702), *Harmonologia musica*, Frankfurt a. M.: Calvisius.

© 2020 Derek Remeš (derekremes@gmail.com), Johann Kuhnau

Remeš, Derek / Johann Kuhnau (2020), »Edition: *Fundamenta compositionis Jean Kuhnaus 1703*«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 181–221. <https://doi.org/10.31751/1088>

Hochschule Luzern [Lucerne University of Applied Sciences and Arts]

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: 07/02/2019

angenommen / accepted: 07/06/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 19/02/2021



Stefan Gasch / Markus Grassl / August Valentin Rabe (Hg.), *Henricus Isaac (c.1450/5–1517), Composition – Reception – Interpretation* (= Wiener Forum für Ältere Musikgeschichte, Bd. 11), Wien: Hollitzer 2019

Schlagworte/Keywords: Heinrich Isaac; Interpretationsforschung; Missa de Beata Virgine; musical performance studies

Heinrich Isaac Interpretationsforschung Missa de Beata Virgine performance studies

Aus gegebenem Anlass organisierte die Universität zu Wien im Juli 2017 zu Ehren des Sängerkomponisten Henricus Isaac ein mehrtägiges internationales Symposium, das sowohl zu einer Bestandsaufnahme aktueller Isaac-Forschung beitragen als auch Ausblicke auf künftige geben sollte. Erfreulich aktuell liegen die seinerzeit gehaltenen Vorträge nun in Schriftform in einem von Stefan Gasch, Markus Grassl und August Valentin Rabe herausgegebenen Sammelband vor, in den zudem einige Beiträge zum Panel »Commemorating Henricus Isaac« aufgenommen wurden, das nur wenige Tage nach der Wiener Tagung im Rahmen der *Medieval & Renaissance Music Conference* in Prag stattfand. Auf dem roten Hardcover-Einband des 380 Seiten umfassenden Buches verweist, von rechts unten nach oben fließend, der Schriftzug »Isaac 500« auf den Anlass der Publikation: 2017 jährte sich Isaacs Tod zum 500. Male.

Die im oben genannten Panel-Titel festgestellte Notwendigkeit, den Komponisten in diesem markanten Gedenkjahr in Erinnerung zu bringen, mag zunächst überraschen. »Vergessen« war Isaac ja nie; und die besonderen Umstände seines vergleichsweise gut dokumentierten, zwischen Italien und Habsburg, Florenz und Innsbruck oszillierenden Lebenswegs bieten bis heute ungebrochenen Anlass u. a. zu biografischer, historiografischer, kulturgeschichtlicher, liturgischer, rezeptionsgeschichtlicher, rezeptionsästhetischer, quellenkritischer und notationskundlicher Auseinandersetzung. Dieser Beachtung durch die Musikwissenschaft steht gleichwohl eine signifikante Unterrepräsentation Isaacs in aktuellen Konzertprogrammen und auf veröffentlichten Tonträgern entgegen; und zweifellos

ist seinem kompositorischen Werk, gemessen an anderen Vertretern seiner Generation, bislang nur recht periphere analytische Aufmerksamkeit zugekommen. Die Gründe für diese latente Vernachlässigung eines zu Lebzeiten hochangesehenen Musikers sind sicherlich vielfältig. Doch bis heute scheint Isaacs »funktionaler« Universalstil, als dessen zentrales Merkmal eine ausgeprägte Bereitschaft zur Assimilation fremder Einflüsse begriffen werden kann, eine geringere Attraktivität gegenüber fraglos exzentrischeren kompositorischen Konzepten bei Weggefährten wie Josquin Desprez, Alexander Agricola oder Jacob Obrecht auszuüben.

Neue Impulse für die künftige Beschäftigung mit Isaac versprachen sich die Veranstalter der Wiener Tagung vor allem mit Blick auf die Rezeptions- und Interpretationsforschung. Mehrere der insgesamt 15 (darunter 11 englischsprachigen) Sammelband-Beiträge beschäftigen sich mit die Kapelle von Maximilian I. betreffenden Forschungsfragen: So erhellen Nicole Schwindt und Giovanni Zanovello (»Isaac, Schubinger, and Maximilian in Pisa – A Window of Opportunity«) durch die Diskussion aufschlussreicher florentinischer Archivdokumente die möglichen Umstände der Anwerbung Isaacs im Herbst 1492, während Grantley McDonald (»The Chapel of Maximilian I: Patronage and Mobility in a European Context«) sich kulturgeschichtlichen Fragestellungen rund um den in hohem Maße »internationalen« Zusammenschluss hochrangiger Sänger und Instrumentalisten und seiner Stellung am Hofe widmet. Beinahe detektivischen Spürsinn entwickelt David Merlin in seinem akribischen Beitrag »Auf der Suche nach Isaacs Choralvorlagen: Die *Missa de Beata Maria virgine* à 4 und die zeitgenössischen Gradualeausgaben«, ohne die Frage nach der Grundla-

ge der Liturgie in Maximilians Hofkapelle abschließend klären zu können. Einen weiteren Beitrag zur Quellenforschung bieten David J. Burn und Ruth I. DeFord mit »A Recently Discovered Source for Henricus Issac's Maas Propers: Transmission and Scribal Initiative in Brno, City Archive, MS 14/5«.

David Fallows, zweifelsohne ein ›Großmeister‹ der Renaissancemusikforschung, ist im besprochenen Sammelband gleich doppelt vertreten. Indem er sich insbesondere mit Aspekten der Rekonstruktion und mit der Plausibilität zeitgenössischer Zuschreibungen beschäftigt, ist Fallows' erster Beitrag »The two Egenolff Tenor Partbooks in Bern« aus musiktheoretischer Perspektive besonders relevant: Für Fallows bedeutet die kürzliche Wiederauffindung zweier von Christian Egenolff vermutlich 1536 gedruckter Tenor-Stimmbücher durch Royston Gustavson »the find of the decade«. (123) Die Diskussion einer Isaac zugeschriebenen, von Joshua Rifkin ergänzten *Mille regretz*-Version gibt dem Autor Gelegenheit, einen vorläufig letzten Punkt zu einer legendären Kontroverse um die Echtheit der vorgeblichen Josquin-Version beizutragen – und frühere Bewertungen in überraschender Freimütigkeit zu korrigieren.<sup>1</sup>

Einen »frischen Blick« auf ein wahrhaft wegweisendes Stück des ausgehenden 15. Jahrhunderts: Isaacs dem Tod von Lorenzo de' Medici gewidmete Trauermotette *Quis dabit capiti meo acquam* aus dem Jahre 1492, verspricht Blake Wilson im Abstract seines Beitrags »Remembering Isaac Remembering Lorenzo: The Musical Legacy of *Quis dabit*«. In Anknüpfung an gewichtige Vorgänger-Studien u. a. von Richard Taruskin und Wolfgang Fuhrmann belegt der Autor die intertextuellen Korrespondenzen zu Isaacs eigener *Missa Salva nos* und widmet sich einigen Aspekten der frühen Rezeption einer höchst suggestiven, den fallenden phrygischen Tetrachord ostentativ als Klage-Insignie herausstellenden Trauermusik, die sicherlich nicht nur auf Komponisten im näheren Umfeld Isaacs von nachhaltiger Wirkungsmacht war. Gleichwohl werfen die von Wilson angeführten Beispiele mutmaßlicher *Quis dabit*-Bezüge insbesondere in der Canzone *Qual sarà mai* von Francesco Layolle (*Cinquanta canzoni a quatro*

*voci*, 1540), die wie *Quis dabit* auf Poliziano-Versen beruht, in satztechnischer Hinsicht durchaus einige Fragen auf; sie betreffen fragwürdige Details in einzelnen mitgeteilten Notenbeispielen<sup>2</sup> ebenso wie die grundsätzliche, sich im Kontext jeglicher ›Metamusik‹ immer wieder aufs Neue stellende Frage nach den Kriterien der Unterscheidung zwischen bloßen Entsprechungen satztechnischer Merkmale (Eigenarten modaler Gestaltung, Klangfortschreitungsmodelle, melodische Topoi) und der Annahme bewusster ›zitierender‹ Bezugnahme. Im vorliegenden Fall wäre eine stärkere inhaltliche Anbindung an den jüngeren Fachdiskurs über Satzmodelle wünschenswert gewesen, wie er in den letzten beiden Jahrzehnten nicht nur in der vorliegenden Zeitschrift mit fragloser Relevanz auch für die Renaissancemusikforschung geführt worden ist. Zwei weitere Textbeiträge rücken Einzelwerke Isaacs in den Fokus, ohne im engeren Sinne analytisch orientiert zu sein: So deutet Eleanor Hedger (»Heinrich Isaac's *Missa Comme femme desconfortée*: A Musical Offering to the Virgin Mary«) die im Titel genannte Isaac-Messe im Kontext der Marienverehrung seiner Zeit, während Klaus Pietschmann (»Emperor Maximilian I, Audible Ideology and Heinrich Isaac's *Optime pastor*«) die These untermauert, dass Isaac die betreffende Motette anlässlich des Empfangs des päpstlichen Nuntius im Jahre 1514 komponiert hat. Pietschmanns Ausführungen zum mutmaßlichen Entstehungskontext von *Optime pastor* sind auch deshalb aufschlussreich, weil sie an einem instruktiven Beispiel die expliziten politischen Manifestationen einzelner repräsentativer Werke Isaacs erhellen.

Mit ihrem Beitrag »Revisiting Isaac's Autographs« knüpft Jessie Ann Owens an ihre bereits 1997 an anderer Stelle publizierte Isaac-Fallstudie an,<sup>3</sup> und erneut steht das in der Berliner Staatsbibliothek überlieferte Autograph der Sequenz *Sanctissime virginis votiva festa* im Zentrum ihrer Aufmerksamkeit. Einmal mehr vermag Owens' Idee einer ›forensischen Analy-

1 »I am now convinced that Attaignant-Susato *Mille regretz* is not by Josquin.« (136)

2 Der von Wilson in Ex. 7a angeführte *Quis dabit*-Ausschnitt beruht offenkundig auf einer fehlerhaften Überlieferung; die in dieser Form bei Isaac undenkbar Oktaven zwischen Cantus und Tenor in Mensur 13 wären leicht zu korrigieren.

3 Owens 1997, 258–290.

se« der überlieferten handschriftlichen Quellen höchst erhellende Einblicke in die alltägliche Schreibstube eines Renaissance-Komponisten zu eröffnen. Bereits Heinrich Glarean hatte Isaacs Flexibilität bei der Transformation von Choralvorlagen und ihre geschickte Implementierung in neue kontrapunktische Zusammenhänge gerühmt und dabei die Metapher eines »Felsens« gebraucht – gemeint ist ein *cantus prius factus* –, den vom Wind bewegte Wellen, d. h. neu hinzutretende kontrapunktische Stimmen, umspielen.<sup>4</sup> Owens' Erkenntnisse zum mutmaßlichen Kompositionsprozess sind, nebenbei bemerkt, auch unter dem Gesichtspunkt gegenwärtiger Kontrapunkt-Didaktik von unmittelbarer Relevanz, indem sie inspirierende Impulse zur Erfindung choralgebundener vierstimmiger Sätze miniaturartigen Zuschnitts liefern, innerhalb derer grundlegende kontrapunktische Verfahrensweisen thematisiert werden können: die ›Verflüssigung‹ einer gegebenen Choralvorlage, die Erstellung eines geeigneten Tenor-Cantus-Gerüstsatzes, die sukzessive Auftragung weiterer ›umspielender‹ Stimmen, Techniken (moderater) Diminution. Nebenbei bemerkt ist »Revisiting Isaac's Autographs« der einzige Beitrag zum Isaac-Gedenkbild, der sich der eingehenden Erörterung der Eigenarten seiner von den Zeitgenossen gerühmten kontrapunktischen Souveränität und Klangtechnik widmet – gegenüber dem neun Jahre älteren, in der Reihe *Musik-Konzepte* publizierten Isaac-Sammelband<sup>5</sup> bleibt die kompositionstechnische Seite in »Isaac 500« merkwürdig unterbelichtet.

Zum erklärten Schwerpunktthema des zweiten Wiener Kongresstages, der vor allem aufführungspraktischen Fragen der *alternatim*-Praxis in Isaacs Choralmissen gewidmet war, tragen mehrere Autor\*innen, unter ihnen die Herausgeber des Sammelbandes bei: Markus Grassl mit profunden, materialreich unterfütterten Ausführungen zur Beteiligung von Bläserensembles (»Et comenchèrent les sacqueboutes du roy:

The Liturgical Use of Instrumental Ensembles Around 1500«), Franz Körndle mit einem facettenreichen Exkurs zur Geschichte des Orgelbaus im Umfeld Maximilians I. (»Anmerkungen zu Orgel, Alternatim und Ablass um 1500«), nicht zu vergessen August Valentin Rabe mit seinem fast vierzig Druckseiten umfassenden Beitrag »Singing into the Organ: On the Use of the Organ in Alternatim Performance in Henricus Isaac's Time«. Einem häufig höchst aufschlussreichen Seitenzweig der Forschung widmet sich Kateryna Schöning mit ihren Untersuchungen zur zeitgenössischen Praxis der Intavolierung für Laute, demonstriert am Benedictus aus Isaacs Messe *Quant j'ay au cueur*.

Eine lobenswerte Brücke zur künstlerischen Forschung schlägt Ivo Ignaz Berg mit seinem abschließenden, vielfachen Zündstoff bergenden Beitrag »Performative Dimensionen der Mensuralnotation: Isaacs *Missa de Beata virgine* aus dem Chorbuch gesungen«. Mit dem *Ensemble Nusmido* gestaltete der Autor zudem das Tagungskonzert mit einer Aufführung der vierstimmigen *Missa de Beata Maria Virgine* – einer Aufführung, die, wie von August Valentin Rabe in seinen beigefügten »Anmerkungen zum Tagungskonzert« (351 f.) vermerkt, von den am Wiener Symposium partizipierenden Wissenschaftler\*innen durchaus kontrovers diskutiert wurde. (Eine beigefügte Konzert-Dokumentation hätte deshalb sicherlich eine wertvolle Ergänzung und Bereicherung zum ›bloßen Buch‹ bedeutet.) Bergs Ausführungen, in deren Kontext sich der Autor und Sänger u. a. auf den von Edwin Gordon geprägten Begriff der »Audiation« beruft (335), gehen von der grundlegenden Einsicht aus, »dass allein das Singen aus der originalen Notation das Wesen der Musik um 1500 offenbar werden lassen kann« (326).<sup>6</sup> Die Vorzüge eines solchen ›Neu-Erlernens‹ historischer Notationsformen und ihrer performativen Implikationen, das interessante Aufschlüsse gerade über das »Nicht-Notieren des [seinerzeit] Selbstverständlichen« ermöglicht, exemplifiziert Berg in seinem inspirierenden Text vor allem mit Blick auf Aspekte des Zeitempfindens im Kontext mensuraler Notation: »Die Freiheit von der raumzeitlichen Dimension im Schriftbild [der

4 »Id etiam voluptati duxit copiam ostendere maxime Phthongis in una quapiam voce immobilibus, caeteris autem vocibus cursitandibus ac undique circumstrepentibus, velut undae vento agitatae in mari circa scopulum ludere solent [...].« (Glarean, *Dodecachordon*, zit. nach Owens 1997, 259)

5 Tadday 2010.

6 Vgl. Smith 2011. Diese Einsicht ist vielfach ebenso im Kontext analytischer Erwägungen relevant.

weißen Mensuralnotation] könnte bedeuten, dass die musikalische Zeit weniger im Sinne eines gleichmäßig dahinstreichenden Mediums, sondern eher in Form einer erlebten Dauer, also prinzipiell in einer agogischen Kontrahier- und Dehnbarkeit aufzufassen ist«. (338) Vor diesem Hintergrund bietet Bergs Werkstatttext eine Vielzahl anschaulicher Ansätze u. a. zur Funktion von Ligaturen als Angelpunkten der Phrasierung.

Wer nach der Lektüre von Bergs Ausführungen im Buch zurückblättert, mag auf manches modernen Konventionen folgende, dabei offenkundig unbemerkt fehlerhafte und in beklagenswerter grafischer Qualität abgedruckte Notenbeispiel in einem ansonsten ansprechend gestalteten und sorgfältig redigierten Band sto-

ßen. Darüber hinaus lassen diese Notenbeispiele die Leser\*innen in Zeiten einer weltumfassenden pandemischen Krise mit der verstörenden Vorstellung eng zusammenstehender, gemeinsam über Faksimile-Drucke gebeugter und intensive Wirbel von Aerosolen produzierender Sänger\*innen zurück – und damit mit der bangen Frage, wann denn eine solche forschende Interpretationspraxis an der Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Kunst, für die Berg beredt wirbt, unter den gegenwärtigen Auflagen im Kulturleben und Wissenschaftsbetrieb überhaupt wieder realisierbar sein wird.

Markus Roth

## Literatur

Owens, Jessie Ann (1997), *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450–1600*, New York: Oxford University Press.

Smith, Anne (2011), *The Performance of 16th-Century Music. Learning from the Theorists*, New York: Oxford University Press.

Tadday, Ulrich (Hg.) (2010), *Heinrich Isaac* (= Musik-Konzepte 148/149), München: edition text + kritik.

© 2020 Markus Roth (markus.roth@folkwang-uni.de)

Roth, Markus (2020), »Stefan Gasch / Markus Grassl / August Valentin Rabe (Hg.), *Henricus Isaac (c.1450/5–1517), Composition – Reception – Interpretation* (= Wiener Forum für Ältere Musikgeschichte, Bd. 11), Wien: Hollitzer 2019«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 223–226. <https://doi.org/10.31751/1085>

Folkwang Universität der Künste [Folkwang University of the Arts]

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: 08/09/2020

angenommen / accepted: 09/09/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 17/01/2021

# Juliane Pöche, *Thomas Selles Musik für Hamburg. Komponieren in einer frühneuzeitlichen Metropole* (= *Musica poetica. Musik der Frühen Neuzeit*, Bd. 2), Bern: Lang, 2019

Schlagworte/Keywords: Barockmusik; baroque music; Hamburg; music theory and theology; Musiktheorie und Theologie; Thomas Selle

Der unscheinbare Titel *Thomas Selles Musik für Hamburg* lässt kaum die Fülle von Aspekten erahnen, die Juliane Pöche in ihrer Dissertation ausbreitet. Ihr Darstellungsideal ist eher die Gesamtdarstellung als die Spezialstudie, und so bereitet sie in mehr oder weniger geordneter Weise umfassend den Wissensbestand rund um Thomas Selle und seine Musik auf. Diese Aufgabe erfüllt sie gut, wenn auch mit einer charakteristischen Unwucht.

Selle ist heute kaum noch bekannt: ein Schicksal, das er mit anderen deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts – den einen Schütz ausgenommen – teilt. 1599 geboren und in Leipzig wohl Schüler von Sethus Calvisius und Johann Hermann Schein, starb Selle 1663 nach mehr als 20 Amtsjahren in Hamburg als Kantor am Johanneum und Musikdirektor der dortigen vier Hauptkirchen. Insofern ist diese Hamburger Dissertation auch ein regionales Forschungsprojekt, und Pöche profitiert vielfach von den ihr in Hamburg zugänglichen Materialien: Die Arbeit steht in Verbindung mit dem DFG-geförderten Projekt »Thomas Selle – Opera omnia« an der Universität Hamburg,<sup>1</sup> im Rahmen dieses Projekts werden die »Opera omnia« Selles ediert und sind – soweit bereits eingearbeitet – über die Webseite in verschiedenen digitalen Formaten abrufbar.

Es geht in der fast 500 Seiten starken Arbeit um die theologisch fundierte und in Hamburg verbreitete Musikanschauung (Kap. II), um die nicht zuletzt italienischen Anregungen verdankte Modernität mit konzertierenden Elementen und Madrigalisten (Kap. III), um das Verhältnis der Musik Selles zu szenischen und theatralischen Gestaltungsformen (Kap. IV), um Einflüsse von Vorstellungen der »Himmels-Music« und

die daraus gewonnene klangliche Inspiration (Kap. V). Man erfährt in dieser Arbeit viel über die Gestaltungsweisen Selles, aber auch über barockes Musikdenken, über die theologisch eingebettete Bildhaftigkeit der Musik sowie das Echo theatralischer Gestaltungsweisen in der Kirchenmusik, über den Einfluss italienischer Stilmittel, aber auch über das Verhältnis zwischen vokaler und instrumentaler Musik, über Aspekte der Kirchen-Architektur der Zeit und die damit verbundenen Möglichkeiten der Mehrchörigkeit und deren musikdramatische Umsetzung und schließlich auch über die von Selle verwendeten Figurationen und deren Herkunft aus der Violinmusik.

Die Darstellungen werden unterstützt durch gut gewählte Abbildungen, die nicht nur der Illustration dienen, sondern in der Regel auch inhaltlich aussagekräftig sind. Als geschickt erweist sich die Autorin nicht zuletzt beim Auffinden interessanter und passender zeitgenössischer Zitate. Dazu kommen noch zahlreiche Notenbeispiele. Literatur wird ausgiebig herangezogen; der umfangreiche Anmerkungsapparat ist gattungsbedingt.

Die am Anfang erwähnte Unwucht bezieht sich darauf, dass die Autorin gewisse Standards einer historisch informierten musiktheoretischen Forschung nur unzureichend berücksichtigt, wenn musiktheoretische und satztechnische Sachverhalte angesprochen werden. So heißt es zur komplexen Frage des Blattsingens und des Lernens der Intervalle im Zusammenhang mit Selles *Anleitung zur Singekunst*, Selle habe sich von den Guidonischen Solmisationssilben abgewandt, weil diese »eine Bezeichnung von chromatischen Tönen nicht zuließen«. (32) Irreführend ist auch, wenn die instrumentale Klangverstärkung realer Stimmen in Einklängen oder Oktaven – bei der Orgel bekanntlich auch in

1 Selle 2015 ff.

Quinten – als Verstoß gegen das Verbot paralleler perfekter Konsonanzen gewertet wird (396) und wenn bloße Wiederholungen eines Quintintervalls als Verstoß gegen das Parallelenverbot identifiziert werden (405). Ein kurzer und formelhafter – zudem satztechnisch problematischer – Kanon im Einklang wird als Mittel genannt, mit dem »kompositorische Meisterschaft wirkungsvoll zur Schau gestellt« werden konnte (39, auch 416 f.).

Überhaupt wird der Kontrapunkt nur unter dem Aspekt der »Gelehrsamkeit« behandelt; dieser Zusammenhang ist Gegenstand des das Buch abschließenden Abschnittes VII, »Selle und die Gelehrsamkeit«. Dabei entsteht der Eindruck, als habe es sich beim Kontrapunkt in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts um eine seltene, esoterische Geheimwissenschaft gehandelt, der man nur mit Hilfe von Zarlinos Traktat auf die Spur kommen konnte, dabei war kontrapunktisches Komponieren in der Zeit nicht weniger Alltag als später dann das Spielen des Generalbasses. Nicht das kontrapunktische Komponieren selbst verbürgt in dieser Zeit die Gelehrsamkeit, sondern die Art, in der der Kontrapunkt verwendet wird.

In den Schwächen bei den musiktheoretischen Grundlagen offenbart sich ein bereits häufig diskutiertes Problem, nämlich die Kluft zwischen der Behandlung historischer und philologischer Fragen einerseits und der Bearbeitung musiktheoretischer Aspekte andererseits. Während historische und philologische Befunde in dieser Arbeit sorgfältig abgewogen und perspektivenreich behandelt werden, herrscht bei der Behandlung musiktheoretischer Aspekte eine bedenkliche Sorglosigkeit. Die vorhandene umfangreiche Literatur zum Verhältnis zwischen Tonalität und Modalität, zu kontrapunktischen Details, zu Technik und Bedeutung des Kanons wird nicht zur Kenntnis genommen.

Pöches Buch widmet sich in differenzierter Weise zahlreichen wichtigen Aspekten des Komponierens in Deutschland im 17. Jahrhundert. Zugleich aber wäre zu wünschen, dass satztechnische Fragen dort, wo sie für einen Fragenkomplex von Bedeutung sind, ernst genommen und mit einer ebensolchen Differenzierung und Sorgfalt behandelt würden wie historische und ästhetische.

Burkhard Meischein

## Literatur

Selle, Thomas (2015 ff.), *Opera omnia*, hg. von Ivana Rentsch, digitale kritische Edition. <https://www.selle.uni-hamburg.de> (11.12.2020)

© 2020 Burkhard Meischein (burkhard.meischein@hu-berlin.de)

Meischein, Burkhard (2020), »Juliane Pöche, *Thomas Selles Musik für Hamburg. Komponieren in einer frühneuzeitlichen Metropole* (= *Musica poetica. Musik der Frühen Neuzeit*, Bd. 2), Bern: Lang, 2019«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 227–228. <https://doi.org/10.31751/1075>

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: 26/08/2020

angenommen / accepted: 27/08/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 17/12/2020



Witkowska-Zaremba, Elżbieta (Hg.) (2015),  
*Tabulatura Joannis de Lublin. Ad faciendum  
cantum choralem; fundamentum; ad faciendam  
correcturam* (= Monumenta musicae in Polonia:  
Seria C, Tractatus de musica, Bd. 3), übers. ins  
Polnische von ders., engl. Übersetzungen von  
Anna Maria Busse Berger, Warschau: Instytut  
Sztuki Polskiej Akademii Nauk

Schlagworte/Keywords: 16th-century organ music; Fundamentum; Jan z Lublina; John of Lublin;  
Orgelmusik des 16. Jahrhunderts

Bereits die hochwertige Leinenbindung und das große Format lassen erahnen, mit was für einem gewichtigen Werk man es zu tun hat. Dabei orientiert sich die Ausgabe am Erscheinungsbild und am Format der Quelle, die ediert wird: Auf dem Ledereinband ist dort folgende Inschrift eingeprägt: »TABVLATVRA IOANNIS / DE LYVBLYN CANONIC[ORUM] / REG[UL]ARIV[M] DE CRASNYK / 1540«. Dank dieser Prägung hat die Quelle als »Tabulatur des Johannes von Lublin« Eingang in die Musikgeschichtsschreibung gefunden – auch wenn der Name Johannes von Lublin innerhalb der fast 260 fol. umfassenden Handschrift nicht noch einmal auftaucht.

Seit der ersten Beschreibung durch Adolf Chybiński im frühen 20. Jahrhundert gilt die Quelle als Meilenstein der polnischen Musikgeschichte.<sup>1</sup> Sie wird eröffnet von einem 26 Manuskriptseiten umfassenden Textteil, der sich mit der mehrstimmigen Ausarbeitung eines liturgischen Cantus firmus beschäftigt, und sie wird abgeschlossen von einer kurzen Anweisung, wie ein Tasteninstrument zu stimmen ist. Aufgrund dieser Texte sah Chybiński Johannes von Lublin als »fortschrittlichen [...] Theoretiker«. <sup>2</sup> Die

insbesondere über das erste Drittel der Handschrift verstreuten Abschnitte, die nach Art der älteren »Fundamenta«<sup>3</sup> kurze mehrstimmige Bearbeitungen bestimmter Cantus-firmus-Bewegungen darstellen (z. B. *Descensus per secundas*), bezeichnete er als »Schulbeispiele«, sodass Johannes von Lublin ohne flankierende Belege zum »Lehrer« wurde. Das Interesse der Forschung an diesen Texten und an den »Schulbeispielen« war aber gering, da das Augenmerk zunächst auf anderen Aspekten lag. Dies wird etwa in der Zusammenfassung deutlich, die John R. White 1963 vom Inhalt der Quelle gab:

[...] its 520 pages preserve many unique compositions known only from this source, and encompass as well an international collection of French, Italian, German, and Polish music both sacred and secular. Including organ preludes and organ service music, intabulations of motets, madrigals, chansons, German and Polish songs, dances from Poland and the western countries, and a brief »Fundamentum« with rules for polyphonic composition and many illustrative exercises [...].<sup>4</sup>

Seiner Beschreibung entspricht auch die Konzeption der von ihm in den 1960er Jahren

1 Chybiński 1912. John R. White bezeichnet die Quelle als »[...] prime monument of the Polish Renaissance and of 16th century keyboard music in general.« (White 1963, 137)

2 Chybiński 1912, 490.

3 Der Verfasser der vorliegenden Rezension arbeitet an einer Dissertation zum Thema »*Fundamentum organisandi*. Didaktik am Tasteninstrument ca. 1440–1550«. Das Erscheinen ist für 2021 geplant.

4 White 1963, 137.

herausgegebenen ›Gesamtausgabe‹, die sechs Bände der Reihe *Corpus of Early Keyboard Music* füllt und nach Gattungen und Nationen geordnet ist.<sup>5</sup> Die ›theoretischen Traktate‹ wurden nicht integriert und die über 800 »Schulbeispiele« wurden nur auszugsweise in den sechsten Band der ›Gesamtausgabe‹ (*Tones of the psalms and Magnificat, fundamentum examples, conclusiones, clausulae*) aufgenommen.

Mit der 2015 erschienenen Neuauflage nimmt sich die Herausgeberin Elżbieta Witkowska-Zaremba dieser bisher vernachlässigten sogenannten ›didaktischen Teile‹ der Handschrift an und macht damit die verbalen Texte in lateinischer, polnischer und englischer Sprache sowie sämtliche zum *Corpus* des ›Fundamentum‹ zu rechnende Beispiele für Forschung, Praxis und Lehre zugänglich. Die Ausgabe erfüllt alle Erwartungen, die man an eine zeitgemäße Print-Edition haben kann, und krönt die jahrzehntelange Beschäftigung der Herausgeberin mit der Handschrift.

Die konsequent zweisprachig gehaltene Einführung nebst Inhaltsübersicht (27–43) und die Editionsrichtlinien (45–52) ermöglichen zu Beginn des Bandes eine schnelle Orientierung und geben Einblick in Fragen und Probleme der ›didaktischen Teile‹ der Handschrift (»1. The Manuscript«, »2. The didactic part«, »3. Ars organizandi according to The Tablature of Joannes of Lublin«). Darauf folgen die drei Teile der Edition: 1. der Textteil *Ad faciendum cantum choralem*, 2. Die Sammlung der über die Handschrift verteilten Notenbeispiele, die von der Herausgeberin als ›Fundamentum‹ bezeichnet werden, 3. die Stimmanweisung *Ad faciendam correcturam*. Auf jeden der drei Editionsteile folgen hilfreiche und ausführliche Anmerkungen auf Polnisch und Englisch. Abgeschlossen wird der Band von einem Faksimile sämtlicher edierter Teile in Schwarz-Weiß. Bei den Editionen der Textteile sind auf je gegenüberliegenden Seiten links der lateinische Text in kritischer Übertragung und rechts die Übersetzungen auf Polnisch (Witkowska-Zaremba) und Englisch (Anna Maria Busse Berger) angeordnet. Die Notenbeispiele, die in der Quelle in den Fließtext integriert sind, sind im lateinischen Text als Schwarz-Weiß-Faksimile und auf der gegenüberliegenden Seite als Übertragung in moderne

Notation wiedergegeben. So können editorische Entscheidungen – die zusätzlich in Fußnoten transparent gemacht werden – auch anhand des originalen Notenbildes überprüft werden. Auch die Übersetzungen können dank der übersichtlichen Anordnung, der Zeilenzählung und der für Original und Übersetzung abweichenden Schriftarten schnell mit dem lateinischen Text synchronisiert und geprüft werden. Steht in der englischen Übersetzung etwa der moderne Begriff »voice leading«, so ist auf einen Blick zu erkennen, dass es sich um ein Deutungsangebot für das Lateinische »moderare voces« handelt. (54 f.)

Mit dieser kaum Fehler aufweisenden Ausgabe legt Elżbieta Witkowska-Zaremba mit ihrem Team eine fruchtbare Ressource vor, die sofort kritische Fragen an die Quelle anregt. So suggeriert der Begriff ›Fundamentum‹ im Titel der Ausgabe (der typographisch nicht als Zugabe der Herausgeberin identifizierbar ist), dass es sich bei der Sammlung an Notenbeispielen insgesamt um ein ›Werk‹ handelt, das diesen Titel trägt. Diese These wurde implizit schon durch Chybiński vertreten. Auch White fasst im letzten Band der ›Gesamtausgabe‹ *fundamentum examples* zusammen – die separat aufgelisteten Beispiele zu den *conclusiones* und den *clausulae* zählen für ihn aber offenbar nicht dazu. Die Annahme, dass die Beispiele zusammengekommen ein ›Fundamentum‹ ergeben, wird durch die Quelle selbst genährt: Mehr als zehn Mal wird in *Ad faciendum cantum choralem* auf ein »Fundamentum« verwiesen (»cetera ex fundamento« u. ä., siehe z. B. 62 f.). Allerdings taucht der Begriff außerhalb der verbalen Erläuterungen gar nicht auf. Hinzu kommt, dass die abstrakte Ordnung der Beispiele unvollständig ist (siehe die Inhaltsübersicht, 31–40) und das ›Fundamentum‹ zuvor in Form einzelner Faszikel existierte, die erst im Nachhinein mit den später entstandenen verbalen Texten und sonstigen Bestandteilen der Tabulatur zusammengebunden wurden. (30 f.)<sup>6</sup> Auch repräsentieren die Beispiele »ein sehr breit gefächertes Qualitätsspektrum«. (30)<sup>7</sup> Diesem Befund steht eine

5 Lublina 1964–67.

6 Siehe auch die ausführliche kodikologische Untersuchung in Gancarczyk 1996.

7 »[...] the examples which make up the Fundamentum represent a very diversified range of quality, from those which are totally correct in

komplexe Gemengelage in Bezug auf die Autorschaft gegenüber. *Ad faciendum cantum chora-lem* ist wohl als Gemeinschaftsarbeit von zwei Personen entstanden. Während die eine, aufgrund der von ihr verwendeten Buchstabenformen wohl jüngere Person, den verbalen Text eintrug, schrieb die ältere und mutmaßlich erfahrenere die Notenbeispiele, ergänzte die zugehörigen choralen Textincipits und fügte Korrekturen ein. (43) Den Handschriftenbefund wie auch die qualitative Heterogenität des ›Fundamentums‹ deutet die Herausgeberin dahingehend, dass dieses auf »eine Reihe von« Organist\*innen mit unterschiedlich ausgeprägten Fähigkeiten zurückgeht. (29 f.)<sup>8</sup> Dennoch geht Witkowska-Zaremba davon aus, dass es sich bei *Ad faciendum cantum chora-lem* und der über die Handschrift verteilten Sammlung von Beispielen zusammengenommen um ein »in sich geschlossenes und sorgfältig geplantes Ganzes« handelt (30),<sup>9</sup> wobei sie Johannes von Lublin als »Autor« der didaktischen Teile sieht (43). Er habe sie vorbereitet, das ›Fundamentum‹ überarbeitet, die Niederschrift von *Ad faciendum cantum chora-lem* beaufsichtigt und *Ad faciendam correcturam* selbst eingetragen. Dieses Narrativ eines ›Meisters‹, der ›Autor‹ eines ›Werkes‹ ist, scheint zwar durch die Gravur mit einem Namen und einer Jahreszahl auf dem Einband suggeriert zu werden, innerhalb der Quelle verschwimmen aber die modernen Kategorien des einen Autors und des geschlossenen Werkes. Dies erinnert an den Fall des »Fundamentum von Hans Buchner«, das in der Einführung mehrmals zum Vergleich mit dem »Fundamentum des Johannes von Lublin« herangezogen wird, und bei dem kürzlich eine alternati-

ve Erzählung zu Werk und Autorschaft vorgeschlagen wurde.<sup>10</sup>

Die nun vorliegende Ausgabe nebst den Anmerkungen der Herausgeberin laden dazu ein, die Tragfähigkeit etablierter Narrative und die verwendeten Kategorien am Material erneut zu prüfen. Dazu werfen sie neue Fragen auf (ohne sie explizit zu stellen). Wie etwa wurden diese didaktischen Teile verwendet? Wurde das ›Fundamentum‹ überhaupt als einheitliches Werk wahrgenommen, wie es die Verweise im verbalen Text suggerieren? Was nützt der dortige Verweis »cetera ex fundamento« (»das Übrige entnimmt dem Fundamentum«) in *Ad faciendum cantum chora-lem*, wenn unklar ist, welche Stelle des auf 37 Manuskriptseiten notierten und auf über 20 fol. (17v–18v, 49r–60r, 73r–79r) verstreuten ›Fundamentum‹ konkret gemeint ist? Blätterte man mühsam hin und her? Wurde das ›Fundamentum‹ geschrieben, um auswendig gelernt zu werden? Weshalb ist es dann unvollständig und nicht an einem Stück aufgeschrieben worden? Was für eine Unterrichts-, Schreib-, Arbeits-, oder Musiziersituation führte zu dem ›team work‹, das im Schriftbefund zu beobachten ist?

Um sich den offenen Fragen zu Autorschaft, Funktion, Verwendung und sozialer Einbettung der didaktischen Teile anzunähern, muss nun weiter geforscht, müssen die Beispiele gespielt und im Unterricht didaktisch erprobt werden. Die nun vorliegende Ausgabe bietet die beste Grundlage dafür. Vielleicht wird dann auch das religiöse Bildprogramm analysiert werden, das sich auf dem Ledereinband findet.<sup>11</sup> In jedem Fall wird diese Ausgabe für die wissenschaftliche, praktische und didaktische Beschäftigung mit liturgischer Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert in Zukunft unverzichtbar sein.

August Valentin Rabe

terms of counterpoint to the (rare) attempts which betray lack of practice, apparent mainly in parallel perfect consonances.«

8 »We do know that the tablature is the fruit of the labour of a number of scribes, as indicated even by such clues as the shape of the digits in the writing of the dates.« (29) »One might thus conclude that the Fundamentum is the work of a number of organists with varying degrees of advanced knowledge of instrumental counterpoint.« (30)

9 »[...] the treatise *Ad faciendum* and *Fundamentum* – together constitute a cohesive and carefully planned whole [...].«

10 Zur problematischen Zuschreibung der Basler und Züricher ›Fundamenta‹ an Hans Buchner siehe Rabe 2018.

11 In der besprochenen Ausgabe wird das Bildprogramm nicht erwähnt.

## Literatur

- Chybiński, Adolf (1912), »Polnische Musik und Musikkultur des 16. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Deutschland«, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 13, 463–505.
- Gancarczyk, Paweł (1996), »Uwagi Kodykologiczne O Tablatureze Jana Z Lublina (1537–1548)«, *Muzyka – Kwartalnik Poswiecony Historii I Teorii Muzyki* 41, 45–58.
- Lublina, Jan z. (1964–67), *Tablature of Keyboard Music* (= *Corpus of Early Keyboard Music*, Bde. 61–66), hg. von John R. White, New York: American Institute of Musicology.
- Rabe, August Valentin (2018), »Hans Buchners Fundamentum? Vorschläge für eine historiografische Neubewertung«, *Acta Musicologica* 90, 121–148.
- White, John Reeves (1963), »The Tablature of Johannes of Lublin. Ms 1716 of the Polish Academy of Sciences in Cracow«, *Musica Disciplina* 17, 137–162.

© 2020 August Valentin Rabe (august.rabe@univie.ac.at)

Rabe, August Valentin (2020), »Witkowska-Zaremba, Elżbieta (Hg.) (2015), *Tabulatura Joannis de Lublin. Ad faciendum cantum choralem; fundamentum; ad faciendam correcturam* (= *Monumenta musicae in Polonia: Seria C, Tractatus de musica*, Bd. 3), übers. ins Polnische von ders., engl. Übersetzungen von Anna Maria Busse Berger, Warschau: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 229–232. <https://doi.org/10.31751/1076>

Universität Wien [University of Vienna]

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: 29/09/2020

angenommen / accepted: 30/09/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 21/12/2020



# Job Ijzerman, *Harmony, Counterpoint, Partimento: A New Method Inspired by Old Masters*, New York: Oxford University Press 2018

Schlagworte/Keywords: counterpoint; didactics of harmony; Didaktik der Harmonielehre; Harmonielehre; harmony; Kontrapunkt; partimento

Vor mehr als einem Jahrzehnt erlangte die Partimento-Praxis ihren Platz als wesentlicher Gegenstand im Diskurs der Musiktheorie zurück. Der sich daran anschließende Publikationsboom an Quelleneditionen und wissenschaftlichen Abhandlungen zu diesem Thema ist bis heute nicht abgeklungen: Job Ijzermans *Harmony, Counterpoint, Partimento: A new Method inspired by Old Masters* – im Folgenden *HCP* – fügt sich in diesen Diskurs nahtlos ein, gewinnt ihm aber eine neue Facette ab:

Trotz der vielfältigen Beiträge der letzten Jahre, so der Autor, stecke die moderne Partimento- und Schema-Didaktik noch in ihren Kinderschuhen. (xi) Mit der vorliegenden Publikation möchte Ijzerman daher einen Beitrag zur Erfüllung dieses Desiderats leisten. Sein Anliegen ist demnach nicht, die Partimento-Lehre und die Schema-Theorie weiter wissenschaftlich zu erforschen, sondern sie für den Unterricht im Textbook-Format didaktisch aufzubereiten. Dabei ist vor allem der Einfluss von Robert O. Gjerdingen während der Lektüre unverkennbar. Ijzerman übernimmt dessen Schemabegriff mit samt seiner zum Teil strittigen Begriffsprägungen. Der zugrundeliegende Partimento-Begriff ist vereinbar mit der Begriffsexplikation von Felix Diergarten und Ludwig Holtmeier in der *MGG*: »In jüngster Zeit bezeichnet Partimento auch ein spezifisches Verständnis von ›Tonalität‹, wobei der auf der Oktavregel beruhende (italienische) Tonalitätsbegriff der Partimento-Tradition gleichsam das Gegenmodell zu Rameaus auf dem Umkehrungsdenken und der Terzschichtung beruhendem *basse fondamentale* gegenübergestellt wird.«<sup>1</sup> Ganz im Sinne dieser Definition ist Ijzermans Anspruch, einen in sich geschlossenen Gegenentwurf auszuformulieren und das

Lehrbuch als eine »alternative to currently used textbooks on harmony« (xii) zu profilieren.

Mit der titelgebenden Begriffstrias erzielt der Autor einen integrativen Ansatz: »no distinct disciplines but all three in one«.<sup>2</sup> Während er mit Grundkenntnissen der Allgemeinen Musiklehre rechnet, werden keine fundierten Kenntnisse in Kontrapunkt, Harmonielehre oder Generalbass vorausgesetzt. *HCP* ist konzipiert als ein viersemestriger Lehrgang für das Grundstudium (xi) – vermutlich primär an nordamerikanischen Universitätscurricula orientiert. Der abzudeckende Zeitraum soll die ganze *common-practice period* von Arcangelo Corelli bis Johannes Brahms umfassen. (xiii) Der Unterschied zu anderen Lehrbüchern der Harmonielehre ist laut Vorwort dreierlei: Erstens steht die horizontale Perspektive im Vordergrund. Der reale Bass und nicht der virtuelle *basse fondamentale* wird als Fundament der Harmonie betrachtet. Somit wird das Umkehrungsdenken erst in späteren Kapiteln eingeführt, primär als Ergebnis von mehrfachem Kontrapunkt. Zweitens werden Schemata als horizontal und vertikal fest umrissene Modelle in einer holistischen Perspektive behandelt und nicht auf ihre akkordischen Bestandteile im Sinne einer atomischen Akkordlehre reduziert. Drittens wird eine Hands-On-Didaktik in Anleh-

1 Diergarten/Holtmeier 2016.

2 Damit scheint er gleichsam auf Gjerdingens missbilligende Beobachtung zur disziplinären Trennung in der Musiktheorie zu reagieren: »The modern student, even if prepared by training in separate areas like harmony and species counterpoint, often lacks experience in integrating those domains. For the eighteenth-century student in Naples, by contrast, strict counterpoint, harmony through figured bass, and common types of imitation were all tightly integrated through training in partimenti.« (Gjerdingen 2010, 70)

nung an die aus Neapel stammende Partimento-Lehre angestrebt, wobei »skill training« dem »conceptual learning« vorgezogen wird. (xii) Der Lehrgang beschränkt sich weder auf eine spezifische Partimento-Sammlung, noch ist er einer strikten historischen Authentizität verpflichtet. Vielmehr macht sich der Autor diese Lehrmethode zu eigen. Mithin problematisiert er die Nutzung historischer Partimento-Übungen in ihrer textgetreuen Fassung. Sie seien weder für Anfänger\*innen noch für pianistisch nicht bewanderte Studierende geeignet. Ferner würden die Partimento-Sammlungen eine konservative harmonische Sprache aufweisen. Neben authentischen sind folglich viele vereinfachte und zum jeweiligen Aufgabenzweck zugeschnittene Partimento-Übungen in *HCP* zu finden. Darüber hinaus arbeitet der Autor mit weiteren, selbst entworfenen Partimenti, die der harmonischen Praxis des 19. Jahrhunderts stilistisch und historisch informiert nachempfunden sind. (xii f.)

Das Buch setzt sich aus einem Text- und einem Aufgabenteil zusammen, denen ein zweifaches Vorwort vorangestellt wird, für Lehrende und für Studierende. Der Aufgabenteil steht auch auf einer begleitenden Webseite neben Lösungsvorschlägen, Audiodateien aller Notenbeispiele<sup>3</sup> sowie einer weiterführenden Anleitung für Lehrende zur Verfügung. Ohne Zweifel bildet die Webseite ein hervorragendes Hilfsmittel für den Unterricht.

Das Buch weist eine klare Struktur auf: Der musikalische Zusammenhang eines jeden Repertoireausschnitts wird – trotz gelegentlicher Abschweifungen – aufschlussreich erläutert. In geeigneten Fällen wird z. B. der syntaktische Aufbau – etwa nach den syntaktischen Modellen Periode, Satz oder Fortspinnungstypus – beleuchtet. Jedes Kapitel schließt mit den Bausteinen *Terms to Remember*, *Instructions for the exercises* und schließlich *Suggestions for further analysis*. In den Worten des Autors: »The textbook explores the subjects in a consistent way«. (1) Doch gerade diese Vereinheitlichung der Darstellung stellt sich als problematisch heraus, und der Aufbau erweist sich in manchen Fällen gleichsam als Prokrustesbett (vgl. unten).

Ijzerman schreibt unpräzise in leicht verständlicher Sprache. Einheitlich wie der Kapitel-

aufbau – um nicht zu sagen eintönig – sind dennoch auch die Wortwahl und einige Formulierungen, denen man nahezu im selben Wortlaut immer wieder begegnet.

Wie in mehreren Harmonielehren findet man in *HCP* die übergeordnete Gliederung in Diatonik, Chromatik und Enharmonik. Doch das zugrundeliegende Ordnungsprinzip der Kapitel ist vielmehr ein kontrapunktisches – von der Zwei- (Kap. 1) über die Drei- (Kap. 2) zur Vierstimmigkeit (Kap. 6). Der Aufbau ist didaktisch sinnvoll durchdacht und mit der Vielfalt der Partimento-Realisierungsmodi vereinbar. Ijzerman begründet diese Reihenfolge jedoch aus der Perspektive der Gehörbildung und der allmählichen Schulung des Wahrnehmungsvermögens. Idealerweise, schreibt Ijzerman, soll *HCP* in ein Gehörbildungsprogramm eingebunden werden, das Spielen, Improvisieren und Komponieren einschließt.<sup>4</sup> Gerade aufgrund dieser latenten Ausrichtung der Publikation lädt sie zu einem Vergleich mit einem anderen Buch ein, das sich mit Satzmodellen im Kontext der Gehörbildung befasst. So erinnert der didaktische Einstieg von *HCP* in mancherlei Hinsicht an das Kapitel »Mehrstimmige Satzmodelle« in Ulrich Kaisers Gehörbildungsbuch.<sup>5</sup> Ähnlich wie Kaiser in jenem Kapitel eröffnet Ijzerman sein Buch mit dem Thema *Two-Part Scale Realization* (3) und entfaltet das Potenzial dieser Gerüstsätze in den nachfolgenden Kapiteln. Die Leser\*innen werden zunächst mit Terz- und Sextparallelen und anschließend mit 2-3- und 7-6-Vorhaltsketten vertraut gemacht. Im Kapitel *Three-Part Scale Realization* werden die zweistimmigen Modelle um eine weitere Stimme ergänzt. So findet man Unterkapitel zu den Schemata *Fauxbourdon*, *Monte*, *7-6 Fauxboudon*, *Stepwise Romanesca*, *Fifth Down Fourth Up* und *The Tied bass*. Im Kontext eines Partimento-Lehrgangs hat dieser

3 Die Tonbeispiele wurden vermutlich im Notensatzprogramm mit einem VST-Plugin generiert.

4 »With respect to aural perception, four-part harmony is significantly more complex than harmony in three parts. Due to the two middle voices, four-part harmony loses [sic] the contrapuntal transparency of a three-part texture. This lack of transparency increases the level of abstraction, especially for those who tend to think in melodic terms rather than in chords. This is why *HCP* introduces four-part realization only at a later stage in the method, and not at the very beginning«. (xiii)

5 Kaiser 1998, 132 f.

Einstieg seinen Platz als Teil der auf die Tonleiter bezogenen Modelle. In *HCP* werden auch weitere zweistimmige Varianten besprochen: 3-6-, 2-6- und 7-3-Konsekutive und schließlich auch ihre Kombination 2-6-7-3. IJzerman schöpft zwar nicht alle Kombinationsmöglichkeiten aus, er schafft jedoch eine gute Basis für die nachfolgenden Kapitel.

Im ersten Abschnitt kommt eine begriffliche Unschärfe zum Vorschein, die auch im Weiteren spürbar bleibt. So begegnet man auf engstem Raum den Bezeichnungen »harmonic structure«, »contrapuntal structure« und »harmonic-contrapuntal structure« in Bezug auf ein und dasselbe zweistimmige Stimmführungsgerüst. (9) Dies fällt an dieser Stelle besonders auf, da der vollständige harmonische Gehalt der zitierten Beispiele – konsekutive Sextakkorde bzw. 5-6-Konsekutive – erst in den darauffolgenden Kapiteln behandelt wird.

Die Oktavregel, die Kadenz in unterschiedlichen Erscheinungsformen sowie weitere Modelle werden in drei- sowie vierstimmigen Varianten diskutiert. Eine weitere Ähnlichkeit zu Kaisers Konzeption besteht im Wiederaufgreifen einiger Schemata in einem Kapitel zum Thema Chromatik. Beispielsweise wird *Monte* (33) zum *The Chromatic Monte* (211) erweitert. In puncto Sequenzen verwendet IJzerman keine einheitliche Terminologie und bedient sich Begriffen primär in Anlehnung an Gjerdingen<sup>6</sup> und Giorgio Sanguinetti<sup>7</sup>. So findet man Modellnamen wie *Monte*, *Romanesca* und *Monte Romanesca*, die das musikalische Geschehen nicht bzw. allenfalls bildlich beschreiben, neben technischen Termini wie *Fifth Down Fourth Up* und *The Tied Bass*, die die Bewegung der Bassstimme hervorheben, den Abstand und die Richtung der Versetzung von Sequenzgliedern dennoch nicht erfassen. Auf eine zusammenfassende Sequenzsystematik verzichtet IJzerman. Wie in vielen Harmonielehren markiert ein Kapitel zum Thema Enharmonik das Ende des Lehrgangs. Neben der Erörterung der üblichen Modulationswege widmet IJzerman je ein Kapitel der Modulation mit dem übermäßigen Dreiklang und dem *Omnibus*<sup>8</sup>.

6 Zur Kritik der Terminologie Gjerdingens siehe Neuwirth 2008 und Holtmeier 2011.

7 Sanguinetti 2012.

8 Vgl. Dittrich 2007.

Eine Besonderheit bildet das Kapitel zu *Galant Schemata* (Kap. 5). In der Einleitung weist IJzerman darauf hin, dass die Wiederbelebung der Partimento-Tradition Hand in Hand mit der Entwicklung der Schema-Theorie einherging. (xi) Diese Kopplung bildet den Ausgangspunkt von IJzermans Methode. Doch während das Partimento in diesem Lehrgang – praktisch enthistorisiert – als didaktisches Mittel dient, stellt sich die Frage, ob und inwiefern sich Gjerdingens Schema-Ansatz, der sein Potenzial möglicherweise vornehmlich im Rahmen einer ›Stildogmatik‹ entfalten kann,<sup>9</sup> für IJzermans Unterfangen eignet und ob dessen Einbettung reibungslos erfolgt. Es ist verwunderlich, dass IJzerman im entsprechenden Abschnitt die ›Entstehung‹ von Schemata wie *The Leaping Romanesca*<sup>10</sup> auf die Zeit des galanten Stils zurückführt. »This chapter discusses a number of these typically Galant schemata. Although these schemata originate from the Galant-style period, their significance is also palpable in later periods, until even the late nineteenth century«. (99)

Vermutlich ist diese falsche Zuschreibung infolge einer Simplifizierung von Gjerdingens Ansatz im Zuge einer didaktischen Reduktion zustande gekommen. Gjerdingen widmet zwar das erste Kapitel seines Buchs *Music in the Galant Style der Romanesca*.<sup>11</sup> Er zählt jedoch das von IJzerman angeführte Schema nicht zu den genuin galanten Schemata. »A leaping type, in which the bass alternately leaps down a fourth and steps up a second, all with 5/3 sonorities [...]. This was the seventeenth-century norm«. <sup>12</sup> Die Essenz seiner Darstellung im entsprechenden Kapitel – vermutlich stellt Gjerdingen dieses Schema daher allen anderen voran – ist die Ableitung einer Hybridform: *Stepwise Romanesca* und *Leaping Romanesca* als Vorstufen der *Galant Norm*.<sup>13</sup>

Das von Gjerdingen übernommene theoretische Gerüst der *Schema Prototypes* wird ferner

9 Vgl. Holtmeier 2011.

10 In der deutschsprachigen Musiktheorie bekannt unter den Bezeichnungen ›Dur-Moll-Parallelismus‹, ›Terzfall‹, ›Quartfall terzweise‹ und ›Pachelbel-Bass‹.

11 Gjerdingen 2007, 25.

12 Ebd., 454.

13 Vgl. Neuwirth 2008, 403 f. und Holtmeier 2011, 309 f.

Example 1 consists of four musical systems, each with a treble and bass staff. Systems (a) and (b) are in C major, while (c) and (d) are in A minor. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. System (a) has fingerings: (5) 3, (5) 3, (5) 3, (5) 3, (5) 3, (5) 3, (5) 4-3, (5) 3, (5) 3, (5) 4-3, (5) 3, (5) 4-3. System (b) has fingerings: (5) 4-3, (5) 3, (5) 3, (5) 4-3, (5) 3, (5) 4-3. System (c) has fingerings: (5) 3, (5) 3, (5) 3, (5) 3, (5) 3, (5) 3, (5) 4-3, (5) 3, (5) 3, (5) 4-3, (5) 3, (5) 4-3. System (d) has fingerings: (5) 4-3, (5) 3, (5) 3, (5) 4-3, (5) 3, (5) 4-3.

Beispiel 1: »Prototypes of the leaping Romanesca in major (a, b) and minor (c, d)« (104)

Example 2 shows three systems of musical notation. System (a) is in A minor, system (b) is in C major, and system (c) is in E major. Each system includes a treble and bass staff with fingerings and key signatures. System (a) has fingerings: 5, 6, 5, 6, 5, 6, 7, (5) 3, 1, 2, 3, 6. System (b) has fingerings: 5, 6, 5, 6, 5, 6, 7, (5) 3, 1, 2, 3, 6. System (c) has fingerings: 5, 6, 5, 6, 5, 6, 7, (5) 3, 1, 2, 3, 6.

Beispiel 2: »The galant Romanesca bass as a Hybrid«, Gjerdingen 2007, 33

The diagram shows three bass staff examples. The first is labeled 'STEPWISE VARIANT' and shows a sequence of notes with a bracket underneath. The second is labeled 'LEAPING VARIANT' and shows a sequence of notes with a bracket underneath and the number '5' above it. The third is labeled 'GALANT NORM' and shows a sequence of notes with a bracket underneath and the number '6' above it.

Beispiel 3: »Prototypes of the enharmonization of the augmented triad – Enharmonische Modulation« (155)

nicht ganz im erwarteten Sinne verwendet. Die fixierte Abfolge der Bausteine aller Kapitel – »Each section discusses one or more repertoire excerpts. It deduces the schemata from the excerpts and subsequently generalizes them by means of prototypes.« (xiv) – scheint den Autor dazu zu verleiten, auch einige harmonische Prinzipien, denen man üblicherweise keinen

Schema-Charakter beimessen würde, als Prototypen zu bezeichnen. So lässt er – vermutlich unabsichtlich – beispielsweise die enharmonische Modulation mit dem übermäßigen Dreiklang und andere ähnliche Beispiele als etablierten Schemata gegenüber ebenbürtig erscheinen. (266)

\*\*\*

Die Vielfalt der deutschsprachigen musiktheoretischen Lehrtraditionen, die die Hochschullandschaft prägt, dürfte der nordamerikanischen Textbook-Praxis geradezu diametral entgegenstehen. So mag eine solche Publikation im deutschsprachigen Raum gegebenenfalls mit einem gewissen Argwohn betrachtet werden. Die Art der Darstellung, die Auswahl der Schemata sowie die gewählte Systematik werden daher nicht unbedingt mit dem ungeteilten Beifall aller kundigen Leser\*innen rechnen können. Kenner\*innen vermissen sicherlich dieses oder jenes Satzmodell, eine konsequente Klassifizierung der Schemata nach Formfunktionen oder eine Taxonomie der Sequenzen nach Versetzungsabstand sowie eine differenzierte historische Kontextualisierung. Das Verdienst von IJzerman ist jedoch, mit didaktischem Geschick

ein einsteigerfreundliches Lehrbuch vorgelegt zu haben, das sich nicht an Sachkundige, sondern an Studienanfänger\*innen richtet. IJzerman nimmt die Leser\*innen an die Hand und weist einen kohärenten Weg durch das Dickicht der Regeln und Modelle. Das Textbook-Korsett hat gewiss auch seinen Preis. Der Textteil, der mit knapp 300 Seiten ein viersemestriges Programm begleiten soll, wartet bei der Einführung eines neuen Themas nur mit einer bescheidenen Anzahl an Beispielen auf. Trotz aller Vorbehalte bietet *HCP* einen anschlussfähigen Lehrgang, dessen Lektüre sich durchaus für den Einstieg in die Materie lohnt und der als Nachschlagewerk für pointierte Beispiele sowie elegante didaktische Konzepte eine bereichernde Ergänzung für das musiktheoretische Bücherregal darstellt.

Matan Entin

## Literatur

- Diergarten Felix / Ludwig Holtmeier (2016), »Partimento« [2008], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler / New York: RILM, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/18318> (23.11.2020)
- Dittrich, Marie-Agnes (2007), »Teufelsmühle« und »Omnibus«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2, 107–121. <https://doi.org/10.31751/247> (23.11.2020)
- Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press.
- Gjerdingen, Robert O. (2010), »Partimenti written to impart a knowledge of counterpoint and composition«, in: *Partimento and Continuo Playing in Theory and Praxis*, hg. von Thomas Christensen und Dirk Moelants, Leuven: Leuven University Press, 43–70.
- Holtmeier, Ludwig (2011), »Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press, 2007« [Rezension], *Eighteenth-Century Music* 8/2, 307–326. <https://doi.org/10.1017/S1478570611000091> (23.11.2020)
- Kaiser, Ulrich (1998), *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Mit einem Formkapitel von Hartmut Fladt*, 2 Bde., Kassel: Bärenreiter.
- Neuwirth, Markus (2008), »Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, Oxford University Press 2007« [Rezension], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 5/2–3, 401–409. <https://doi.org/10.31751/293> (23.11.2020)
- Sanguinetti Giorgio (2012), *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, New York: Oxford University Press.

© 2020 Matan Entin (m.entin@uni-bonn.de)

Entin, Matan (2020), »Job IJzerman, *Harmony, Counterpoint, Partimento: A New Method Inspired by Old Masters*, New York: Oxford University Press 2018«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 233–238. <https://doi.org/10.31751/1049>

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn [Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn]

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: 30/09/2020

angenommen / accepted: 01/10/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 02/03/2021

# Friedrich Jaecker, *Kontrapunkt – Grundlagen und zweistimmiger Satz*, Bergheim: Edition Cinquecento 2019

Schlagworte/Keywords: Bicinium; counterpoint; Friedrich Jaecker; Kontrapunkt; Vocal polyphony; Vokalpolyphonie

Der Hamburger Musiktheoretiker Christoph Hohlfeld (†) legte zusammen mit Reinhard Bahr 1994 die *Schule musikalischen Denkens – Der Cantus-firmus-Satz bei Palestrina* vor. Trotz der offensichtlichen Verdienste dieser 1000 Normseiten<sup>1</sup> umfassenden Publikation, lässt sich festhalten, dass der aktuelle musiktheoretische Diskurs weitgehend eine andere Richtung eingeschlagen hat: In den letzten 30 Jahren gerieten andere Aspekte der Disziplin in den Fokus des Interesses,<sup>2</sup> wobei die Einsicht, dass der Improvisation für die Musikproduktion vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert eine immense Bedeutung zukommt, immer mehr Raum einnimmt.<sup>3</sup>

- 1 Dieser Begriff wird hier im Sinne der VG-Wort benutzt. Demnach hat die Normseite einer wissenschaftlichen Arbeit einen Umfang von 1.500 Zeichen.
- 2 Der historisch Informierte würde in einer umfassenden ›Schule musikalischen Denkens‹ heute die mathematische Darstellung der Intervalle und des Tonsystems vermissen, die in der älteren Musiktheorie bis etwa 1742 (Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*) üblicherweise einen großen Raum einnimmt und in neueren musiktheoretischen Werken eher vernachlässigt wird.
- 3 Die Musikwissenschaftlerin Anna Maria Busse Berger bestätigt, dass der kulturelle Kontext der oralen Kultur oft nicht berücksichtigt wird, zumal mittelalterliche Traditionen noch lange nachwirkten. Deshalb bedeute Komponieren in diesem gesamten Zeitraum weder die Schaffung von gänzlich ›Neuem‹ noch einen Akt des Schreibens. Vielmehr basiere das »Musikschaffen« zunächst auf »ruminatio [Wiederkäuen], cogitatio, dictatio, a listening and a dialogue, a ›gathering‹ (collectio) of voices from several places in memory« (Busse Berger 2005, 4). Vgl. ebenfalls die neueren Veröffentlichungen von Philippe Canguilhem (2011, 2013, 2015) sowie Judd 2000, Schubert 2002, Owens 1997 und Haar 1990. Hinweise zur Bedeutung

Angesichts des aktuellen Forschungsstands sollte es den Autorinnen und Autoren musikhistorischer Untersuchungen bewusst sein, in welchem Verhältnis die Schriftkultur zur oralen Kultur in dem zu behandelnden Zeitraum steht.<sup>4</sup>

Jede neue Veröffentlichung, welche sich mit Kontrapunktfragen des 16. Jahrhunderts befasst, wird deshalb mit großem Interesse aufgenommen, so auch das 2019 erschienene Lehrbuch *Kontrapunkt – Grundlagen und zweistimmiger Satz* von Friedrich Jaecker. Die vielfältigen Aspekte der musikwissenschaftlichen Forschung werden in den meisten älteren Lehrbüchern zur Musikproduktion vergangener Jahrhunderte vernachlässigt. Andererseits stellt sich die Frage, ob ein vollständiges und Forschung integrierendes Kompendium den Studierenden an Musikhochschulen zum Studium dieser Thematik tatsächlich empfohlen werden kann. Im Jahre 2019 erschienen zwei Publikationen zum zweistimmigen Kontrapunkt, in denen dieses Problem auf unterschiedliche Weise gelöst wurde. Ralf Kubicek reduziert den Lehrstoff auf relativ wenige Normseiten.<sup>5</sup> Aufgrund des geschickt gewählten Din A4-Formats hat Friedrich Jaeckers Kontrapunktbuch einen Umfang von ›lediglich‹ 233 Seiten (im Vergleich zu Hohlfeld ergibt dies bei Jaecker letztlich dann doch 660 Normseiten). Sowohl die Schrift von Kubicek als auch die von Jaecker reduzieren die möglichen Unterrichtsinhalte, und dies ist im letzteren Fall mit Blick auf den Lehrstoff, der den Studierenden in einer begrenzten Zeit vermittelt werden kann, als ein

der Improvisation in der nachfolgenden Musikgeschichte finden sich u. a. bei Felbick 2019a, 2019b und 2005.

- 4 Busse Berger (2005) hat Friedrich Ludwig (1872–1930) als Negativbeispiel wegen seiner nicht adäquaten, aber einflussreichen Rezeption der Alten Musik dargestellt.
- 5 Kubicek 2019.

Vorteil anzusehen. Die Bedeutung der Improvisation wird nur am Rande in einigen Fußnoten erwähnt.<sup>6</sup> Hier wäre ein kleiner Hinweis auf die kaum überschaubare Komplexität der Thematik wünschenswert gewesen.

Friedrich Jaecker setzt sinnvolle Schwerpunkte.<sup>7</sup> Der Autor verzichtet auf die traditionelle Didaktik, die Grundprinzipien der Klangfortschreibung zunächst in einem Satz Note-gegen-Note zu demonstrieren.<sup>8</sup> Allerdings empfiehlt er sinnvollerweise in einigen seiner Übungen, nur halbe und ganze Noten zu verwenden (z. B. 167). Diese an historischen Vorbildern orientierte ›Gattung 1:2‹ ist zu begrüßen, wobei das System des in der deutschen Musiktheorie vielfach Geächteten hier vom Rezensenten nicht erwähnt wird, denn das könnte die Puristinnen und Puristen verärgern. Diese mögen ebenfalls die Nase rümpfen, wenn bei ›modernen‹ Editionen aus Gründen der schnelleren Lesbarkeit und breiteren Zugänglichkeit auf originale Schlüssel verzichtet wird, Mensurstriche gesetzt oder die Stimmen in Partiturform geschrieben werden, wie dies bei Jaecker und anderen Autorinnen und Autoren innerhalb der deutschsprachigen Musiktheorie üblich ist.<sup>9</sup> Die großen Notenwerte der Originalnotation werden beibehalten, allerdings muss der Autor zugeben, dass diese Notation vielen Studierenden eine gewisse Gewöhnung abverlangt. Es darf auch nicht unterschätzt werden, welche Leseprobleme durch den historisch korrekten Verzicht auf Überbindungen in neueren Ausgaben entstehen. Hier muss jede Autorin und jeder Autor eine Entscheidung treffen, welche Leseschwierigkeiten gegenüber den

originalen Stimmbüchern für die vorgestellte Zielgruppe der Lesenden zumutbar sind. Auf dem vorderen und hinteren Umschlag des Buches befinden sich jedenfalls Originaldrucke eines Duos von Orlando di Lasso und vermitteln einen Eindruck der originalen Schreibweise. Die Argumente von Ralf Kubicek, die historisch etwas korrektere Notation bringe Studierende, »welche hieran meist nicht gewöhnt sind, beim Lesen mehrstimmiger Sätze oder beim Vom-Blatt-Singen regelmäßig in Schwierigkeiten«, sind jedenfalls nicht ganz von der Hand zu weisen.<sup>10</sup>

Bei der Beschreibung der Modi ist Thomas Daniel präziser als sein ehemaliger Kölner Kollege Jaecker. Allerdings ist auch der Hinweis des Ersteren auf den angeblich erst um 1050 geprägten Begriff hypomixolydisch und der Hinweis auf die angebliche Zahl von sieben Modi bei ›den Griechen‹ irreführend,<sup>11</sup> denn bereits Aurelianus Reomensis kannte unter Berufung auf griechische Autoren die »octo tonos« und verwies auf Karl den Großen, der weitere Tonarten für erforderlich hielt.<sup>12</sup> Eine Satzlehre kann diese musikwissenschaftlichen Details – das betrifft

6 Andere Schwerpunkte setzt Markus Jans in einem unveröffentlichten Unterrichtsmanuskript.

7 Immanuel Ott zeigte in seiner Rezension zu Johannes Menkes erstem Kontrapunktbuch, dass sich die Schwerpunktsetzungen mancher Autoren gegenseitig ergänzen, wenn auch in einem zuweilen antipodischen Sinne. Vgl. Ott 2015, 130.

8 Vgl. Sachs 1982, 17 f.

9 In anderen Editionen finden sich Taktstriche mit Überbindungen oder in älteren Ausgaben wie bei Bellingham 1980 sogar Übertragungen der Notenwerte in den 4/4-Takt. Schwickerath/Wüllner (1931) gaben bekanntlich eine Edition von Chormusik in ›alten Schlüsseln‹ heraus, die aus historisch informierter Perspektive selbst höchst editionsbedürftig wäre.

10 Kubicek 2019, 13. Kubiceks Konzept, »Themen, die in den Bereich der Musik- und Notationsgeschichte, der Formen- oder Gattungslehre gehören« nur in dem Umfang zu behandeln, der für das unmittelbare Verständnis der Satzlehre notwendig erscheint, und seine etwas einseitige Orientierung an dem bekannten Fux'schen Lehrbuch, welches »aus Gründen, die ich nicht nachvollziehen kann, heutzutage mitunter in Frage gestellt wird« (ebd., 6 f.), ergibt ein recht kompaktes Lehrbuch, welches in musiktheoretischer Hinsicht die Gestaltungsmittel nur unzureichend zur Sprache bringt (vgl. 7), aber in manchen Aspekten und Quellenangaben durchaus hohen musikwissenschaftlichen Ansprüchen genügt.

11 Vgl. Daniel 1997, 37.

12 Aurelian von Réomé schreibt um 850 im 8. Kapitel seiner *Musica disciplina*, dass Karl, von seinen Kantoren unterrichtet, die Einführung von vier weiteren Tonarten anordnet habe, denn einige Kantoren hätten versichert, dass gewisse Antiphonen nicht in die Ordnung der acht Kirchentöne hineinpassten. Zuvor war nach neueren Erkenntnissen die *Musica Albini* (»[O]ctotonos in *Musica consistere*«) verfasst worden, die Aurelian kompilierend zitiert. Vgl. Gushee 1975, 82.

sowohl Daniel als auch Jaecker – niemals befriedigend integrieren, denn die historische Materie ist zu komplex für eine derartige Kurzdarstellung.

Die genannten Fragestellungen betreffen das Verhältnis von pädagogischer Reduktion und musikwissenschaftlicher Differenzierung.<sup>13</sup> Jaecker ist diese Quadratur des Kreises trotz aller Widrigkeiten recht gut gelungen, denn hier wird den Studierenden eine ihnen in der Regel völlig fremde Art des Musikdenkens und Musizierens nahegebracht. Das erfordert ein gründliches Studium, welches eigentlich zusätzlich noch einer vertieften Beschäftigung mit der Thematik z. B. durch das jahrelange Singen in einem Chor bedürfte, aber dies ist wohl nur im Einzelfall im Musikstudium von denjenigen zu leisten, für die Gesang nicht das primäre Medium zur Darstellung und Verinnerlichung tonaler Zusammenhänge ist.<sup>14</sup>

Die am Ende eines jeden Abschnittes erscheinenden Anmerkungen zeigen weitere Perspektiven auf. Durch die Verwendung des Subtextes wird zugleich der Haupttext auf erfrischende Weise entlastet.

Im ersten seiner drei Teile publiziert Jaecker zunächst 28 zweistimmige Liedsätze, die unterschiedlichen »Gattungen« angehören und geistliche und weltliche Stücke beinhalten.<sup>15</sup> Mit diesen Sätzen unterschiedlicher Provenienz

verschafft der Autor seiner Leserschaft zunächst einen ersten Eindruck von der zur Diskussion stehenden Stilistik. (11–44) Im Zentrum des Lehrbuchs stehen 110 Unterrichtsinhalte, die der Autor in seiner Melodie- und Satzlehre (45–154) in systematischer Ordnung mit geschickter Untergliederung in neun Abschnitten vorstellt.<sup>16</sup> Da jeder dieser Unterrichtsinhalte verschiedene Aspekte einschließt, die jeweils mit bis zu 15 besonderen, kurzen und durch Quellen sehr gut belegten Beispielen (76–80) demonstriert werden, ist der tatsächliche Lehrstoff wesentlich umfangreicher. Damit wird ersichtlich, dass ein ernsthaftes Studium dieser Materie zeitaufwendig ist. Mit seiner umfangreichen Melodielehre folgt Jaecker als ehemaliger Hamburger Student dem Konzept Hohlfelds, bei dem die Melodielehre ebenfalls der Schlüssel zum Verständnis des musiktheoretischen Ansatzes ist.<sup>17</sup> Der dritte Teil (155–216) bietet zahlreiche Aufgabenstellungen: Das Konzept beginnt mit einem Basislehrgang von knapp 200 Aufgaben zum motettischen Satz. (155–194) Daran schließen sich 33 weitere Aufgaben zu anderen »Gattungen« an, teilweise mit etlichen Anregungen zur Bearbeitung der aufgeführten Cantus firmi. Dieser Teil baut auf den Basislehrgang auf und dient vor allem der Vertiefung. Der gesamte dritte Teil des Buches weicht mit der vom Autor als »kleinschrittig« bezeichneten Arbeitsweise (8) von vergleichbaren anderen Lehrgängen ab. Etwa die Hälfte der genannten 200 Aufgaben sind Leseempfehlungen, die sich ausschließlich auf teilweise nur wenige Zeilen umfassende Abschnitte des zweiten Teils beziehen.<sup>18</sup> Studierende sollen die damit erarbeiteten einzelnen Unterrichtsstoffe unmittelbar in einer nachfolgenden Übung anwenden. In manchen Fällen sind mehrere

13 Die Problematik aktuellen Kontrapunktunterrichts war 2018 einer der Gegenstände des 18. Jahreskongresses der GMTH an der Hochschule für Künste Bremen, allerdings wurden dort die hier angesprochenen Fragestellungen bedauerlicherweise nur am Rande behandelt.

14 Das Singen wie auch das Prima-vista-Singen galten in der Blüte der Vokalmusik als selbstverständliche »Hauptfächer« innerhalb der musikalischen Ausbildung, welche nicht explizit als solche erwähnt werden mussten. Heute ist dazu aber offenbar ein besonderer Hinweis für Studierende erforderlich, denen das Singen als der primäre Zugang zur Musik und vor allem auch zur Vokalmusik fremd geworden sein mag. Aus diesem Grunde muss Jaecker besagte Studierende explizit auf einen banalen Umstand hinweisen: »Als Vokalmusik erschließt sie sich vor allem durch das Singen« (7).

15 Der hier verwendete Gattungsbegriff bezieht sich nicht auf den in älteren Kontrapunktbüchern üblichen Fux'schen Gattungsbegriff.

16 Diese Zahl ergibt sich aus der Auflistung der insgesamt 110 Unterabschnitte, die sich auf der dritten Gliederungsebene befinden. (47–152) Teilweise werden diese nochmals untergliedert, so dass auf dieser Ebene weitere Aspekte zur Sprache kommen, die der Autor dann allerdings nicht als Unterpunkte der dritten Gliederungsebene nochmals besonders kennzeichnet. (76–80)

17 Vgl. Bahr 2008, 336.

18 Kubicek (2019) mutet den Studierenden lediglich 18 Aufgaben zu und beschreibt den Unterrichtsstoff in 58 Regeln auf 54 Seiten seines Lehrbriefs.

Lösungen möglich. Sowohl die im Lehrbuch abgedruckten als auch die auf der Homepage des Autors zur Verfügung gestellten Lösungen vermitteln einen Eindruck von der Richtigkeit der Arbeitsweise.<sup>19</sup> Diese Methodik führt zu überschaubaren Lernmodulen, die ein schnelles Erfolgserlebnis und damit eine hohe Lernmotivation bewirken.

Einige Details mögen genauer betrachtet werden. Die Trennung von Melodik und Mehrstimmigkeit führt zu methodischen Problemen z. B. bei der *Cambiata*.<sup>20</sup>

Begriffliche Eigenprägungen wie »Durchgangs-Terzsprung-Figur« können sinnvoll sein. (64) Hohlfeld hat solche sprachlichen Neuschöpfungen mit dem Kürzel »EP« besonders kenntlich gemacht, denn diese Terminologie werden Interessierte in der Literatur vergeblich suchen.

Die für das Lehrbuch geltende Unterscheidung zwischen melodischen und rhythmischen Klausel-Varianten ist begrüßenswert und scheint in dieser reduzierten Form für die meisten Unterrichtssituationen wesentlich sinnvoller zu sein als die Verwendung historisch und künstlerisch adäquater, aber zu komplexer Fachbegriffe. (89 f.)

Ein ähnliches Beispiel zeigt sich bei der Frage, ob man den Begriff »Leitton« in einem derartigen Lehrbuch verwenden darf. Diesbezüglich ist Jaecker kein Purist (97) und vertritt eine ganz andere Meinung als Daniel. Folgt man Letzterem, so »verbietet sich« die anachronistische Verwendung des Begriffs »Leitton«.<sup>21</sup> Der Begriff »Kadenzflucht« (»Fuggir La Cadenza«) wird bei Jaecker mit einem Fußnotenvermerk auf die Quelle – nämlich »Zarlino, *Istitutioni Harmoniche*, S. 226«<sup>22</sup> – erwähnt, aber letztlich erfolgt dieser Hinweis eher beiläufig, denn der von Jaecker vornehmlich an dieser Stelle benutzte Begriff ist »unterbrochene Tenorklausel« (103).

Insbesondere das letztgenannte Beispiel zeigt das Bemühen um die Berücksichtigung musikwissenschaftlicher Standards im pädagogischen Kontext; letztlich wird aber im Zweifelsfall den Fragen der pädagogischen Vermittlung ein höherer Rang eingeräumt. An Beispielen wie diesen zeigt sich die bereits erwähnte gelungene Quadratur des Kreises.

Jaecker folgt dem lobenswerten Prinzip, nur Wesentliches darzustellen, aber nicht durchweg, denn er weist im Haupttext auf »seltene« oder »äußerst selten[e]« (94) Literaturbeispiele hin.

Nachdem die Zweistimmigkeit bereits an zwei Stellen angesprochen wurde (Anfänge: 81–88; Schlüsse: 101–105), folgt relativ spät ein ausführliches Kapitel zur Zweistimmigkeit (116–128). Hier erläutert der Autor nun erstmals die unterschiedlichen Qualitäten von harmonischen Intervallen und erfasst erst zu diesem späten Zeitpunkt des Lehrgangs elementare Unterrichtsinhalte zu den Bewegungsarten des Kontrapunkts, den »stiltfremden« Parallelführungen u. ä. (117–123) Stiltypische Klangfortschreitungen in halben und ganzen Noten, die nachfolgend auch ausführlich hinsichtlich ihrer Übertragbarkeit auf die Viertelbewegung diskutiert werden, nennt der Autor – etwas untypisch für die davon abweichende Verwendung des Begriffs im derzeitigen musiktheoretischen Diskurs – »Satzmodelle«. (124–128) Erst jetzt folgt – gegen Ende der Satzlehre – das Kapitel zu Konsonanz und Dissonanz. (129–138)

Die Frage, um welche Auflage es sich bei diesem sehr lesenswerten Lehrbuch handelt, lässt sich kaum im herkömmlichen bibliografischen Sinne beantworten. Nach Aussagen von Schülerinnen und Schülern Jaeckers wuchs die Arbeit in den letzten 30 Jahren durch zahlreiche Skripte,<sup>23</sup> und weiterhin wurde die Veröffentlichung im Print-On-Demand-Verfahren bei *book-mundo* hergestellt. Wenngleich dies im Sinne der nachhaltigen Zusammenarbeit mit traditionellen Musikverlagen zunächst keine unproblematische Strategie ist, ergibt sich doch so für den Autor die Möglichkeit, eine Neuauflage problemlos mit wenigen Klicks zu schalten, und auch für die Käuferschaft macht sich diese Methode an dem erschwinglichen Preis bemerkbar. Es wäre zu wünschen, eine Zusammenarbeit mit

19 Die dort aufgeführten Verweise auf zehn YouTube-Aufnahmen stellen eine sinnvolle Ergänzung dar, auf die im Haupttext deutlicher hingewiesen werden könnte.

20 Vgl. die Hinweise in der Melodie- und Satzlehre bei Daniel 2002, 69–152, zur sogenannten *Cambiata* besonders 125–127.

21 Daniel 2002, 39.

22 Der vollständige Titel findet sich im Literaturverzeichnis (227).

23 Für diesen freundlichen Hinweis danke ich Frank Zabel, einem ehemaligen Studenten Jaeckers.

Verlagen oder vergleichbaren Foren bei dieser an sich sehr sinnvollen Praxis der hybriden Publikation für zukünftige Auflagen nicht ganz auszuschließen.

Lutz Felbick

## Literatur

- Bahr, Reinhard (2008), »... immer das Ganze sehen.« Zum musiktheoretischen Ansatz Christoph Hohlfelds«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 5/2–3, 335–346. <https://doi.org/10.31751/300> (13.12.2020)
- Bellingham, Bruce (Hg.) (1980), »Bicinia gallica, latina, germanica; tomus I, II; 1545« (Georg Rhau, Musikdrucke aus den Jahren 1538–1545: in praktischer Neuausgabe, begründet von Hans Albrecht, fortgeführt in Verbindung mit der Arbeitsstelle für Gottesdienst und Kirchenmusik der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche Hannover und dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Frankfurt am Main von Joachim Stalman, Bd. 6), Kassel: Bärenreiter.
- Busse Berger, Anna Maria (1990), »Lessons in Theory from a Sixteenth-Century Composer«, in: *Essays on Italian Music in the Cinquecento*. hg. von Richard Charteris, Sydney: Frederick May Foundation for Italian Studies, University of Sydney, 72 f.
- Busse Berger, Anna Maria (2005), *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley (CA): University of California Press.
- Canguilhem, Philippe (2011), »Singing upon the book according to Vicente Lusitano«, *Early Music History* 30, 55–103.
- Canguilhem, Philippe (2013), *Chanter sur le livre à la Renaissance. Les traités de contrepoint de Vicente Lusitano*, Turnhout: Brepols.
- Canguilhem, Philippe (2015a), »Improvisation as concept and musical practice in the fifteenth century«, in: *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, hg. von Anna Maria Busse Berger und Jesse Rodin, Cambridge: Cambridge University Press, 149–163.
- Canguilhem, Philippe (2015b), *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*, Paris: Classiques Garnier.
- Daniel, Thomas (1997), *Kontrapunkt: eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Köln: Dohr.
- Daniel, Thomas (2002), *Zweistimmiger Kontrapunkt: Ein Lehrgang in 30 Lektionen*, Köln: Dohr.
- Felbick, Lutz (2005), »Vom Einfluss der Improvisation auf das mitteleuropäische Musikleben des 19. Jahrhunderts«, *Musiktheorie* 20/2, 166–182.
- Felbick, Lutz (2019a), »Markus Schwenkreis (Hg.), *Compendium Improvisation – Fantazieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts* (= Scripta, Bd. 5), Basel: Schwabe 2018« [Rezension], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 16/1, 125–135. <https://doi.org/10.31751/999> (13.12.2020)
- Felbick, Lutz (2019b), »Der Compositor extemporaneus Beethoven als ›Enkelschüler‹ J. S. Bachs«, in: *Das flüchtige Werk. Pianistische Improvisation der Beethoven-Zeit*, hg. von Michael Lehner, Nathalie Meidhof und Leonardo Miucci, Schliengen: Argus, 34–56.
- Fux, Johann Joseph (1742), *Gradus ad Parnasum oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition. Auf eine neue, gewisse, und bishero noch niemahls in so deutlicher Ordnung an das Licht gebrachte Art*, übers. von Lorenz [Christoph] Mizler, Leipzig: Mizler, Reprint Hildesheim: Olms 2004.
- Gushee, Lawrence (1975), *Avreliani Reomensis Musica disciplina* Edidit Lawrence Gushee, Rom: American Institute of Musicology.

- Haar, James (1990), »Lessons in Theory from a Sixteenth-Century Composer«, in: *Essays on Italian Music in the Cinquecento*, hg. von Richard Charteris, Sydney: Frederick May Foundation for Italian Studies, University of Sydney, 72 f.
- Hohlfeld, Christoph / Reinhard Bahr (1994), *Die Schule musikalischen Denkens – Der Cantus-firmus-Satz bei Palestrina*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Judd, Christle Collins (2000), *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the eyes*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kubicek, Ralf (2019), *Bicinia Germanica – Ein Lehrbrief zum zweistimmigen Kontrapunkt in der Stilistik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag.
- Ott, Immanuel (2015), »Johannes Menke, Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance (= Grundlagen der Musik 2), Laaber 2015« [Rezension], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 12/1, 129–132. <https://doi.org/10.31751/801> (13.12.2020)
- Owens, Jessie Ann (1997), *Composers at Work: The Craft of Musical Composition 1450–1600*, New York: Oxford University Press.
- Sachs, Klaus Jürgen (1982), »Contrapunctus/Kontrapunkt«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht*, hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner.
- Schubert, Peter (2002), »Counterpoint Pedagogy in the Renaissance«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 503–553.
- Schwickerath, Eberhard / Franz Wüllner (1931), *Chorübungen: mit Benutzung der »Chorübungen« von Franz Wüllner (Ausgabe A in alten Schlüsseln)*, München: Ackermann.

© 2020 Lutz Felbick (Lutz@Felbick.de)

Felbick, Lutz (2020), »Friedrich Jaecker, Kontrapunkt – Grundlagen und zweistimmiger Satz, Bergheim: Edition Cinquecento 2019«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 239–244. <https://doi.org/10.31751/1077>

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: 15/08/2020

angenommen / accepted: 11/12/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 29/03/2021



Michael Heinemann, ... *dass die Fuge keine Fuge mehr ist. Beethovens poetischer Kontrapunkt*, München: edition text + kritik 2019 und *Beethovens Ohr. Die Emanzipation des Klangs vom Hören*, München: edition text + kritik 2020

Schlagworte/Keywords: counterpoint; Fuge; fugue; Klang; Kontrapunkt; late style; Ludwig van Beethoven; perception; sound; Spätwerk; Wahrnehmung

Michael Heinemann hat in kurzem Abstand aufeinanderfolgend zwei eher schmale Beethoven-Bücher vorgelegt, die sich als komplementäre Studien zu Beethovens Spätwerk aus unterschiedlichen Blickwinkeln auffassen lassen. Komplementär sind die beiden Bücher in Anlage, Vorgehensweise wie inhaltlichem Fokus: Während Heinemann in *Beethovens poetischer Kontrapunkt* (2019) eine Problemgeschichte der Fugenkomposition anhand (ungefähr) chronologisch angeordneter Einzelanalysen zu Beethovens Fugensätzen von op. 35 (1802) bis op. 131 (1825/26) nachzeichnet, also Beethovens kompositorische Auseinandersetzung mit diesem historischen bzw. »veralteten Genre« (9–19) vom sogenannten »neuen Weg« bis zu ihrer quantitativen und qualitativen Kulmination im Spätwerk nachverfolgt, ist *Beethovens Ohr* (2020) nach zwölf unterschiedlichen Aspekten wie Wahrnehmen, Körperbewusstsein, Aufschreiben, Verstehen, Überschreiten, Fassen etc. gegliedert, die weniger kontinuierlich aufeinander aufbauen als vielmehr die Grundthese des Buches konzentrisch umkreisen. In der Vorgehensweise entspricht *Beethovens poetischer Kontrapunkt* einer musikanalytischen Studie, welche die über einen längeren Zeitraum entstandenen (8), jedoch eng aneinander anschließenden Einzelanalysen auch auf Quellen und die Beethovenforschung rückbezieht, während *Beethovens Ohr* eher einem musikphilosophischen Essay gleicht, der seine intertextuellen Bezüge nur punktuell offenlegt. Somit steht mit *Beethovens poetischer Kontrapunkt* ein historiographisch-kompositionsgeschichtlich und analytisch orientierter Ansatz einem essayistisch-philosophischen Ansatz in *Beethovens Ohr*

gegenüber; beide Bücher ergänzen und erhellen sich aber wechselseitig in ihrem jeweiligen perspektivischen Zugriff auf Beethovens (Spät-) Werk und in ihren zahlreichen Querverbindungen.

Auch *Beethovens Ohr* enthält exemplarische Analysen einzelner Stellen, ebenfalls schwerpunktmäßig aus dem Spätwerk, die hier mit Notenbeispielen veranschaulicht sind, während *Beethovens poetischer Kontrapunkt* gänzlich auf Notenbeispiele verzichtet, zum einen mit der Begründung, dass die Noten leicht zugänglich seien (8), zum anderen wohl auch aufgrund der meist auf die Gesamtform bzw. das »Werkganze« (111) zielenden Analysen, die weniger einzelne Stellen herausheben.

In inhaltlicher Sicht lassen sich insbesondere zwei Grundüberlegungen als die zentralen Zugänge und Thesen beider Bücher herausdestillieren, die letztlich eng aufeinander bezogen sind und das Verhältnis von Konvention und Innovation, von kompositorischem Handwerk und subjektiver Kreativität in Beethovens Komponieren betreffen – ein Verhältnis, das in der Auseinandersetzung mit Beethovens Spätwerk generell besondere Beachtung findet und hier noch einmal unter spezifischen Gesichtspunkten ausgeleuchtet wird.

(1) In *Beethovens poetischer Kontrapunkt* geht es vor allem um die Fragestellung, inwieweit Beethoven in seinen Fugensätzen eine »Problemgeschichte der Fugenkomposition« (21) in eigenständiger Weise und im Sinne einer »Selbstreflektion des Genres« (18) fortschreibt. Im sogenannten »neuen Weg« bzw. in der »ganzen neuen Manier«, die Beethoven in Zusammenhang mit seinen beiden Variationszyklen für

Klavier op. 34 und 35 1802 rezeptionsgeschichtlich wirksam ankündigte,<sup>1</sup> sieht Heinemann einen »Paradigmenwechsel in der Reflektion der kompositorischen Parameter selbst« (32):

Nicht nur wird die Fortschreibung traditioneller Muster der Gestaltung von Kompositionen durchbrochen, sondern die Prinzipien, die sie konstituieren, werden zum Gegenstand eines Diskurses, der mit genuin musikalischen Mitteln geführt wird. Der Prozess, der zur Meta-Musik des Spätwerks führt (deren Tendenz zur Abstraktion durch eine Sinnlichkeit zweiter Stufe wiederum sublimiert werden kann), erscheint hier initiiert – unumkehrbar und abkündigend eine perpetuierende Referenz allen Komponierens. (Ebd.)

Eine solche musikimmanente Selbstreflexion der Gattung Fuge und des mit ihr einhergehenden kompositorischen Handwerks unter den kompositionsgeschichtlichen Bedingungen des 19. Jahrhunderts, die mit einer generellen »Reflektion über Bedingungen und Möglichkeiten des Komponierens« (45) zusammenhängt, bildet neben dem Moment des Poetischen, der »poetischen Idee« (18 f., 85), den roten Faden von Heinemanns Einzelanalysen. Diese zielen in der Gesamtschau auf eine Rekonstruktion einer »Geschichte des poetischen Kontrapunkts von Beethoven« (63) und im Einzelnen einerseits auf die jeweilige Gesamtdramaturgie bzw. Momente der Form- und Zeitgestaltung der untersuchten Fugensätze und -partien sowie andererseits auf ihre jeweilige Funktion im (zyklischen) Werkkontext, an welchen Beethovens individuelle Lösungsstrategien im Umgang mit dem Problem einer innovativen und neuartigen Fugenkonzeption deutlich werden sollen.

(2) *Beethovens Ohr* hingegen geht von der (spekulativen) These aus, dass Beethovens zunehmender Hörverlust nicht nur nicht zu einem Nachlassen seiner kompositorischen Schaffenskraft und Klangsensibilität geführt habe, wie vor allem in der zeitgenössischen Rezeption angesichts des weithin zunächst als unverständlich und unspielbar geltenden Spätwerks kolportiert wurde, sondern ganz im Gegenteil mit einer erhöhten Klangsensibilität einhergehe, mit einer gesteigerten Aufmerksamkeit für die »Bedingungen der Möglichkeit der Produktion von Klän-

gen« (44). Auch hier steht mithin die Idee einer musikimmanenten Selbstreflexion im Zentrum, die aber gleichsam noch fundamentaler ist als die am Beispiel der Gattung Fuge aufgezeigte in *Beethovens poetischer Kontrapunkt*. Spricht Heinemann in ähnlicher Diktion wie im vorangegangenen Buch von einem »Nachdenken über die Bedingungen der Möglichkeit einer Komposition« (17), so sind hier zunächst weniger die konkreten kompositionstechnischen und -geschichtlichen Voraussetzungen von Komponieren in bestimmten Gattungen und Formen als die Entstehung(sbedingungen) von Klang und dessen sinnlicher Wahrnehmung gemeint:

Nur folgerichtig war es dann aber, wenn Beethoven auch den Klang selbst, seine Entstehung und seine Implikationen, zum Gegenstand des Nachdenkens machte: eine Dimension, die den Zeitgenossen sich nicht erschloss, weil sie nicht gewohnt waren, die Voraussetzungen des Musizierens schlechthin als Größe zu betrachten, über die ein Komponist nun verfügen wollte. (Ebd.)

Der reizvolle Gedanke einer durch den Hörverlust mitbedingten erhöhten Sensibilität für Fragen der Klanggestaltung und -wahrnehmung, des schwindenden Hörvermögens als »Katalysator einer Differenzierung von Tonvorstellungen« (49, 55), bleibt aus hörphysiologischer Sicht sicherlich ein Stück weit spekulativ, zumal das tatsächliche Ausmaß von Beethovens Gehörleiden und dessen Auswirkungen auf seine auditive Musikwahrnehmung heutzutage nicht mehr eindeutig rekonstruiert werden können. Er gewinnt aber zumindest als heuristisches Modell an Plausibilität durch das an Beethovens Spätwerken evident werdende höchstdifferenzierte und zukunftsweisende Ausloten wie Überschreiten klang-sinnlicher und spieltechnischer Möglichkeiten und Grenzen (siehe Kap. »Überschreiten«). Dieses Überschreiten von Grenzen des bis dahin Bekannten sowie die Befreiung von Konventionen – ebenfalls bekannte Rezeptionstopoi in der Beethovenliteratur – werden hier aber nicht als eine kompositorische Vernachlässigung des Klangs und seiner Wirkung zugunsten abstrakter satztechnischer Strukturen oder eines geistigen Gehalts gedeutet, wie der etwas missverständliche Untertitel »Die Emanzipation des Klangs vom Hören« auch suggerieren könnte, sondern vielmehr konsequent von klanglichen und performativen bzw. körperlichen Aspekten

1 Vgl. Dahlhaus 2013, 207–222 und Janz 2012, 421–428.

des Spätwerks her gedacht. Heinemann stellt somit dem in der Beethovenforschung auch heutzutage durchaus immer noch verbreiteten Topos einer zunehmenden Entsinnlichung und Vergeistigung im Spätwerk gewissermaßen eine ›Antithese‹ entgegen (die sich gleichwohl dialektisch aufeinander beziehen lassen).<sup>2</sup> *Beethovens Ohr* liest sich daher auch als ein Plädoyer für eine stärker klangorientierte Auseinandersetzung mit Beethovens Spätwerk, welche die klanglichen Härten, Extreme und Subtilitäten nicht bloß als einen – die Zeitgenossen noch verstörenden – ›Nebeneffekt‹ einer radikal durchgeistigten Kompositionsweise betrachtet, sondern in ihrer Eigensinnlichkeit und -sinnigkeit ernst nimmt.<sup>3</sup>

\*\*\*

Die in *Beethovens poetischer Kontrapunkt* entfaltete Problemgeschichte einer innovativen Fugenkonzepktion und eines ›poetischen Kontrapunkts‹ Beethovens setzt dessen eigenständige Fugenkonzepktionen ab 1802 in ein Verhältnis zu seinem Kontrapunktunterricht bei Johann Georg Albrechtsberger (Kap. 2)<sup>4</sup> und erörtert kompositionsgeschichtliche Einflüsse insbesondere durch Bach, Haydn (Kap. 5) und Händel (Kap. 13). Vor allem die Art und Weise von Beethovens Bach-Rezeption spielt hierbei eine wichtige Rolle: Heinemann geht es weniger um historisierende satztechnische oder stilistische Übernahmen im Einzelnen, die häufig Gegenstand in der Auseinandersetzung mit Beethovens Bach-Rezeption sind,<sup>5</sup> sondern um eine kompositorische Aneignung bzw. Adaption von Formmodellen und Werkkonzepten (41 f., 52). Mit Blick auf die Diskussion einer eigenständigen Fugenkonzepktion im Kontext der klassischen Sonatenform, insbesondere in Streichquartetten (Finale aus op. 59/3; Kap. 4), wäre hier noch

ergänzend eine eingehendere Bezugnahme auf eine genuin ›Wiener Fugentradition‹ vor allem Haydns und Mozarts denkbar gewesen, welche etwa in den finalen Streichquartettsätzen von KV 387 oder op. 50/4 eigene Lösungswege für eine Kombination der beiden Formmodelle vorstellen.<sup>6</sup> Aber auch die kompositorische Auseinandersetzung Beethovens mit den Zeitgenossen Anton Reicha und Goachino Rossini (Kap. 14 zum Finale der 9. Sinfonie) wird thematisiert: Heinemann liest Beethovens op. 35 als eine »subtile kompositorische Kritik« (37) an Reichas neuartiger Fugenkonzepktion in dessen *Trente six Fugues [...] composées d'après un nouveau système* und bezieht im weiteren Verlauf Beethovens Fugenkonzepktion auf die etwa in der harmonischen Disposition radikalere Reichas, auch mit Blick auf dessen Verfahren einer nach Zäsuren gegliederten »phrasierten Fuge« (38, 51 f., 86 f., 91, 101).<sup>7</sup> Beethoven bricht nach Heinemanns Auffassung weniger offen als Reicha mit den historischen Konventionen der Fugenkonzepktion, sondern verfährt vielmehr nach dem Prinzip einer immanenten Kritik (87), was Heinemann an der Fugenpartie im Finale von op. 101 demonstriert (Kap. 8). Als Beethovens »originäre[n] Beitrag zur Frage [...], wie sich das fugierte Genre zukunftsfähig machen ließe« (91), betrachtet Heinemann insbesondere das Fugenfinale der ›Hammerklavier‹-Sonate op. 106 (1817/18), die *Fuga a tre voci, con alcune licenze*, deren im Titel angesprochene satztechnische ›Lizenzen‹ noch auf die handwerkliche Tradition der Fugenlehren Marpurgs, Kirnbergers und vor allem Albrechtsbergers verweisen (Kap. 9).<sup>8</sup>

Einen besonderen Fokus legt Heinemann auf die »poetische Idee« oder das »poetische Moment« (93): Heinemann beruft sich hier auf eine bei Wilhelm von Lenz (nach Karl Holz?) überlieferte Äußerung Beethovens, nach der »in die alt hergebrachte Form [der Fuge] ein anderes, ein

2 Siehe etwa Carl Dahlhaus' einflussreiche Überlegungen zur Abstraktion im Spätwerk, ders. 2013, 268–275.

3 Vgl. Urbanek 2013, 122; siehe auch ders. 2010, 42–57.

4 Dieser fand wohl zwischen Januar 1794 und ca. März 1795 statt, vgl. Ronge 2011, 65.

5 Zur Bach-Rezeption Beethovens siehe vor allem Zenck 1986.

6 Vgl. Ehrenbaum 2013, 91–101.

7 Zum Verhältnis Beethovens und Reichas in Bezug auf Beethovens op. 34 und 35 siehe auch Janz 2014, 284–290.

8 Zur Kenntnis Beethovens der entsprechenden Lehrwerke vgl. Ehrenbaum 2013, 67 f.; das satztechnische Prinzip der Lizenz spielte in Albrechtsbergers Kontrapunktunterricht eine zentrale Rolle, vgl. ebd., 102–108.

wirklich poetisches Element kommen« müsse (17 f.).<sup>9</sup> Methodisch ist es zwar etwas fragwürdig, auf eine eher unsichere Quelle ein wesentliches Konzept des Buches aufzubauen, dieses hat aber auch jenseits einer mutmaßlichen expliziten kompositorischen Intention Beethovens Relevanz und Erkenntniswert für die Analysen. Diese zielen nach einer meist eher deskriptiven Überblicksdarstellung der Fugensätze vor allem auf ihre (formale) Gesamtdramaturgie und Zeitgestaltung sowie ihre jeweilige Funktion im Werkkontext. Heinemann strebt eine »Formenlehre zweiter Ordnung« an, um zu zeigen, dass »die Konventionen dieses Genres selbst zum Mittel gerieten, eine ›zugrunde liegende Idee‹ zu verfolgen« (79),<sup>10</sup> also im Sinne der Grundthese einer musikimmanenten Selbstreflexion der Gattung Fuge.<sup>11</sup> Vor allem an den späten Werken hebt er eine individuelle Prozessualität und Zeitgestaltung hervor, wie sie sich etwa an einer »Simultaneität unterschiedlicher Zeitebenen« und einer »Aufhebung von Prozessualität« (112) in der Fuge aus op. 110 zeigen. Diese interessanten Beobachtungen zur Zeitgestaltung ließen sich sinnvoll mit Adornos Überlegungen zum »intensiven« und »extensiven Zeittypus« bei Beethoven verknüpfen.<sup>12</sup>

Heinemanns Haltung gegenüber hermeneutisch-narratologischen Ansätzen wird nicht immer ganz ersichtlich, denn einerseits übt er Kritik an einer aus seiner Sicht zu programmatisch orientierten Hermeneutik bzw. Toposforschung

(65–67), andererseits nimmt er positiv Bezug auf Robert S. Hattens Beethoven-Analysen, die von hermeneutisch-narratologischen Konzepten sowie der *Topic Theory* ausgehen (109, 167, 176).<sup>13</sup> Das nach Heinemanns Auffassung eng aufeinander bezogene Verhältnis von Kontrapunkt bzw. Satztechnik und poetischem Moment erweist sich jeweils im Detail und im Nachvollzug der einzelnen Analysen, bleibt aus Sicht der Rezensentin dann aber letztlich und vor allem im Rückblick der Lektüre doch schwer greifbar. Dies lässt sich aber weniger dem Autor allein anlasten, sondern ist eine grundsätzliche Herausforderung von musikalischer Analyse, welche explizit auf einen die material-formale Erscheinung transzendierenden, poetischen Gehalt zielt (19, 79, 106), und diesen zugleich an Material und Form bzw. hier an Kontrapunkt und der selbstreflexiven Auseinandersetzung mit einem historischen Genre festzumachen sucht.

\*\*\*

Wie oben bereits angesprochen, greift *Beethovens Ohr* deutlich weiter aus als das analytisch orientierte Vorgängerbuch: Beethovens Gehörverlust und Spätwerk dienen hier gewissermaßen als Ausgangspunkte einer philosophischen Reflexion über Musikwahrnehmung und Komponieren generell.

Die zwölf Kapitel enthalten zu ihren Überschriften jeweils assoziativ erläuternde Untertitel und werden meist thesenhaft eröffnet, z. B. im vierten Abschnitt zum Aspekt »Aufschreiben. etwas schriftlich festhalten, notieren, vermerken«: »Wann komponieren beginnt, ist nicht leicht zu fassen. Am Anfang steht ein Einfall.« (32) Diese aphoristische Verdichtung der Sprache, die einerseits die Neugier des/der Leser\*in dafür weckt, was nun als nähere Erörterung folgen mag, kippt andererseits aber manchmal auch in etwas phrasenhaft wirkende Sinnsprüche um, wenn es etwa heißt: »Wer nichts mehr hört, spürt umso stärker das Ich« (18) oder »Die Grenzen des Hörens sind nicht die Grenzen der Musik.« (111) Abgesehen von den dafür zu detaillierten, aber meist kurzen Beispielanalysen öffnet sich das Buch auch gegenüber einer über das Fachpublikum hinausgehenden breiteren

9 Lenz 1860, 219; auch Hinrichsen (2013, 381–390), ein wichtiger Bezugspunkt für Heinemann, zitiert das »poetische Element« in seiner Analyse des Finalsatzes von op. 110.

10 Es wird hier nicht ganz deutlich, ob das »poetische Element« mit dem ebenfalls nicht zweifelsfrei authentischen Ausdruck Beethovens einer »zugrunde liegenden Idee« übereinstimmt, vgl. Dahlhaus 2013, 183–191.

11 Zur musikalischen Selbstreflexion allgemein, ebenfalls mit Rekurs auf die Frühromantik, und in Bezug auf Beethovens Klaviervariationen im Besonderen siehe ausführlich Janz 2014, 215–276 und 277–341.

12 Vgl. Adorno 2004, 134–146. Insbesondere Richard Klein sowie Nikolaus Urbanek und jüngst Gabriele Geml haben sich mit diesen Zeitkonzepten bei Adorno auseinandergesetzt, vgl. (exemplarisch) Klein 1998, Urbanek 2010, 164–216 und Geml 2020, 243–341, bes. 255–269.

13 Hatten 1994.

Leserschaft, für die Beethovens Komponieren von kanonischen Werken wie der 9. Sinfonie trotz fortgeschrittenem Hörverlust möglicherweise ein noch größeres Faszinosum darstellt, als für professionelle Musiker\*innen und Musikforscher\*innen, für die ein Rekurren auf die innere Klangvorstellung zumindest tendenziell leichter nachvollziehbar ist. Auch die Verquickung von Biographik, kompositorischer Intention und Werkanalyse (8) kommt einem interessierten Laienpublikum entgegen. Dieser etwas freiere, ›populärwissenschaftliche‹ Zugriff äußert sich neben der aphoristischen und essayistischen Stilistik vor allem auch in dem weitgehenden Fehlen von Literaturnachweisen: Bis auf die zitierten und zusammengestellten Quellen, die verschiedene Aspekte des Gehörverlusts dokumentieren (vor allem in den Kapiteln »Wahrnehmen« und »Taub«), verzichtet Heinemann über weite Strecken auf explizite Literaturbezüge. Das hat den Vorteil, dass sich das Buch nicht in fachwissenschaftlichen Spezialdiskursen und Exkursen verzettelt und dadurch ›wie aus einem Guss‹ wirkt (und entsprechend flüssig lesbar ist), aber auch den Nachteil, dass teilweise intertextuelle Bezüge und Subtexte vorausgesetzt werden. Der auffällige und häufig verwendete Ausdruck »Choralgeschicklichkeit« (58) etwa wird nur in *Beethovens poetischer Kontrapunkt* konkret als Kirnberger-Zitat ausgewiesen (14), auf Roland Barthes wird zwar punktuell verwiesen, aber auch nicht in Zusammenhang mit dem wiederkehrenden Begriff der »Rauheit des Klangs« oder des »rauen Klangs« (77, 96, 118), der offenbar auf Barthes' Begriffsprägung »le grain de la voix« (Rauheit oder Körnung der Stimme) Bezug nimmt,<sup>14</sup> und vor allem Adornos Beethoven-Deutung dient mehrfach als implizite (Negativ-)Folie (z. B. 59, 65, 77), was in *Beethovens poetischer Kontrapunkt* noch transparent gemacht wurde. Auch spielt eine differenzierte Auseinandersetzung mit einschlägiger Literatur eine eher untergeordnete Rolle, was sich etwa am Kapitel zum Aspekt »Aufschreiben« exemplarisch zeigt: Hier wäre nicht nur Adornos in seinen Fragmenten zur *Theorie der musikalischen Reproduktion* entwickelte Notationstheorie gerade zum Aspekt des Gestischen bzw. Mimetischen der musikalischen Notation ein naheliegender Bezugspunkt gewe-

sen, sondern auch jüngere Literatur zu schriftbildlichen oder gestischen Eigenschaften der musikalischen Notation,<sup>15</sup> etwa mit Blick auf die von Heinemann thematisierten Skizzen Beethovens.

Jenseits dieser stilistischen Eigenheiten eröffnet und bestärkt das zentrale Anliegen des Buches alternative Perspektiven auf Beethovens (Spät-)Werk. So macht Heinemann immer wieder auf die körperliche Dimension von musikalischem Hören sowie Komponieren aufmerksam: Musikalisches Hören ist demnach mehr als auditive Wahrnehmung und deren kognitive Verarbeitung, sondern grundlegend mit körperlichen, performativen Aspekten des Musizierens verknüpft; entsprechend geht Heinemann von einer »Vielfalt des sinnlichen Zugangs zu Musik [aus], der sich nicht auf das Ohr beschränkt« (8). Dieser auch körperlich gefasste Begriff des musikalischen Hörens (siehe hierzu besonders die Kapitel »Fassen« und »Tasten«) ermöglicht es, Beethovens kompositorische Praxis insbesondere im Spätwerk von einem körperlich-performativen Gesichtspunkt her und unabhängig von seinen tatsächlichen auditiven Fähigkeiten zu denken:

Resultat einer Aktion des Spielers, bleibt der Konnex von Körper und Klang selbst dann erhalten, wenn der Komponist ertaubt ist. Denn der motorische Impetus, das Handeln am Instrument, bedarf der auditiven Kontrolle nicht [...]. (70)

Beethovens Vermögen, trotz Hörverlust weiter zu komponieren, ließe sich dann nicht nur über eine verinnerlichte Klangvorstellung auditiver Sinneseindrücke erklären, sondern auch über seine taktilen, haptischen, performativen Erfahrungen am Instrument, insbesondere am Klavier, die er auch in Zeiten fortgeschrittenen Hörverlusts, teilweise mit experimentellen Hilfsmitteln wie einem schallverstärkenden Kuppelaufsatz auf seinem Broadwood-Flügel, noch fortsetzte.<sup>16</sup> In überzeugender Weise macht Heinemann von dieser Perspektive ausgehend plausibel, dass

15 Vgl. Adorno 2005, 88 f., 122–127, 221–247 und Nanni 2013.

16 Siehe hierzu das Forschungsprojekt »inside the hearing machine« am Orpheus Institute mit einer Aufnahme der letzten drei Klaviersonaten durch Tom Beghin auf dem rekonstruierten Broadwood-Flügel Beethovens, <https://www.insidethehearingmachine.com> (4.12.2020).

14 Barthes 2015.

sich Beethovens hochdifferenzierte Notationspraxis im Spätwerk hinsichtlich Dynamik, Artikulation und Pedalisierung direkt auf seinen Hörverlust beziehen lässt.<sup>17</sup> Vor allem aber werden so manche spezifische personalstilistische Charakteristika des Spätwerks, nicht zuletzt der Klavierwerke, verständlich(er), wenn sie von der körperlichen Spielerfahrung aus expliziert werden, wie hier in Bezug auf die Schlusspartie der Klavierbagatelle op. 119/7:

Komponiert wird hier nicht mehr mit Motiven und Themen, sondern eine Bewegung des Körpers. Keine Melodien erklingen, keine Harmonik organisiert formale Verläufe. Vielmehr thematisiert sich der Pianist selbst, in einer Szene als Handelnder am Instrument. Die Darstellung seines Agierens wird zum Gegenstand des Stückes [...]. (77)

Dieses selbstreflexive und »explorative« (8, 79, 82 f.) Auskomponieren körperlicher Dimensionen des Musizierens äußert sich etwa im teilweise extremen und kontrastreichen Umgang mit Registern (21–28, 45 f.) oder in der subtilen Inszenierung von Klangnuancen und -veränderungen, welche fast stärker spür- als hörbar sind (79–82, 87 f.) sowie in spezifischen (pianistischen) Bewegungstypen (43, 69–78).

Mit dieser klang- und körperorientierten Perspektive spricht Heinemann auch eine Vielfalt unterschiedlicher Hörmodi an:

Hören meint nicht nur wahrnehmen und verstehen, sondern weit mehr noch empfinden und spüren, berührt und ergriffen werden. (8)

Das Versenken ins Detail, der mikroskopische Blick auf die Gestaltung von Einzelheiten, wechselt mit dem Beobachten von Vorgängen, dem Herstellen von Bezügen und dem Nachvollziehen von Konstruktionen. Hören differenziert sich in Vernehmen und Lauschen. Und nur scheinbar eignet dem einen Modus größere Aktivität als dem anderen. (110)

Eine Bezugnahme auf die aktuellen Diskussionen um strukturelles Hören, Präsenzhören, performatives, aktives oder passives Hören und verwandte Konzepte zum musikbezogenen

17 »Eine bis dahin selbstverständliche musikalische Praxis nun übergenau regulieren zu wollen, resultiert aus der schwindenden Fähigkeit, Phrasierungen auditiv noch kontrollieren zu können.« (73)

ästhetischen Erfahren und Verstehen hätte diese anregenden, aber etwas vagen Überlegungen an manchen Stellen noch bereichern und vertiefen können.<sup>18</sup>

Diskutiert Heinemann das Verhältnis von Konvention und Innovation, von Handwerk(lehre) und Subjektivität in *Beethovens poetischer Kontrapunkt* vorrangig anhand einer konkreten Gattung, so verhandelt er dies hier auf einer grundlegenden Ebene des Komponierens:

Als Charakteristikum seiner Werke, ja als Paradigmenwechsel seines Komponierens gilt nicht erst in seinen letzten Jahren die radikale Revision aller Konventionen, zumal hinsichtlich Form und Aufbau. (16)

Eine solche angenommene Fundamentalkritik an Konventionen durch Beethoven im Sinne des Befreiungstopos marginalisiert aber meines Erachtens die wichtige konstruktive Rolle und Funktion handwerklicher Konventionen gerade auch in Beethovens Spätwerk, nicht nur, aber auch im Adorno'schen Sinne von »stehengelassenen Konventionen« bzw. »Konventionstrümmern«.<sup>19</sup> Auch der anscheinend etwas pejorativ gemeinte Begriff »Metier« (16) reduziert das Handwerkliche vorrangig auf eine Negativfolie, von der sich Beethoven weitgehend emanzipiert habe. Die schlüssige These einer musikimmanenten Selbstreflexion setzt aber aus meiner Sicht einen stärkeren und nicht bloß negativen Bezug auf Konventionen voraus, sei es in Hinblick auf überlieferte Gattungen und Formen, aber auch auf der Ebene der Satztechnik bzw. Harmonik.

Heinemanns Analysebeispiele sind besonders in klanglicher Hinsicht erkenntnisbringend und zeigen präzise auf bemerkenswerte Stellen in Beethovens (Spät-)Werken, die Heinemanns These von einer kompositorischen Reflexion der Klangentstehung und -wahrnehmung untermauern und veranschaulichen. Bereits an Werken der sogenannten »mittleren Schaffensperiode« wie der »Waldstein«-Sonate op. 53 (1803/04) und den »Rasumowsky«-Quartetten op. 59 (1806) weist Heinemann besondere klangliche Phänomene auf, die er mit der Verschlechterung von Beethovens Hörvermögen korreliert (45). Hei-

18 Vgl. exemplarisch Utz 2014 und Vogel 2007 sowie jüngst Maus 2020.

19 Adorno 2004, 180–184.

nemann macht somit auch stilistische Kontinuitäten zwischen mittleren und späten Werken Beethovens deutlich, was einer allzu trennscharfen Abgrenzung des ›Spätstils‹ vorbeugt.

Manche der Analysen sind aber auch etwas flüchtig, was die harmonische Analyse und die abgedruckten Notenbeispiele anbetrifft zuweilen sogar fehlerhaft (Notenbsp. 5, T. 27 und Notenbsp. 30, T. 45). Besonders ins Gewicht fällt dies im Kapitel »Befreien« bei der Analyse der *Cavatina* aus dem späten Streichquartett B-Dur op. 130 (1825): Heinemann macht hier auf den kontrastierenden Mittelteil aufmerksam (T. 40–48/49), der sich von den in Es-Dur stehenden Rahmenteilern deutlich abhebt und der trotz seiner Kürze laut Heinemann »dramaturgisch und funktional das Gravitätszentrum des Satzes« bildet (97),

ist doch die veränderte Faktur, verbunden mit einer Modulation und wohl auch der Spielweise der Ersten Violine, bemerkenswert: eine Ausnahmesituation in ces-Moll, einer Tonart mit zehn Vorzeichen, jenseits des Spektrums der üblicherweise genutzten Tonarten des Quintenzirkels. (Ebd.)

Die auffallende Veränderung von Faktur, Stimmung und Timbre (ebd.) macht Heinemann einerseits an klanglichen Charakteristika wie dem triolischen Tremolo der tieferen Streicher und der solistischen, fast rezitativisch wirkenden Melodie der ersten Violine fest, die mit der Vortragsanweisung »beklemmt« und einer auch für Beethoven höchst ungewöhnlichen, den melodischen Fluss unterbrechenden Artikulation einhergeht,<sup>20</sup> andererseits an der »entlegenen Tonart« (97 f.). Jedoch moduliert der Mittelteil über die mollentlehnte Tonart der erniedrigten VI. Stufe Ces-Dur (T. 41/42–44) nach as-Moll (T. 45 ff.), also der Mollsubdominante bzw. Tonart der iv. Stufe, die in Takt 47/48 und 48/49 mit einem wiederholten ›phrygischen Halbschluss‹ bestätigt wird. Beethoven bewegt sich hier also im für die Spätklassik durchaus üblichen erweiterten Verwandtschaftsspektrum der Ausgangstonart Es-Dur, das die Varianttonart es-Moll und deren leitereigenen verwandte Tonarten miteinbezieht.<sup>21</sup> Harmonisch bemerkenswert sind jeweils die Schnittstellen zwischen Rah-

menteilern und Mittelteil: Der in Takt 41.1 durch den Durchgangston *Des* im Violoncello eintretende Sekundklang in tiefer, gespaltener Lage (*Des-es-es*<sup>1</sup>) weckt bereits die Erwartungshaltung einer möglichen Ausweichung nach As-Dur/as-Moll; anstelle der fehlenden übermäßigen Quarte *g* als harmonisch charakteristischem Intervall zum Bass erklingt aber nun auf dem zweiten Schlag überraschend das *ges*<sup>1</sup> in der ersten Violine, das den Übergang zum terzverwandten Ces-Dur initiiert. Am Ende des Mittelteils dient die zum zweiten Mal über einen ›phrygischen Halbschluss‹ erreichte V. Stufe von as-Moll (T. 49.1) schließlich phrasenüberlappend als I. Stufe von Es-Dur (im harmonischen Sinne eines ›bifocal close‹)<sup>22</sup> und Beginn der variierten Reprise. Heinemanns hermeneutische Deutung dieser Passage als eine Art Gegenwelt und einen Akt der Befreiung von Konventionen wird deswegen nicht ›falsch‹:

auch ohne den Bezug auf Lebens- und Schaffensbedingungen Beethovens verweist allein die Wahl der Mittel auf den Versuch, gewohnte Wege zu verlassen und eine veränderte Perspektive einzunehmen. Der Ausblick als Befreiung, gleichermaßen eine Vision wie eine Innenschau. Dem gegenüber wirkt die Reprise wie eine Rückkehr zur Verbindlichkeit, als Verpflichtung zu einer Konvention, die nur für einen Augenblick zu suspendieren war. (99)

Aber zumindest in harmonischer Hinsicht ist sie unpräzise und pauschalisierend, insofern sich die ›Suspension der Konvention‹ hier viel subtiler ereignet als bloß in der Wahl einer vermeintlich entlegenen Tonart: Vielmehr ist trotz der deutlichen Kontrastwirkung hinsichtlich Faktur, Timbre und Ausdruckscharakter der harmonische Übergang zugleich erstaunlich kontinuierlich gestaltet und spielt mit feinen Nuancen und Ambivalenzen von Hörerwartungen gerade vor dem Hintergrund melodisch-harmonischer, also handwerklicher Konventionen der Zeit.

Rezensionen sind immer ein Balanceakt, der Vielschichtigkeit und den Intentionen eines Buches gerecht zu werden, vor allem bei einer Doppelrezension konnten natürlich nicht alle Inhalte angemessen berücksichtigt werden. Trotzdem bot sich eine solche ›Doppelkritik‹ hier an, da sich beide Bücher eng aufeinander beziehen und gerade auch in ihren jeweiligen

20 Siehe hierzu die Bemerkungen der Henle-Ausgabe Beethoven 2007, 80.

21 Vgl. Holtmeier 2008.

22 Vgl. Winter 1989.

›blinden Flecken‹ komplementär ergänzen: So berücksichtigt *Beethovens poetischer Kontrapunkt* stärker kompositionsgeschichtliche Hintergründe und satztechnische Details anhand von Beethovens Auseinandersetzung mit der Gattung Fuge, während *Beethovens Ohr* eine philosophische und aktualisierende Kontextualisierung bietet. Gerade aber in diesem doppelten

Zugriff eröffnen beide Bücher alternative Denk- und Hörweisen von Beethovens Musik – nicht nur, aber insbesondere auch des Spätwerks –, die zu weiterführenden Auseinandersetzungen in der Beethovenforschung einladen.

Cosima Linke

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (2004), *Beethoven. Philosophie der Musik* (= Nachgelassene Schriften, Abt. I, Bd. 1), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (2005), *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata* (= Nachgelassene Schriften, Abt. I, Bd. 2), hg. von Henri Lonitz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (2015), »Die Rauheit der Stimme«, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 269–278.
- Beethoven, Ludwig van (2007), *Streichquartett B-Dur op. 130. Große Fuge op. 133*, hg. von Rainer Cadenbach, Studien-Edition, München: Henle.
- Dahlhaus, Carl (2013), *Ludwig van Beethoven und seine Zeit* [1987], Laaber: Laaber.
- Ehrenbaum, Dominique (2013), *Con alcune licenze. Die Instrumentalfuge im Spätwerk Ludwig van Beethovens*, Bonn: Beethoven-Haus.
- Geml, Gabriele (2020), *Adornos Kritische Theorie der Zeit*, Berlin: Metzler.
- Hatten, Robert S. (1994), *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2013), *Beethoven. Die Klaviersonaten*, Kassel: Bärenreiter.
- Holtmeier, Ludwig (2008), »Tonart und Tonalität«, in: *Das Beethoven-Lexikon* (= Das Beethoven-Handbuch, Bd. 6), hg. von Heinz von Loesch, Laaber: Laaber, 777–780.
- Janz, Tobias (2012), »Selbstreflexion einer Gattung: Die Variationen ab 1802«, in: *Beethovens Klavierwerke* (= Das Beethoven-Handbuch, Bd. 2), hg. von Hartmuth Hein und Wolfram Steinbeck, Laaber: Laaber, 421–481.
- Janz, Tobias (2014), *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, Paderborn: Fink.
- Klein, Richard (1998), »Prozessualität und Zuständlichkeit. Konstruktionen musikalischer Zeiterfahrung«, in: *Abschied in die Gegenwart. Teleologie und Zuständlichkeit in der Musik*, hg. von Otto Kolleritsch, Wien: Universal Edition, 180–209.
- Lenz, Wilhelm von (1860), *Beethoven. Eine Kunst-Studie*, Bd. 5: *Kritischer Katalog sämtlicher Werke Ludwig van Beethovens mit Analysen derselben*, Tl. 4: *III. Periode op. 101 bis op. 138*, Hamburg: Hoffmann & Campe.
- Maus, Fred Everett (2020), »Defensive Discourse in Writing about Music«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/1, 65–80. <https://doi.org/10.31751/1035> (4.12.2020)
- 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.
- Ronge, Julia (2011), *Beethovens Lehrzeit. Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri*, Bonn: Beethoven-Haus.
- Urbanek, Nikolaus (2010), *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos ›Philosophie der Musik‹ und die Beethoven-Fragmente*, Bielefeld: transcript.

- Urbanek, Nikolaus (2013), »Spur des Klangs. Posthermeneutische Überlegungen zum Eigensinn der Musik (nicht nur) in der Wiener Schule«, in: *Organized Sound. Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*, hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 113–136.
- 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 dems., Berlin: Suhrkamp, 314–368.
- Winter, Robert S. (1989), »The Bifocal Close and the Evolution of the Viennese Classical Style«, *Journal of the American Musicological Society* 42/2, 275–337.
- Zenck, Martin (1986), *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichte der ›Klassik‹*, Stuttgart: Steiner.

© 2020 Cosima Linke (cosima.linke@posteo.de)

Linke, Cosima (2020), »Michael Heinemann, ... *dass die Fuge keine Fuge mehr ist. Beethovens poetischer Kontrapunkt*, München: edition text + kritik 2019 und *Beethovens Ohr. Die Emanzipation des Klangs vom Hören*, München: edition text + kritik 2020«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 245–253. <https://doi.org/10.31751/1054>

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: 19/09/2020

angenommen / accepted: 19/09/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 18/12/2020





# Dora A. Hanninen, *A Theory of Music Analysis. On Segmentation and Associative Organisation*, Rochester: University of Rochester Press 2012.

Schlagworte/Keywords: eclecticism in music analysis; Musikanalytischer Eklektizismus; systematicity; Systematizität; Theoriebasierte Musikanalyse; theory-based music analysis

## EINLEITUNG

Anders als die nordamerikanische hat die deutschsprachige Musiktheorie nach 1945 weitgehend darauf verzichtet, neue Theorien der technischen Analyse musikalischer Kompositionen hervorzubringen, und sich stattdessen der Erforschung und Wiederbelebung historischer Musiktheorie, der Weiterentwicklung bestehender Theorien und der Formulierung neuer analytischer Fragestellungen und interpretativer Ansätze gewidmet.

Ihren Grund hat diese Zurückhaltung auch in einer fundamentalen Skepsis gegenüber methodengestützter Analyse schlechthin. Harald Kaufmann etwa erklärte 1969: »Analytische Präzisierung entsteht im Verhältnis zum jeweils Analysierbaren, nicht als präterminierte Ableitung aus einem verallgemeinerten wissenschaftlichen Apparat.«<sup>1</sup> Carl Dahlhaus beklagte die Tendenz bestimmter Analysemethoden, »das musikalische Werk [...] zum bloßen Exempel des [verwendeten] Erklärungsschemas« zu machen.<sup>2</sup> Und noch 2019 karikierte Hartmut Fladt das *Procedere* einer Analyse nach Heinrich Schenker: »Um (spätschenkerianisch!) systemgerechte, also der metaphorischen Schwerkraft gehorchende abwärts gerichtete Intervallzüge konstruieren zu können, benötigt man einen Kopftön. War er gefunden, fanden die Züge ihre präterminierten Geleise, war die Welt in Ordnung. Das drastisch reduzierte Werk, seines Sinns und seiner erlebbaren Aussage nahezu völlig beraubt, wurde zum Beleg für die Aussagekraft eines Systems.«<sup>3</sup>

Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Sie zeigen, dass die Methodenskepsis der deutschsprachigen Musiktheorie wesentlich Systemskep-

sis ist. Philosophische Systemskepsis hat eine komplexe Geschichte; sie wurde insbesondere durch die Auseinandersetzung mit der Philosophie Hegels maßgeblich geprägt.<sup>4</sup> Bricht man die philosophische Diskussion auf Fragen der Musikanalyse herunter, ergeben sich drei zentrale Argumente:

1. Jede theoriebasierte Analyse folgt vorgängigen Generalisierungen. Insofern sie dies tut, betrachtet sie ihren Gegenstand als einen Fall eines Allgemeinen. Dass eine theoriegestützte Analyse komplexe und differenzierte Beschreibungen generieren kann, Beschreibungen, deren je besondere Konfiguration analytischer Aussagen in keiner anderen Analyse vorkommt, fällt in dieser Hinsicht nicht ins Gewicht. Entscheidend ist vielmehr der Umstand, dass die Besonderheit des Kunstwerks im Spiegel theoriegestützter Analyse zur spezifischen Differenz zwischen Mitgliedern derselben Klasse zusammenschumpft – jener der Analysen der Methode x. Angemessene Werkanalyse dagegen bedürfte der Bereitschaft, sich weitestgehend – und das heißt: auch in der Auswahl und Konfiguration analytischer Instrumente – durch ihren Untersuchungsgegenstand bestimmen zu lassen.
2. Erkenntnis geht nicht auf Inkohärenz und Zufall, sondern auf Kohärenz, Muster, Dependenz – einer der Gründe, weshalb Theorien allgemein zu Systematizität tendieren, zur widerspruchsfreien Integration aller Komponenten in ein kohärentes Ganzes.<sup>5</sup> Eine systematische Strukturtheorie nun integriert nicht allein ihre eigenen Systemkomponenten, sondern beschreibt für gewöhnlich auch die strukturelle Integration von

1 Kaufmann 1969, 9.

2 Dahlhaus 1984, 76.

3 Fladt 2019, 322.

4 Vgl. Krijnen 2008.

5 Siehe etwa Hoyningen-Huene 2013.

Strukturmodellen. Damit aber projiziert sie ihre eigene Systematizität auf die Struktur der beschriebenen Komposition: Systematische Analyse tendiert dazu, Widersprüche auszublenken oder zu nivellieren. Gerade Widersprüche und Inkohärenzen aber – so haben zahllose Diskussionen im Radius von Kritischer Theorie und Dekonstruktion gelehrt – sind mögliche Indikatoren des ›Wahrheitsgehaltes‹ einer Komposition: »Keine Analyse taugt etwas, die nicht in der Frage nach dem Wahrheitsgehalt der Werke terminiert, und der ist seinerseits vermittelt durch die technische Komplexion der Werke. Stößt Analyse auf kompositorische Unstimmigkeit, so ist diese auch ein Index von Unwahrheit.«<sup>6</sup>

3. In der Musiktheorie (und nicht allein in ihr) sind systematische Theoriekonzeptionen auch dadurch in Verruf geraten, dass manche Autor\*innen die deskriptive Potenz ihrer Theorien als ein Superioritätsmerkmal verstanden haben, das zur prinzipiellen Zurückweisung anderer Perspektiven berechtigt. Die »Absolutheitsprävention«<sup>7</sup> systematischer Theoriekonzeptionen aber, »sofern sie Vollständigkeit, Totalität und definitiv *letzte* Einsicht als *hic et nunc* erreicht reklamiert«,<sup>8</sup> liefert das theoriegeschichtlich vielleicht wirksamste Argument gegen die Bindung von Analyse an eine vorgängige Theorie. Zunächst scheint dieses Argument leicht zu entkräften. Der Einwand, Absolutheitspräventionen bewegten sich grundsätzlich auf einer anderen diskursiv-logischen Ebene als sachbezogene Aussagen und müssten daher nicht übernommen werden, führt allerdings auf eine Reihe wissenschaftstheoretisch keineswegs einfacher Folgeprobleme. Insbesondere ist nicht von vornherein klar, ob und unter welchen Bedingungen theoretisch fundierte analytische Aussagen mit anderen (und durch andere Theorien fundierten) Aussagen auf wissenschaftstheoretisch akzeptable Weise verknüpft werden können.<sup>9</sup>

Diese Argumente sind im gegebenen Zusammenhang weder zu bewerten noch weiter zu vertiefen. Sie dienen hier allein dazu, das methodologische Problem zu umreißen, vor dessen Hintergrund Dora Hanninens Buch gesehen werden muss. Hanninen nämlich versucht eine Quadratur des Kreises: Sie postuliert eine systematische Theorie, die gleichwohl den Analysierenden alle Freiheit lässt, eine Theorie, die kategorial höchst unterschiedliche Dimensionen der Musik integriert, ohne sie doch einer rigiden Metatheorie zu unterwerfen, eine Theorie schließlich, die wissenschaftstheoretisch reflektiert gebaut, zugleich aber auf bestimmte Weise eklektizistisch gefasst ist. Auch die Heterogenität der in diesem Buch analysierten Kompositionen zeigt die Besonderheit des Hanninen'schen Konzeptes. Dass ein einziger Ansatz qualifiziert ist, Kompositionen vom Barock bis zur Gegenwart zu beschreiben, scheint dem Grundsatz zuwiderzulaufen, analytische Methoden hätten der Spezifik ihrer Gegenstände zu folgen. Hanninen aber überspringt die methodische Kluft zwischen tonaler und atonaler Musik mit Leichtigkeit. Und damit nicht genug: Wie die Autorin betont, kann ihre Theorie auch »auf andere Musikrichtungen angewendet werden, einschließlich westlicher alter Musik und einiger nicht-westlicher Musik.« (5)

Wie kommt es zu dieser ungewöhnlichen Konzeption? Drei Aspekte sind hier zu nennen:

1. Hanninens Fragestellung ist grundlegend und allgemein: Sie zielt auf »Kriterien und Mechanismen für die Objektbildung und die Wechselbeziehungen von Objekten von analytischem Interesse«. (3) Als ›Objekte‹ gelten Hanninen Komplexe auditiver Signale und/oder musikalischer Notate, die sich nach Maßgabe bestimmter Kriterien von ihrer jeweiligen Umgebung unterscheiden lassen. An einem musikalischen Ereigniszusammenhang Objekte zu unterscheiden, heißt Segmentationen vorzunehmen. Zwar gibt es durchaus Musiken, die unter dem Aspekt Segmentierung kaum sinnvoll beschrieben werden können: bestimmte elektroakustische Kompositionen beispielsweise oder bestimmte Beispiele repetitiver Musik. Im Allgemeinen jedoch ist Segmentierung ein ebenso grundlegender wie stilübergreifender Aspekt musikalischer Struktur. Da überdies unterschiedliche Dimensionen der Musik auf un-

6 Adorno 2001, 80.

7 Krijnen 2008, 64.

8 Edel 2010, 296.

9 Siehe etwa Webster 1991; Rings 2011, 37–39; Schwab-Felisch 2020.

terschiedliche Weise an der Entstehung von Segmentationen beteiligt sind, liefert das Segmentationskriterium einen einheitlichen Zugang zu kategorial verschiedenen Bereichen.

2. Das Problem der begrenzten Reichweite und mangelnden Kombinierbarkeit spezialisierter Terminologien unterläuft Hanninen, indem sie analytische Gegenstandsbereiche über Kriterien definiert, die so grundlegend sind, dass sie mit einer Mehrzahl von Theorien kompatibel bleiben (siehe unten). Wo aber Spezifik und Komplexität einer bestimmten Theorie gefordert sind, vermeidet sie es, sich auf eine bestimmte Lösung festzulegen, und definiert stattdessen eine Leerstelle, die je nach Untersuchungsgegenstand und untersuchtem Aspekt durch im Prinzip jede externe Theorie ausgefüllt werden kann.
3. Hanninens Theoretizitätsanspruch erfüllt sich nicht darin, ein einziges Grundprinzip struktureller Relationen aufzustellen und durch seine Konkretionen hindurch zu verfolgen. Vielmehr schafft die Autorin einen gedanklichen Zusammenhang, der ganz unterschiedlichen Komponenten Raum bietet (siehe unten); ihre »Theorie der musikalischen Analyse« will keine Analysemethode im üblichen Sinn entwerfen, sondern »einen konzeptuellen Rahmen und eine Metasprache, um Musik zu betrachten oder über sie nachzudenken«, ein pluriperspektivisches »Werkzeug der Interpretation«, das den Prozess der »Analyse unterstützen, nicht aber determinieren« soll. Entsprechend betont Hanninen, die »interpretative Autonomie und Imagination der Analysierenden«, die sich ihrer Theorie bedienen, nicht einschränken zu wollen. (4)

## ANLAGE

### *Gliederung*

Hanninens Buch besteht aus vier Teilen: einer programmatischen Einleitung, einem Theorieteil, einem Teil mit Beispielanalysen und einem Schlussteil. Je eines der zehn fortlaufend nummerierten Kapitel entfällt auf die Rahmenteile, die Kapitel 2 und 3 bilden den zweiten, die Kapitel 4 bis 9 den dritten Teil.

Kapitel 2 entfaltet die Architektur der Theorie: es definiert grundlegende Begriffe und bringt sie in einen systematischen Zusammenhang.

Kapitel 3 beleuchtet »assoziative Sets und assoziative Organisation«, den konzeptionellen Kern des Ansatzes. Die Kapitel 4 bis 9 demonstrieren das deskriptive Potential der Theorie (wie auch das analytische Vermögen der Autorin) an Kompositionen von Beethoven, Debussy, Nancarrow, Riley, Feldman und Morris. Kapitel 10 schließlich geht offenen Fragen nach und untersucht erweiterte Anwendungsmöglichkeiten. Endnoten, ein Glossar, eine Bibliographie sowie ein Sach- und ein Personenregister ergänzen die vier Teile. Insgesamt umfasst das Buch 528 arabisch paginierte Seiten.

### *Fokus*

Bereits 2001 publiziert Hanninen einen Aufsatz, der ihre Theorie in ihren Grundlinien umreißt. Das Zitat von Benjamin Boretz, das sie ihm voranstellt, dient dabei ebenso als Hommage an die *Princeton Theory of Music Theory* wie als Einstieg in die konzeptionellen Grundlagen ihres Ansatzes:

[...] the non-trivial aspect of defining ›what music is‹ resides in the explication of what it means to make music of my slice of auditory experience, which consists of the demonstration of how to make music of any such slice (Boretz 1995, 115).<sup>10</sup>

Hanninen fährt fort:

For Boretz, the essence of music is not sounding events, but mental experience or ›thought‹ focused on sounding events that combines cognition with attentional disposition. One makes music, then, not only through performance and composition, but also through listening and the pointedly inquisitive, contemplative, and often outwardly silent activity called music analysis. Music analysis might be described as the conceptualization and representation of musical relationships; alternately, one might say that the conceptualization and representation of musical relationships is a music analyst's (or the music-analytical) way of ›making music‹. Essential to this endeavor is the identification of significant musical units or ›segments‹; these constitute the basis for subsequent analytic organization and interpretation.<sup>11</sup>

10 Hanninen 2001, 345.

11 Ebd.

Ein reflektiertes Verständnis von Segmentation sieht Hanninen als analytische Schlüsselkompetenz:

[...] when analysts articulate the rationales for particular segmentations, they open up the possibility for precise and reasoned intersubjective discourse about how their analytic interpretations differ, and about ambiguity, richness, and multiplicity of hearings.<sup>12</sup>

Der Fokus des Buches ist denn auch dezidiert strukturanalytisch. Die Theorie soll zeigen, »wie eine Hörerin oder ein Hörer eine klangliche Oberfläche von Grund auf als Musik konstituiert«. (8) Das bemerkenswert vielfältige Instrumentarium, auf das Hanninen zu diesem Zweck zurückgreift, umfasst nicht allein eine Reihe musikanalytischer Theorien (mit einem Schwerpunkt auf traditioneller Harmonielehre, Zwölftontheorie, Pitch-Class Set Theory und Schenkerian Analysis), sondern auch etliche Theorien anderer Disziplinen: Hanninens neuartige Visualisierungen assoziativer musikalischer Relationen etwa fußen auf der mathematischen Graphentheorie, die Biologie liefert nicht nur den Bezugspunkt neuartiger Termini wie ›phenosegment‹, ›genosegment‹ und ›population‹, sondern auch ein umfassendes Modell der Konzeptualisierung assoziativer musikalischer Relationen,<sup>13</sup> die Landschaftsökologie inspiriert Konzept und Begriff der ›assoziativen Landschaften‹ (459, Anm. 88) und wo es um die perzeptuelle Verankerung struktureller Phänomene geht, tragen Psychoakustik und Musikpsychologie zur Theoriebildung bei. Andere Ansätze dagegen bleiben ausgeklammert – semiotische, narrative, post-strukturalistische ebenso wie feministische oder psychoanalytische: Sie alle, so Hanninen, beziehen sich nicht auf Ereignisse der musikalischen Oberfläche. (8) Unberücksichtigt bleiben auch technische Verfahren der Datenerhebung – die computergestützte statistische Analyse etwa oder die Messung physikalischer Eigenschaften des Schallsignals. Stattdessen setzt Hanninen auf

das individuelle, nach eingehender Abwägung aller relevanten Eigenschaften eines musikalischen Kontextes bewusst getroffene analytische Urteil. (260)

### *Pluriperspektivik*

Wie eine musikalische Einheit zu segmentieren sei, kann ungewiss erscheinen. Zachary Bernstein etwa demonstriert an Milton Babbitts *Composition for Four Instruments*, dass ein und dieselbe Tonfolge nach registralen und reihen-technischen, zeitlichen, dynamischen und artikulatorischen Kriterien in verschiedene einander überlagernde oder durchdringende Trichorde aufgeteilt werden kann.<sup>14</sup> Was diese Gleichzeitigkeit ermöglicht, ist der Umstand, dass verschiedene Segmentationen verschiedenen Beschreibungsebenen der Musik angehören. So verstanden ist Segmentation keine schlechthinige Eigenschaft des musikalischen Gegenstandes, sondern entsteht erst aus dem Zusammenspiel von Gegenstand und kriterienbasierter Beobachtung. Hanninen nun legt ihrer Theorie eine einfache Kategorisierung dieser Beschreibungsebenen zugrunde, die sie in mehreren Schritten der Subkategorisierung zu einer komplexen Theoriearchitektur differenziert.

### *Theoriearchitektur*

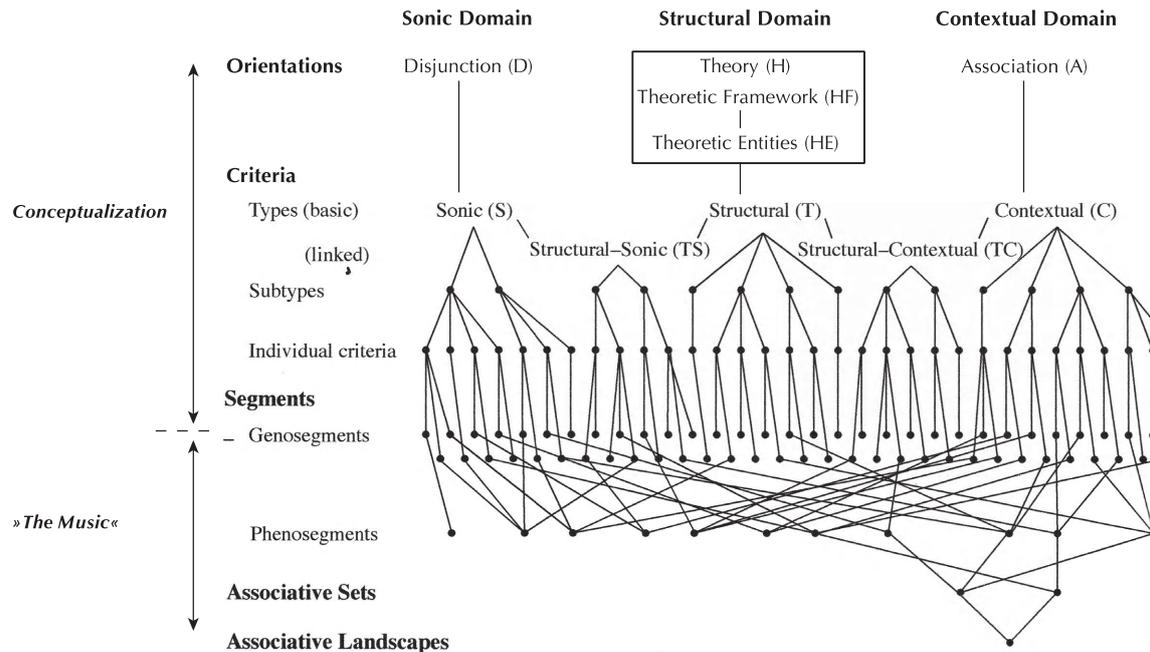
Die Theorie umfasst drei sogenannte »Bereiche« (»domains«), denen Hanninen jeweils fünf »Ebenen« (»levels«) zuordnet (6; siehe Abb. 1). Bereiche sind im Prinzip Klassen von Relationen. Was diese Klassen definiert und sie von anderen Klassen unterscheidet, sind bestimmte Hinsichten, in denen musikalische Gegenstände beschrieben werden können. Diese Hinsichten werden auf Ebene 1 (»orientations«) festgelegt und auf den weiteren, zunehmend spezifischen bzw. konkreten Ebenen für jeden Bereich separat ausbuchstabiert: Ebene 2 (»criteria«) legt fest, nach welchen Kriterien welche segmentationsrelevanten Unterscheidungen getroffen werden, Ebene 3 (»segments«) unterscheidet Arten von Segmenten, Ebene 4 (»associative sets«) diskutiert komplexere Segment-Zusammenstellungen, Ebene 5 (»associative landscapes«) das zeitliche Verhalten solcher Zusammenstellungen.

Die Ebenen 1 und 2 gehören zum konzeptionellen Apparat der Theorie, die Ebenen 4 und 5

12 Ebd., 346. – Der Ausdruck ›Hörweisen‹ (»hearings«) ist hier synekdochisch zu verstehen: Zwar steht die auditive Erfahrung bei einigen Theoriekomponenten im Zentrum, doch beansprucht sie keinen allgemeinen Vorrang vor dem reflexiv-analytischen Umgang mit visuell repräsentierter und auditiv imaginierter Musik.

13 Vgl. Hanninen 2009.

14 Bernstein 2013, Abs. 2.



Example 1.1. Schematic representation of the general theory of music analysis

Abbildung 1: »Ex. 1.1.« (6)

S criterion	Segments by
S <sub>1</sub> -pitch	Pitch interval between events that are temporally adjacent
S <sub>1</sub> -duration	Duration (in beats or seconds) between attack points of events that are temporally adjacent (duration can include sustain and rests)
S <sub>1</sub> -dynamics	Dynamics, between events that are temporally adjacent
S <sub>1</sub> -timbre	Timbre between events that are temporally adjacent
S <sub>1</sub> -articulation	Articulation between events that are temporally adjacent
S <sub>1</sub> -attack	Simultaneity; events share an attack point (with or without sustain)
S <sub>1</sub> -simultaneity	Simultaneity; events share some part of sustain (but not an attack)
S <sub>1</sub> -space	Spatial location; between events that are temporally adjacent
S <sub>1</sub> -rest	Rest between events that are temporally adjacent
S <sub>1</sub> -adjacency	Adjacency; events are temporally consecutive, but not otherwise distinguished from surrounding events
S <sub>2</sub> -pitch	Pitch proximity between events not (necessarily) temporally adjacent
S <sub>2</sub> -duration	Duration proximity (i.e., lengths of events or rests have proximate values); events not (necessarily) temporally adjacent
S <sub>2</sub> -dynamics	Dynamics proximity; events not (necessarily) temporally adjacent
S <sub>2</sub> -timbre	Timbre proximity; events not (necessarily) temporally adjacent
S <sub>2</sub> -articulation	Articulation between events that are temporally adjacent
S <sub>2</sub> -space	Proximity of spatial location; events not (necessarily) temporally adjacent

Example 2.5. Some individual sonic criteria

Abbildung 2: »Ex. 2.5.« (29)

beziehen sich auf Phänomene, die direkt am musikalischen Gegenstand unterschieden werden, Ebene 3 umfasst zwei Sub-Ebenen, von denen die der »Genosegmente« (»genosegments«) dem konzeptionellen und die der »Phänosegmente« (»phenosegments«) dem deskriptiven Bereich angehört.

## EBENEN

### *Orientierung*

Die oberste Ebene ist die der sogenannten Orientierung (»orientation«). »Eine Orientierung ist eine perzeptuelle oder kognitive Strategie, eine Weise, Musik zu hören oder zu konzeptualisieren«. (19) Hanninen unterscheidet drei Orientierungen: Disjunktion (»disjunction«), Assoziation (»association«) und Theorie (»theory«).

Eine disjunktive Orientierung achtet auf Disjunktionen. Eine Disjunktion ist das Resultat einer lokalen Differenz, eines salienten Kontinuitätssprungs in der Wahrnehmung einer Folge auditorischer Daten. Disjunktionen werden perzeptuell wirksam, noch bevor auditorische Ereignisse über das Moment der Ähnlichkeit zueinander in Beziehung gesetzt oder auf Basis theoretischer Erwägungen zu übergeordneten Einheiten verknüpft werden. Die disjunktive Orientierung ist dem »klanglichen Bereich« (»sonic domain«) zugeordnet.

Eine assoziative Orientierung achtet auf Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen Gruppen von Tönen oder Noten. Die assoziative Orientierung ist dem »kontextuellen Bereich« (»contextual domain«) zugeordnet.

Eine theoretische Orientierung achtet auf Zusammenhänge, deren Feststellung einer vorgängigen Theorie bedarf. Eine Theorie ist ein im Prinzip beliebiges »geordnetes System von Konzepten und Regeln, das die Wahrnehmung, Interpretation und Organisation signifikanter musikalischer Einheiten reguliert.« (21) Die Theorie bestimmt den theoretischen Rahmen (»theoretic framework«) wie auch die theoretischen Entitäten (»theoretic entities«), die einer Segmentierung zugrunde gelegt werden können. (Ebd.) Welcher

- 15 Einzelereignisse sind über das Moment Ähnlichkeit nicht sinnvoll voneinander zu unterscheiden: Folgen sie unmittelbar aufeinander, bewirkt Ähnlichkeit Kontinuität, stehen sie voneinander getrennt, bietet Ähnlichkeit per se keinen hinreichenden Grund, sie aufeinander zu beziehen.

Theorie die Aufgabe zufällt, in einer konkreten Analyse den strukturellen Bereich abzudecken, bleibt offen. Die theoretische Orientierung ist dem »strukturellen Bereich« (»structural domain«) zugeordnet.

### *Kriterien*

Auf der nächsttieferen Ebene der Kriterien (»criteria«) wird bestimmt, welche Klassen konkreter Relata innerhalb des durch eine Orientierung festgelegten Bereichs unterschieden werden können. In jedem Bereich gelten eigene Kriterien.

Im klanglichen Bereich (»sonic domain«) gelten klangliche Segmentationskriterien (»sonic criteria«). Sie konkretisieren die disjunktive Orientierung, indem sie die psychoakustische Dimension angeben, innerhalb derer eine perzeptuelle Differenz zur Wahrnehmung einer Disjunktion und damit zur Ausbildung einer Segmentationsgrenze führt. »Psychoakustische Dimensionen« entsprechen bestimmten Eigenschaften von Tönen und Noten: Tonhöhe, Einsatzzeitpunkt, Dauer, Dynamik bzw. Lautheit, Klangfarbe und Artikulation. (23)

Klangliche Kriterien werden nach bestimmten Eigenschaften unterschieden und gruppiert: So bilden alle Kriterien, die eine unmittelbare zeitliche Nachbarschaft der wahrgenommenen Signale voraussetzen (»temporal adjacency«), einen ersten »Subtypus«; innerhalb dieses mit S<sub>1</sub> bezeichneten Subtypus unterscheidet Hanninen unter anderem »S<sub>1</sub>-pitch, S<sub>1</sub>-dynamics, S<sub>1</sub>-timbre« und »S<sub>1</sub>-articulation«. (26) Der zweite Subtypus beinhaltet Kriterien, die sich – wie etwa die tonsystemliche Nachbarschaft zweier Tonhöhen – auf eine wahrgenommene Nähe in einer anderen als der zeitlichen Dimension beziehen; darüber hinaus nennt Hanninen eine Reihe individueller klanglicher Kriterien:

Im kontextuellen Bereich (»contextual domain«) gelten »kontextuelle Segmentationskriterien« (»contextual criteria«). Das bedeutet Folgendes: 1. Als Segmentationsprinzip fungiert »Assoziation«, nicht »Disjunktion« (das naheliegende Wort »Konjunktion« verwendet Hanninen nicht). 2. Assoziation wird über »Wiederholung, Äquivalenz oder Ähnlichkeit« (32) herbeigeführt. Ähnlichkeit (hier stellvertretend für die eben genannte Begriffstrias verstanden) basiert auf komplexen Eigenschaften wie »Kontur, Tonhöhengehalt, Pitch-Class Set, Set Class, Anordnung von Tonleiterstufen und Rhythmus«. (34)<sup>15</sup>

T subtype	Description and comments	Sample individual criterion
T <sub>UN</sub>	Upper neighbor; e.g., prolongs scale degree 5 in A minor, or scale degree 3 in F <sup>♯</sup> major	T <sub>UN</sub> , a: <5(65)> T <sub>UN</sub> , F <sup>♯</sup> : <3(43)>
T <sub>LN</sub>	Lower neighbor; e.g., prolongs scale degree 1 in A minor	T <sub>LN</sub> , a: <1(71)>
T <sub>IUN</sub>	Incomplete upper neighbor; e.g., scale degree 6 prolongs scale degree 5 in A minor	T <sub>IUN</sub> , a: <(6)5>
T <sub>DN</sub>	Double neighbor; e.g., scale degrees 2 and 7 prolong scale degree 1 in A minor	T <sub>DN</sub> , a: <1(27)1>
T <sub>3CS</sub>	Consonant skip; e.g., by 3rd prolongs scale degree 1 in A minor, upper line or bass.	T <sub>3CS</sub> , a: <1 (31 )>
T <sub>3PRG</sub>	3rd progression; e.g., prolong scale degree 5, 4 in A minor	T <sub>3PRG</sub> , a: <5(43)>; T <sub>3PRG</sub> , a: <(23)4>
T <sub>5PRG</sub>	5th progression; e.g., prolongs scale degree 5 in A minor (PRG: Endpoints delimit 3rd, 4th, 5th, 6th, or 8ve. Upper line or bass.)	T <sub>5PRG</sub> , a: <5(4321)>
T <sub>LD</sub>	Linear displacement; e.g., scale degree 3 by scale degree 2 in A minor, upper line only.	T <sub>LD</sub> , a: <32>
T <sub>SS</sub>	Scale step progression; e.g., from scale degree 4 to scale degree 5 in A minor, bass line only	T <sub>SS</sub> , a: <45>
T <sub>FL</sub>	Fundamental line; e.g., from scale degree 5 in A minor. Linear displacement at deepest level. Upper line only.	T <sub>FL</sub> , a: <54321>
T <sub>BB</sub>	Bass background structure; e.g., scale degrees 1, 4, 5, and 1 in A minor; scale degrees 1, 5, and 1 in A major.	T <sub>BB</sub> , a: <1451> T <sub>BB</sub> , A: <151>
T <sub>VE</sub>	Voice exchange; e.g., i <sup>6</sup> prolongs i in A minor. Involves a pair of voices; Roman numerals give the scale degree (and pitch class) succession in each voice.	T <sub>VE</sub> , a: <i (i <sup>6</sup> )>

Example 2.11. Some structural (T) subtypes and individual structural criteria for tonal music, with a Schenkerian theoretic orientation

Abbildung 3: »Ex. 2.11.« (49)

3. Ein Besitz dieser Eigenschaften kann sich – scheinbar paradoxerweise – erst im Vergleich ergeben: Gemeinsame Eigenschaften wirken als *principium individuationis* der verglichenen Elemente. Allemal gilt: »Ein kontextuelles Kriterium repräsentiert eine Assoziation *zwischen* Segmenten als eine Eigenschaft *von* (zwei oder mehr) Segmenten.« (33)

Im strukturellen Bereich (»structural domain«) gelten theoriebasierte Kriterien – Kriterien also, deren Begriff von einer theoretischen Konzeption abhängt. Sie erzeugen insofern Segmentationen, als sie zwischen theoretisch definierten Strukturen und ihren Umgebungen unterscheiden. Strukturen können unabhängig von klanglichen und/oder assoziativen Kriterien bestimmt werden – erinnert sei beispielsweise an gematrische Strukturen bei Josquin des Prez oder Instanzen von Z-related Sets in der Pitch-Class Set Theory. Allerdings wird die musikalische Umsetzung struktureller Kriterien in der Regel akustisch oder kontextuell unterstützt. Eingangs nämlich unterscheidet Hanninen drei verschiedene Weisen, in denen Kriterien auf eine Tonkonstellation (»a grouping of notes«) zutreffen können:

– Von Instantiierung (»instantiation«) spricht Hanninen, wenn genau ein (klangliches,

kontextuelles oder theoretisches) Kriterium auf eine Tonkonstellation zutrifft: die Tonkonstellation liefert gleichsam ein konkretes Beispiel des Kriteriums. (10 f.)

- Koinzidenz (»coincidence«) heißt eine Situation, in der mehrere (klangliche, kontextuelle oder theoretische) Kriterien auf eine Tonkonstellation zutreffen. Koinzidenz kann zu wechselseitigen Bestätigungseffekten führen und die Segmentation verstärken. (11)
- Realisation (»realization« – ein Sonderfall von »coincidence«) schließlich liegt vor, wenn ein strukturelles Kriterium gemeinsam mit entweder einem klanglichen oder einem kontextuellen Kriterium auf eine Tonkonstellation zutrifft: In der Evidenz des Klanglichen oder Kontextuellen wird das strukturelle Kriterium perzeptuell verwirklicht. (11)

Strukturelle Kriterien differenzieren sich in eine Reihe theoretischer Subtypen, in denen standardisierte analytische Kriterien für bestimmte strukturelle Sachverhalte codiert sind. Theoretische Subtypen sind theoriespezifisch. Abbildung 3 etwa zeigt eine Liste möglicher schenkerianischer Subtypen.

## Segmente

Die Ebene der Segmente (»segments«) enthält Gruppen »von Noten (oder anderen musikalischen Ereignissen), die ein signifikantes Objekt in einem analytischen Diskurs« darstellen. (63) Segmente sind in »Genotypen« (»genotypes«) und »Phänotypen« (»phenotypes«) aufgeteilt: Erstere sind dem konzeptionellen Apparat zugeordnet, letztere »der Musik« selbst.

Ein »Genosegment« oder »Genoseg« (»genosegment«/»genoseg«) ist eine »potenziell wahrnehmbare Gruppierung von Noten (oder Schallereignissen), die von *genau einem* klanglichen oder kontextuellen Kriterium« (63) einer bestimmten Kategorie unterstützt wird (es gilt das ausschließende ›oder‹). Ein ›Genoseg‹ kann demnach von einem der folgenden (einfachen oder zusammengesetzten) Kriterien gestützt werden: ›sonic‹, ›structural‹, ›structural-sonic‹, ›structural-contextual‹, ›structural and sonic‹, ›structural and contextual‹.

Was diese Definition vor allem leistet, ist die dimensionale Trennung musikalischer Strukturen: ›Genosegs‹, die von unterschiedlichen Kriterien unterstützt werden, müssen nicht miteinander koinzidieren, sondern können einander überlappen oder in einer Einbettungsrelation zueinander stehen. (69) Nicht alle ›Genosegs‹ sind auditiv wahrnehmbar: Manche können sich auch im strukturellen Hintergrund verbergen, etwa weil ihre Komponenten disjunkt angeordnet sind. Dass ›Genosegs‹ derart als parametral differenzierte Teilstruktur und/oder als Tiefenstruktur auftreten können, erlaubt es unter anderem, Einheiten analytisch aufeinander zu beziehen, die auf den ersten Blick wenig miteinander gemein haben.

Ein »Phänosegment« oder »Phänoseg« (»phenosegment«/»phenoseg«) liegt »leicht wahrnehmbar« (65) gleichsam an der Oberfläche der Musik. Gleichwohl sind ›Phänosegs‹ nicht zwingend identisch mit Abschnitten oder Formteilen der traditionellen Formtheorie: Ihre Elemente können, müssen aber nicht adjazent positioniert sein. ›Phänosegs‹ werden durch wenigstens ein klangliches oder kontextuelles Kriterium unterstützt; strukturelle Kriterien kommen fakultativ hinzu. Häufig resultieren ›Phänosegs‹ aus der Koinzidenz (s. o.) mehrerer ›Genosegs‹. (66) Die Frage, was der Fall sein muss, damit sich eine Konstellation koinzidenter ›Genosegs‹ »über das Hintergrundrauschen

konkurrierender Genosegs erhebt« (70) und zu einem leicht wahrnehmbaren ›Phänoseg‹ wird, lässt Hanninen bewusst offen: »Die Bildung von Phänosegs ist keine durch Gesetzmäßigkeiten und Vorhersagbarkeiten beherrschte Wissenschaft, sondern Gegenstand musikanalytischer Interpretation«. (70)

## Assoziative Sets und assoziative Organisation

Das dritte Kapitel »Assoziative Sets und assoziative Organisation«, das theoretische Herzstück des Buches, beleuchtet verschiedene Arten der assoziativen Beziehung.

Eine »assoziative Organisation« umfasst die drei »Komponenten« »assoziatives Set«, »assoziative Konfiguration« und »assoziative Landschaft«. Während ein ›assoziatives Set‹ mehrere Segmente miteinander verknüpft, besteht eine ›assoziative Konfiguration« aus den »Relationen der Segmente eines assoziativen Sets«. Eine ›assoziative Landschaft‹ schließlich betrachtet ›assoziative Sets‹ und ›assoziative Konfigurationen‹ unter dem Aspekt der Zeit; sie zeigt, »wie sich die assoziative Geographie eines Stückes oder einer Passage entfaltet«. (97)

Die Komponenten eines ›assoziativen Sets‹ müssen nicht in unmittelbarer Nachbarschaft zueinander stehen (ein assoziatives Set kann sich sogar über mehrere Kompositionen hinweg erstrecken [98]), sie können mehr oder weniger stark variieren (98) und sich durch klare Kriterien, aber auch durch die (auf einzelne Kriterien bekanntlich nicht zu reduzierende) Wittgenstein'sche Familienähnlichkeit aufeinander beziehen.

Der Duktus auch dieses Kapitels ist derart unverstellt taxonomisch, dass man sich bisweilen an wissenschaftliche Werke des 18. Jahrhunderts erinnert fühlt. Ein Beispiel: Nachdem sie den Begriff des ›assoziativen Sets‹ eingeführt hat, ergänzt Hanninen die Begriffe des ›assoziativen Subsets‹ und des ›assoziativen Supersets‹. Im Anschluss werden diverse Teilungsformen untersucht: Das zweigliedrige (›bifurcated‹) assoziative Set besteht aus zwei, das dreigliedrige (›trifurcated‹) aus drei Subsets. Dann gilt es, die Relation der Subsets zueinander und zum übergeordneten Set zu bestimmen. Wir erfahren, dass Subsets ihr jeweiliges Superset nicht restlos in Teile gliedern müssen: Sie können einander überlappen und/oder auch

einzelne Segmente auslassen. Ist dies der Fall, spricht man von einem vielfältigen (›variegated‹) assoziativen Set. Schließlich sind auch Fälle zu berücksichtigen, in denen Segmente sich einem übergeordneten Set gerade nicht einfügen. Hier kommen die Termini ›unabhängiges Segment‹ (›independent segment‹) und ›Population‹ (›population‹) ins Spiel. Ersterer bezeichnet ein ›Phänoseg‹, das keinem assoziativen Set angehört. Letzterer bezieht sich auf eine Mehrzahl von Segmenten, die durch Adjazenz oder klangliche Eigenschaften als zusammengehörig ausgewiesen sind und dabei eine assoziative Relation entweder ausbilden oder nicht (so dass gilt: alle assoziativen Sets sind Populationen, aber nicht alle Populationen assoziative Sets [101]). Als Nächstes kommen die Eigenschaften assoziativer Sets zur Sprache. Hanninen unterscheidet die folgenden: Größe (›size‹), Schwankungsbreite der Variation (›range of variation‹), Verteilung von Variation (›distribution of variation‹) und Stärke (›strength‹). Bereits an diesen (die terminologische Fülle dieses Kapitels keineswegs erschöpfenden) Beispielen zeigt sich Hanninens ausgeprägtes Unterscheidungsvermögen. Widersprüchen und Oppositionen entgeht die Autorin, indem sie sich nicht mit vorschnellen Generalisierungen bescheidet, sondern jeden Begriff bis an seine Grenze denkt, und, wo nötig, neue Kategorien und Subkategorien einführt.

Auch wo Hanninen das Konzept der ›assoziativen Landschaft‹ diskutiert, begegnet ein ähnlicher terminologischer Reichtum. Grundsätzlich kann man das Konzept als eine Antwort auf all jene Theoretiker\*innen sehen, die strukturanalytische Ansätze um ihrer Statik, der Transformation der zeitlichen Prozesse des Musikhörens in das räumliche Bild der Struktur willen kritisiert haben: War die Typologie der ›assoziativen Sets‹ und Konfigurationen noch vergleichsweise abstrakt, führt das Konzept der ›assoziativen Landschaft‹ nun zur zeitlichen Anordnung ›assoziativer Sets‹ und Segmente im Zusammenhang einer konkreten Komposition zurück. (160) Zur Diskussion kommen verschiedene Darstellungsformen, zeitliche und räumliche Aspekte der Aufeinanderfolge und Überlagerung diverser Segmente eines ›assoziativen Sets‹, Verteilungen ›assoziativer Sets‹ über die gesamte Strecke einer Komposition und Relationen und Verteilungen unterschiedlicher ›assoziativer Sets‹. Die an einer Vielzahl von Beispielen

exemplifizierten Ausführungen erscheinen methodologisch, konzeptuell und terminologisch derart ausdifferenziert, dass auf ihre Darstellung an dieser Stelle verzichtet werden muss.

## KRITIK

Hanninen, so wurde oben gesagt, geht dem Eklektizismus-Problem, der wohl größten methodologischen Schwierigkeit eines jeden integrativen Ansatzes, dadurch aus dem Weg, dass sie analytische Instanzen definiert, die dazu beitragen, problematische Implikationen der Kombination unvereinbarer theoretischer Aussagen gleichsam zu unterlaufen. Was diese Instanzen nun allererst ermöglicht, ist die klassische Unterscheidung zwischen theoretischer Sprache und Beobachtungssprache (als Beobachtungssprache gilt bestimmten Vertretern des Logischen Empirismus eine Sprache, die allein auf Beobachtbares Bezug nimmt und sich dabei auf eine elementare Logik beschränkt.<sup>16</sup>) Allerdings verwendet Hanninen den – wissenschaftstheoretisch inzwischen durchaus obsoleten – Begriff der Beobachtungssprache nur mit einer Einschränkung. Analyse, die auf klangliche und kontextuelle Kriterien rekurriert, verfähre lediglich, »als ob« sie sich einer Beobachtungssprache bediene:

Contextual criteria assume the availability of basic concepts in music theory [...] that, in music analysis, are often used as *if* observation language rather than as theoretical terms. (32 f.)<sup>17</sup>

Wie soll man sich dieses »als ob« vorstellen?

Hanninen meint, bei der Zuordnung eines Pitch-Class Sets zu einer Tonhöhenkonstellation finde Interpretation ebensowenig statt wie bei der Beschreibung eines einzelnen Tons etwa als C#4 oder halbe Note: Dass eine Konstellation von Tonhöhen ein bestimmtes Pitch-Class Set instantiiert, sei vielmehr eine schlichte Tatsache. (34) Dass Hanninen ›bestimmte Tonhöhe‹ und ›Pitch-Class Set‹ in eine Kategorie sortiert, obwohl es sich um analytische Gegenstände unterschiedlichen Theoretizitätsgrads handelt, mag irritieren, hat aber einen Grund: Beide Termini, so Hanninen, bezeichneten bestimmte, eindeutig zu benennende Eigenschaften (›determinate, predicable properties of sound events« [34]). Im Fall des Pitch-Class Sets bedeu-

16 Siehe etwa Carnap 1958, 237.

17 Siehe auch Hanninen 2001, 364.

te dies: Die Regeln, nach denen die Theorie einer Tonkonstellation einen Begriff zuordnet, seien derart präzise, dass erwartet werden könne, verschiedene Beobachter attribuierten derselben Tonkonstellation dasselbe Pitch-Class Set. (Vgl. 445, Anm. 63) Der interpretative Anteil an der Bestimmung einer Konstellation als Pitch-Class Set  $x$  oder  $y$  beschränke sich damit auf die vorgängige Entscheidung, eine Tonkonstellation überhaupt aus Perspektive der Pitch-Class Set Theory (und nicht der einer anderen Theorie) zu betrachten. (443, Anm. 41)

Ein weiteres Argument ergänzt diese Auffassung. Geht es darum, kontextuelle Kriterien von strukturellen zu unterscheiden, spielt die Kategorie Interpretation eine zentrale Rolle:

Structural criteria [...] often use the same elements and predicable properties as contextual criteria do, but conjoin them with theoretical concepts and terms defined by an orienting theory to express musical interpretations shaped or supported by that theory. In contrast to contextual criteria, structural criteria indicate not relational properties but *interpretations* with respect to a specific theoretic orientation. (45)

Dass Hanninen bestimmte theorieeigene Begriffe Beobachtungsbegriffen gleichsetzt, beruht also nicht allein auf dem Moment der Eindeutigkeit, sondern auch auf dem der Relationalität: es garantiert, dass in der Zuordnung kontextueller Kriterien zu musikalischen Konstellationen keine Interpretation stattfindet. Auch diese Figur lässt sich anhand von Segmentationsoperationen im Rahmen der Pitch-Class Set Theory illustrieren.

Dass die Pitch-Class Set Theory ihrem eigenen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit schon deshalb nur bedingt gerecht wird, weil die Auswahl der Töne, die einem Pitch-Class Set subsumiert werden sollen, in concreto weitreichenden Ermessensentscheidungen unterliegt, ist häufig bemerkt worden. Kontextuelle Kriterien nun liefern ein rationales Prinzip, Töne zu Gruppen zusammenzufassen: Eine Mehrzahl von Tönen ist dann eine Gruppe im Sinne des kontextuellen Bereichs, wenn ihre Beschreibung zu einem Strukturbegriff führt, der auch auf andere Tonkonstellationen anwendbar ist; dass zwei Gruppen als Instanzen desselben Pitch-Class Sets erscheinen, genügt, um sie nach diesen Kriterien miteinander zu assoziieren. Umgekehrt hebt erst die Assoziation eine bestimmte Anzahl von Tonhöhen aus ihrem lokalen Kontext und

schließt sie zu einer Gruppe im Sinne des kontextuellen Bereichs zusammen. Das kontextuelle Kriterium operiert damit – wenn nicht in der Praxis, so doch zumindest prinzipiell – gänzlich mechanisch und subjektfern.

Das also meint jenes »als ob«, von dem im obigen Zitat die Rede war: Anders als bei Rudolf Carnap verläuft die Grenze zwischen dem Vortheoretischen und dem Theoretisch-Interpretativen bei Hanninen nicht zwischen der sprachlichen Codierung von Beobachtungsdaten auf der einen und der logischen Verknüpfung von Beobachtungssätzen auf der anderen Seite, sondern zwischen theoretischen Aussagen, die einem Phänomen eineindeutig zugeordnet werden können, und solchen, deren Zuordnung das Ausschöpfen eines Ermessensspielraums impliziert. Erstere betrachtet Hanninen als Analoga zu Beobachtungssätzen (in der Auffassung Carnaps), weil ihre eineindeutige Zuordenbarkeit in gewissem Sinn der Unhintergebarkeit der subjektiven Evidenz entspricht, mit der ein Sinnesindruck wahrgenommen wird.

Die Zurichtung des musikalischen Gegenstandes durch die analytischen Werkzeuge selbst allerdings – die immanente Interpretativität theoriebasierter Methoden – wird, so versteht sich, in dieser Konstruktion außer Acht gelassen. Hanninens Faktizitätsbegriff ist denn auch deutlich kritisiert worden. Michael Boerner et al. etwa schreiben:

Hanninen conceives the basic concepts in music theory as an ›observation language‹ (pp. 33 and 43) as if it were a neutral, descriptive language. Suggesting a science-like empiricism, this observation language seems to serve as a basis for the interpretive freedom of the analyst. While the theory of analysis does not explicitly specify the kinds of segmentations and relations that may be observed analytically, the freedom of the analyst is nonetheless constrained by the types of entities included within basic music theoretical concepts. Far from being a neutral language, basic music theoretical concepts of the sort Hanninen employs are shot through with higher-level concepts of the nature of musical structure.<sup>18</sup>

Die Kritik an der Vorstellung einer gleichsam vortheoretischen Sprache geht bei Boerner et al. mit einer Reihe anderer (hier im Einzelnen nicht

18 Boerner et al. 2014, 136.

zu referierender) Einwände einher – Einwände, die im Wesentlichen der Kritik entsprechen, die der *Princeton School of Music Theory* auch an anderer Stelle entgegengebracht worden ist. Scott Gleason hat sie wie folgt umrissen:

The main themes of Princeton Theory would seem to include logical positivism; that it constitutes itself in a difficult, perhaps impenetrable, discourse; that it is concerned with twelve-tone or serial theory; that it bridges this with compositional theory; that it is a metatheoretical as well as theoretical project; and that it is somehow unethical or amoral (insofar as it alienates itself from culture and society as a whole by assuming an avant-garde stance).<sup>19</sup>

Entwerten Kritikpunkte wie die oben genannten Hanninens Theorie? Die Antwort auf diese Frage hängt davon ab, wie grundsätzlich man argumentieren möchte.

Wer dieses Buch allein auf erkenntnistheoretische Stimmigkeit hin liest, sieht rasch: Die Idee, klanglicher und kontextueller Bereich bildeten eine vortheoretische Domäne reiner Selbstgegebenheit, ist nicht minder leicht zu erschüttern als die Vorstellung, die Theorie stelle ein gleichsam neutrales Instrumentarium zur Verfügung, das sich den Absichten der oder des Analysierenden widerstandslos anschmiege.<sup>20</sup>

Wer dies lediglich konstatiert, geht freilich an einer Besonderheit dieses Buches vorbei. Hanninens Theorie lebt davon, dass sie eine Vielzahl auch disparater Begriffe und Konzepte zusammenbringt: Nur so vermag sie, Musikstücke in der Heterogenität ihrer Aspekte zu beschreiben. Das Kriterium der uneindeutigen Zuordenbarkeit aber dient dazu, den Bereich elementarvortheoretischer deskriptiver Konzepte so breit anzulegen, dass er sich nicht nur auf Konzepte vager, sondern auch auf solche niedriger Theoretizität erstreckt.<sup>21</sup> Das ist kein Taschenspieler-

trick, sondern nicht weniger als die theoretische Nobilitierung einer verbreiteten analytischen Praxis. Idealtypisch gesprochen, stehen Analyse zwei Möglichkeiten offen: die Unterordnung des musikalischen Gegenstandes unter die Theorie oder die Unterordnung der Theorie unter den Gegenstand. Erstere findet sich etwa in theoriegeschichtlichen Kontexten oder methodengebundenen Analysen. Sie führt in aller Regel zu mehr oder minder monoperspektivischen und entsprechend selektiven Analysen.<sup>22</sup> Letztere entspricht den Gegebenheiten einer individuellen Werkanalyse: Deren Fokus liegt auf dem Zusammenhang auch kategorial unterschiedlicher Momente; sie ist daher zumindest tendenziell eklektizistisch. Da methodologische Reflexionen dort, wo der Fokus auf dem analysierten Gegenstand liegt, rasch als Ablenkung oder Überfrachtung erscheinen, werden analytische Konzepte und Verfahren in Werkanalysen überwiegend instrumentell eingesetzt: Sie treten nur insofern in Erscheinung, als sie eine bestimmte werkanalytisch relevante Leistung erbringen. Dies ist durchaus legitim: In der traditionellen Werkanalyse kommt es, bildlich gesprochen, weniger auf die einzelnen Vokabeln an als auf die je besonderen Aussagen, zu denen sich diese Vokabeln verknüpfen lassen.

Theoriegestützte Analyse und tendenziell eklektizistische Ad-hoc-Analyse bildeten bislang klar voneinander geschiedene und von manchen ihrer Proponenten auch mit einiger ideologischen Verve vertretene Positionen. Hanninens Leistung liegt nun auch darin, beide Positionen

155]). Niedrig ist die Theoretizität eines Begriffs, wenn er sich zwar einer spezifischen Theorie verdankt, seine Definition aber von vergleichsweise wenigen theoriespezifischen Konzepten oder Operationen abhängt. Der Terminus ›Z-related set‹ etwa besitzt in diesem Sinne einen höheren Theoretizitätsgrad als der Terminus ›pitch-class set‹.

19 Gleason 2013, 6.

20 Siehe Boerner et al. 2014, 136.

21 Vage Theoretizität besitzen Begriffe, die entweder auf keine spezifische Theorie zurückgehen (auch wenn sie in spezifischen Theorien vorkommen können), oder deren ursprüngliche theoriespezifische Bedeutung im Zuge eines verzweigten Rezeptionsprozesses durch eine Vielzahl anderer Bedeutungen ergänzt und überlagert wurde. (Vgl. Dahlhaus' Konzept der ›musiktheoretischen Umgangssprache‹ [1984,

22 Anders als die eingangs referierte Position besagt, geht eine methodengestützte Analyse nicht schon per se an ihrem Gegenstand vorbei. Eine gute Methode erschließt ihren Gegenstand in Aspekten, die ohne sie nicht zu Bewusstsein gekommen wären. Allerdings beschränkt sie sich naturgemäß auf eine bestimmte Anzahl solcher Aspekte. Nur im Sinne dieser Beschränkung ordnet eine methodengestützte Analyse ihren Gegenstand der Methode unter.

auf ingeniiöse Weise miteinander zu verschränken: Einerseits greift sie das instrumentelle Methodenverständnis auf, indem sie bestimmte musiktheoretische Konzepte zu elementaren erklärt und entsprechend einsetzt. Andererseits gelingt ihr die scheinbar paradoxe Leistung, das vortheoretische Fundament der Ad-hoc-Analyse in ein genuin theoretisches Gebilde zu verwandeln, indem sie elementare Konzepte (bzw. was sie für solche hält) durch ein differenziertes Begriffssystem der Segmentationsanalyse überformt und einer übergreifenden Theoriearchitektur einliedert.

Die Reflexionslücke, die in traditionellen Werkanalysen beträchtliche Ausmaße annehmen kann – häufig rekurriert man auf ein theoretisches Instrumentarium, dessen Angemessenheit nicht eigens begründet, sondern im stillschweigenden Rekurs auf Traditionen der analytischen Werkrezeption vorausgesetzt wird –, besteht nun auch bei Hanninen, und zwar in genau dem Umfang, in dem ihre Theorie Begriffe diverser Provenienz aufgreift und als elementare Konzepte rubrifiziert. Man sollte dies bemerken, ihr aber nicht vorwerfen. Denn erstens ist dies die Bedingung dafür, dass klanglicher Bereich und kontextueller Bereich überhaupt als hinreichend leistungsfähige Theoriekomponenten fungieren können. Und zweitens ist der Schaden, der aus der Reflexionslücke erwächst, durchaus gering: Die Eineindeutigkeitsvorgabe definiert klar, unter welchen Bedingungen ein Konzept dem klanglichen oder kontextuellen Bereich eingegliedert werden kann; die theoretische Einbindung sorgt dafür, dass die Verwendung elementarer Konzepte in höherstufigen Zusammenhängen transparent geregelt ist. Damit aber wird die Reflexionslücke zum Teil von Theorie – und eben dadurch zu einem möglichen Gegenstand

weiterer theoriekritischer und methodologischer Diskussionen. Allemal gilt zudem: Wie jede Theorie impliziert auch diejenige Hanninens eine Aufforderung an die oder den Analysierenden, die impliziten Prämissen des bereitgestellten Instrumentariums metatheoretisch zu beleuchten und ihre Geltung kritisch zu brechen, kurz: das Bewusstsein für Grenzen, Inkompatibilitäten und Alternativen wach zu halten.

Ein kurzes Resümee: *A Theory of Music Analysis* ist, so meine ich, eine der wichtigsten musiktheoretischen Publikationen der letzten Jahrzehnte. Das Buch liefert eine neue integrative Antwort auf zentrale Probleme des Methodenpluralismus, bietet ein enorm leistungsfähiges Arsenal analytischer Instrumente und entfaltet einen musiktheoretischen Diskurs, dessen wissenschaftstheoretische Informiertheit, methodischer Reichtum, logische Klarheit und deskriptive Fülle in der Musiktheorie ihresgleichen suchen. Leicht wird es dieses Buch trotzdem nicht haben: Seine strukturelle Ausrichtung läuft dem historischen Akzent zumal der deutschsprachigen Musiktheorie zuwider;<sup>23</sup> zu aktuellen Strömungen wie den *postcolonial studies* hat es nichts zu sagen, und sein theoretischer Apparat ist überaus anspruchsvoll: Es fordert nicht nur, sich mit einer Fülle neuartiger Termini vertraut zu machen (das Glossar umfasst acht eng bedruckte Buchseiten), es setzt auch gute Kenntnisse einer Vielzahl bestehender Theorien und analytischer Instrumente voraus.<sup>24</sup> Bei all seiner Schwierigkeit aber ist zu wünschen, es werde von möglichst Vielen gelesen: Es begründet die Maßstäbe dessen neu, was, einem emphatischen Begriff des Fachs zufolge, Musiktheorie heute sein kann.

Oliver Schwab-Felisch

23 Vgl. Neuwirth 2015, 100.

24 Vgl. Burdick 2013, 104; Boerner et al. 2014, 137 f.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (2001), »Zum Problem der musikalischen Analyse. Ein Vortrag« [1969], in: *Frankfurter Adorno Blätter VII*, hg. von Rolf Tiedemann, München: edition text + kritik, 73–89.
- Bernstein, Zachary (2013), »Review of Dora Hanninen, *A Theory of Music Analysis: On Segmentation and Associative Organization*. Eastman Studies in Music (University of Rochester Press, 2012)«, *Music Theory Online* 19/4. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.4/mto.13.19.4.bernstein.html> (23.11.2020)
- Boerner, Michael / Matt Brounley / Felipe Ledesma-Núñez / Judy Lochhead / Anna Reguero / Hayley Roud / Laura Smith (2014), »Hanninen, Dora A., *A Theory of Music Analysis. On Segmentation and Associative Organization*« [Rezension], *Musicology Australasia* 36/1, 130–147.
- Burdick, Carl (2013), »Hanninen, Dora A., *A Theory of Music Analysis. On Segmentation and Associative Organization*« [Rezension], *Music Research Forum* 28, 101–105.
- Carnap, Rudolf (1958), »Beobachtungssprache und theoretische Sprache«, *Dialectica* 12/3–4, 236–248.
- Dahlhaus, Carl (1984), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Teil 1: *Grundzüge einer Systematik* (Geschichte der Musiktheorie 10), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Edel, Geert (2010), *Hypothesis versus Linguistic Turn. Zur Kritik der sprachanalytischen Philosophie*, Waldkirch: Edition Gorz.
- Exarchos, Dimitris (2014), »Hanninen, Dora A., *A Theory of Music Analysis. On Segmentation and Associative Organization*« [Rezension], in: *Notes* 71/2, 320–322.
- Fladt, Hartmut (2019), »Retrofuturismus? Über Systeme und Systemzwänge in der Musiktheorie«, in: *Zeitgestalten – Zeit gestalten. Festschrift für Gesine Schröder zum 60. Geburtstag*, hg. von Martina Sichardt, Hildesheim: Olms, 321–336.
- Gleason, Scott Michael (2013), *Princeton Theory's Problematics*, Ph.D., Columbia University.
- Hanninen, Dora (2001), »Orientations, Criteria, Segments: A General Theory of Segmentation for Music Analysis«, in: *Journal of Music Theory* 45/2, 345–433.
- Hanninen, Dora (2009), »Species Concepts in Biology and Perspectives on Association in Music Analysis«, in: *Perspectives of New Music* 47/1, 5–68.
- Hoyningen-Huene, Paul (2013), *Systematicity. The Nature of Science* (Oxford Studies in Philosophy of Science), New York: Oxford University Press.
- Kaufmann, Harald (1969), »Vorrede«, in: ders., *Spurlinien. Analytische Aufsätze über Sprache und Musik*, Wien: Lafite, 9–13.
- Krijnen, Christian (2008), *Philosophie als System. Prinzipientheoretische Untersuchungen zum Systemgedanken bei Hegel, im Neukantianismus und in der Gegenwartsphilosophie*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Losada, Catherine (2015), »Hanninen, Dora A., *A Theory of Music Analysis. On Segmentation and Associative Organization*« [Rezension], *Journal of Music Theory* 59/1, 183–190.
- Neuwirth, Markus (2015), »Dora A. Hanninen, »A Theory of Music Analysis: On Segmentation and Associative Organization««, in: *Die Musikforschung* 68/1, 98–100.
- Rings, Steven (2011), *Tonality and Transformation*, New York: Oxford University Press.
- Schwab-Felisch, Oliver (2020), »Musiktheorie als Metatheorie«, in: »Klang: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) Hannover 2016 (GMTH Proceedings 2016)«, hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 585–601.
- Webster, James (1991), *Haydn's »Farewell« Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music*, Cambridge: Cambridge University Press.

© 2020 Oliver Schwab-Felisch (oliver.schwab-felisch@tu-berlin.de)

Schwab-Felisch, Oliver (2020), »Dora A. Hanninen, *A Theory of Music Analysis. On Segmentation and Associative Organisation*, Rochester: University of Rochester Press 2012.« [Dora A. Hanninen, *A Theory of Music Analysis. On Segmentation and Associative Organisation*, Rochester: University of Rochester Press 2012.], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 255–268. <https://doi.org/10.31751/1046>

Technische Universität Berlin [Technische Universität 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: 20/11/2020

angenommen / accepted: 21/11/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 02/03/2021

# Cosima Linke, *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 2018

Schlagworte/Keywords: Character theory; Helmut Lachenmann; Music Philosophy; Musikphilosophie; Posttonal music; posttonale Musik; Zeichentheorie

Dass Cosima Linkes 2018 erschienene Studie *Konstellationen – Form in neuer Musik und ästhetische Erfahrung im Ausgang von Adorno* musikphilosophische und musikanalytische Überlegungen versammelt und miteinander verzahnt, ist kein gänzlich unvertrautes Vorgehen,<sup>1</sup> darum aber noch lange nicht selbstverständlich. Auch in aktuelleren Debatten lässt sich beobachten, dass musikphilosophische Argumentationen häufig nur peripher (wenn überhaupt) auf konkrete musikalische Gegenstände eingehen, ein enger Dialog mit musikanalytischen Befunden findet selten statt.<sup>2</sup> Linkes Buch hingegen möchte philosophische Kunsttheorie und analytische Fragestellungen zusammendenken und nimmt sich dabei große Themen vor: Ziel der argumentativen Entfaltung ist einerseits eine »zeitgemäße Theorie der musikalischen Form« (22), andererseits eine Darlegung dessen, was ästhetische Erfahrung ausmacht, im

Hinblick auf »das Verhältnis von ästhetischem Gegenstand und ästhetisch erfahrendem Subjekt und damit einhergehend die Struktur bzw. de[n] Modus der ästhetischen Erfahrung« (17).

Als Triebfeder für die Arbeit benennt Linke eine Frage, an die all jene stoßen, die sich in Forschung und Lehre mit neuer Musik befassen: »Wie entsteht oder bildet sich musikalische Form in posttonaler neuer Musik jenseits von vormals quasi-apriorischen formalen Funktionen und Typen? Und mit welchem musikanalytischen sowie musikphilosophischen Begriffsinstrumentarium kann diese adäquat beschrieben und erfasst werden?« (8) Die philosophische Perspektive, wie sich hier bereits ankündigt, dient nicht etwa der kunsttheoretisch informierten Kontextualisierung analytischer Erwägungen, vielmehr möchte die Autorin »[a]uf der Ebene eines musikphilosophischen Formbegriffs« (9) den Herausforderungen in der analytischen Auseinandersetzung mit neuer Musik begegnen.

Der von Linke anvisierte Formbegriff, den sie maßgeblich von Adorno übernimmt, ist »jenseits der Unterscheidung von werk-orientierten und ereignishaften bzw. situativen musikalischen Phänomenen« (12) zu verorten und soll, wie die Autorin mehrfach betont, die Dichotomie von Werk- und Rezeptionsästhetik, von Musik als Text und als Klang unterlaufen (14–21). Während mich bei dieser und anderen Lektüren – ausgehend von meiner Perspektive auf die aktuelle Musikforschung – die Frage begleitet, ob jene vielbesprochenen Dichotomien nicht durch abermalige Vorführung unbeabsichtigt verhärtet werden, scheint mir umgekehrt der Impetus ebenso plausibel, solche (wirksamen) binären Denkmuster wiederholt explizit zu unterlau-

1 Für zwei Beispiele, ebenfalls in Auseinandersetzung mit der Musikphilosophie Adornos, siehe Nanni 2004 sowie Fahlbusch/Nowak 2007.

2 Als Beispiel einer von der Bezugnahme auf konkrete musikalische Erscheinungen absehbenden musikphilosophischen Perspektive siehe die Beiträge von Matthias Vogel und Thomas Dworschak im Rahmen der Leipziger Tagung »Was ist Musikphilosophie?« (22.–24.11.2019). Unter den Vorträgen der Tagung finden sich wohlgerne auch Gegenbeispiele. Eine Publikation der Beiträge, herausgegeben von den Organisatoren der Tagung, Wolfgang Fuhrmann und Claus-Steffen Mahnkopf, ist in Vorbereitung.

fen. – Es ist ein zentraler Gedanke des Buches von Linke, musikalische Form als etwas zu begreifen, das sich wesentlich zwischen ästhetischem Objekt und Subjekt »im Prozess der ästhetischen Erfahrung« (9) aufspannt.<sup>3</sup> Entsprechend stehen die Termini ›Form‹ und ›ästhetische Erfahrung‹ im Zentrum zweier großer Kapitel im ›Theorie‹ überschriebenen ersten Teil der Arbeit, an den sich ein zweiter, analytischer Teil anschließt.

## MUSIKALISCHE FORM IM AUSGANG VON ADORNO

Der ›Theorie‹-Teil der Arbeit hebt an mit einer Rekapitulation des ›konstellativen Denkens‹ bei Adorno (Kapitel 1). Gemeint ist das Verfahren, Begriffe als Konstellation um ein zu beschreibendes Phänomen treten zu lassen, aus der Überzeugung heraus, dass dies dem Phänomen in seinen Besonderheiten gerechter wird als ein klassifizierender, definierender Begriff. Mitunter dient Linke die so verstandene Konstellationsidee als »Erkenntnismodell«, um Kunst in »ihrer inneren Verfasstheit« zu verstehen (38). Mit Adorno begreift sie nämlich musikalische Form als Konstellation von Elementen, wobei das Verhältnis zwischen den Einzelementen und dem Ganzen als ein dynamisches (mit Adorno: als ›Kraftfeld‹) anzusehen ist, das – so Linke – erst in der ästhetischen Erfahrung »entfaltet oder aktualisiert« werde (49).

Zu Recht unterstreicht Linke die Relevanz und Produktivität eines der Adorno'schen Philosophie entlehnten konstellativen Denkens, einerseits als Denkfigur für musikalische Formbildungen jenseits geschlossener Verläufe und bekannter Dramaturgien sowie andererseits als eine Art Leitbild für musikanalytische Darstellungsformen (wie von Linke selbst im ›Analyse‹-Teil erprobt). Leicht ließe sich diese Liste fortführen: Auch für die Darlegung musikgeschichtlicher (oder biographischer) Zusammenhänge, etwa als Gegengewicht zu breitgetretenen Nar-

rativen, kann die Idee des Konstellativen fruchtbar gemacht werden.

Linke jedenfalls setzt das Konstellationsmodell gleich in die denkende und schreibende Praxis um: Das zweite Kapitel von gut 80 Seiten Länge gestaltet sich als (geglückter) Versuch, den Begriff der musikalischen Form konstellativ zu schärfen. Dazu beleuchtet die Autorin Begriffspaare, die sich um den Formbegriff gleichsam abgelagert haben: Materie bzw. Material/Form, Struktur/Form sowie Medium/Form. Linke geht es dabei explizit um eine produktive (und keine historisierende) Auseinandersetzung, wenn gleich allein durch die chronologisch erfolgte Diskussion der Standpunkte von Aristoteles, Adorno, Eco und Luhmann ein begriffsgeschichtliches Moment Eingang in die Arbeit findet.

Im Rekurs auf die aristotelische Materie-Form-Differenzierung hebt Linke die wechselseitige Bedingtheit beider Prinzipien hervor, auf die Musik gewendet mit der Konsequenz, dass »beinahe jedes beliebige musikalische Phänomen je nach Perspektive als Form oder Material betrachtet werden kann« (54). Die Verschränkung von Material und Form wird in der Diskussion von Adornos Materialbegriff vertieft und angereichert um die Einsicht, dass musikalisches Material – erscheint es uns auch als zweite Natur – historisch veränderlich und immer schon vorgeformt ist. Vorgeformt durch die Spuren vorgängiger kompositorischer Arbeit, auf welche die Komponierenden im musikalischen Material (als Objekt gewordene Subjektivität) treffen. Der Fokus der Begriffsreflexion verlagert sich im Folgenden vom ästhetischen Objekt auf den subjektiven Pol. In Abgrenzung vom Strukturbegriff betont Linke, dass bei der ›Form‹ die Seite der Rezipierenden stets mitgedacht sei; ›Struktur‹ möchte sie hingegen »im Anschluss an Dahlhaus als produktionsästhetischen Aspekt eines ästhetischen Objekts« (106) verstanden wissen. Schließlich bemüht sie das Luhmann'sche Begriffspaar ›Medium/Form‹, um die konstruktive Funktion der Beobachter-Perspektive herauszustellen: Form entsteht demnach »durch Beobachtung, also durch den performativen Akt einer Unterscheidung und Bezeichnung« (125).

Dass musikalische Form sowohl im musikalischen Phänomen angelegt ist als auch auf konstituierende Leistungen der Rezipierenden zurückgeht, wird von Linke vermittelt des Be-

3 »Musikalische Form entsteht in der Interaktion des ästhetisch erfahrenden Subjekts mit dem ästhetischen Objekt im Prozess der ästhetischen Erfahrung und ist daher weder als bloße Objekteigenschaft des musikalischen Phänomens noch als reine Erfahrungskategorie zu verstehen« (9).

griffspaars ›Potenzialität/Aktualität‹ veranschaulicht. Besonders plausibel ist dies, wenn sie »die sich sinnlich anbietenden Objekteigenschaften eines musikalischen Phänomens als einen Möglichkeitsraum« beschreibt, »der unterschiedliche Verwirklichungen (das heißt Formen) impliziert und zulässt«, wobei der Rezipierende an der »Verwirklichung von musikalischer Form aktiv beteiligt« sei (63). Dies scheint mir für die Rezeption einer Bach-Kantate ebenso zu gelten wie für die einer Klangkomposition des 20. Jahrhunderts.

Von weiteren Diskussionen würde meines Erachtens die Anwendung des zuletzt genannten Begriffspaars auf die Relation zwischen Material und Form profitieren. »Im Hinblick auf das Verhältnis von Potentialität und Aktualität«, bemerkt Linke, »ist im Anschluss an Aristoteles musikalische Form in dem jeweiligen musikalischen Material der Möglichkeit nach bereits angelegt, im je konkreten musikalischen Phänomen findet somit die Verwirklichung bzw. Aktualisierung dieser impliziten Möglichkeiten statt« (55 f.). Doch ist nicht ein konkretes musikalisches Phänomen auf andere (schwächere) Art *der Möglichkeit nach* in einer Materialkonstellation angelegt, als die von der Rezipientin zu aktualisierende Form in einem Musikstück angelegt ist? Diesem Sachverhalt wäre durch weitere terminologische Differenzierung nachzugehen.

Damit zusammenhängend heißt es an anderer Stelle: »Ein enthierarchisiertes und entfunktionalisiertes musikalisches Material impliziert eine ihm entsprechende musikalische Form, das heißt eine Form[,] die dem Geformten nicht äußerlich gegenübersteht, also das Geformte nicht abstrakten Funktionen oder Typen ›subsumiert‹ bzw. von abstrakten Prinzipien ableitet, sondern eine integrale Form im Sinne Adornos« (87). Was ist damit gemeint? Adornos »Idee einer integralen Form«<sup>4</sup> ist ein wichtiger Ausgangspunkt für den von Linke vor allem im Hinblick auf posttonale Musik entfalteten Formbegriff. Der Text *Form in der neuen Musik*, der auf einen bei den Darmstädter Ferienkursen 1965 gehaltenen Vortrag zurückgeht, stellt hier einen zentralen Bezugspunkt dar. Nach Adorno bildet sich eine integrale Form ›von unten nach oben‹. Dabei sind, nach der ›Überwindung‹ materialinterner Hierarchisierungen, alle Ele-

mente gleich wichtig: »nichts an der emanzipierten Musik, was nicht Träger der Form würde«.<sup>5</sup> Ausführlich diskutiert Linke die Produktivität der Adorno'schen Wendung, dass alle Momente »gleich nah zum Mittelpunkt«<sup>6</sup> seien – ein Bild, das für neue Musik sicherlich in vielerlei Hinsicht treffend ist. Linke zufolge lässt sich daraus nun »ein Kriterium für Stimmigkeit und damit ästhetische Gelungenheit herleiten, insofern sich Stimmigkeit, also die wechselseitige Übereinstimmung bzw. Angemessenheit von zentralem Formproblem und verwendetem musikalischen Material in posttonaler Musik nur realisieren lässt, wenn die antihierarchischen Implikationen des emanzipierten musikalischen Materials bei der individuellen Gestaltung der musikalischen Form berücksichtigt werden« (99 f.). Welche Konsequenzen aber hat dies für die Auseinandersetzung mit Erscheinungsformen neuer Musik, in denen (Re-)Hierarchisierungen (z. B. auf formaler oder diastematischer Ebene), vielleicht sogar Reprisenhaftes, spürbar sind?

Linke zielt in ihrer Adorno-Rezeption auf »ein[en] kritische[n], aber nicht-autoritäre[n] Materialbegriff« (32), losgelöst »von Adornos problematischem Fortschrittsdenken« (86). Doch bleiben nicht Tendenzen jenes Denkens präsent, etwa sprachlich in der Rede vom »emanzipierte[n] Material« (ebd.), oder inhaltlich, wenn Linke in »einer bewusst kritischen Haltung« der Komponierenden gegenüber ihrem Material ein »Kriterium ästhetischer Gelungenheit« (71) verortet? Solche Kriterien ästhetischer Gelungenheit herauszukristallisieren und zu formulieren, ist zweifelsohne von Relevanz, wirft aber meiner Auffassung nach die zu thematisierende Frage auf, für welche neue Musik der hier entwickelte Formbegriff angemessen ist. (Dass Helmut Lachenmann mit seiner Vorstellung vom Hören als einer ›sich selbst wahrnehmenden Wahrnehmung‹ den »exemplarischen Bezugspunkt« (10) im ›Analyse‹-Teil bildet, ist in diesem Kontext bezeichnend.) Das Konzept der Konstellation ist jedenfalls grundsätzlich offen genug, um als Denkfigur für diverse Arten von Formbildungen in der (neuen) Musik zu fungieren. Dabei soll nicht unerwähnt bleiben, dass Linke in zahlreichen Passagen die bisweilen zu eng erscheinende musikalische Perspektive Adornos deutlich

5 Ebd.

6 Adorno 1970, 156.

4 Adorno 1978a, z. B. 624.

erweitert. Besonders überzeugend ist dies zum Beispiel, wenn sie Adornos Pochen auf einer quasi-notwendigen Sukzession musikalischer Ereignisse »zu einem Pluralismus von verschiedenen Typen musikalischer Zeitartikulation« (95) hin weiterdenkt.

## ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG – UNENDLICHES SPIEL

Nach den Überlegungen zur Form widmet sich das dritte Kapitel, erneut korrespondierend mit kunstphilosophischen Positionen, dem Komplex der ästhetischen Erfahrung. Zunächst rekonstruiert Linke Adornos »eigenständige Theorie der ästhetischen Erfahrung« (137), vor allem im Rekurs auf die Ästhetik-Vorlesung von 1958/59. Nach Adorno werde der musikalische Sinnzusammenhang in der ästhetischen Erfahrung in einem »mimetische[n] und zugleich synthetische[n] Mitvollzug« (140) prozessual aktualisiert, wobei das Ineinandergreifen von sinnlichem Eintauchen und reflektierender Synthesisleistung von Linke als »fortdauernder Reflexionsprozess« (144) beschrieben wird.

Um das »bei Adorno [...] untergewichtete aktive oder performative Moment der ästhetischen Erfahrung« (226) begrifflich-konzeptuell auszugleichen, bezieht Linke nun Umberto Eco's Poetik offener Kunstwerke in ihre Überlegungen mit ein, in der den interpretierenden Subjekten eine mitschöpferische Rolle zugesprochen wird. Mit Blick auf die Musik sieht die Autorin die Notwendigkeit, zwischen drei Ebenen der Rezeption zu differenzieren: der Interpretation, der ästhetischen Erfahrung und der musikalischen Analyse (161). Zudem greift Linke Eco's zeichentheoretischen Ansatz auf, um die Merkmale ästhetischer Erfahrung ausgehend von semiotischen Prozessen weiter zu bestimmen. Die Brücke von Adorno, der Kunst *expressis verbis* nicht als Kommunikation verstanden wissen wollte, zu einer semiotischen Explikation des Ästhetischen wird über die Verknüpfung des Adorno'schen »Rätselcharakters« mit der Eco'schen Unbestimmtheit ästhetischer Zeichen geschlagen (z. B. 237).

Ästhetische Zeichen in der Musik verortet Linke auf der klanglichen Ebene (184). Dabei könnte ein ganzes Musikstück ebenso wie einzelne Teile desselben als Zeichen angesprochen werden (202 f.). Sie betont mit Eco die »konstitutive Unbestimmtheit« und »Autoreflexivität«

ästhetischer Zeichen und charakterisiert ästhetische Erfahrung als einen unabschließbaren Prozess, und zwar zunächst – als argumentativer Zwischenschritt – im Sinne einer misslingenden, aufgeschobenen Signifikantenidentifikation. Den Schlussstein dieses Gedankengangs bildet die Spielästhetik Ruth Sondereggers, hat diese doch, wie Linke hervorhebt, einen positiven Begriff der Struktur der ästhetischen Erfahrung entwickelt, nämlich als unendliches Spiel zwischen materialen, formalen und hermeneutischen »Verstehensstrategien oder -vollzügen«, die in Wechselwirkung zueinander stehen, »[sich gegenseitig] kritisieren und affirmieren« (209).

Im vierten Kapitel schließlich führt Linke die an Sondereggers Spielästhetik weiterentwickelte Konzeption von ästhetischer Erfahrung mit dem Adorno'schen Konstellationsbegriff zusammen: »So lässt sich die ästhetische Erfahrung auch als eine Art konstellatives Denken bzw. als eine begriffslose Form der Erkenntnis im Medium der ästhetischen Erfahrung verstehen, in deren Verlauf sinnliche, formale und sinnhafte Aspekte des ästhetischen Gegenstands konstellativ aufeinander bezogen werden« (227). In ihrer Lesart rückt Linke den Konstellationsbegriff Adornos in die Nähe der Sonderegger'schen Spielästhetik (219–225)<sup>7</sup> – gegen die Adorno-Lektüre Sondereggers, die den Konstellationsbegriff bei Adorno aufgrund seiner Verknüpfung mit dem Rätselcharakter von Kunstwerken als hermeneutisch überanstrengt betrachtet (220), sowie, meinem Eindruck nach, ein Stück weit gegen Adorno selbst. Denn wenn auch bei Adorno ästhetische Erfahrung durch »eine Art rekursiven Prozess« charakterisiert ist, bei dem ästhetischer Zusammenhang konstellativ als »Momentaufnahme, das heißt als eine punktuelle Stillstellung des ästhetischen Prozesses« (225) aufleuchtet, so scheint Adorno – divergierend von der Annahme eines unendlichen Spiels – von der Möglichkeit des Entstehens gewisser Kristallisationspunkte auszugehen.

7 »Insofern stellt das Modell des konstellativen Denkens bei Adorno eine ausgezeichnete Explikation dafür dar, wie die materialen, formalen und sinnhaften Momente oder Aspekte des ästhetischen Objekts prozesshaft aufeinander bezogen werden können, ohne dass dieses In-Beziehung-Setzen einer Hierarchisierung gleichkommt und auf ein einheitliches Ganzes hinausläuft« (223).

## KONSTELLATIVE UND ›RICHTIGE‹ PRAXIS

Das fünfte und letzte Kapitel des ›Theorie‹-Teils befasst sich mit der Frage, »in welchem Verhältnis oder Bezug das Ästhetische als eine autonome Praxis zum Nicht-Ästhetischen und damit zu anderen menschlichen Praktiken bzw. Praxisformen steht« (237). Mit Jacques Rancière (vor allem *Die Aufteilung des Sinnlichen*) legt Linke dar, wie ästhetische Erfahrung »an einer Neugestaltung von Erfahrungsräumen teilhat, also in bestehende Ordnungen des Sinnlichen verändernd eingreift« (255). Ausgehend von der Lektüre Georg Bertrams (vor allem *Kunst als menschliche Praxis*) versteht sie Kunst als »reflexive Praxis«, die »eine Neuaushandlung außerästhetischer Praktiken anregen kann« (258). Auf dieser gedanklichen Grundlage zielt Linke darauf ab, »einen positiven Begriff von ›richtiger Praxis‹ bei Adorno herauszuarbeiten«, den sie anknüpfend an Guido Kreis<sup>8</sup> als »konstellatives Leben« fasst (239). Ästhetische Praxis, resümiert Linke, sei »ein spezifisches Modell unter anderen möglichen Modellen für sonstige Praxis«, das jedoch als »Modell oder vielmehr Korrektiv für sonstige Praxis« fungieren könne, wenn etwa »im Rahmen von ästhetischer Praxis Prozesse bzw. Vollzüge nichtinstrumentellen, selbstzweckhaften Handelns spielerisch und ungezwungen in spezifischer Weise ausprobiert und erlebt werden können« (265).

Nun entsteht in der Verbindung einiger Gedanken – und ich meine hier insbesondere den Konnex von Musikanalyse als Ermöglichung ästhetischer Erfahrung (235), von ästhetischer Erfahrung als Modell für konstellative Praxis (266) sowie Letzterer als ›richtiger‹ Praxis (260–264) – eine Konstellation, die meiner Auffassung nach einer Kommentierung bedarf. Ohne die genannten Zusammenhänge von der Hand weisen zu wollen (im Gegenteil), wäre es gewinnbringend, die Bedingtheit dieser Position bzw. Sichtweise – nämlich ihre historische (diskurs- und ideengeschichtliche) sowie die Bedingtheit im Hinblick auf die eigene wissenschaftliche Praxis – zu reflektieren und in die Argumentation aufzunehmen.

## DAS MODELL DER KONSTELLATION IN DER ANALYTISCHEN PRAXIS

Im Rahmen der theoretischen Reflexionen des ersten Teils der Arbeit skizziert Linke auch ein Idealbild von musikalischer Analyse und musikanalytischer Darstellungsform. Neben dem konstellativen Denken steht dabei nicht zuletzt Adornos ›materiale Formenlehre‹ Modell, nämlich als »analytische Methode [...], die nicht nur die aus dem je spezifischen musikalischen Material hervorgehenden individuellen Formen beschreibt, sondern zumindest versucht, von diesem Besonderen ausgehend allgemeine formale Kategorien abzuleiten« (81). Ohne es explizit zu formulieren, erkennt Linke hier eine Leerstelle bzw. etwas Unabgeschlossenes bei Adorno; diesem wird man nicht zuletzt bei der Lektüre des Textes *Vers une musique informelle* gewahr, in dem eine solche materiale Formenlehre angedacht, aber im Hinblick auf die neue Musik der Zeit nur unzufriedenstellend durchgeführt wird.<sup>9</sup> Überdies orientiert sich Linke methodisch an der immanenten Analyse, also dem »Anspruch [...], ein musikalisches Phänomen möglichst aus sich selbst, das heißt aus dem internen Kontext des ästhetischen Zusammenhangs heraus verstehen zu wollen« (104), allerdings mit der Adaption, dass »immanente Kritik nicht ein Objektives benennt, sondern als ein interpretatorisches Verfahren der individuellen Perspektive der Analysierenden unterliegt« (102). Trotz dieses subjektiv-performativen Anteils der Analyse könnten die Ausführungen »intersubjektiv nachvollziehbar« sein, »indem sie im Sinne einer kritisch reflektierten immanenten Analyse bzw. materialen Formenlehre bei den ästhetisch erfahrenen Eigenschaften des musikalischen Phänomens ansetz[en]« (235).

Indem sich analytische Untersuchungen auf unterschiedliche Gesichtspunkte eines Musikstücks richten und diese konstellativ zur Darstellung bringen, ermöglichen sie auch »alternative Erfahrungsweisen« (ebd.). Für Linke stellt eine derart durchgeführte Analyse gar den »Versuch [dar], die konstitutive Unbestimmtheit des ästhetischen Gegenstands und damit einhergehend die doppelte Prozessualität des ästhetischen Gegenstands sowie der ästhetischen Erfahrung zu zeigen, insofern sie die einzelnen analyti-

8 Kreis 2004, z. B. 83.

9 Adorno 1978b.

schen Aussagen zu immer wieder anderen und neuen Aussagen-Konstellationen zusammentreten lässt« (ebd.), ohne einen letztgültigen Zusammenhang zu generieren.

Im zweiten, deutlich kürzeren Teil der Arbeit führt Linke am Beispiel von Helmut Lachenmanns Orchesterstück *Schreiben* (UA 2003) unter anderem vor, wie eine konstellative Darstellungsform realisiert werden kann. Ihre analytischen Befunde formiert sie in drei Schwerpunktsetzungen, die das Stück aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten und dabei freilich ineinandergreifen. Als »Aspekt 1« werden die Übergänge zwischen den größeren Formabschnitten im Hinblick auf unterschiedliche Gestaltungsprinzipien (Reihung, Transformation etc.) im »komplexe[n] Zusammenspiel von Diskontinuität [...], Kontinuität [...] und Vernetzung« (308) unter die Lupe genommen. Das »Spiel mit klanglichem Vorder- und Hintergrund« (279) wird unter »Aspekt 2« mit detailliertem Blick auf die sich zu Anfang des Stücks ergebenden Klangkonstellationen nachvollziehbar rekonstruiert; unter »Klangkonstellation« versteht Linke »eine sich im Prozess der ästhetischen Erfahrung bildende Konstellation von einzelnen Klängen, Klangereignissen und Klangfolgen zu einer als zusammengehörig erlebten musikalischen Einheit« (282). Unter »Aspekt 3« widmet sich die Autorin der musikalischen Zeitgestaltung und differenziert, anknüpfend an eine begriffliche Unterscheidung von Pierre Boulez, zwischen amorpher, koordinierter und pulsierender Zeit (322–331); auf der Rezeptionsseite bringt sie diese Zeittypen mit einem Präsenzhören, einem beziehenden sowie einem prozessualen Hören in Verbindung. Gerade solche Überlegungen bestätigen auf anschauliche Weise, erstens inwiefern analytische Beschreibungen

Zugänge zum ästhetischen Gegenstand schaffen, und zweitens wie sich verschiedene Hörweisen überlagern und abwechseln können. Die im zweiten Teil der Studie realisierte konstellative Darstellungsform scheint mir – im Eingehen auf unterschiedliche Aspekte bzw. Blickwinkel auf das Musikstück – gegenüber den bereits üblichen mehrgleisigen Vorgehensweisen in der analytischen Fach- und Lehrpraxis nicht eine gänzlich neue Qualität einzuführen; die Stärke der Ausführung liegt meiner Einschätzung nach vor allem in der Verbindung mit der vorangegangenen theoretischen Reflexion auf multiperspektivische Präsentationsformen.

\*\*\*

Linkes Vorgehen, eine zeitgemäße Theorie der musikalischen Form durch eine »produktive Lektüre« Adornos zu entwerfen, die durch »geeignete Gegenlektüren« modifiziert wird (29), ist grundsätzlich überzeugend und es ergibt sich ein gedankenanregendes Gesamtbild. Dabei liegt ein Verdienst der Studie auch darin, kunstphilosophische Positionen (u. a. Bertram, Menke, Rancière, Sonderegger) und Debatten aufzugreifen, kritisch zu besprechen und dabei verständlich zu verbalisieren. Linke bringt in ihrer Arbeit, die mit dem Promotionspreis 2016 der Gesellschaft für Musikforschung ausgezeichnet wurde, mit der Entwicklung eines philosophischen Formbegriffs im Kontext posttonaler Musik zwei Diskurse zusammen, die zumeist disziplinär getrennt sind; zu wünschen bleibt, dass ihre Anregungen in beide Richtungen wirken und sowohl terminologische als auch analytische Arbeit nach sich ziehen.

Julia Freund

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1970), *Ästhetische Theorie* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 7), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1978a), »Form in der neuen Musik« [1966], in: ders., *Musikalische Schriften I–III* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 16), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 607–627.
- Adorno, Theodor W. (1978b), »Vers une musique informelle« [1961], in: ders., *Musikalische Schriften I–III* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 16), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 493–540.
- Fahlbusch, Markus / Adolf Nowak (Hg.) (2007), *Musikalische Analyse und kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik*, Tutzing: Schneider.
- Kreis, Guido (2004), »Das richtige Leben. Stifter als Antwort auf Adorno«, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 78/1, 55–94.
- Nanni, Matteo (2004), *Auschwitz – Adorno und Nono. Philosophische und musikanalytische Untersuchungen*, Freiburg i. Br.: Rombach.

© 2020 Julia Freund (Julia.Freund@musik.uni-giessen.de)

Freund, Julia (2020), »Cosima Linke, *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 2018«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 269–275. <https://doi.org/10.31751/1064>

Justus-Liebig-Universität Gießen [Justus Liebig University Giessen]

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: 17/10/2020

angenommen / accepted: 17/10/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 10/01/2021





# ›Lead Sheet‹-Notation vom Vaudeville bis zum *iReal Pro*

## Zur Geschichte der Notationsformen des Jazz und ihren musiktheoretischen Implikationen

Philipp Teriete

Die ›Lead Sheet‹-Notation gehört zu den bedeutenden musikalischen Notationsformen des 20. und 21. Jahrhunderts. Vollkommen selbstverständlich wird vorausgesetzt, dass Jazzmusiker\*innen ›Standards‹ und neue Kompositionen in dieser musikalischen Kurzschrift lesen und darüber improvisieren können. Ebenso wird erwartet, dass sie eigene Kompositionen als ›Lead Sheet‹ zu Ensembleproben oder Auftritten mitbringen, um diese aus dem Stegreif zu spielen und darüber zu improvisieren. Während die ›Lead Sheet‹-Notation als selbstverständlich angesehen wird, ist kaum bekannt, wie sie entstanden ist. Dieser Beitrag soll beleuchten, wie sich die Notationsform historisch entwickelt hat, diskutieren, welche musiktheoretischen Implikationen sie birgt, und aufzeigen, welche Rolle ihr in der künstlerischen Praxis und der Lehre zukommt.

The lead sheet has been one of the most important forms of musical notation in the twentieth and twenty-first centuries. Jazz musicians are expected to sight-read and to improvise on standards and original compositions written in this musical shorthand. It is also expected that they bring their own compositions in a lead sheet format to ensemble rehearsals and concerts to facilitate performance and improvisation. While lead sheet notation is taken for granted, its evolution remains obscure. This article investigates how this form of notation developed historically, and discusses its music-theoretical implications and the role it plays in artistic and pedagogical practice.

Schlagworte/Keywords: Akkordsymbole; American Vaudeville; Axel Waldemar Christensen; Barry Kernfeld; chord symbols; Fake Books; Generalbass; George Goodwin; Lead Sheets; thoroughbass; Tune-Dex Cards

Die ›Lead Sheet‹-Notation gehört zu den bedeutenden musikalischen Notationsformen des 20. und 21. Jahrhunderts.<sup>1</sup> Zwar wird sie in erster Linie mit dem Jazz assoziiert, in dem sie über sämtliche stilistische Entwicklungsphasen hinweg, trotz vieler Neuerungen sowie unabhängig von spezifischen Genres, die bevorzugte Notationsform kleiner Ensembles geblieben ist. Aber nicht nur im Jazz ist die ›Lead Sheet‹-Notation weit verbreitet, sondern auch in anderen dem Jazz verwandten Stilrichtungen wie etwa dem Soul, Rock, Pop oder Rhythm & Blues. Die ›Lead Sheet‹-Notation stellt in jenen Stilen bis auf den heutigen Tag ein wesentliches Element des vokal- und instrumentalpraktischen sowie des improvisatorischen und kompositorischen Denkens dar.

Bei der ›Lead Sheet‹-Notation handelt es sich um eine musikalische Kurzschrift, die lediglich das melodische und harmonische Gerüst einer Komposition abbildet. Die Notation der Melodie erfolgt im Fünfliniensystem, darunter oder darüber werden der Text – falls vorhanden – und die harmonischen Progressionen (›Changes‹) durch alphanumerische Akkordsymbole (›Chord Symbols‹) angezeigt (Beispiel 1). Außerdem kann ein ›Lead

1 Die Schreibweise der Bezeichnung ›Lead Sheet‹ ist sowohl im Englischen als auch im Deutschen uneinheitlich. Verbreitete alternative Schreibweisen sind ›Leadsheet‹ und ›Lead-Sheet‹. Für eine moderne Definition der Bezeichnung siehe Witmer 2003b. Unter einer ›Lead‹-Stimme wird die Melodie- bzw. Hauptstimme eines Stückes oder aber einer Sektion eines Ensembles verstanden. Vgl. Witmer 2003a.

Sheet: Informationen zur Spielweise und zum Arrangement enthalten, wie etwa Stil-, Tempo- und Vortragsbezeichnungen sowie Orientierungsbuchstaben, Begleitpatterns, Mittelstimmen und Einsätze (›Cues‹).<sup>2</sup>

**LIMEHOUSE BLUES** 263.  
- PHILLIP BRAHAM

(FAST)

Handwritten musical score for "LIMEHOUSE BLUES" by Phillip Braham. The score is in 12/8 time and consists of two main sections, A and B. Section A is marked "(FAST)" and contains 12 measures of music with various chords and dynamics. Section B also contains 12 measures. The score includes a key signature of two flats and a common time signature. At the bottom, there is a reference to "DAVE BRUBECK - 'BLUES RAPS' 'CANNONBALL & COLTRANE'".

Beispiel 1: Phillip Braham, *Limehouse Blues* (1922), in: *The Real Book* (1975?), 263

›Lead Sheets‹ sind so spezifisch wie nötig, aber so abstrakt wie möglich. Sie erlauben kleinen Ensembles ein spontanes Zusammenspiel und können als Vorlage für Arrangements mit größeren Besetzungen dienen. Die ›abstrahierende‹ Reduziertheit der ›Lead Sheets‹ lässt einerseits Raum für Interpretationen und Improvisationen, erfordert andererseits je nach Stilistik aber umso mehr implizites Wissen der Ausführenden. Beim Spiel nach einem ›Lead Sheet‹ können prinzipiell alle musikalischen Parameter variiert werden: die Melodie, die Harmonien, die Form, das Metrum, Rhythmen, die Phrasierung, die Dynamik etc. Aufgrund des Interpretationsspielraums ergeben sich mitunter erhebliche Diskrepanzen zwischen der notierten Vorlage und dem Klangresultat.

Kleine Jazz-Ensembles praktizieren verschiedene Umgangsweisen mit ›Lead Sheets‹. So wird etwa bei der Präsentation des Themas (des sogenannten ›Heads‹) in der Regel das meiste so gespielt, wie es geschrieben steht oder wie es den Musiker\*innen durch eine all-

2 Vgl. Witmer/Finlay 2003. Seltener werden auch mehrere Systeme verwendet, um zusätzliche Stimmen oder konkrete Akkorddispositionen (›Voicings‹) abzubilden.

gemein bekannte Aufnahme vertraut ist.<sup>3</sup> Bei Improvisationen über den durch den ›Head‹ vorgegebenen harmonischen und metrischen Rahmen besteht hingegen ein weitaus größerer improvisatorischer Spielraum: In Soli können die Musiker\*innen z. B. gänzlich neue Melodielinien erfinden (›Chorus Phrase Improvisation‹), mit dem motivisch-thematischen Material des ›Heads‹ spielen oder Ideen aus den Soli anderer Ensemblemitglieder aufgreifen. Dabei kann auch die Begleitung spontan verändert werden.<sup>4</sup> Für Jazzensembles steht weniger die komponierte Spielvorlage (das ›Lead Sheet‹) im Zentrum als vielmehr die jeweilige interaktive Darbietung der Musiker\*innen. Letztere stellt daher auch erst das eigentliche, endgültige ›Werk‹ dar. Hier liegt der wohl größte Unterschied zwischen dem Werk- und Interpretationsverständnis in der ›klassischen‹ Musik und im Jazz.<sup>5</sup>

›Lead Sheets‹ kursieren sowohl im Manuskript als auch in gesetzter Form, als lose Blätter oder gesammelt in sogenannten ›Fake Books‹.<sup>6</sup> Als bekanntestes ›Fake Book‹ des Jazz kann das *Real Book* gelten. Es enthält Stücke, die im Laufe der Geschichte zu ›Standards‹ geworden sind, d. h. zu einem festen Bestandteil des Jazzrepertoires.<sup>7</sup> Dazu zählen neben den Klassikern des ›Great American Songbook‹<sup>8</sup> auch Kompositionen berühmter Jazzmusiker\*innen. Auf der Bühne und in der professionellen Jazzausbildung wird die Kenntnis von ›Standards‹ einschließlich der Fähigkeit, diese auswendig oder nach einem ›Lead Sheet‹ zu spielen und darüber zu improvisieren, stillschweigend vorausgesetzt.

Während die ›Lead Sheet‹-Notation als selbstverständlicher Bestandteil der Musikpraxis angesehen wird, ist kaum bekannt, wie sie entstanden ist. Erst in jüngerer Zeit hat die Jazzforschung dieses Thema aufgegriffen.<sup>9</sup> Vor allem Barry Kernfeld hat mit seinem Buch *The Story of Fake Books: Bootlegging Songs to Musicians* (2006) einen wichtigen Beitrag zur Klärung der Genealogie der ›Fake Books‹ und der ›Lead Sheet‹-Notation in ihrer heutigen Form geleistet. Dabei sind neben historischen Fragen auch spiel- und kompositionstechnische sowie juristische Aspekte behandelt worden. Kernfelds Darstellung ist jedoch zum Teil widersprüchlich, und es gibt nach wie vor offene Fragen zur Entstehung der ›Lead Sheet‹-Notation an sich.<sup>10</sup> Musiktheoretische Aspekte wurden in diesem Zusammenhang außerdem bisher kaum diskutiert.<sup>11</sup>

3 Gerade bei bekannteren Stücken werden aber oftmals schon beim Spiel des ersten ›Heads‹ (›Head In‹) melodische, rhythmische und harmonische Veränderungen vorgenommen.

4 Darüber hinaus gibt es eine Vielzahl weiterer Spielarten und Variationsmöglichkeiten, die sich nicht zwangsläufig nach einem durch ein ›Lead Sheet‹ vorgegebenen Rahmen zu richten haben. Vgl. zu den verschiedenen Arten der Improvisation im Jazz Kernfeld 2003.

5 Diese Aussage bezieht sich auf ein enges, insbesondere seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorherrschendes Werk- und Interpretationsverständnis im ›klassischen‹ Konzert- und Ausbildungsbetrieb, in dem ›Werktreue‹ oftmals mit ›Texttreue‹ gleichgesetzt wird und es gleichsam ›verboten‹ ist, am Text Veränderungen formeller, rhythmischer, harmonischer oder melodischer Art vorzunehmen. Die Forschungen zur historischen Satzlehre und Aufführungspraxis haben jedoch gezeigt, dass auch die Notation älterer Musik oftmals wesentlich freier gelesen werden darf und sollte.

6 Vgl. Witmer/Kernfeld 2003. Andere häufige Schreibweisen sind ›Fakebook‹ bzw. ›Fake-Book‹.

7 Vgl. Witmer 2003c.

8 Der Name ist ein Oberbegriff und umfasst eine unbestimmte Anzahl populärer US-amerikanischer Songs des frühen bis mittleren 20. Jahrhunderts, darunter ›Hits‹ aus dem Radio, Broadway-Musicals, Hollywood-Filmen etc. Vgl. Furia/Lasser 2006.

9 Vgl. Kernfeld 2006; Abel 2016; Vasconcellos 2017. Abel und Vasconcellos folgen in ihrer historischen Darstellung Kernfeld.

10 Weder in der Fachliteratur zur Jazzgeschichte und -improvisation (z. B. Berliner 1994; Gioia 2011 u. a.) noch in Publikationen über ›Standards‹ (z. B. Schaal 2001; Gioia 2012) oder in Lehrbüchern finden sich

Der vorliegende Text befasst sich mit der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der ›Lead Sheet‹-Notation sowie ihren musiktheoretischen Implikationen und praktischen Konsequenzen. Zunächst wird die Entwicklungsgeschichte, wie sie Kernfeld zusammengefasst hat, kritisch referiert und um neue Erkenntnisse ergänzt. In einem zweiten Schritt werden die musiktheoretischen Implikationen und praktischen Konsequenzen der Notationsweise diskutiert, wobei der Fokus auf Aspekten der Form, der Harmonik und dem Kontrapunkt liegt. Zuletzt soll es um die Frage gehen, welche Rolle der Notationsweise in der pädagogischen Praxis zukommt.<sup>12</sup>

## I. ZUR GESCHICHTE DER NOTATIONSFORMEN DES JAZZ

### 1. ›Sheet Music‹, ›Tune-Dex Cards‹ und ›Fake Books‹

Bis in die 1920er Jahre hinein lassen sich zwischen der Notationsweise ›klassischer‹ Liedkompositionen und populärer Songs äußerlich kaum Unterschiede ausmachen. Diese wie jene wurden für Singstimme und Klavier in drei Systemen notiert, inklusive genauer Vortragsbezeichnungen (Beispiel 2).<sup>13</sup>

Beispiel 2: Phillip Braham, *Limehouse Blues* (1922), Refrain

Angaben zur Genealogie der ›Lead Sheet‹-Notation. Die Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online* enthält keinen Artikel zum Thema. Die einschlägigen Artikel in *Grove Music Online* (Witmer 2003a, 2003b; Witmer/Finlay 2003) verweisen zwar auf Kernfelds Forschung, machen aber keine weiteren Angaben zur Entstehungsgeschichte.

11 Siehe jedoch Abel 2016.

12 Eine umfassende Studie zur Entwicklungsgeschichte der ›Lead Sheet‹-Notation und ihren Auswirkungen ist im Rahmen dieses Artikels nicht möglich. Es geht vielmehr darum, einen kursorischen historischen Überblick zu geben und einen Beitrag zum Diskurs über die musiktheoretischen Dimensionen der Notationsweise zu leisten. Über diesen Beitrag hinausgehend, wären vor allem rhythmische Aspekte noch zu diskutieren.

13 Vgl. Paymer 1993; Witmer/Finlay 2003.

Erste Unterschiede in der Notationsweise »klassischer« und populärer Lieder sind ab den 1920er Jahren zu erkennen. Im Zuge des »Hawaiian Music Craze« wurden den Partituren populärer Songs Griffsymbole für die Ukulele hinzugefügt (Beispiel 3).<sup>14</sup>

Ukulele in D Tuning

Words and Music by  
W. C. HANDY

Piano

I hate to see - de ev'nin' sun go down -  
Been to de Gypsy to get ma for - tune tole -  
You ought to see - dat stovepipe brown of mine

Beispiel 3: William C. Handy, *St. Louis Blues* (1914), T. 1–12

Etwa in den 1930er Jahren setzte man den Ukulele-Griffsymbolen zusätzlich Akkordsymbole für andere Begleitinstrumente (z. B. Gitarre) hinzu (Beispiel 4).

Ab den 1940er Jahren begann sich die Gitarre als Begleitinstrument gegenüber der Ukulele durchzusetzen, und so wurden auch die Ukulele-Griffsymbole durch Gitarren-Griffsymbole verdrängt. Diese Notationsform – eine ausgeschriebene Partitur mit Gitarren-Griffsymbolen und Akkordsymbolen – ist die auch heute noch gängige Darstellungsform verlegter Popsongs (Beispiel 5).

14 Vgl. Paymer 1993, 264 f., und Kernfeld 2006, 42–50. Zum »Hawaiian Music Craze« und zur Geschichte der Ukulele vgl. Walsh 2014 und Stillman 2014. Hawaiianische Musik und der »Hula«-Tanz hatten bereits um die Jahrhundertwende einen festen Platz in der US-amerikanischen Unterhaltungsindustrie (vor allem im »American Vaudeville« und in »Chautauqua«-Zirkussen) sowie in der Werbung für Hawaii als exotische Urlaubsdestination. Das Interesse an hawaiianischer Musik verstärkte sich jedoch schlagartig durch die musikalischen Aufführungen im hawaiianischen Pavillon auf der »Panama Pacific International Exposition« in San Francisco 1915: »The varied performances by Hawaiian musicians at the exposition included numerous ukulele players and were seen by large audiences. By 1916, Hawaiian music was nothing less than a national craze, and ukulele sales were growing rapidly. [...] Although the Hawaiian music craze of the late teens introduced the ukulele to a mass audience, the ukulele sensation really exploded as the instrument became incorporated into the popular American culture of the 1920s. The ukulele's portability, low cost, and relatively undemanding technique all contributed to its rapid growth in popularity. Millions of ukuleles were sold in the United States in the 1920s, and, along with raccoon coats and flappers, the ukulele became an icon of the decade« (Walsh 2014).

Tune Uke:  
4 3 2 1  
G C E A

Life's dear-y for me Days seem to be long as years \_

*p* (slowly)

\* Symbols for Guitar

Beispiel 4: Johnny Green, *Body and Soul* (1930), T. 9–12

VOICE

Some - where wait - ing for me, There is some - one I'm

long - ing to see, Some - one I sim - ply can't help but a - dore,

\*) Symbols for Guitar, Chords for Ukulele and Banjo.

Beispiel 5: Frank Churchill, *Someday My Prince Will Come* (1937), T. 5–16

Im Frühjahr 1942 kam es schließlich zu einer folgenreichen Erfindung: George Goodwin – Programmdirektor einer US-amerikanischen Radiostation – ließ den *Tune-Dex* patentieren.<sup>15</sup> Goodwins *Tune-Dex* war zunächst als Karteikartenkatalog für die Musikindustrie (Radiostationen, Plattenfirmen etc.) sowie für Bandleader und Solisten gedacht. Er sollte es ermöglichen, den Überblick über die neuesten ›Hits‹ zu behalten und die Auffindbarkeit einer Komposition samt ihrer Copyright-Informationen zu erleichtern.<sup>16</sup> Zu diesem Zweck wurden die im ›Sheet Music‹-Format (12x9 Inch) gesetzten Songs auf die Melodie, den Text des Refrains (›Chorus‹) sowie Akkordsymbole reduziert und auf 3x5 Inch große Karteikarten gedruckt. Auf der Rückseite wurden der Titel, die Komponisten und Textdichter, der Verlag, die Verwertungsgesellschaft, die Tonart, der Preis etc. angegeben (Abbildung 1).

15 Vgl. Kernfeld 2006, 1–37. Der Name *Tune-Dex* ist zusammengesetzt aus den Wörtern ›Tune‹ (d. h. Song) und ›Index‹.

16 Vgl. Kernfeld 2006, 2–5. Die Indizierung und das Timing von Aufnahmen stellten in Radiostationen eine notwendige Voraussetzung für die sekundengenaue Programmgestaltung dar. Vgl. Szász 2005, 11.

**EVERYTHING IS PEACHES DOWN IN GEORGIA** Moderato

Ev- 'ry-thing is peach-es down in Geor-gia, — What a peach of a  
 There's a preach-er preach-es down in Geor-gia, — Al- ways ready to  
 clime, — For a peach of a time — Be- lieve me, Pa- ra- dise is  
 say. — Will you love and o- bev? —  
 1. wait-ing down — there for you — I've got a peach of a Pa,  
 1. peach of a Ma, — Oh, what a peach of a coup- le they are! —  
 2. I bet you'll pick your-self a peach of a wife, Sett- le down to a  
 peach of a life, — Ev- 'ry-thing is peach-es down — in Geor- gia.  
 Copyright 1918 by Leo Feist, Inc.

Title: **EVERYTHING IS PEACHES DOWN IN GEORGIA** #54  
 Performing Rights licensed through ASCAP Date of this issue October 1946  
 Writers: W: Grant Clarke M: Milton Ager & Geo. W. Meyer  
 Copyright 1918 by Leo Feist, Inc.  
 1619 Broadway  
 New York, N.Y.

Dance ork arr by	Price
Vocal orks in (keys)	Price
Piano copies in (keys) G	Price 50¢
Other information:	

TUNE-DEX (Trade Mark) Reg. U. S. Pat. Off.



Int'l copyr't secured. All rights reserved, inc. the right of arrangement & public performance for profit.  
**Warning!** This copy is intended for PROFESSIONAL use ONLY, and anyone found reselling it will be prosecuted under the copyright law by the copyright owners.  
 Litho'd by Tune-Dex, Inc. 1619 B'way, N. Y. 19, N. Y. by permission of the copyright owners.  
 Copyright 1946 George Goodwin, 1619 Broadway, New York City Litho'd in U. S. A.

Abbildung 1: Vorder- und Rückseite der ›Tune-Dex Card‹ von Milton Ager und George W. Meyer, *Everything is Peaches Down in Georgia* (1918)

Goodwin bewarb den *Tune-Dex* in den bedeutenden Musikmagazinen der Zeit (*Down Beat*, *Variety* etc.) zunächst mit ausführlichen Hinweisen zu den strengen Voraussetzungen für die Erteilung einer Subskriptionsgenehmigung. Nur ein halbes Jahr später warb er jedoch unter Inkaufnahme rechtlicher Konsequenzen bereits gezielt um eine größere potenzielle Abnehmerschaft: die »Cocktail Entertainers«. <sup>17</sup> Für diese waren die ›Tune-Dex Cards‹ von erheblichem praktischen Nutzen, da man anhand der Melodie und der Harmonien ad hoc jeden beliebigen Song ›faken‹ (d. h. imitieren) konnte.

17 Als ›Cocktail Entertainer‹ wurden all jene Musiker bezeichnet, die solistisch oder in ›Combos‹ (d. h. ›Bands‹ bzw. Ensembles) in den ›Cocktail Lounges‹ von Hotels auftraten. Vgl. Kernfeld 2006, 25–37.

Doch der Erfolg für Goodwin blieb aus. Bei Auftritten waren die ›Tune-Dex Cards‹ zwar leichter zu transportieren und schneller aufzufinden als mehrseitige Klaviersätze, eine Sammlung loser Karteikarten erwies sich aber ebenfalls als unpraktisch. Was die ›Cocktail Entertainers‹ benötigten, war eine Kompilation von ›Lead Sheets‹, und so kam man auf die Idee, jeweils drei ›Tune-Dex Card‹-Vorderseiten auf eine Seite im ›Letter Format‹ (11x8,5 Inch) zu kopieren und zusammenzubinden: Die ›Fake Books‹ waren geboren. Eines der ersten ›Fake Books‹ hatte einen Umfang von 369 Seiten und trug den Titel *Volume 1 of Over 1000 Songs* (Beispiel 6).

Zur leichteren Auffindbarkeit der Songs wurden den illegalen ›Fake Books‹ nach Titeln und Stilen geordnete Indizes sowie Akkordtabellen (›Chord Charts‹) hinzugefügt, und in dieser Form begannen sie ab ca. 1950 auf dem Schwarzmarkt zu kursieren. Die ›Fake Books‹ verbreiteten sich rasant und in unterschiedlichen Versionen, so z. B. auch transponiert für B- und Es-Instrumente.

Aber es erschienen nicht nur ›Fake Books‹ mit ›Lead Sheets‹ populärer Songs. George Goodwin gab im Namen der von ihm gegründeten »Song Dex Inc.« ab 1955 ebenfalls ›Fake Books‹ heraus, die zahlreiche ›Hits‹ des ›klassischen‹ Repertoires im ›Lead Sheet‹-Format enthielten, darunter sowohl Opern- und Operetten-Arien als auch Instrumentalmusik berühmter Komponisten des 18. bis 20. Jahrhunderts wie etwa J. S. Bach, Beethoven, Bellini, Bizet, Brahms, Chopin, Debussy, Delibes, Dvořák, Franck, Gounod, Grieg, Händel, Haydn, Victor Herbert, Humperdinck, Lehár, Leoncavallo, Liszt, MacDowell, Mascagni, Massenet, Mendelssohn, Meyerbeer, Mozart, Offenbach, Puccini, Ravel, Rachmaninoff, Rimsky-Korsakoff, Rossini, Saint-Saëns, Schubert, Schumann, John Philip Sousa, Johann Strauss jun., Strawinsky, Tschaikowsky, Verdi, von Weber, Wagner u. a. (Beispiel 7).<sup>18</sup>

Wie zu erwarten, kam es in der Folge zu rechtlichen Auseinandersetzungen, da ein Großteil der in den ›Fake Books‹ enthaltenen Stücke noch unter Copyright-Schutz stand.<sup>19</sup> Die meisten Gerichtsverfahren blieben jedoch ohne größere Konsequenzen für die Angeklagten. Das FBI musste 1964 ernüchtert feststellen, dass die Verbreitung der ›Fake Books‹ schlichtweg nicht aufzuhalten war:

Practically every professional musician in the country owns at least one of these fake music books as they constitute probably the single most useful document available to the professional musician. They are a ready reference to the melodies of almost every song which might conceivably be requested of a musician to play.<sup>20</sup>

18 Goodwin 1955, 1956, 1957, 1960. Siehe auch Kernfeld 2006, 72 (Anm. 20).

19 Zu den Details der Gerichtsprozesse und zur Rolle Goodwins vgl. ebd., 51–73.

20 FBI-Akte vom 12.5.1964, zit. nach ebd., 110.

212

**JUNE IS BUSTIN' OUT ALL OVER (Rodgers) "Carousel"**

June is bust-in' out all o- ver. — { All e- ver the moad- er and the  
The feel- in' is get- tin' so in-  
hill. — Buds 're bust- in' out- a bush- es And the rosp- in', riv- er  
tane, — That the young Vir- gin- ia creep- ers Hev been hug- gin the be-  
push- es Ev- 'ry lit- tle wheel that wheels be- side a mill. —  
jeep- ers Out- a all the morn- in'  
1. Be7 A7 D7  
2. Be7 A7 D7  
glo- ries on the fence. — Be- cause it's June. — June, June,  
June, Jest be- cause it's June, June, June. —

**LIMEHOUSE BLUES (Braham)**

Allegro moderato

Oh! Lime- house kid Oh! Oh! Oh! Lime- house kid  
Go- ing the way that the rest of them did  
Floor brok- en blos- som and no- bod- y's child — Haunt- ing and teant-  
ing you're just kind o' wild — Oh! Oh! Oh! Lime- house blues —  
I've the real Lime- house blues — Learned from the chink- ies those  
sad Chin- a blues — Rings on your fin- gers and tears for your crown —  
that is the sto- ry of old Chin- a town. —

**LIZA (G.Gershwin) "Ziegfield Show Girl"**

Moderato

Lid- za, Lid- za, {skies are gray, But if you'll  
don't de- lay, Come, keep me  
smile on me All the clouds'll roll a- way. See  
com- pa- ny, And the clouds'll roll a- way. See  
the non- ey- moon a- shin- in' down; We should make a date with  
Par- son Brown. So, Lid- za, Lid- za, name the  
day When you be- long to me And the clouds'll roll a- way.

Beispiel 6: Beispielseite (inkl. des Limehouse Blues) aus dem Volume 1 of Over 1000 Songs (1950, 212)

**PRELUDE Op. 28, #20** **347**



**Largo** Frederic Chopin



**(CONCERT MUSIC)**

**PRELUDE (Op. 28 #4)**

**Largo** Frederic Chopin



**(CONCERT MUSIC)**



Beispiel 7: ›Lead Sheets‹ der *Préludes* op. 28/20 und 28/4 von Frédéric Chopin, in: George Goodwin, *Song Dex Treasury of World Famous Instrumental Music* (1955), 347

Mit der Verbreitung der ›Fake Books‹ vereinheitlichte und verselbstständigte sich auch die spezifische ›Lead Sheet‹-Notation des *Tune-Dex*. Sie avancierte zur Standardnotation kleiner Jazzensembles. Im selben Format notierte man aber nicht nur Kompositionen, sondern man transkribierte vor allem auch Aufnahmen. So entstand Mitte der 1970er Jahre durch die Zusammenarbeit zweier Studenten des Bostoner *Berklee College of Music* das *Real Book*, mit Transkriptionen von Einspielungen bekannter ›Standards‹ und Eigen-

kompositionen bedeutender Jazzmusiker\*innen (siehe Beispiel 1).<sup>21</sup> Damit wurde ein Kreislauf in Gang gebracht, der sich nach dem Prinzip der ›stillen Post‹ bis heute fortsetzt: Die Partitur oder Aufnahme einer Komposition wird transkribiert und ins ›Lead Sheet‹-Format übertragen, der neuen Spielsituation angepasst und schließlich als neue Interpretation aufgenommen. Diese Interpretation kann samt der Veränderungen wiederum im ›Lead Sheet‹-Format transkribiert werden und als Spielvorlage dienen usw. In diesem zirkulären Prozess – vom Spezifischen über das Abstrakt-Allgemeine erneut zum Spezifischen – wird bei steigender Komplexität der Transkriptionsvorlage schnell die Grenze des Notierbaren und der Praktikabilität des ›Lead Sheet‹-Formats erreicht. Das ›Lead Sheet‹ der Transkription von John Coltranes Version von *Body and Soul* kann diesbezüglich als Beispiel gelten (Beispiel 8). Es ist einem der späteren, legalen ›Fake Books‹ entnommen, dem dritten Band der *New Real Book*-Serie.<sup>22</sup> Das *Real Book* sowie seine Vorläufer und Nachahmerprodukte gelten nach wie vor als illegal. Dennoch finden sie sich in den Regalen sämtlicher Bibliotheken weltweit und werden auch ansonsten geduldet. Im Zuge der Digitalisierung ist es noch einmal schwieriger geworden, die Verbreitung der ›Fake Books‹ einzudämmen. Gescannte Versionen verbreiteten sich zunächst als PDF-Dateien auf gebrannten CDs und schließlich im World Wide Web.

## 2. Zur Genealogie der ›Lead Sheet‹-Notation

Barry Kernfelds Darstellung der Entwicklungsgeschichte der ›Fake Books‹ suggeriert, dass erst mit den ›Tune-Dex Cards‹ auch die ›Lead Sheet‹-Notation ›erfunden‹ wurde.<sup>23</sup> Das mag für die neuere in den ›Fake Books‹ dargestellte ›Lead Sheet‹-Notation zutreffen, jedoch nicht für die ›Lead Sheet‹-Notation an sich. Diese war zum Zeitpunkt der Patentierung des Tune-Dex schon seit mindestens 40 Jahren verbreitet und zwar im ›American Vaudeville‹,<sup>24</sup> einer der wichtigsten Unterhaltungsformen der USA vor dem Aufkommen des Radios und des Kinos.<sup>25</sup> Eine frühe Verwendung des Terminus ›Lead Sheet‹ findet sich

21 Vgl. ebd., 129–143.

22 Sher 1988/91/95.

23 »Indeed, with chord symbols available, it was no longer necessary or even expected that a pianist would follow the notated piano part. In fact, on Tune-Dex Cards, there was no piano part. That aspect of sheet music had dropped away, and only melody, lyrics, and chord symbols remained. It was a new game. Make your own version of a song. Fake it« (Kernfeld 2006, 49 f.). Kernfeld trennt in seiner Arbeit nicht klar zwischen ›Lead Sheets‹ und ›Tune-Dex Cards‹. Diese Unschärfe führt zu Missverständnissen. An anderer Stelle schreibt Kernfeld: »Copyrighting lead sheets was neither a new idea nor a new legality« (ebd., 41). Er geht diesem logischen Widerspruch aber nicht weiter nach. Ähnlich verhält es sich mit den Akkordsymbolen, deren ›Erfindung‹ Kernfeld auf die 1920er Jahre zu datieren scheint (ebd., 39, »Songs and Copyright and the Invention of Chord Symbols«). Die Akkordsymbole existierten ebenfalls bereits seit langer Zeit (s. u.). Vgl. auch Witmer/Kernfeld 2003.

24 Vgl. Schneider 2016.

25 »It's no exaggeration to say that the primary mode of dissemination of the popular song in the United States between 1900 and 1930 was the vaudeville stage« (Gushee 2005, 11). Viele der Musiker, die in ›Minstrel-Bands‹ und Vaudeville-Orchestern spielten, traten auch in Tanz-Orchestern (›Dance Orchestras‹) auf, die als direkte Vorläufer der Jazz-Bands gelten können (vgl. zur Heide 1994, 1996, 1998). Es bestehen große Ähnlichkeiten sowohl zwischen den Besetzungen der Vaudeville- und Tanz-Orchester bzw. Tanz-Bands als auch hinsichtlich der hohen Anforderungen, die an die Musiker gestellt wurden (z. B. gute Lese-, Transpositions- und Improvisationsfertigkeiten). Vgl. auch William C. Handys Feststellung: »The minstrel show at that time was one of the greatest outlets for talented musicians and artists« (Handy 1991, 62). Zur Geschichte der ›Minstrelsy‹ und Vaudeville Shows und ihrer Bedeutung für die Entwicklung des frühen Jazz vgl. auch Stearns 1970, 109–122; Kenney 1986; Riis 1989 und Gebhardt 2017.

Medium Swing (in 2) **Body and Soul** Music by Johnny Green (As played by John Coltrane)

$\text{♩} = 144$

(Intro)  $E^b_{MI}(\text{add } 9)$   $E^b_{MI}(\text{MA}7)$   $A^b$   $G^b_{MA}7$   $A^b13$   $E^b_{MI}$   $E^b_{MI}(\text{add } 9)$   $E^b_{MI}(\text{MA}7)$   $A^b$   $G^b_{MA}7$   $A^b13$   $E^b_{MI}$   $E^b_{MI}(\text{add } 9)$   $E^b_{MI}(\text{MA}7)$   $A^b$   $G^b_{MA}7$   $A^b13$   $E^b_{MI}$   $E^b_{MI}(\text{add } 9)$   $E^b_{MI}(\text{MA}7)$   $A^b$   $G^b_{MA}7$   $A^b13$   $E^b_{MI}$  (ten.)

(2nd x: add drums) (A<sup>b</sup> pedal) (pn.) (1st x: add bass) (pno. simile) (ten.)

**A**  $E^b_{MI}(\text{add } 9)$   $E^b_{MI}(\text{MA}7)$   $A^b$   $G^b_{MA}7$   $A^b13$   $G^b_{MA}7$   $E^b_{MI}(\text{add } 9)$   $E^b_{MI}(\text{MA}7)$   $A^b$   $G^b_{MA}7$   $A^b13(\text{b}9)$  (ten.) (all chords with A<sup>b</sup> root are over A<sup>b</sup> pedal)

$D^b_{MA}9$   $A^b13$   $F^+_{A^b}$   $G^+_{A^b}$   $D^b_{MA}9$   $A^b9_{\text{sus}}$   $E_{MI}11$   $A^{13}$

$E^b_{MI}(\text{add } 9)$   $E^b_{MI}(\text{MA}7)$   $A^b$   $G^b_{MA}7$   $A^b13$   $G^b_{MA}7$   $A^b13$   $(3-4-3)$   $C_{MI}11$   $F7(\text{alt.})$  (tenor fill)

$F^+_{A^b}$   $G^+_{A^b}$   $F^+_{A^b}$   $G^+_{A^b}$   $F^+_{A^b}$   $A^b13$   $D^b_{MA}9$   $F_{MI}11$   $B^b7(\text{b}9)$  (4)

**B**  $E^b_{MI}(\text{add } 9)$   $E^b_{MI}(\text{MA}7)$   $A^b$   $G^b_{MA}7$   $A^b13$   $G^b_{MA}7$   $E^b_{MI}(\text{add } 9)$   $E^b_{MI}(\text{MA}7)$   $A^b$   $G^b_{MA}7$   $A^b13(\text{b}9)$

$D^b_{MA}9$   $A^b13$   $F^+_{A^b}$   $G^+_{A^b}$   $D^b_{MA}9$   $A^b9_{\text{sus}}$   $E_{MI}11$   $A^{13}$

$E^b_{MI}(\text{add } 9)$   $E^b_{MI}(\text{MA}7)$   $A^b$   $G^b_{MA}7$   $A^b13$   $G^b_{MA}7$   $A^b13$   $(3-4-3)$   $C_{MI}11$   $F7(\text{alt.})$  (tenor fill)

$F^+_{A^b}$   $G^+_{A^b}$   $F^+_{A^b}$   $G^+_{A^b}$   $F^+_{A^b}$   $A^b13$   $D^b_{MA}9$   $E_{MI}11$   $A^{13}$  (tenor fill)

**C**  $D_{MA}9$   $E_{MI}11$   $F^{\#}_{MI}7$   $G_{MI}11$   $C^{13}$  (tenor fill)

©1930 Warner Bros. Inc. and Chappell & Co., Ltd. Copyright renewed and assigned to Warner Bros., Inc. All Rights Reserved. Used by Permission.

Beispiel 8: *Body and Soul* (As played by John Coltrane), in: Chuck Sher, *The New Real Book 3* (1995), 55

in einem Artikel der *Washington Post* von 1906.<sup>26</sup> Die Redewendung »to fake through a part« (d. h. sich durch einen Part »mogeln« bzw. diesen frei interpretieren) begegnet in Bezug auf das Schauspiel in »Variety Shows« und »Minstrel Shows« bereits in einem Bericht des *Intelligencer Journal* von 1878.<sup>27</sup>

26 *Washington Post* (Washington, D.C.), 21.10.1906, 3. <https://www.newspapers.com/image/28881394> (22.11.2020) Laut Robert S. Golds *Jazz Lexicon* waren die Bezeichnungen »lead« bzw. »lead sheet« etwa seit 1925 allgemein bekannt (Gold 1964, 185 f.).

27 *Intelligencer Journal* (Lancaster, Pennsylvania), 6.3.1878, 1. <https://www.newspapers.com/image/557095885> (22.11.2020)

In seinem *Instruction Book for Vaudeville Piano Playing* von 1912 erklärt Axel Waldemar Christensen, wie man als Pianist im Vaudeville-Ensemble ausgehend von einem »violin part or ›lead-sheet‹« bzw. »leader sheet«, wie er es auch nennt, ein Stück begleitet.<sup>28</sup> Bei der ›Lead‹-Stimme konnte es sich aber auch um eine Gesangsstimme oder eine andere instrumentale Melodiestimme handeln. Der Begriff ›lead-sheet‹ geht laut Christensen auf den ›leader‹ (Leiter) des Vaudeville-Orchesters bzw. der Band zurück, der die Führungsstimme spielte und auch für die Arrangements zuständig war.<sup>29</sup> Im US-amerikanischen Vaudeville hatte sich offenbar die Praxis des Dirigierens bzw. Spielens nach einer ›Violon Conduc-teur‹-Stimme fortgesetzt, die laut Hector Berlioz während der Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem in Frankreich sehr verbreitet war.<sup>30</sup> Vaudeville-Pianisten (und später ebenso Stummfilm-Pianisten) mussten Christensen zufolge sowohl nach Melodiestimmen (Bei-spiel 9) als auch nach Bassstimmen begleiten können (Beispiel 10).<sup>31</sup>

Playing from Bass Parts. [...] When there are four or more musicians in a vaudeville theater orchestra – and less than 10 – it is unusually inconvenient for the pianist to read from the violin part or ›lead-sheet‹, and he is given a bass part to play from. When the orchestra possesses a bass player and the orchestra pit is so arranged that the bass player cannot look off the piano ›desk‹ – as is usually the case – the poor pianist must ›fake‹ his part – the most important in the orchestra – from a ›second fiddle‹ part. In the old days he often got no part at all. Piano parts were practically unheard of until ten or fifteen years ago. A pianist in those days ›faked‹ his way through a show in a manner quite remarkable. He might not be a great musician or a soloist but he had a good ear, a good memory and plenty of self-reliance. Even in these days of specializa-tion, where everything is provided for, it is still necessary for the good, all around business pian-ist to know how to play accompaniments at sight from bass parts. In this more than ever, a good ear is necessary. The bass parts do not always indicate the harmony, are not always correct and often contain several bars rest here and there – so the ear must be constantly on the alert.

28 Christensen 1912, 7. Zu Informationen über Axel W. Christensen siehe Hasse 2001.

29 Ein Vaudeville-Orchester bestand je nach Theater und Stadt aus unterschiedlich vielen Spielern. Frederic La Delle gibt in seinem Buch *How to Enter Vaudeville* von 1913 als Standardbesetzung neun Spieler an: »1<sup>st</sup> violin, 2<sup>nd</sup> violin, cornet, clarinet, piano, trombone, viola, bass and drums and traps« (La Delle 1913, 33). Der ›Orchestra Leader‹ bzw. ›Bandmaster‹ war in der Regel der erste Geiger, manchmal jedoch auch ein Bläser, wie z. B. William C. Handy berichtet, der als ›Cornetist‹ und ›Bandmaster‹ der *Mahara's Colored Minstrels* auch Arrangements anfertigte (vgl. Handy 1991, 33). Vgl. zur Besetzung der ›Dance Orchestras‹ und der Rolle ihrer ›Leader‹ auch zur Heide 1994, 1996, 1998.

30 »Dirigera-t-il [le chef d'orchestre] en lisant sur une grande partition ou sur un premier violon conduc-teur [...] contenant seulement les principales rentrées instrumentales, la Basse ou la mélodie« (Berlioz 1855, 310). Auch im französischen Vaudeville – dem Vorläufer des US-amerikanischen – leitete der ers-te Geiger das Ensemble (vgl. Planque 1837, 156).

31 An Stummfilm-Pianisten und -Organisten wurden ähnliche Anforderungen gestellt wie an Vaudeville-Pianisten. Man musste jeweils gegebene Melodien harmonisieren und eigene Stücke improvisieren kön-nen, gut vom Blatt lesen, Stimmen und ganze Stücke transponieren und fehlende Orchesterparts spielen können. Axel Christensen reagierte auf den steigenden Bedarf an Stummfilm-Begleitern in Filmtheatern zu Beginn des 20. Jahrhunderts und veröffentlichte ab Dezember 1914 den Inhalt seines *Instruction Book for Vaudeville Piano Playing* nochmals als fortlaufende Lektionen in der monatlich erscheinenden Zeitschrift *Christensen's Ragtime Review*, jedoch nun als »Course in Vaudeville and Picture Show Piano Playing«. Er schreibt dazu: »Every month we will publish an installment of a course in vaudeville and picture show pi-ano playing. By studying these instructions carefully any person, with a fair knowledge of piano to start with, can qualify as a pianist for vaudeville theaters and moving picture houses. The following subjects will be taken up in this course: Sight reading, elementary harmony, playing from violin parts (leader sheets), playing from bass parts, transposing, modulating, vaudeville cue, what to play and how to play it, together with practical information about the work that is usually only obtained after years of experience« (Chris-tensen 1914, 13). Vgl. zur Stummfilm-Begleitung auch Lang/West 1920, 1–30 und Tootell 1927, 38–51.

32 Christensen 1912, 30 f.

Ex. 25 *American*

Ex. 26

Beispiel 9: ›Lead Sheet‹ der Hymne *America*, in: Axel W. Christensen, *Instruction Book for Vaudeville Piano Playing* (1912), 12

Christensen weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Kenntnisse im Generalbassspiel von großem Nutzen für einen Vaudeville-Pianisten seien.<sup>32</sup>

The understanding of bass notes and their harmonizing and marking is called ›thorough-bass‹ and was formerly much studied, but has now (except as incidental to the study of harmony) somewhat fallen into disuse. However, in vaudeville it is of great help to the pianist.<sup>33</sup>

Tatsächlich besteht eine große Ähnlichkeit zwischen dem Spiel nach ›Bass Parts‹ und dem Generalbass- bzw. Partimentospiel nach bezifferten und unbezifferten Bässen auf der einen sowie zwischen dem Spiel nach ›Lead Sheets‹ und der Harmonisierung gegebener Melodien (z. B. von Chorälen oder Volksliedern) auf der anderen Seite.<sup>34</sup> Die Zusammenstellung der Übungen in Christensens *Instruction Book for Vaudeville Piano Playing* erinnert in dieser Hinsicht durchaus an die Kompilationen der sogenannten ›Basses données‹ und ›Chant donnés‹ in französischen Harmonielehren seit dem 19. Jahrhundert.<sup>35</sup> Die Melodien und Bässe beziffert Christensen in seinem Lehrbuch statt mit Generalbassziffern jedoch mit römischen Stufensymbolen (Beispiel 10).

Example 92 – Hum or whistle the melody while you are playing the accompaniment, as before. When in doubt as to a harmony the numerals underneath will guide you. Remember the Tonic chord with its third in the bass is marked thus: <sup>6</sup>1. The sharp under a note means that the third above the note (in this case D) is to be sharped. This will indicate unmistakably the entire harmony.<sup>36</sup>

33 Ebd., 31.

34 Zum Partimentospiel vgl. Diergarten/Holtmeier 2016.

35 Zu den ›Basses données‹ und ›Chants donnés‹ vgl. z. B. Reber 1862 oder Dubois 1921. Eine Sammlung von bezifferten und unbezifferten Bässen sowie zu harmonisierenden Melodien findet sich auch in Ferdinand Hillers *Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes* (Hiller 1930).

36 Christensen 1912, 31 f.



Beispiel 10: ›Bass Part‹ des *Merry Widow* Waltz aus *Die lustige Witwe* von Franz Lehár (3. Akt, Duett Hanna und Danilo, *Lippen schweigen*), in: Axel W. Christensen, *Instruction Book for Vaudeville Piano Playing* (1912), 31

Dass Christensen hier keine alphanumerischen Akkordsymbole (z. B. G, D7 oder Am7 etc.) verwendet, mag daran liegen, dass sich die Stücke mithilfe der römischen Stufenziffern leichter transponieren lassen. In *Christensen's New Instruction Book for Rag and Jazz Piano Playing* von 1920 finden sich neben den römischen Stufen aber auch Akkordsymbole.<sup>37</sup>

### 3. Römische Stufenziffern und Akkordsymbole

Die römischen Stufenziffern und Akkordsymbole waren genau wie die ›Lead Sheet‹-Notation bereits seit langer Zeit verbreitet. Sie werden gemeinhin auf Gottfried Weber zurückgeführt.

Weber [ist] der eigentliche ›Erfinder‹ der sog. Stufentheorie und ihrer Akkordbezeichnungsschrift, die sich vor allem durch E. Fr. Richters Lehrbuch der Harmonie (Lpz. 1853) in der ganzen Welt verbreiten sollte: Die römischen Ziffern übernahm Weber aus der Tradition – wahrscheinlich direkt von Vogler – und brachte sie in eine einheitliche Ordnung.<sup>38</sup>

Auf Weber geht außerdem die hochgestellte Null für verminderte Dreiklänge zurück.<sup>39</sup> Aus Webers Stufentheorie »resultiert eine radikale ›Vertikalisierung‹ des Verständnisses harmonischer Prozesse«,<sup>40</sup> die die deutsche Musiktheorie seit der Mitte des 19. Jahrhunderts beherrscht, sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts über die Lehrwerke von Ernst Friedrich Richter, Salomon Jadassohn, Ebenezer Prout, Percy Goetschius u. a. auch in den USA flächendeckend verbreitete und bis heute nachwirkt.<sup>41</sup> Bezifferte Akkordsymbole finden sich auch in Jadassohns Übungen für das Begleiten eines Cantus firmus (Beispiel 11).

37 Vgl. Christensen 1920.

38 Holtmeier 2016.

39 Vgl. zu den Akkordsymbolen Weber 1824, § 52, 195. Vgl. auch Holtmeier 2010a, 2016, 2017 sowie Damschroder 2008.

40 Holtmeier 2016.

41 Zu den musiktheoretischen Hintergründen und Entwicklungslinien sowie dem Einfluss der europäischen Musiktheorie auf den Ragtime und frühen Jazz vgl. Teriete 2018 und i. V.

## Anwendung der Accorde zur Begleitung eines Cantus firmus etc. 183

C G C — F d<sub>7</sub> G<sub>7</sub> C a d<sub>7</sub> G<sub>7</sub> C a d<sub>7</sub> G C

Die Bearbeitung des cantus firmus könnte folgendermassen sein:

342. C G C — F d<sub>7</sub> G<sub>7</sub> C a d<sub>7</sub>

C: I V I — IV II<sub>7</sub> V<sub>7</sub> I vi II<sub>7</sub>

G<sub>7</sub> C a d<sub>7</sub> G C

V<sub>7</sub> I vi II<sub>7</sub> V I

Beispiel 11: Akkordsymbole und römische Stufenziffern zum Begleiten eines Cantus firmus, in: Salomon Jadassohn, *Lehrbuch der Harmonie* (1883), 183

Die Genealogie der ›Lead Sheet‹-Notation kann hier nicht im Detail oder gar abschließend geklärt werden. Die obigen Beobachtungen werfen aber ein neues Licht auf die geschichtliche Entwicklung und verdeutlichen, dass hier noch erheblicher Forschungsbedarf besteht. So wäre etwa zu untersuchen, wie genau die Bezeichnungen ›Lead‹, ›Leader Sheet‹ und ›Lead Sheet‹ zu Beginn des 20. Jahrhunderts in unterschiedlichen stilistischen Kontexten verstanden und verwendet wurden und wie je nach der Spielsituation mit ›Lead Sheets‹ umgegangen wurde. Für die Herausbildung und Entwicklung des Jazz als eigenständigem Stil, der maßgeblich von der Improvisation lebt, spielten ›Lead Sheets‹ jedenfalls eine entscheidende Rolle, wie das folgende Zitat aus Glenn Watermans Lehrbuch *Piano Jazz* von 1924 (laut Waterman bereits »Copyrighted 1917 by Waterman Publishing Co.«) verdeutlicht:

This is an axiom: ›The MORE the notes are read, the LESS the Jazz.‹ Therefore read from the LEAD. Professional pianists, without exception, play from the Voice Part, employing an artificial bass, and an improvised melody. If you want success, utterly ignore the piano score and confine yourself 100% to the Voice Part. Any other plan is a makeshift and waste of time.<sup>42</sup>

Das Zitat belegt nicht zuletzt, dass das Spiel nach ›Lead Sheets‹ – entgegen der Darstellung von Barry Kernfeld – bereits im frühen 20. Jahrhundert verbreitet war. Eine wichtige Erkenntnis Kernfelds scheint sich aber zu bestätigen: In ihrer heutigen Form vereinheitlichte sich die ›Lead Sheet‹-Notation wohl erst ab den 1940er Jahren mit der Verbreitung der ›Tune-Dex Cards‹ und ›Fake Books‹.

42 Waterman 1924, 54. Vgl. an dieser Stelle Watermans und Christensens unterschiedliche Verwendung der Bezeichnung ›Lead‹. Waterman versteht unter der ›Lead‹-Stimme in seinem Lehrbuch in erster Linie den Gesangspart (›Voice Part‹) populärer Songs, Christensen dagegen den Geigenpart des Vaudeville-Orchesters. Das Zitat ist – ebenso wie die Zitate von Christensen – selbstverständlich kritisch zu lesen. Bis zu welchem Grad bei Auftritten und Aufnahmesessions tatsächlich improvisiert wurde, ist in jedem Einzelfall zu untersuchen. Die weit verbreitete Annahme, frühe Jazz-Ensembles hätten bei Aufnahmesessions Stücke größtenteils ›nach Gehör‹ gespielt bzw. improvisiert, entspricht wohl nur partiell der Realität, denn nicht nur für Big Bands und Orchester, sondern auch für kleine bis mittelgroße Ensembles wurden viele der einzuspielenden Stücke noch häufig arrangiert und zum Teil sogar ganze Soli ausgeschrieben. Vgl. dazu Chevan 1997.

## II. MUSIKTHEORETISCHE IMPLIKATIONEN UND PRAKTISCHE KONSEQUENZEN<sup>43</sup>

Die ›Lead Sheet‹-Notation birgt zahlreiche musiktheoretische Implikationen, die je nach Kontext unterschiedliche praktische Konsequenzen nach sich ziehen.<sup>44</sup> Im Folgenden sollen einige zentrale Konsequenzen und Tendenzen zusammengefasst werden, die hinsichtlich der Form, der Harmonik und des Kontrapunkts aus der Notation erwachsen.

### 1. Form

Die Mehrzahl der mit Hilfe von ›Lead Sheets‹ darstellbaren Formen ist überschaubar und regelmäßig (›square‹), z. B. der zwölftaktige Blues oder die zwei- und dreiteilige Liedform (16 oder 32 Takte, AB, ABA oder AABA etc.). Diese Formen sind in allen Stilen und Gattungen des Jazz präsent (Blues, Swing, Walzer, Balladen, Bop, Bossa etc.), wobei Abweichungen von den Normen keine Seltenheit sind. Auf der Basis dieser Formmodelle entwickeln die Interpret\*innen, das Ensemble oder die Arrangeur\*innen größere Formen. In der Praxis haben sich gewisse Formstandards und Improvisationstechniken herausgebildet. Typische Formteile sind etwa die ›Intro‹ und ›Outro‹, das Thema zu Beginn (›Head In‹) und am Ende (›Head Out‹) sowie die improvisierten Soli, denen in der Regel ein Formteil des Stückes (meist der ›Head‹) in wiederkehrenden Schleifen (›Loops‹) zugrunde gelegt wird. Die ›Intro‹ oder ›Outro‹ kann ebenfalls improvisiert werden. Außerdem kann eine Solo-›Cadenza‹ auf der vorletzten Note eines Stückes eingefügt werden, ähnlich der Kadenz im ›klassischen‹ Solokonzert. Eine typische Ensembleimprovisationstechnik ist das sogenannte ›Trading‹, bei dem über das Grundgerüst eines Formteils abwechselnd ein Solist vier oder acht Takte improvisiert, dann der Schlagzeuger ebenfalls vier oder acht Takte improvisiert, danach der nächste Solist, dann wieder der Schlagzeuger usw.

### 2. Harmonik

Die »›Vertikalisierung‹ des Verständnisses der harmonischen Prozesse«<sup>45</sup> beherrscht den Jazz wie kaum einen anderen Stil. Der terzgeschichtete ›Akkordturm‹ vom Grundton bis zur Tredezime (1 bis 13) hat sich fast vollständig emanzipiert, ist kaum noch an kontrapunktische Regeln gebunden und findet im Akkordsymbol seine entsprechende graphische Darstellung.

Die folgenden fünf Septakkorde werden gemeinhin als Stammakkorde des Jazz angesehen: 1. Großer Septakkord (›Major Seventh‹), 2. Dominantseptakkord (›Dominant Seventh‹), 3. Mollseptakkord (›Minor Seventh‹), 4. Halbverminderter Septakkord (›Half-

43 Die Ausführungen und Schlussfolgerungen in diesem und den folgenden Teilen (»III. Pädagogische Praxis« und »IV. Fazit«) basieren zu weiten Teilen auf der Erfahrung des Autors und können daher nur mit Einschränkung gelten. Um allgemeingültige und differenziertere Aussagen über den Einfluss der Notationsweise auf die Denkweise von Musiker\*innen treffen zu können, wären größer angelegte empirische Studien durchzuführen.

44 Dabei sind vor allem zwei Bereiche zu unterscheiden: das Solieren und Begleiten (›Soloing and Comping‹) sowie das Komponieren und Arrangieren (›Composing and Arranging‹). Vgl. zu dieser Unterscheidung in Bezug auf die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts auch Holtmeier 2010b, 93 f. (Anm. 35).

45 Vgl. oben, Abschnitt I.3., Anm. 40.

Diminished Seventh«) sowie 5. Verminderter Septakkord (›Diminished Seventh«).<sup>46</sup> Zu diesen Septakkorden können je nach ihrer Funktion Erweiterungen (›Extensions«) – die 9, 11 und 13 – hinzutreten, die durch hochgestellte Ziffern angezeigt werden. Die 5, 9, 11 und 13 können darüber hinaus alteriert werden (›Alterations«). Diese ›Extensions« und ›Alterations« gelten im Jazz als typische Klangericherungen bzw. ›Farben«, also als akkordeigene Töne und nicht als Dissonanzen. Jeder akkordeigene Ton kann jedoch durch ›dissonante«, harmoniefremde Töne vorgehalten oder mit diesen umspielt werden.<sup>47</sup>

Die harmonischen Funktionen der Akkorde werden über die Terz und die Septime definiert (bzw. über die Quinte und die Septime im Falle des halbverminderten Septakkordes) sowie durch den Kontext. Zwar hat im tonalen Jazz jeder Akkord noch eine mehr oder weniger klare kadenzuelle Funktion (›Tonic«, ›Dominant«, ›Subdominant« etc.), jedoch können die Akkordsymbole diese nicht eindeutig abbilden.<sup>48</sup> Je nach stilistischem Kontext lassen sich dieselben Akkorde auch als vollkommen autonome Klänge betrachten, die nicht mehr kadenzuell gebunden sind und frei ein- und weitergeführt werden können.

Ausgehend von diesem Akkordbegriff wird Linearität entwickelt. Nach der sogenannten Akkord-Skalen-Theorie (›Chord Scale Theory«) können jedem Akkordtyp, je nach seiner Funktion, Skalen zugeordnet werden.<sup>49</sup> ›Dissonant« sind jene Töne, die außerhalb der Akkord-Skalen-Felder liegen.

46 Vgl. Mehegan 1959. Mehegan schrieb vieles von dem fest, was heute in der Jazztheorie als selbstverständlich angesehen wird: »Mehegan designated seventh chords as normative (11), insisted on Roman numeral designation to simplify description of function (11), located the five now-standard seventh-chord qualities (25), described the now-standard seven diatonic modes (81), and related chord type[s] to various scales and modes (84–98) in ways that still underlie much jazz theory« (Martin 1996, 8). Vgl. aber auch schon Lange 1926, 21.

47 Prinzipiell kann jeder Ton zu einem akkordeigenen Ton erklärt werden. Es kommt dabei vor allem auf den stilistischen Kontext und auf die metrische Gewichtung an. An den Begriffen ›Konsonanz« und ›Dissonanz« wird in der Jazztheorie in der Regel festgehalten, wenngleich diese Begriffe – ebenso wie die Dissonanzbehandlung – sehr unterschiedlich aufgefasst werden.

48 An den Akkordsymbolen lässt sich allenfalls ablesen, welche Funktion ein Akkord haben könnte und welche nicht. So können Mollseptakkorde oder Große Septakkorde z. B. eine tonikale oder subdominantische Funktion haben, aber keine dominantische. Durakkorde mit kleiner Sept besitzen meist eine dominantische Funktion, können aber z. B. im Blueskontext auch eine tonikale oder subdominantische Funktion annehmen (I7 oder IV7). Vgl. zur begrenzten Aussagekraft der Akkordsymbole auch Mehegan 1959, 6–8. Mehegan verweist, wie schon Christensen fast 50 Jahre zuvor, auf die Nützlichkeit der Generalbassbezeichnung und versucht, für die Jazztheorie eine funktionale Schreibweise aus römischen Stufenziffern mit Generalbezeichnung zu etablieren: »The use of chord letters among musicians may seem strange when one considers that an organized method of spelling any musical function has existed for some two hundred years – Figured Bass. This is the first serious attempt to apply figured bass to jazz. Using figured bass, the jazz musician can for the first time correctly and completely indicate his music with precision. An irony here is that the jazz musician plays out of one ear and talks out of the other. No jazz musician thinks of lettered chords when he is playing; he hears interval steps based on the distance between one chord and another. Distance can best be described by number. In other words, the jazz musician plays by the natural system of figured bass. In describing this music, it is reasonable that the same system should be used« (ebd., 6). Mehegans Bezifferungsart setzte sich jedoch weder in der Praxis noch in der Jazztheorie durch.

49 Die Akkord-Skalen-Theorie wurde durch Russell (1953) entwickelt, von Mehegan (1959) aufgegriffen und schließlich an der *Berklee School of Music* weiterentwickelt und weltweit verbreitet. Seit den späten 1960er Jahren wurde die Akkord-Skalen-Theorie außerdem durch die Publikationen der Jazzpädagogen Jamey Aebersold, David Baker und Jerry Coker verbreitet (auch die »ABCs of jazz education« genannt, vgl. Herzig 2019). Vgl. zur Entwicklungsgeschichte der Jazztheorie und -harmonielehre auch Martin 1996, Stover 2014 und Teriete i. V.

Es liegt nahe, dass die Darstellung in Akkordsymbolen neben einer Tendenz zum Denken in quasi autonomen »Blöcken« und Klangfeldern auch die Vernachlässigung von »klassischen« Stimmführungsregeln (etwa des Parallelenverbots oder des Auflösungsgebots von Leittönen) nach sich zieht, denn durch Akkordsymbole lassen sich konkrete Stimmführungen nur schwer abbilden. Umkehrungsakkorde und konkrete Basslinien können zwar durch sogenannte »Slash Chords« (z. B. Cmaj7/E oder B♭7/F etc.) dargestellt werden, wobei der Buchstabe links des Schrägstrichs den Akkord angibt und der Buchstabe rechts des Schrägstrichs den Basston, jedoch ist es eher umständlich, auf diese Art längere stufenweise verlaufende Basslinien darzustellen.

Aus dem radikalen Umkehrungsdenken und der Darstellung harmonischer Progressionen in Akkordsymbolen resultiert außerdem eine »Grundtonlastigkeit« der Musik. Die Differenzen zwischen den Umkehrungen der Akkorde und das ursprüngliche kontrapunktische Außenstimmengerüst einer Originalvorlage werden bei der Übertragung ins »Lead Sheet«-Format oftmals nivelliert. Die »»Vertikalisierung« [...] der harmonischen Prozesse«<sup>50</sup> führt so weit, dass Stücke, die einst »klassisch« harmonisiert wurden, nach dem Mixturprinzip (tonal/modal, real oder variabel) mit parallel verschobenen Septakkorden reharmonisiert werden. Ein Vergleich der Originalharmonisierung der »Bridge« des Klassikers *Body and Soul* mit den Harmonisierungen dreier »Fake Books« soll dies beispielhaft veranschaulichen (Beispiel 12).

Wo in den ersten beiden Takten der Originalfassung eine quasi »klassische« Harmonisierung nach Prinzipien der »Oktavregel«<sup>51</sup> stand, also ein Dur-Akkord auf der ersten, ein dominantischer Terzquartakkord auf der zweiten und ein Dur-Sextakkord auf der dritten Tonleiterstufe – sowie darüber die Akkordsymbole D♭, A♭7, D♭ –, stehen im *Volume 1 of Over 1000 Songs* die Akkordsymbole D♭, A♭7 und D♭m. Im *Real Book* wird die Basslinie *des-es-f* beibehalten, jedoch nur die dritte Stufe mit einem »Slash Chord« D♭/F harmonisiert. Die zweite Stufe wird mit einem Mollseptakkord (E♭mi7) harmonisiert, wobei als Alternative noch der dominantische Terzquartakkord als »Slash Chord« A♭7/E♭ angegeben wird. Im *New Real Book 2* wird die Basslinie ebenfalls beibehalten, jedoch mit einem großen Durseptakkord und zwei Mollseptakkorden (D♭maj7, E♭mi7, Fmi7) harmonisiert. Diese letzte Art der Reharmonisierung kann als stilbildend für den Jazz angesehen werden.

Eine weitere Folge der Notation von Akkordsymbolen ist, dass die Enharmonik einzelner Akkordtöne nicht mehr dargestellt werden kann.<sup>52</sup> Als Beispiel hierfür kann der übermäßige Quintsextakkord gelten, der im Jazz fast durchweg als Dominantseptakkord notiert wird. Während der Akkord im »klassischen« Kontext gewöhnlich in der Antepenultima-Funktion der Prä- bzw. Doppeldominante verwendet wird, tritt er im Jazz meist als Stellvertreter der Dominante auf, als sogenannte Tritonussubstitution auf der ♭II. Stufe.<sup>53</sup> In

50 Vgl. oben, Abschnitt I.3., Anm. 40.

51 Zur »Oktavregel« vgl. Holtmeier 2009.

52 Vgl. dazu auch Goodwins »Chord Chart«: »For easier reading all possible ♭ or × notes are substituted by their enharmonics« (Goodwin, 1955).

53 Vgl. zur Tritonussubstitution und zum übermäßigen Quintsextakkord Biamonte 2008. Bereits 1871/72 beschreibt diese Art der Auflösung Tschaikowsky (1899, 106–108). Prout bezeichnet den Akkord als »♭II G(erman) 6« (Prout 1903, 276). Der Akkord könnte nach Jadassohn auch als »plagalischer Akkord« iv7 mit alteriertem Grundton bezeichnet werden (siehe Jadassohn 1902, 136, »außergewöhnliche Auflösungen«). Es handelt sich gleichsam um eine Mischung aus einem Neapolitaner und einem grundtonlosen Dominantseptakkord mit tiefalterierter Quinte und tiefalterierter None. Seltene Literaturbeispiele finden sich bereits bei Franz Schubert, der jedoch die offenen Quintparallelen vermeidet: Sonate A-Dur D 959 (1828), 1. Satz, Ende; *Schwanengesang* D 957 (1828), Nr. 13: »Der Doppelgänger«, T. 41–43.

Chords: D $\flat$ , A $\flat$ 7, D $\flat$ , G $\flat$ , D $\flat$ , A $\flat$ 7, D $\flat$

Tempo: mp-mf, mf-f

Figured bass: 6 4 3, 6, 9, 6 4, 7, 6

Des: ① I, ② V<sup>7</sup>, ③ I, ④ IV<sup>add9</sup>, ⑤ I, V<sup>7</sup>, ① I

Original	D $\flat$	A $\flat$ 7	D $\flat$	G $\flat$	D $\flat$	A $\flat$ 7	D $\flat$
Over 1000 Songs	D $\flat$	A $\flat$ 7	D $\flat$ m	G $\flat$ 7	D $\flat$	E $\flat$ m	D $\flat$
Real Book*	D $\flat$ maj7	E $\flat$ mi7 (A $\flat$ /E $\flat$ )	D $\flat$ /F	G $\flat$ mi7 B7	Fmi7 B $\flat$ mi7 E $\flat$ mi7 A $\flat$ 7	D $\flat$ maj7	
New Real Book 2*	D $\flat$ maj7	E $\flat$ mi7	Fmi7	G $\flat$ mi6	Fmi7 B $\flat$ mi7 E $\flat$ mi7 A $\flat$ 7	D $\flat$ maj7	

(\*) Das Stück steht im Real Book und New Real Book 2 einen Halbton höher.

Chords: C $\sharp$ mi, F $\sharp$ 7, B, E, F $\sharp$ 7, B7, E7, A7

Tempo: un poco rall.

Figured bass: 7, 7, 9 7 4,  $\sharp$ 7, 7 6, 7, 7, 7, 7  $\flat$ 7 7

cis: ① I $\sharp$ 7, ② H: I $\sharp$ m7, ③ V<sup>7</sup>, ① I $\sharp$ m7, ③ I<sup>add9</sup>, ② I $\sharp$ m7, ⑤ V<sup>7</sup>, ① I<sup>d</sup>: I $\flat$ 7, ⑤ V<sup>7</sup>

Original	C $\sharp$ mi	F $\sharp$ 7	B	E	F $\sharp$ 7	B7	E7	A7	
Over 1000 Songs	C $\sharp$ 7	F $\sharp$ 7	B+	B	E	F $\sharp$ +7	B7	B $\flat$ 7	A7
Real Book*	C $\sharp$ mi7	F $\sharp$ 7	Bmaj7	D $\circ$	C $\sharp$ mi7	F $\sharp$ 7	B7	B $\flat$ 7	A7
New Real Book 2*	C $\sharp$ mi7	F $\sharp$ 7	D $\sharp$ mi7	D $\circ$	C $\sharp$ mi7	F $\sharp$ 7	B7	B $\flat$ 7	A7

Beispiel 12: Vergleich der Originalharmonisierung der ›Bridge‹ von *Body and Soul* mit den ›Changes‹ in drei ›Fake Books‹, je T. 1–8

gleicher Weise kann der Akkord auch sämtliche Zwischendominanten substituieren.<sup>54</sup> Ein Beispiel für einen übermäßigen Quintsextakkord auf der  $\flat$ II. Stufe findet sich in Duke Ellingtons *In a Sentimental Mood* (Beispiel 13).

In der Partitur (T. 4) ist ein übermäßiger Quintsextakkord auf der  $\flat$ II. Stufe notiert (*ges-b-des-e* als » $\flat$ II German 6«), als Akkordsymbol ist jedoch G $\flat$ 7 angegeben ( $\flat$ II7). Es ist anzunehmen, dass Ellington hier aber auch aus Gründen der besseren Lesbarkeit e statt fes notiert – und nicht allein aus orthographischen und stimmführungstechnischen Gründen. In den seltensten Fällen werden potenziell übermäßige Quintsextakkorde im Jazz tatsächlich als solche notiert, auch dann nicht, wenn sie noch ›traditionell‹ als Prädominante auf der  $\flat$ VI. Stufe stehen, wie etwa in Duke Ellingtons *Sophisticated Lady* (Beispiel 14).

54 Vgl. Biamonte 2008 und Georgi 2016.

Chord symbols: B $\flat$ , C7, Dm, D7, Gm, G $\flat$ 7, F

Vocals: In this sen-ti-men-tal bliss — you make my Par-a-dise com-plete

Piano: Roman numerals: ①, ⑦, ⑥, (5), ②, ①; Figured bass: IV $\text{MA}^7$ , VII $^7(\text{b}5)$ , VI $\text{m}$ , V $^7$ , I $\text{m}$ , VI $^{\flat 6}$ , I $\text{od}^6$

Beispiel 13: Duke Ellington, *In a Sentimental Mood* (1933), übermäßiger Quintsextakkord auf der  $\text{bII}$ . Stufe

Chord symbols: Bdim, B $\flat$ m, G $\flat$ 7, F7, E7, E $\flat$ 7, A $\flat$

Vocals: They say — in-to your ear-ly life ro-mance came, — and in this

Piano: Roman numerals: ②, ①, ⑥, ⑤, ⑥, ⑤, ①, ⑤; Figured bass: b: VI $^{\flat 6}$ , I $\text{m}$ , I $\text{m}^7$ , VI $^7(\text{b}5)$ , V $^7$ , VI $^7(\text{b}5)$ , V $^7$ , I $\text{MA}^7$

Beispiel 14: Duke Ellington, *Sophisticated Lady* (1935), potenziell übermäßige Quintsextakkorde, notiert als Dominantseptakkorde<sup>55</sup>

Die enharmonische Notation verminderter Septakkorde und übermäßiger Quintsextakkorde wird in ›Lead Sheets‹ zugunsten einer vereinfachten Schreibweise mehr oder weniger bewusst außer Acht gelassen und das nicht erst seit der Hinzufügung von Akkordsymbolen zu Partituren oder der Erfindung des *Tune-Dex*. In seinem *Instruction Book for Vaudeville Piano Playing* stellt Axel Christensen bereits eine »practical method of marking« von übermäßigen Quintsextakorden als Dominantseptakkorde vor (Beispiel 15):

Following is a table of three dominant sevenths and a practical method of marking them, together with the proper manner of notating them according to the standard methods on harmony now taught. However, the method of deriving these chords and of arriving at their status as chords is so complicated as to preclude our going into it at length here. It is sufficient to say that these three last mentioned chords are commonly called augmented sixths because their span or range (from root to seventh) is that of an augmented sixth interval. Example 81 shows all these chords in C major with the easy-to-remember notation.<sup>56</sup>

55 An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass die laxe, enharmonisch verwechselte Notation des übermäßigen Quintsextakkordes als Dominantseptakkord in der europäischen Kunstmusik bereits seit dem späten 18. Jahrhundert gängig ist. Im ›klassischen‹ Repertoire des späten 18. und des 19. Jahrhunderts findet man diese Notation jedoch fast ausschließlich im Kontext enharmonischer Modulationen. Im Jazz ist die Schreibweise potenziell übermäßiger Quintsextakkorde als Dominantseptakkord dagegen auch üblich, wenn mit dem Akkord nicht moduliert wird.

56 Christensen 1912, 28.

81 *Dominant 7th Chords used in Key of C together with their resolutions. For correct notation of 5, 6, and 7, see Figs. 82, 83, 84.*

1st Dom. 2d Dom. 3d Dom. 4th Dom. 5th Dom. 6th Dom. 7th Dom. 8th Dom.

V<sup>7</sup> I 2V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> 3V<sup>7</sup> IV 4V<sup>7</sup> II 5V<sup>7</sup> III 6V<sup>7</sup> VI 7V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> 8V<sup>7</sup> I

82 *Illustrating use of 5th Dominant 7c. "I want a girl"*

5V<sup>7</sup>

etc.

83 *Illustrating use of the 6th Dominant 7th. The "Palms"*

V<sup>7</sup> 6V<sup>7</sup> II 6V<sup>7</sup>

6V<sup>7</sup> II 6V<sup>7</sup> V<sup>7</sup>

84 *Illustrating use of the 7th Dominant 7th. The "Boys Men"*

7V<sup>7</sup> I 7V<sup>7</sup> I

Beispiel 15: Auflösungsmöglichkeiten von Dominantsept- und übermäßigen Quintsextakkorden (»Vagaries of the Dominant Seventh«), in: Axel W. Christensen, *Instruction Book for Vaudeville Piano Playing* (1912), 27

Seinen (nach der Reihenfolge im »Example 81« benannten) Dominantseptakkord Nr. 6 (» $6V^7$ «) leitet Christensen von den übermäßigen Quintsextakkorden aus der »Omnibus«-Progression in Jean-Baptiste Faures Hymne für Gesang und Klavier *The Palms* (*Les Ramaux*) ab (»Example 83«).<sup>57</sup>

57 Vgl. zur »Omnibus«-Progression Yellin 1998 und Holtmeier 2008.

### 3. Kontrapunkt

›Lead Sheets‹ sind in ihrer gewöhnlichen Form kaum geeignet, um polyphone und kontrapunktische Strukturen abzubilden. Weder im Fünfliniensystem noch durch die Akkordsymbole können mehrere eigenständige Stimmverläufe gut dargestellt werden.<sup>58</sup> Durch die Akkordsymbole kann lediglich eine homophone Harmonisierung angezeigt werden, nicht aber ihre konkrete Aussetzung. Genauer gesagt, geben sie also nicht einen konkreten Akkord, sondern einen indeterminierten ›Pool‹ von Realisierungs- bzw. Gestaltungsmöglichkeiten einer Harmonie an. Die konkrete satztechnische Umsetzung der harmonischen Progressionen muss improvisiert werden. Dabei können sowohl die Basslinie und die Mittelstimmen als auch die Oberstimme frei gestaltet werden. Es hängt also von der Gestaltung der Bassstimme ab, welche Umkehrung eines Akkordes sich ergibt, von der Wahl der Mittelstimmen, welche innere Textur (›Voicing‹), und von der Gestaltung der Oberstimme, welche Lage resultiert. Die harmonischen Gerüsttöne lassen sich linear verbinden und mit Durchgängen, Neben- und Wechselnoten, Vorschlägen etc. diatonisch oder chromatisch umspielen (›Diatonic‹ bzw. ›Chromatic Approach‹).

Schon bei der schlichten Wiedergabe eines im ›Lead Sheet‹-Format notierten Themas durch ein Ensemble, aber vor allem bei der simultanen Improvisation mehrerer Spieler\*innen entsteht somit eine Art der Polyphonie, die Leonard Bernstein einst treffend als »zufälligen Kontrapunkt« (»accidental counterpoint«) bezeichnet hat.<sup>59</sup> Gänzlich ›zufällig‹ oder gar willkürlich ist dieser Kontrapunkt freilich nicht, da er strukturell durch die von allen Spieler\*innen mitgedachten harmonischen Progressionen zusammengehalten wird.<sup>60</sup> Dieses Phänomen ist für den Jazz seit jeher stilbildend.<sup>61</sup>

Darüber hinaus gibt es weitere Ordnungsprinzipien der Linearität. In Improvisationen können Solist\*innen durch die Erfindung einer neuen Oberstimme zu den angezeigten (wenn auch nicht notwendigerweise erklingenden) Grundtönen einer harmonischen Progression einen neuen Außenstimmengerüstsatz bzw. eigenständige Mittelstimmen entwickeln. Hinter der verzierten Version eines Solos steht oftmals eine sogenannte ›Guide-Tone Line‹.<sup>62</sup> Dabei handelt es sich um ein melodisches Gerüst aus einer meist stufenweise verlaufenden Reihe von Zieltönen, die angespielt und umspielt werden können.

58 Es gibt im *Real Book* jedoch einige ›Lead Sheets‹, die mehrere Systeme nutzen, um kontrapunktisch geführte Linien darzustellen, wie etwa *Interplay* von Bill Evans oder *Four Winds* von Dave Holland. Dennoch: Nur ca. 17 % der insgesamt 443 Stücke sind in mehr als einem System notiert und zwar in erster Linie, um ›Vamps‹, Basslinien, konkrete ›Voicings‹ und parallel geführte Stimmen anzugeben. Nur etwa 4 % der Stücke sind tatsächlich kontrapunktisch angelegt. In ihren Improvisationen tendieren die Spieler\*innen der Referenzaufnahmen aber auch in diesen Stücken zu einem weniger kontrapunktischen Spiel.

59 Bernstein 1955.

60 Sogar im Free Jazz, in dem häufig ganz auf verbindliche harmonische Progressionen verzichtet wird, sind die sich ergebenden kontrapunktischen Linien und Zusammenklänge nicht unbedingt ›zufällig‹, sondern oftmals ein Ergebnis der spontanen Reaktion der Musiker\*innen auf das unmittelbare musikalische Geschehen.

61 Vgl. Hobson 2014.

62 Der Begriff ›Guide-Tone‹ wird in der Theorie und Praxis zum Teil unterschiedlich aufgefasst. Als ›Guide-Tones‹ im engeren Sinne werden in der Regel die Terzen (3) und Septimen (7) der Akkorde eines Stückes bezeichnet, durch deren gezieltes An- und Umspielen die harmonischen Progressionen verdeutlicht werden können. Als ›Guide-Tones‹ im weiteren Sinne können aber auch beliebige andere Zieltöne bezeichnet werden, die in Improvisationen um- und angespielt werden.

Für die ›Guide-Tone Lines‹ gibt es je nach Stil eine Art ›beste Lage‹.<sup>63</sup> In der Regel werden spannungsvollere Intervalle – 3, 7, 9, 11, 13 – spannungsärmeren Intervallen – 1, 5, 8 – vorgezogen.

Das horizontale, lineare Denken ist gewöhnlich stärker bei Sänger\*innen und Spieler\*innen von Melodieinstrumenten ausgeprägt als bei Spieler\*innen von Harmonieinstrumenten. Dennoch tendieren im Jazz sowohl Spieler\*innen von Harmonie- als auch von Melodieinstrumenten häufig zum vertikalen harmonischen Denken und gravitieren zu den durch die Akkordsymbole angezeigten Grundtönen. Zwar haben Spieler\*innen von Harmonieinstrumenten die Möglichkeit, auch solistisch kontrapunktisch zu improvisieren, es fällt aber beispielsweise den meisten Pianist\*innen schwer, gleichzeitig mehrere kontrapunktische Linien zu entwickeln und über eine Spielweise hinauszukommen, in der die linke Hand mit Akkorden (›Left Hand Voicings‹) die virtuoson Linien der rechten Hand begleitet. Keith Jarrett bemerkt dazu:

Voice-leading is melody-writing in the center of the harmony. If you can do it, you're lucky enough to get to a moment where you can actually find more than one thing happening and trace those things at the same time to a logical next place...or illogical place – really it doesn't matter sometimes! It's so different than what people think when they look at a lead sheet and build those blocks the way you learn harmony. They can't get away from this structure of vertical playing with your left hand and then if you're lucky, maybe a good idea in your right.<sup>64</sup>

Mit »blocks« meint Jarrett offensichtlich die typischen, meist grundtonlosen ›Left Hand Voicings‹. Diese werden in der Jazzpädagogik für Anfänger oft auf zwei Positionen begrenzt, für die auch die Bezeichnungen ›A Form‹ und ›B Form‹ (Mehegan) bzw. ›A Position Left Hand Voicings‹ und ›B Position Left Hand Voicings‹ (Levine) üblich sind.<sup>65</sup> Da die linke Hand in der Regel die Begleitfunktion übernimmt, bleibt es der rechten Hand überlassen, einen motivisch-thematischen Zusammenhang herzustellen.

### III. PÄDAGOGISCHE PRAXIS

›Fake Books‹ und ›Lead Sheets‹ sind aus der Jazzausbildung nicht mehr wegzudenken. Sie spielen sowohl im Vokal- und Instrumentalunterricht als auch im Theorie-, Kompositions- und Arrangementunterricht eine zentrale Rolle, und zwar auf allen Niveaus sowie unabhängig von verschiedenen pädagogischen Ansätzen. Die hier dargestellten Prinzipien sowie die Nomenklatur bilden in didaktischer Hinsicht den kleinsten gemeinsamen Nenner und werden so oder ähnlich auch in den meisten Lehrbüchern und Ausbildungsinstitutionen vermittelt.<sup>66</sup>

Fragen zur Geschichte der Notationsformen und der Jazztheorie werden in Lehrbüchern selten diskutiert. Die Autor\*innen gehen gewöhnlich in medias res und vermitteln

63 Vgl. Holtmeier 2010b, 93 f.

64 Jarrett/Iverson 2009.

65 Vgl. Mehegan 1965, 49–288, und Levine 1989, 42 f. Das ›A Position Left Hand Voicing‹ hat die Terz als tiefsten Ton, das ›B Position Left Hand Voicing‹ die Septime. Die ›Left Hand Voicings‹ folgen in Progressionen meist dem »Gesetz des nächsten Weges«. Vgl. dazu Holtmeier 2010b, 93 f.

66 Als Lehrbücher vgl. z. B. Lange 1926; Mehegan 1959; Aebersold 1967; Coker 1980; Baker 1988; Levine 1989; Lindsay 2004 und Terefenko 2014. Zur Entwicklung der Jazztheorie und Jazzharmonielehre siehe Martin 1996 und Stover 2014.

die Inhalte im ›Hands-on Approach‹ (d. h. praxisorientiert), ohne diese historisch-kritisch zu hinterfragen.<sup>67</sup>

Im Bereich der Ausbildung liegt für die Schüler\*innen/Studierenden der Fokus in der Regel auf der praktischen Anwendung und dem Lernen per Gehör. Es gilt zunächst, das Begleiten und Improvisieren über ›Standards‹ zu üben, sowohl allein als auch im Ensemble. Dabei spielen zwei idealtypische Formen eine besondere Rolle: der zwölftaktige Blues (›Twelve-bar Blues‹) und die sogenannten ›Rhythm Changes‹ als 32-taktige AABA-Form (basierend auf George Gershwins Komposition *I Got Rhythm*).<sup>68</sup> Ausgehend von der harmonischen Analyse sind die passenden ›Voicings‹ und Skalen für die Kadenz und harmonischen Progressionen zu wählen. Diese lassen sich auf verschiedene Arten rhythmisieren und kombinieren, und so können spielerisch Begleit-Patterns sowie melodische Floskeln entwickelt werden.

Die hier dargestellte Methode wird ergänzt durch das Transkribieren von Aufnahmen – d. h. das Erfassen und Reproduzieren von Gehörtem – in geschriebener, gesungener oder gespielter Form.<sup>69</sup> Transkriptionen werden in der Regel im ›Lead Sheet‹-Format notiert oder imaginiert, und mit ihnen können unterschiedliche Ziele verfolgt werden. Man kann so z. B. ein ganzes Stück lernen (d. h. die Form, Melodie und Harmonien), versuchen, ein Solo nachzuspielen oder auch nur einzelne Patterns und Floskeln (›Licks‹) heraushören. Bei der Transkription handelt es sich um eine wichtige Disziplin innerhalb der Jazzausbildung. Sie gilt in der Ausbildung von Anfänger\*innen wie auch erfahrenen Musiker\*innen als einer der direktesten Wege, die ›Jazz-Sprache‹ zu lernen und das musikalische ›Vokabular‹ zu erweitern. Durch das Hören, Nachsingen und Nachspielen wird Musik unter Berücksichtigung aller Komponenten (Diastematik, Rhythmik, Phrasierung, Klangfarbe etc.) auf praktische, ›organische‹ Weise gelernt. Durch das Transkribieren wird aber ebenfalls das theoretische Denken geprägt, denn es gilt, immer wieder aufs Neue zu entscheiden, wie genau man das Gehörte notieren, gegebenenfalls reduzieren und harmonisch-kontrapunktisch auffassen kann. Das hat wiederum auch einen beträchtlichen Einfluss auf das kompositorische Schaffen.

Im Jazz wird es als selbstverständlich erachtet, dass man als Interpret\*in und Improvisator\*in auch eigene Musik komponiert und arrangiert. Es ist üblich, diese am Klavier zu entwerfen und im ›Lead Sheet‹-Format zu notieren. Die Fächer Komposition und Arrangement werden gewöhnlich am Klavier unterrichtet, und Phänomene der Jazztheorie werden dabei in der Regel am Klavier veranschaulicht. Das Klavier spielt daher in der Jazzausbildung als Zweitinstrument für alle Nichtpianisten eine bedeutende Rolle.

In der Jazzpädagogik werden Möglichkeiten der Aufnahmetechnik und der Digitalisierung intensiv für die Entwicklung von Lern- und Übeprogrammen genutzt. Seit den späten 1960er Jahren kann man das Begleiten und Improvisieren mithilfe von pädagogisch aufbereiteten ›Lead Sheets‹ und ›Playalong‹-Aufnahmen üben, auf denen nur die von einer Rhythmusgruppe gespielte Begleitung eines ›Standards‹ zu hören ist (Beispiel 16).

67 Es fällt auf, dass zwar zahlreiche Jazz-Harmonielehren vorliegen, jedoch fast keine gesonderten Lehrbücher zum Thema Jazz-Kontrapunkt. Es scheint sich aber ein Gegentrend abzuzeichnen, denn es gibt seit Neuerem »Jazz Counterpoint«-Kurse am *Berklee College of Music*, und es sind jüngst auch Lehrvideos (Hekselman 2015) sowie Dissertationen zum Thema erschienen (Alcántara 2017 und Vasiljevic 2017).

68 Diese beiden Formen und die mit ihnen verbundenen standardisierten Akkordprogressionen liegen auch sämtlichen ›Contrabfacts‹ zugrunde (Stücken mit der gleichen Form und denselben harmonischen Verläufen).

69 Vgl. Tucker/Kernfeld 2003.

**TRACK 5 FOUR MEASURE CADENCES (Play 2 Times)**

CD TRACK #6

**TRACK 6 BLUES IN KEY OF Bb CONCERT. (Play 11 Times)**

CD TRACK #7

Bb BLUES SCALE

Bb Minor Pentatonic Scale

Beispiel 16: ›Cadences‹ und ›Blues‹-Übungen mit Skalen, in: Jamey Aebersold, *How to Play Jazz and Improvise*, Bd. 1 (1967), 69

Das ›Playalong‹-Konzept wurde in den 2010er Jahren von den Entwicklern interaktiver Applikationen für Smartphones, Computer und Tablets aufgegriffen und weiterentwickelt. Eine der beliebtesten Applikationen ist das *iReal Pro*. In diesem lassen sich sämtliche Parameter (die Instrumente, der Stil, die Tonart, das Tempo etc.) individuell einstellen, Harmonisierungen verändern und eigene ›Playalongs‹ erstellen (Abbildung 2).<sup>70</sup> Darüber hinaus können Übungen mit der ›Record‹-Funktion aufgenommen und bequem verschickt werden. Aus Gründen des Copyrights können im *iReal Pro* – im Gegensatz zu den Aebersold-›Playalongs‹ – lediglich die Akkordprogressionen von Stücken angezeigt werden, nicht aber die Melodie. Die Applikation dient in erster Linie dazu, das Begleiten und Improvisieren über die Formen tonaler ›Standards‹ zu trainieren. Dabei lassen sich zusätzlich zu den Akkordsymbolen auch Griffe auf einer Klaviertastatur sowie Griffdiagramme für Ukulele bzw. Gitarre einblenden. Ebenso können Skalen im Fünfliniensystem angezeigt werden, die zu den jeweiligen Akkorden passen. Da der Applikation die oben beschriebenen, allgemein verbreiteten jazztheoretischen Prinzipien zugrunde liegen (die

70 Die Applikation wurde 2010 von der Firma »Technimo LLC« aus New York City auf den Markt gebracht und ist für die Betriebssysteme iOS, OS und Android verfügbar (<https://irealpro.com/> [22.11.2020]). Der Name *iReal Pro* ist offensichtlich eine Anspielung auf das *Real Book* und das iPhone.

alphanumerischen Akkordsymbole, die Akkord-Skalen-Theorie etc.), werden beim Üben mit dem *iReal Pro* auch die damit verbundenen Denk- und Spielweisen verinnerlicht.

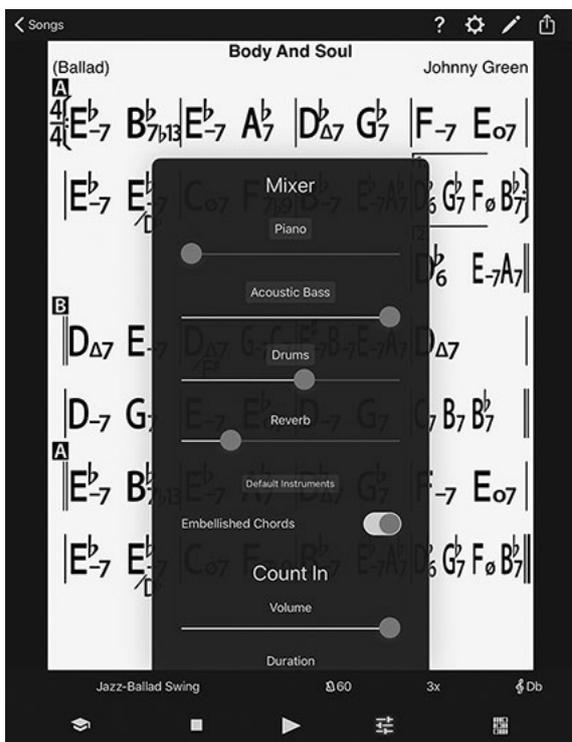


Abbildung 2: Johnny Green, *Body and Soul* (1930) als *iReal Pro*-›Playalong‹

#### IV. FAZIT

Die Betrachtung der Entwicklungsgeschichte der ›Lead Sheet‹-Notation vom Vaudeville bis zum *iReal Pro* zeigt, welcher enormen Einfluss die Notationsweise in künstlerischer und pädagogischer Hinsicht bis zum heutigen Tag auf den Jazz ausübt. Aus der Diskussion der musiktheoretischen Implikationen und praktischen Konsequenzen geht hervor, dass die ›Lead Sheet‹-Notation das theoretische und praktische Denken stark prägt, ja mitunter selbst stilbildend wirkt – und zwar auch dann, wenn die durch sie beförderte, tendenziell eher ›vertikale‹ Spiel- und Denkweise<sup>71</sup> als Negativbeispiel dient, von dem man sich durch eine besonders kontrapunktische Spielweise lösen oder abgrenzen möchte.<sup>72</sup>

Die historischen Untersuchungen liefern neue und überraschende Erkenntnisse über den Ursprung der ›Lead Sheet‹-Notation. Die Quellen belegen nicht nur, dass die Notationsweise wesentlich älter ist als bislang angenommen – sie verbreitete sich bereits im ›American Vaudeville‹ und nicht erst durch die ›Tune-Dex Cards‹ –, sondern sie bieten auch eine plausible Erklärung für die Herkunft der Bezeichnung ›Lead Sheet‹, die sich offenbar aus dem Begriff »leader sheet« ableitet.

In der Gesamtbetrachtung fällt darüber hinaus auf, wie nahe sich die ›klassische‹ tonale Musik und der Jazz trotz aller äußeren Unterschiede einst in handwerklicher Hinsicht standen. Diese Nähe zeigt sich insbesondere in der Aufführungs- und Notationspraxis des

71 Vgl. oben, Abschnitt II.3., Anm. 64, das Zitat von Keith Jarrett.

72 Als Jazzpianisten, die bei ihrem Spiel großen Wert auf die kontrapunktischen Verläufe aller Stimmen legen, seien hier exemplarisch Keith Jarrett, Fred Hersch und Brad Mehldau genannt.

›American Vaudeville‹, das nicht nur eine gemeinsame Plattform, sondern auch ein ›Melting Pot‹ für verschiedene Musikstile war. Vaudeville-Arrangeure mussten schnell und stilsicher komponieren können, und Interpreten mussten spieltechnisch sehr versiert sein, denn neben Klassikern des Opern- und Operettenrepertoires wurden dort auch die neuesten Ragtime- bzw. Jazz-Kompositionen aufgeführt. Dabei erinnert das Nebeneinander verschiedener Notationsformen – Partituren und Stimmen für Ensembles auf der einen Seite sowie unbezifferter/bezifferter Bässe und ›Lead Sheets‹ für Pianisten auf der anderen – in mancherlei Hinsicht an die Aufführungs- und Notationspraxis der Generalbass- bzw. Partimentotradition des 18. und 19. Jahrhunderts. Die einstige Nähe der Stile ist aber ebenso bei der Analyse von Originalversionen populärer ›Standards‹ aus dem frühen 20. Jahrhundert zu erkennen, die im Jazz bis heute eine wichtige Rolle spielen. Viele der frühen ›Standards‹ sind in ihrer satztechnischen und formalen Anlage erstaunlich ›klassisch‹ gehalten, wie die Analyse der ›Bridge‹ von *Body and Soul* exemplarisch zeigt (Beispiel 12).

Die Untersuchungen werfen aber auch neue Fragen auf, denen es noch nachzugehen gilt. Die frühen ›Lead Sheets‹ waren im Vaudeville in erster Linie für Pianisten gedacht, zur Begleitung des Ensembles und/oder der Solist\*innen, die in der Regel aus ausnotierten Stimmen spielten bzw. sangen. In kleinen Jazzensembles spielen jedoch üblicherweise alle Musiker\*innen nach ›Lead Sheets‹. Es stellt sich daher die Frage, wann genau sich diese spezifische Aufführungspraxis verbreitete: schon in den späten 1910er bzw. frühen 1920er Jahren<sup>73</sup> oder erst mit den ›Tune-Dex Cards‹ und den ›Fake Books‹? Spielten und improvisierten möglicherweise schon im Vaudeville gelegentlich ganze Ensembles nach ›Lead Sheets‹? Und falls ja: Welches Repertoire wurde auf diese Weise aufgeführt und wie genau sahen die ›Lead Sheets‹ in solchen Fällen aus? Welche Stimmen, Harmonien und Vortragsbezeichnungen wurden ausgeschrieben und welche nicht? Wie einigte man sich auf konkrete Harmonien? Durch alphanumerische Akkordsymbole oder durch römische Stufenziffern? Wurde die ›Lead Sheet‹-Notation in ihrer modernen Form eventuell doch schon vor dem Aufkommen der ›Tune-Dex Cards‹ und ›Fake Books‹ vereinheitlicht?

Diese Fragen konnten hier nicht beantwortet werden. Fest steht aber, dass sich der Jazz und die ›klassische‹ Musik trotz der genannten Parallelen im Laufe des 20. und 21. Jahrhunderts sowohl in kompositorischer als auch in aufführungspraktischer Hinsicht zunehmend voneinander entfernten, und zwar so weit, dass die gemeinsamen Wurzeln heute kaum noch zu erkennen sind. Die Gründe für diese Entwicklung sind vielfältig, aber es steht außer Frage, dass die ›Lead Sheet‹-Notation dabei eine wichtige Rolle spielte. Während sich die ›klassische‹ Kunstmusik im späten 19. und vor allem im 20. Jahrhundert sukzessive von der Tonalität und der Improvisation distanzierte, wurden sie im Jazz und in der populären Musik fortgeführt und auf ganz unterschiedliche Weise weiterentwickelt. Dabei bildeten sich im Jazz ein sehr eigenes Tonalitätsverständnis und eine einzigartige Improvisationspraxis heraus, die jeweils in hohem Maße davon abhängen, was durch die ›Lead Sheet‹-Notation dargestellt werden kann und was nicht.

Die ›Lead Sheet‹-Notation ermöglicht in ihrer Mischung aus klaren Vorgaben hinsichtlich der Form und Harmonik sowie der Indeterminiertheit in Bezug auf die Instrumentation und Stilistik große improvisatorische Freiheiten, sorgt aber gleichzeitig für Kohärenz. Durch ›Lead Sheets‹ organisierte Musik ist offen für alle Arten von Besetzungen und vermag Elemente verschiedenster Stilrichtungen zu integrieren – vor allem rhythmische, die

73 Vgl. oben, Abschnitt 1.3., Anm. 42, das Zitat von Glenn Waterman.

den Jazz besonders auszeichnen. Auch deshalb ist die Notationsweise wohl so beliebt und der Jazz so facettenreich.

Dennoch haben die ›Lead Sheet‹-Notation und die damit verbundene Art des Musizierens auch ihre Kehrseite. Das betrifft einerseits das von Keith Jarrett angesprochene ›vertikale‹ harmonische Denken, aber andererseits auch den Umgang mit standardisierten Improvisationsverfahren und Formen. Im schlechtesten Fall können die ›Lead Sheets‹ zu leeren ›Hülsen‹ verkommen, deren Originalvorlage selbst den Interpret\*innen oft kaum mehr bekannt ist und die man nur immer wieder so zu reproduzieren versucht, wie sie auf einer berühmten Aufnahme gesungen bzw. gespielt wurde. In solchen Fällen besteht auch immer eine Tendenz zur »fossilization«, also einem stilistischen Gerinnungsprozess.<sup>74</sup>

Historische musiktheoretische Forschung kann dazu beitragen, diesem Gerinnungsprozess entgegenzuwirken. Sie kann verborgene Zusammenhänge aufdecken und die verschiedenen Stilrichtungen einander in künstlerischer und pädagogischer Hinsicht näherbringen. Durch die historische und theoretische Reflexion kann nicht nur ein vertieftes Bewusstsein für die jeweilige Spiel-, Kompositions- und Notationspraxis, sondern auch eine Basis für einen methodisch-didaktischen Austausch zwischen den verschiedenen Ausbildungstraditionen geschaffen werden.<sup>75</sup>

So könnten in der ›klassischen‹ Ausbildung z. B. die Solo- und Ensemble-Improvisation sowie die Komposition und das Arrangement für alle Instrumentalist\*innen und Sänger\*innen wieder stärker in den Mittelpunkt rücken. Dadurch ließe sich auch ein freierer, improvisatorischer Umgang mit dem Notentext von Repertoirestücken vermitteln. Zwar wird dies bereits seit einiger Zeit gefordert und auch teilweise schon praktiziert (etwa in Form der historischen Satzlehre und des Partimentospiels), die Entwicklung steht aber erst am Anfang und es gibt noch viel Verbesserungs- und Ausbaupotenzial. Insbesondere in den Bereichen der Improvisation und Gehörbildung würde es sich lohnen, Methoden aus der Jazzausbildung in die ›klassische‹ Lehre einzubeziehen. Man könnte etwa Improvisationsübungen und Transkriptionstechniken aus dem Jazz adaptieren oder gar nach dem Vorbild des *iReal Pro* eine interaktive Applikation für das Üben von Satzmodellen und Partimenti entwickeln. Umgekehrt vermag die Jazzausbildung von der Beschäftigung mit der historischen Satzlehre sowie den Spiel- und Kompositionstechniken älterer und zeitgenössischer ›klassischer‹ Musik zu profitieren, indem z. B. kontrapunktische Techniken, ›klassische‹ Instrumentationslehre und komplexere Formen in den Fokus genommen werden. In verschiedenen Phasen der Musikgeschichte hat sich wiederholt gezeigt, wie fruchtbar und bereichernd ein solches Denken und Arbeiten jenseits enger stilistischer Grenzen sein kann.

74 Vgl. Tucker/Kernfeld 2003.

75 Vgl. dazu auch Whyton 2006.

## Literatur

- Abel, Mark (2016), »Radical Openness: Chord Symbols, Musical Abstraction and Modernism«, *Radical Philosophy*, H. 195, 25–37. <https://www.radicalphilosophy.com/article/radical-openness> (22.11.2020)
- Aebersold, Jamey (1967), *How to Play Jazz and Improvise*, Bd. 1, New Albany (IN): Jamey Aebersold Jazz.
- Alcántara, Victor (2017), *Aspekte des Kontrapunkts und der bilateralen Symmetrie in der linearen Jazzpiano-Improvisation*, Phil. Diss., Universität für Musik und darstellende Kunst Graz.
- Baker, David (1988), *Jazz Improvisation*, 2. Auflage, Los Angeles: Alfred Music.
- Berliner, Paul F. (1994), *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago: University of Chicago Press.
- Berlioz, Hector (1855), *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* op. 10 [1844], erweiterte Auflage, Paris: Schötenberger.
- Biamonte, Nicole (2008), »Augmented-Sixth Chords vs. Tritone Substitutes«, *Music Theory Online* 14/2. <https://mtosmt.org/issues/mto.08.14.2/mto.08.14.2.biamonte.html> (22.11.2020)
- Chevan, David (1997), *Written Music in Early Jazz*, Ph.D., The City University of New York.
- Christensen, Axel W. (1912), *Christensen's Instruction Book for Vaudeville Piano Playing*, Chicago: Axel W. Christensen.
- Christensen, Axel W. (1914), *Christensen's Ragtime Review*. Chicago: Axel W. Christensen.
- Christensen, Axel W. (1920), *Christensen's New Instruction Book for Rag and Jazz Piano Playing*. Chicago: Christensen School of Popular Music.
- Coker, Jerry (1980), *The Complete Method for Improvisation*, Lebanon (IN): Studio P/R.
- Damschroder, David (2008), *Thinking about Harmony: Historical Perspectives on Analysis*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Diergarten, Felix / Ludwig Holtmeier (2016), »Partimento« [2008], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/18318> (22.11.2020)
- Dubois, Théodore (1921), *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Paris: Heugel.
- Furia, Philipp / Michael Lasser (2006), *America's Songs: The Stories Behind the Songs of Broadway, Hollywood, and Tin Pan Alley*, New York: Routledge.
- Gebhardt, Nicholas (2017), *Vaudeville Melodies*, Chicago: University of Chicago Press.
- Georgi, Konrad (2016), »Zum Begriff der ›Sekundärdominante‹. Ist das Kunst oder kann das weg?«, in: *Musica floreat! Jürgen Blume zum 70. Geburtstag*, hg. von Immanuel Ott und Birger Petersen, Mainz: Are, 73–92.
- Gioia, Ted (2011), *The History of Jazz*, 2. Auflage, New York: Oxford University Press.
- Gioia, Ted (2012), *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*, New York: Oxford University Press.

- Gold, Robert S. (1964), *A Jazz Lexicon*, New York: Alfred A. Knopf.
- Gushee, Lawrence (2005), *Pioneers of Jazz: The Story of the Creole Band*, New York: Oxford University Press.
- Handy, William C. (1991), *Father of the Blues. An Autobiography* [1941], New York: Da Capo.
- Hasse, John E. (2001), »Christensen, Axel (Waldemar)«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41373> (22.11.2020)
- Herzig, Monika (2019), »The ABCs of Jazz Education. Rethinking Jazz Pedagogy«, in: *Jazzforschung heute. Themen, Methoden, Perspektiven*, hg. von Martin Pfeleiderer und Wolf-Georg Zaddach, Berlin: EMVAS, 181–197.
- Hiller, Ferdinand (1930), *Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes* [1860], 28. Auflage, Köln: DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung.
- Hobson, Vic (2014), *Creating Jazz Counterpoint: New Orleans, Barbershop Harmony, and the Blues*, Jackson (MS): University Press of Mississippi.
- Holtmeier, Ludwig (2008), »Teufelsmühle«, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz von Loesch und Claus Raab, Laaber: Laaber, 763 f.
- Holtmeier, Ludwig (2009), »Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel«, in: *Systeme der Musiktheorie*, hg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden: Sandstein, 7–19.
- Holtmeier, Ludwig (2010a), »Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolph Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts«, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach*, hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 2010, 81–100 [ders. Text in: *Musik & Ästhetik* 16 (2012), H. 63, 5–25].
- Holtmeier, Ludwig (2010b), »Vom Triebleben der Stufen. Gedanken zum Tonalitätsbegriff Arnold Schönbergs«, in: *Musik und ihre Theorien. Clemens Kühn zum 65. Geburtstag*, hg. von Felix Diergarten, Ludwig Holtmeier, John Leigh und Edith Metzner, Dresden: Sandstein, 84–108.
- Holtmeier, Ludwig (2016), »Weber, (Jacob) Gottfried« [2007], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/48737> (22.11.2020)
- Holtmeier, Ludwig (2017), *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms.
- Jadassohn, Salomon (1883), *Lehrbuch der Harmonie*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Jarrett, Keith / Ethan Iverson (2009), »Interview with Keith Jarrett«. <https://ethaniverson.com/interviews/interview-with-keith-jarrett/> (22.11.2020)
- Kenney, William H. (1986), »The Influence of Black Vaudeville on Early Jazz«, *The Black Perspective in Music* 14/3, 233–248.
- Kernfeld, Barry (2003), »Improvisation (jazz)«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J215000> (22.11.2020)
- Kernfeld, Barry (2006), *The Story of Fake Books: Bootlegging Songs to Musicians*, Lanham (MD): Scarecrow.

- La Delle, Frederic (1913), *A Complete Illustrated Course of Instruction: How to Enter Vaudeville*, Jackson (MI): Excelsior. <http://www.loc.gov/exhibits/bobhope/vaude.html#obj041a> (22.11.2020)
- Lang, Edith / George West (1920), *Musical Accompaniment of Moving Pictures: A Practical Manual for Pianists and Organists*, Boston: Boston Music Company.
- Lange, Arthur (1926), *Arranging for the Modern Dance Orchestra*, New York: Arthur Lange.
- Levine, Mark (1989), *The Jazz Piano Book*, Petaluma (CA): Sher Music.
- Lindsay, Gary (2004), *Jazz Arranging Techniques from Quartet to Big Band*, Miami (FL): Staff Art.
- Martin, Henry (1996), »Jazz Theory: an Overview«, *Annual Review of Jazz Studies* 8, 1–17.
- Mehegan, John (1959/62/64/65), *Jazz Improvisation*, Bd. 1: *Tonal and Rhythmic Principles*, Bd. 2: *Jazz Rhythm and the Improvised Line*, Bd. 3: *Swing and Early Progressive Piano Styles*, Bd. 4: *Contemporary Piano Styles*, New York: Watson-Guption.
- Paymer, Marvin E. (Hg.) (1993), *Facts behind the Songs. A Handbook of American Popular Music from the Nineties to the '90s*, New York: Garland.
- Planque, o. A. (1837), *Agenda musical: contenant les noms et demeures de tous les artistes et commerçans en musique*, Paris: Duverger.
- Prout, Ebenezer (1903), *Harmony. Its Theory and Practice* [1889], 30. Auflage, London: Augener.
- Reber, Henri (1862), *Traité d'harmonie*, Paris: Colombier.
- Riis, Thomas L. (1989), *Just Before Jazz: Black Musical Theater in New York, 1890–1915*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Russell, George (1953), *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, New York: Concept Publishing.
- Schaal, Hans-Jürgen (2001), *Jazz-Standards. Das Lexikon*, Kassel: Bärenreiter.
- Schneider, Herbert (2016), »Vaudeville« [1998], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47025> (22.11.2020)
- Stearns, Marshall (1970), *The Story of Jazz*, New York: Oxford University Press.
- Stillman, Amy Ku'Uleialoha (2014), »Hawaii«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256754> (22.11.2020)
- Stover, Chris (2014), »Jazz Harmony: A Progress Report«, *Journal of Jazz Studies* 10/2, 157–197. <https://jjs.libraries.rutgers.edu/index.php/jjs/article/view/89/74> (22.11.2020)
- Szász, Tibor (2005), »The Beginnings of the Classical Music Radio Station of the New York Times – WQXR – and the Pioneering Work of Douglas A. MacKinnon«. <https://www.researchgate.net/publication/314232257> (22.11.2020)
- Terefenko, Dariusz (2014), *Jazz Theory: From Basic to Advanced Study*, New York: Routledge.
- Teriete, Philipp (2018), »From Leipzig to St. Louis: Einflüsse deutscher Musiktheorie und -pädagogik auf die Entstehung des Ragtime, Blues und Jazz«, in: *Pop weiter denken. Neue Anstöße aus Jazz Studies, Philosophie, Musiktheorie und Geschichte*, hg. von Ralf von Appen und André Doehring, Bielefeld: transcript, 121–146.

- Teriete, Philipp (i. V.), *The Influence of 19<sup>th</sup>-Century European Music Theory on Early Jazz*, Phil. Diss., Hochschule für Musik Freiburg.
- Tootell, George (1927), *How to Play the Cinema Organ: A Practical Book by a Practical Player*, London: Praxton.
- Tschaikowsky, Pjotr I. (1899), *Leitfaden zum praktischen Erlernen der Harmonie* [1871/72], übers. von Paul Juon, Leipzig: Jurgenson.
- Tucker, Mark / Barry Kernfeld (2003), »Transcription (ii)«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J454700> (22.11.2020)
- Vasconcellos, Renato de (2017), *A Partitura cifrada e os descaminhos dos »fake books« (The Lead Sheet and the Misdirections of Fake Books)*, Ph.D., Universidad de Campinas.
- Vasiljevic, Dimitrije (2017), *Jazz Piano Counterpoint: History, Analysis, and Exercises*, Ph.D., University of Illinois at Urbana-Champaign. <https://www.ideals.illinois.edu/handle/2142/96160> (22.11.2020)
- Walsh, Thomas J. (2014), »Ukulele«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257430> (22.11.2020)
- Waterman, Glenn (1924), *Piano Jazz* [1917], Los Angeles: Waterman Piano School.
- Weber, Gottfried (1824), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht*, Bd. 1, 2. Auflage, Mainz: Schott.
- Whyton, Tony (2006), »Birth of the School: Discursive Methodologies in Jazz Education«, *Music Education Research* 8/1, 65–81. <https://doi.org/10.1080/14613800600570744> (22.11.2020)
- Witmer, Robert (2003a), »Lead (jazz)«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J261900> (22.11.2020)
- Witmer, Robert (2003b), »Lead sheet«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J262200> (22.11.2020)
- Witmer, Robert (2003c), »Standard«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J425800> (22.11.2020)
- Witmer, Robert / Rick Finlay (2003), »Notation (jazz)«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J333500> (22.11.2020)
- Witmer, Robert / Barry Kernfeld (2003), »Fake book«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J144800> (22.11.2020)
- Yellin, Victor F. (1998), *The Omnibus Idea*, Warren (MI): Harmonie Park Press.
- zur Heide, Karl Gert (1994), »Who was the Leader of Charles Bolden's Orchestra?«, *New Orleans Music* 5/2, 6–10.
- zur Heide, Karl Gert (1996), »The Case of the Missing String Trio«, *New Orleans Music* 6/2, 20–24.
- zur Heide, Karl Gert (1998), »The Case of the Missing Drummer«, *New Orleans Music* 7/5, 15–19.

## ›Fake Books‹

Anonym (1950?), *Volume 1 of Over 1000 Songs*.

Anonym (1975?), *The Real Book*.

Goodwin, George (1955), *Song Dex Treasury of World Famous Instrumental Music*, New York: Song Dex.

Goodwin, George (1956), *Song Dex Treasury of Humorous and Nostalgic Songs*, New York: Song Dex.

Goodwin, George (1957), *The World's Most Beloved Arias: Song Dex Treasury of Operas*, New York: Song Dex.

Goodwin, George (1960), *The World's Most Beloved Instrumental Music: Song Dex Treasury of World Famous Instrumental Music*, Bd. 2, New York: Song Dex.

Sher, Chuck (1988/91/95), *The New Real Book*, 3 Bde., Petaluma (CA): Sher.

## Noten

Ager, Milton / George W. Meyer (1918), *Everything is Peaches Down in Georgia* [›Tune-Dex Card‹]. <https://blog.library.gsu.edu/2010/10/13/popular-music-tune-dex-cards/> (22.11.2020)

Braham, Phillip (1922), *Limehouse Blues*, New York: Harms.

Churchill, Frank (1937), *Someday my Prince Will Come*, New York: Irving Berlin.

Ellington, Duke (1933), *Sophisticated Lady*, New York: Gotham Music.

Ellington, Duke (1935), *In a Sentimental Mood*, New York: Milsons.

Green, Johnny (1930), *Body and Soul*, New York: Harms.

Handy, William C. (1914), *St. Louis Blues*, New York: Handy Brothers.

## Videos

Bernstein, Leonard (1955), »The World of Jazz«, in: Omnibus, Regie: Seymour Robbie und Elliott Silverstein. <https://vimeo.com/139227010> (22.11.2020)

Hekselman, Gilad (2015), Jazz Guitar Polyphony. <https://www.jazzheaven.com/yes/courses/gilad-hekselman-jazz-guitar-polyphony-sa/> (22.11.2020)

© 2020 Philipp Teriete (philipp.teriete@hslu.ch)

Teriete, Philipp (2020), »Lead Sheet-Notation vom Vaudeville bis zum *iReal Pro*. Zur Geschichte der Notationsformen des Jazz und ihren musiktheoretischen Implikationen« [›Lead Sheet-Notation from Vaudeville to *iReal Pro* - Towards a History of Jazz Notation and its Music Theoretical Implications], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 277–310. <https://doi.org/10.31751/1079>

Hochschule Luzern [Lucerne University of Applied Sciences and Arts]

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: 15/11/2019

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

angenommen / accepted: 12/03/2020

zuletzt geändert / last updated: 18/01/2021

# Salienz, Narrativität und die Rolle musikalischer Parameter bei der Analyse musikalischer Spannung von post-tonaler Orchestermusik

Gerhard Lock

Dieser Artikel diskutiert Ergebnisse einer Studie zu kognitiven Hörstrategien von post-tonaler Orchestermusik (Erkki-Sven Tüür). Im ersten Teil werden musikalische Spannung und temporale Musikanalyse, musikalisches Ereignis und Salienz sowie kognitive Narratologie und narrative Musikanalyse thematisiert. Im zweiten Teil werden das empirische Experiment-Design (Sample N=26) für das vom Autor entwickelte neue kognitive Scheibenmodell COSM (*Cognitive Octagonal Slice Model*), die Visualisierung und Analyse der COSM-Daten (*Data Mining*) sowie einige Analyse-Ergebnisse bezüglich eines möglichen Zusammenhangs zwischen Tendenzen musikalischer Parameter und musikalischer Spannung diskutiert. Bezüglich der Rolle primärer und sekundärer Parameter für die Wahrnehmung der musikalischen Spannung ergaben sich bis auf ein paar interessante Ausnahmen in der Mitte des untersuchten Werkes keine klaren Muster. Es konnte auch nicht die vermutete Dominanz sekundärer über primäre Parameter festgestellt werden.

This article introduces results of a study about cognitive listening strategies for post-tonal orchestral music (Erkki-Sven Tüür). The first part deals with musical tension and temporal music analysis, musical event and saliency as well as cognitive narratology and narrative music analysis. The second part discusses the empirical Experiment-Design (Sample N=26) of the author's developed new cognitive model COSM (Cognitive Octagonal Slice Model), the visualisation and analysis of the COSM data (data mining) as well as some analytical results concerning a possible relation between tendencies of musical parameters and musical tension. The role of primary and secondary parameters for the perception of musical tension did not show clear patterns, though some exceptions in the middle of the work still appeared valid. Also, the prognosed dominance of secondary parameters over primary parameters could not be detected.

Schlagworte/Keywords: audiovisual perception; audiovisuelle Wahrnehmung; Cognitive music analysis; Kognitive Musikanalyse; modeling; Modellierung; musical parameters; musical tension; musikalische Parameter; musikalische Spannung; saliency; Salienz

*»Ein einzelnes musikalisches Ereignis kann zum Schlachtfeld für konkurrierende Weltsichten, Methodologien und soziale Einstellungen werden.«<sup>1</sup>*

## EINFÜHRUNG

Dieser Artikel<sup>2</sup> diskutiert Ergebnisse einer Studie zu kognitiven Hörstrategien von post-tonaler Orchestermusik. Durch *slider controller* (»kontinuierliche« Echtzeit-Daten) wird die »wahrgenommene« strukturelle musikalische Spannung empirisch erfasst. COSM ist

1 Almén 2006, 1.

2 Der Text ist aus einem Teil der sich im Abschluss befindenden Doktorarbeit des Autors entwickelt, die er unter der Betreuung von Prof. Dr. Kerri Kotta an der Estnischen Akademie für Musik und Theater schreibt.

das Kopfwort des neuen kognitiv-empirischen Modells des Autors<sup>3</sup> und bedeutet ›Kognitives achteckiges Scheibenmodell‹ (*Cognitive Octagonal Slice Model*). Es stellt Möglichkeiten bereit, Hörstrategien auf Basis der audiovisuellen Salienz<sup>4</sup> von Impulsen und musikalischen Parametern empirisch zu untersuchen. COSM kann in den Bereich der temporalen Musikanalyse<sup>5</sup> eingeordnet werden. Im Zuge der Entwicklung von COSM hat der Autor die theoretische Grundlage sowie zwölf strategische Schritte (in acht Phasen/Stadien) zur Entwicklung einer wissenschaftlichen Modellierung formuliert.<sup>6</sup>

Das Gebiet der Musiktheorie wird in diesem Artikel durch die Analyse der musikalischen Spannung sowie primärer und sekundärer musikalischer Parameter berührt.<sup>7</sup> In der kognitiven Musikanalyse wird überwiegend mit Tonaufnahmen gearbeitet, wobei Untersuchungsgegenstand die kognitiven Reaktionen sind, die durch den Hörprozess in Echtzeit hervorgerufen werden. Die kognitive Musikanalyse kann sozusagen als Ausarbeitung (›Strukturierungsprozess‹) von ›relevanten Kategorien‹ angesehen werden.<sup>8</sup> Hierbei kann man das musikalische Ereignis auch als Stimulus, Signal oder Impuls betrachten. Impulse sind – wie auch der Terminus ›Ereignis‹ (*event*) – ebenfalls in der Neurophysiologie verwendete Konzepte zum Verständnis des Wahrnehmungsprozesses.<sup>9</sup>

Musiktheorie und Musikpsychologie verbindende interdisziplinäre Perspektiven zeigen auch Adam Ockelfords »zygonische Theorie«<sup>10</sup> sowie Martin Rohrmeier,<sup>11</sup> letzterer mit seinem als Brückenschlag zwischen musiktheoretischen, kognitiven und computationalen Ansätzen konzipierten Diskussionsansatz.

Ein Beitrag eines internationalen Kongressberichts aus dem Jahr 2016 bestätigt, dass die Forschung weiterhin interessiert daran ist, computergestützte Strukturanalyse anzuwenden, bei welcher man »Musik segmentiert oder zerlegt (dekomponiert) in Muster oder Einheiten, die einige semantische Relevanz besitzen, und des Weiteren diese Einheiten in musikalisch sinnhafte Kategorien gruppiert.«<sup>12</sup>

Als Daten-Analyse wird im weitesten Sinne *Data Mining*<sup>13</sup> verwendet, welches durch Modellentwicklungen, Gruppierungen und Clusteranalyse interessante Muster und Relationen in großen Datensammlungen entdeckt, unter anderem auch bei Zeitskalen-Daten.<sup>14</sup> Auch bei der Musikanalyse entdeckt man Strukturen und deren Relationen zueinander und untersucht, wie diese sich verändern.<sup>15</sup> Bei beiden stehen Prinzipien der Ähnlichkeit und der Segmentation (u. a. Konturanalysemethoden)<sup>16</sup> im Vordergrund, wobei

3 Lock/Kotta 2015.

4 Salienz bezeichnet in der Wahrnehmungspsychologie das Hervortreten von Merkmalen und kommt der Alltagsbedeutung von ›Auffälligkeit‹ nahe.

5 Neuwirth 2008, 558, 560, 562–564.

6 Lock 2017.

7 Meyer 1989; Snyder 2000.

8 Chouvel 2014.

9 Snyder 2000; Abbott 2002; Purwins/Herrera/Grachten/Hazan/Marxer/Serra 2008.

10 Ockelford 2009, empirisch getestet von Thorpe/Ockelford/Aksentijevic 2012.

11 Rohrmeier 2013.

12 Müller/Chew/Bello 2016, 148.

13 Clifton 2019.

14 Fu 2011.

15 Conklin 2006, 349; Tenkanen 2010, 16.

16 Bor 2009.

Segmentation sowohl bei der Daten-Erfassung für musikalische Spannung in zeitgenössischer Musik<sup>17</sup> als auch bei der strukturellen Analyse zur Anwendung kommt (computer-gestützte Methoden).<sup>18</sup>

Im Folgenden werden einige methodologische Aspekte der Analyse post-tonaler Musik<sup>19</sup> am Beispiel von Orchestermusik des estnischen Komponisten Erkki-Sven Tüür (geb. 1959) erörtert, von dem sich sagen lässt, dass er in Rang und Bedeutung gleich auf den weltbekanntesten estnischen Komponisten Arvo Pärt (geb. 1935) folgt. Tüürs Musik verbindet avantgardistische Kompositionstechniken (u. a. Dodekaphonie, Atonalität, Oktatonik sowie die von ihm seit 2002/03 entwickelte Intervallvektor-Technik) mit traditionellem Denken (symphonische Form und »Kulminationsdramaturgie«).<sup>20</sup> Da hierbei traditionelle Analysemethoden nicht mehr gänzlich greifen, die Musik jedoch durch universelle Merkmale wie Wellenförmigkeit, Zielgerichtetheit, Kontraste sowie das Verdichten und Auflockern ihrer Struktur bzw. ihres Klangs für eine breitere Hörerschaft intuitiv verständlich ist, ist sie meiner Ansicht nach als Forschungsfeld für die Entwicklung einer neuen kognitiven Methode geradezu prädestiniert.

Methodologisch liegt der Fokus auf kognitiven Hörstrategien, die die Hörenden zu- meist intuitiv anwenden. Musikalische Spannung und die Salienz von Impulsen sind hierbei Gesamtphänomene, welche holistische Informationsverarbeitung erfordern und Stimuli »als integrales Ganzes« (»Gruppierung auf Grund von globalen Ähnlichkeiten«) betrachten.<sup>21</sup> Die Salienz von musikalischen Parametern erfordert analytische Informationsverarbeitung, Stimuli werden bezüglich ihrer übereinstimmenden Eigenschaften (Bestandteile) verarbeitet.<sup>22</sup> Dies findet im Verlauf des »aufmerksamen« Hörprozesses<sup>23</sup> statt, der als Narrativ interpretiert bzw. mit einer Erzählung verbunden werden kann. Dies wirft die Frage nach der Rolle bzw. dem gegenseitigen Verhältnis von »Sender« (Musik) und

17 Addressi/Caterina 2000.

18 Guigue/de Paiva Santana 2018.

19 Diese Aspekte werden hier nur durch die Analyse eines einzigen Werkes eines konkreten Komponisten veranschaulicht, weshalb die Ergebnisse nicht verallgemeinert werden können; denn um verallgemeinerbare Aussagen zu erhalten, wären ein gesamtes Œuvre oder Beispiele einer Stilperiode empirisch zu untersuchen. Es gibt für post-tonale Musik bisher kaum Korpusstudien. Kirschbaum (2001) thematisiert zwar Werke zehn post-tonaler Komponisten mit unterschiedlichen Personalstilen (u. a. Anton Webern, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Morton Feldman und Helmut Lachenmann), geht aber streng genommen nicht empirisch vor, da er keine Probanden einbezieht; Addressi und Caterina (2000) vergleichen die Musik von Darius Milhaud, Bruno Maderna und Webern, bei der sich jeweils eine Gradation von »noch-tonalen« bis hin zur Abwesenheit tonaler Strukturen zeigt.

20 Im Sinne einer Aufeinanderfolge von Höhepunkten als »Zonen besonders gesteigerter Intensität« (auch »Attraktionspunkte« genannt), die »das Erfassen der Form im Gedächtnis unterstützen«. Dies wird von Martin Kirschbaum übergeordnet als Dramaturgie bezeichnet und des Weiteren als gleichbedeutend mit dem musikalischen Spannungsverlauf erachtet. Kirschbaum führt in diesem Zusammenhang die enge Beziehung zwischen Form und Dramaturgie in traditionellen Formen, z. B. der Sonatenform, an. Durch den Wegfall feststehender Formen seit dem 20. Jahrhundert kam es Kirschbaum zufolge zum Verlust einer solchen formimmanenten Dramaturgie, was ihn zur Analyse der Dramaturgie und des »formalen Spannungsverlaufes« in post-tonaler Musik anregte. Vgl. Kirschbaum 2001, 8 f.

21 Eitan/Granot 2009, 165.

22 Siehe einige der grundlegenden Publikationen aus dem Feld der kognitiven Musikwissenschaft, die auch explizit die Wahrnehmung von musikalischen Parametern untersuchen, wie z. B. Seifert 1993, 1999 und 2008; Lerdaahl/Jackendoff 1983; Purwins/Herrera/Grachten/Hazan/Marxer/Serra 2008; Reybrouck 2010; Pearce/Rohrmeier 2012; Koelsch 2013.

23 *Attentive listening*; »aufmerksam« bedeutet auch »achtsam« und »sorgfältig«; vgl. Deliège/Mélen 1997, 388.

›Empfänger‹ (Hörer) auf – ob Narrative primär durch den Stimulus gegeben oder aber vom Rezipienten konstruiert werden. Die kognitive Musikanalyse befasst sich mit der letzteren Auffassung,<sup>24</sup> und der in diesem Artikel vertretene Forschungsansatz stützt sich auf Daniel Rothbart (2004), demzufolge Narrative wie Modelle »konzeptionelle Konstruktionen sind, die unter der Kontrolle eines Geschichtenerzählers stehen.«<sup>25</sup> Elisa Johanna Känd hat Narrativität in Musikvideos mit Hilfe der musikalischen Spannung (*slider controller*-Experiment) analysiert.<sup>26</sup>

Mit COSM wurde vom Autor dieses Artikels ein kognitives und seit 2017 empirisch anwendbares Modell entwickelt, bei dem die Teilnehmenden des Experiments nicht nur behavioristische Subjekte, sondern Ko-Analysten und »Geschichtenerzähler« sind,<sup>27</sup> die ihre narrativen Strategien somit nonverbal (nicht in linguistischen Satzstrukturen) und zeitlich unmittelbar wiedergeben können. Dem Autor ist keine mit COSM vergleichbare Analyseverfahren bekannt, allerdings könnte man diese als eine Art Realisierung der Vorschläge von Wilfried Gruhn zur narrativen Musikanalyse betrachten.<sup>28</sup>

Die Daten dieses Experiments sind sowohl qualitativ (individuell) als auch quantitativ (mathematisch-statistisch) analysierbar. Allerdings sind mathematisch-statistische Korrelationen (hier zwischen den Daten von COSM und der musikalischen Spannung) nicht automatisch Nachweise eines direkt begründbaren Zusammenhangs, da bei realer Musik als Stimulus die musikalischen Parameter miteinander verwoben sind, so dass sich nicht eindeutig feststellen lässt, welche Parameter einander gegenseitig bedingen und welche schließlich auf die musikalische Spannungswahrnehmung einwirken. Darüber hinaus sind die psychophysischen Skalen der Datenerfassung und -analyse arbiträr.<sup>29</sup>

Das Problem, dem sich diese Studie widmet, besteht darin, dass die musikalische Spannung als komplexes Phänomen weder absolut noch direkt gemessen oder analysiert werden kann:

- i) Automatische Intensitäts-Analysen von Tonaufnahmen sind an die jeweilige Interpretation<sup>30</sup> sowie an Aufnahme- bzw. Mastering-Techniken gebunden.
- ii) Aus der Partitur bzw. aus MIDI-Daten kann nur eine begrenzte Zahl von Parametern herausgelesen werden (sofern diese vorher entsprechend programmiert wurden).
- iii) Die Parameter sollten nicht ohne Grund linear kumulativ summiert werden.

Dies hat zur Entwicklung von COSM als audiovisuellem Saliens-Modell geführt.<sup>31</sup> Als Grundlage der Analyse von empirischen Daten wurde der DBSCAN-Algorithmus verwendet (*Density-Based Algorithm for Discovering Clusters in Large Spatial Databases with*

24 Chouvel 2014.

25 Rothbart 2004, xi.

26 Känd 2016.

27 Gruhn 1992.

28 Vgl. ebd.

29 Pressnitzer/McAdams/Winsberg/Fineberg 2000.

30 In einer Komposition sind die Werte der Parameter mehr oder weniger genau in der Partitur fixiert (präskriptiv). Vom Interpreten werden diese Werte entweder so exakt wie möglich oder mit improvisatorischer Freiheit zum Klingen gebracht. Die zu untersuchenden Zusammenhänge zwischen der Partitur und dem Erklingenden sind daher meistens approximativ.

31 Vgl. die Entwicklung interdisziplinärer konzeptueller und kognitiver Modelle bei Zbikowski 1997, 2002.

Noise),<sup>32</sup> mit dem sich mit der Cluster-Bildung der größtmögliche Zusammenfall der Reaktionen der Teilnehmenden in einem definierten Zeitfenster (Radius um jeden Impuls 2 Sekunden, mindestens 10 Reaktionspunkte; zur Visualisierung des Prinzips siehe Abbildung 4) ermitteln lässt und somit eine statistische Grundlage für den Vergleich der Teilnehmenden-Daten gegeben ist.

Das Ziel dieser Studie ist, die wahrgenommene strukturelle musikalische Spannung in zeitgenössischer post-tonaler Orchestermusik (auf globaler Ebene, auch als Form, holistisch) zu verstehen mit Hilfe der auditiven Salienz musikalischer Ereignisse bzw. Impulse (auf lokaler Ebene) sowie der audiovisuellen Salienz musikalisch primärer und sekundärer Parameter von zuvor durch die Teilnehmenden bestimmten musikalischen Impulsen (ebenfalls auf lokaler Ebene). Hierbei werden Prinzipien der Kognitionsforschung (kognitive Analyse, Salienz, Spannung) mit musiktheoretischen Konzepten und Termini (musikalische Parameter) über das Phänomen des ›musikalischen Impulses‹ miteinander verbunden.

Die Kernfrage dieses Artikels ist, welche musikalischen Parameter mit welchen Tendenzen der strukturellen Spannungsentwicklung (steigend, unveränderlich, fallend) in der post-tonalen Musik von Tüür statistisch und narrativ in Verbindung gebracht werden können.

Folgende Fragen und Hypothesen werden aufgeworfen:

1. Sind bei post-tonaler Musik die sekundären Parameter salienter als die primären?<sup>33</sup>
  - Hypothese 1: Die Veränderung der musikalischen Spannung zeigt zugleich eine Veränderung bei sekundären Parametern und umgekehrt.
2. Wie lässt sich die Bedeutung der musikalischen Parameter für das Entstehen von struktureller Spannung in post-tonaler Musik narrativ interpretieren?
  - Hypothese 2: Saliente Veränderungen im Fluss der Musik (musikalische Spannung), die durch *slider controller* global und lokal sowie mit COSM salienten musikalischen Parametern lokal angezeigt werden, weisen deutliche Regelmäßigkeiten auf.

Hierbei wird der Grad der Regelmäßigkeit als Funktion von Narrativität verstanden: größere Regelmäßigkeit verweist auf klarere Verständlichkeit, somit deutlichere Narrativität. Bei der Datenanalyse (*Data Mining*) erregen gerade solche Regelmäßigkeiten die Aufmerksamkeit der Analysierenden.

In der Musik selbst ist das Hauptkriterium für Regelmäßigkeit die Wiederholung von musikalischen Elementen (Parametern, Motiven, Formabschnitten) in identischer oder variiertes Weise (siehe Prinzipien der paradigmatischen Analyse,<sup>34</sup> der »zygonischen Theorie« Ockelfords<sup>35</sup> oder der Ähnlichkeits-Analysen bei *Data Mining*), wobei der Grad der Variation zu einem wahrnehmungspsychologischen Spannungsanstieg oder -abfall führen kann. Bei identischer Wiederholung im Bereich primärer Parameter sowie gleichbleibender sekundärer Parameter (z. B. Dynamik und Tempo) wird generell von einem Spannungsabfall ausgegangen, da nichts Neues hinzukommt, das für die Hörenden salient, somit spannungsmäßig attraktiv wäre. Der steigende Grad der Variativität kann zu

32 Ester/Kriegel/Xu 1996.

33 Dies wird seit den 1960er Jahren postuliert. Vgl. Bauer 2001, 38.

34 Wiggins 2010.

35 Ockelford 2009.

einem Spannungsanstieg führen beim Hervortreten des Neuen (salient, attraktiv) im Vergleich mit dem unmittelbar zuvor erklingenden Bezugselement. Vermutlich spielt die individuelle Hörstrategie bei der Entscheidung darüber, was als salient gelten soll, eine entscheidende Rolle.

## THEORETISCHE GRUNDLAGEN DES COSM-MODELLS

### Musikalische Ereignisse, Salienz und Impuls

Ein ›musikalisches Ereignis‹ kann definiert werden als ein strukturelles. Es wird somit im Kontext anderer musikalischer Ereignisse zu einem hervorragenden und auffälligen bzw. salienten Ereignis, wenn es sich (aufgrund der unterschiedlichen Werte verschiedener musikalischer Parameter) im Fluss (*flux, flow*) anderer musikalischer Ereignisse von seiner unmittelbaren Umgebung<sup>36</sup> unterscheidet bzw. abhebt.

Salienz als Grad der Unterscheidung derjenigen musikalischer Ereignisse von einem Hintergrund, die eine Veränderung im Fluss der Musik indizieren, ist ein bisher selten systematisch untersuchter Aspekt sowohl in der Musikanalyse<sup>37</sup> als auch bei sonstigen Zeitskalenanalysen.<sup>38</sup> Beide Analyseformen beinhalten Segmentations- und Reduktionsprozesse (ähnlich wie bei der Schenker-Analyse), bei denen saliente, sogenannte »wichtige perzeptuelle Punkte«<sup>39</sup> über verschiedene Ebenen hinweg erhalten bleiben.

Als ›salientes musikalisches Ereignis‹ bezeichnet der Autor dieses Artikels den sogenannten »Impuls«<sup>40</sup> in der Definition als »Moment« oder »Ereignis der Veränderung«, das perzeptiv und kognitiv indizierbar ist – unabhängig von seinem Anfang oder Ende. Dieser Impulsbegriff unterscheidet sich von dem der Neurologie und Hirnforschung dadurch, dass es hier zu einer »frühen« Verarbeitung von musikalischen Parametern wie Frequenz (Tonhöhe) und Lautheit (Dynamik) kommt. Der analysierte Impuls als elektrisches Signal im Bereich von Millisekunden bewegt sich also auf einer völlig abweichenden Zeitskala.<sup>41</sup> Saliente musikalische Impulse sind deutlich langsamer. Ein solcher Impuls regt als

36 Auf den Umwelt-Aspekt bei der Wahrnehmung von Musik stützen sich auch Deliège/Mélen/Stammers/Cross 1996; Jensenius 2002 (mit dem Begriff *Soundscape*) und Reybrouck 2015. Dieser Vergleich ist sinnvoll, wenn man die Salienz von Klangparametern und somit den Akt der Analyse durch die Wahrnehmenden als universell-biologisch betrachtet (siehe auch Huron 2006). Wenn Musik und insbesondere der Stil bestimmter Komponistinnen und Komponisten für die Hörenden überwiegend unbekannt ist – so auch die Musik von Erkki-Sven Tüür – wird man beim Hören ähnlich herausgefordert, als wenn man sich in einer unbekanntem Umwelt (natürlich, aber auch urban) bewegt und orientieren muss: in beiden Fällen ist man mit bekannten Parametern, aber auch unbekanntem Kombinationen von Parametern konfrontiert. Darüber hinaus kann Musikwahrnehmung auch als erweitertes rechnergestütztes kognitives System (*extended computational cognitive system*) im Umweltkontext (*ecological acoustics*) betrachtet werden. Vgl. Kersten 2014.

37 Jensenius 2002; Lerdahl 1989, 2001.

38 Fu 2011.

39 Ebd., 1.

40 Lock 2010a und b.

41 Vgl. Koelsch/Siebel 2005, 579; Koelsch 2013, 90; Purwins/Herrera/Grachten/Hazan/Marxer/Serra 2008; Abbott 2002, 12; Snyder 2000.

Stimulus die Aufmerksamkeit der Hörerenden an,<sup>42</sup> leitet ein »mentales Hindeuten« oder den »Akt der fokalen Aufmerksamkeit« ein.<sup>43</sup>

›Salient‹ (hervorragend, bedeutsam, auffällig) können in Musik bestimmte Merkmale sein, darunter primäre (PP) und sekundäre Parameter (SP).<sup>44</sup> Zu den PP zählen Tonhöhen-, Rhythmus- und Harmoniestrukturen, die im Detail eher von erfahrenen Musiker\*innen (Expert\*innen)<sup>45</sup> analytisch unterschieden werden können. Zu den SP zählen nach Zohar Eitan und Roni Y. Granot<sup>46</sup> die sogenannten extra-musikalischen (›natürlichen‹) auditiven perceptiven Aspekte wie Lautheit (oder Dynamik), Tonhöhen-Register und Klangfarben, welche für weniger trainierte oder Nicht-Musiker\*innen (sogenannte naive Hörer\*innen)<sup>47</sup> besser wahrnehmbar, attraktiver sind. Auch Irène Deliège, Marc Mélen, Diana Stammers und Ian Cross<sup>48</sup> unterscheiden zwischen Musiker\*innen, deren kognitive Repräsentationen zugänglicher und detaillierter sind als die von Nicht-Musiker\*innen.

## Musikalische Spannung und temporale Musikanalyse

Wie die Höhepunkt-Analysen von Kofi Agawu für tonale Musik<sup>49</sup> und Martin Kirschbaum für post-tonale Musik<sup>50</sup> gezeigt haben, ist musikalische Spannung ein komplexes Phänomen. Es wird auch als kognitives Gegensatzpaar ›Spannung/Entspannung‹ begriffen, wie dies in Fred Lerdahls und Ray Jackendoffs ›Generativer Theorie der Tonalen Musik‹ (GTTM)<sup>51</sup> mit Bezug auf Salienz auch für atonale Musik unternommen wurde.<sup>52</sup> Ein weiterer verwandter Begriff ist der der »temporalen dynamischen Form«.<sup>53</sup> Auch der Expektanz-Aspekt<sup>54</sup> beinhaltet die musikalische Spannung, u. a. in der ITPRA-Theorie (*Imaginative, Tension, event onset, Prediction, Reactive, Appraisal*) von David Huron.<sup>55</sup>

Die strukturelle musikalische Spannung (definierbar durch das Zusammenwirken strukturbildender musikalischer Parameter) ist bisher hauptsächlich für tonale Musik und deren primäre Parameter, weniger für post-tonale Musik mit deren primären sowie sekundären Parametern untersucht worden. Studien zur musikalischen Spannung in post-tonaler Musik veröffentlichten Anna Rita Addessi und Roberto Caterina (2000, zur musikalischen Form und Segmentation), Lerdahl (2001, zur atonalen Musik und kognitiven

42 Vgl. Deliège/Mélen 1997.

43 Reybrouck 2010, 2015.

44 Meyer 1989; Snyder 2000.

45 Lerdahl 2001, 143.

46 Eitan/Granot 2009, 143.

47 Lerdahl 2001, 143.

48 Deliège/Mélen/Stammers/Cross 1996, 128.

49 Agawu 1982.

50 Kirschbaum 2001.

51 Lerdahl/Jackendoff 1983.

52 Lerdahl 1989, 2001.

53 Vines/Nuzzo/Levitin 2005; Mailman 2010.

54 Neuwirth 2008. Zu musikalischer Expektanz und Spannung in klassischer und Jazz-Harmonik vgl. Rohrmeier 2013, zur Erwartungssituation der performativen Analyse tonaler und post-tonaler Musik vgl. Utz 2013.

55 Huron 2006.

Salienz), Kirschbaum (2001, zur Höhepunktbildung und Dramaturgie), Addessi (2010, zur »Makroform« sowohl empirisch als auch Expert\*innen-Analyse sowie zur Wahrnehmung von Spannung und Entspannung), Lock (2010a und b, zur Form des »Impuls« genannten musikalischen Ereignisses als salientem Merkmal), Granot und Eitan (2011, zur Interaktion von dynamischen Hörparametern), Lock und Kotta (2012, zu Form, Impuls und musikalischer »Energie«) sowie Yvonne Teo (2020, zur harmonischen Spannung in neoklassischer Musik und zum Verhältnis zwischen theoretischer und wahrgenommener Spannung).<sup>56</sup>

Morwaread M. Farbood,<sup>57</sup> David Pressnitzer, Stephen McAdams, Suzann Winsberg, Joshua Fineberg,<sup>58</sup> Fred Lerdahl und Carol Krumhansl<sup>59</sup> sowie Yvonne Teo<sup>60</sup> haben prognostizierende Modelle entwickelt, die sie mit empirischen Daten vergleichen. Unter den empirischen Studien befinden sich solche, die entweder komplette Werke oder nur Ausschnitte, aber auch speziell komponierte Stimuli verwenden; die Mehrzahl der empirischen Studien arbeitet mit »kontinuierlichen« Selbst-Report-Technologien, u. a. durch *slider controller*.<sup>61</sup>

Musikalische Spannung als Gegenstand empirisch-psychologischer Untersuchung ist auch Teil der Emotionsforschung.<sup>62</sup> Dieser Bereich wird im vorliegenden Artikel jedoch ausgeklammert, da das Hauptaugenmerk des COSM-Modells auf der Analyse von Musik und nicht etwa auf der Analyse des durch sie hervorgebrachten emotionalen Zustands der Gespanntheit bei den Teilnehmenden liegt. Allerdings wird hier auch von der Unterscheidung zwischen »gefühlter« (*felt*) und »wahrgenommener« Spannung (*perceived tension*) ausgegangen, die Moritz Lehne und Stefan Koelsch<sup>63</sup> bei ihrem generalisierten Modell von psychologischer Spannung und Erwartungsungewissheit (im Kontext der Analyse von Musik, Film, Literatur und alltäglichen Lebenstätigkeiten) voraussetzen. Eine analoge Unterscheidung, wie sie zunächst Alf Gabrielson (2002) für gefühlte (»subjektive«) und wahrgenommene (»objektive«) Emotion vorschlug, wurde von Kari Kallinen (2006) sowie Kallinen und Niklas Ravaja (2006) experimentell untersucht.

In musiktheoretischen Kontexten werden die Hörenden oftmals als erfahrene und kompetente »ideale Hörer« aufgefasst. Bezüglich des »erstmaligen Hörens«, wie es bei traditionellen Musikanalysen vorausgesetzt und in der klassischen empirischen Forschung gefordert wird, formuliert Markus Neuwirth die Auffassung, ein idealer Hörer sei »eine logische Unmöglichkeit«: »Bestimmte Aspekte der Musik, die die Analyse unterstellt, kann ein Hörer prinzipiell nicht nachvollziehen, ohne einen atemporalen, quasi-architektonischen Standpunkt einzunehmen«<sup>64</sup> (ähnlich wie Carl Dahlhaus' Auffassung

56 Eine Literaturübersicht bietet Teo 2020, 61–64.

57 Farbood 2006, 2012.

58 Pressnitzer/McAdams/Winsberg/Fineberg 2000 vor allem über Orchester-Timbres und psychoakustische Rauheit in post-tonaler Musik. Zur Rolle von Rauheit und Inharmonizität in der neurodynamischen Modellierung musikalischer Spannung s. Hadrava/Hlinka 2020.

59 Lerdahl/Krumhansl 2007.

60 Teo 2020.

61 Literaturübersichten siehe Granot/Eitan 2011, 219–221 und Farbood 2012, 387–391.

62 Juslin/Soboda 2010; Lehne/Koelsch 2015.

63 Lehne/Koelsch 2015, 3, 7.

64 Neuwirth 2008, 564.

von »Wagners dramatisch-musikalischem Formbegriff«<sup>65</sup> oder die retrospektive Betrachtung musikalischer Form als Abstraktion von Musik im Sinne räumlicher Analogie bei Ligeti).<sup>66</sup>

Daraus folgend, wird in dieser Studie anstelle des nach Neuwirth<sup>67</sup> sozusagen ›logisch unmöglichen idealen Hörers‹, welcher zugleich eine atemporale Position einnehmen müsste, ein sogenannter kontextspezifischer, im ständig sich verändernden Jetzt-Moment der »psychologischen Gegenwart«<sup>68</sup> sich bewegender sozusagen ›realistischer Hörer‹ angenommen, welcher im Hörprozess das Gehörte und zu Hörende (ähnlich wie auch sich in der Umwelt befindliche auditive Eindrücke) entweder stetig neu bewertet (oberflächlich, ressourcenaufwendig) oder eine kognitive Strategie entwickelt, nach der einige Parameter im Verlauf des Hörens als salienter betrachtet, andere dagegen ausgeblendet werden, was schließlich zur Ausbildung eines Narrativs führt.

## Kognitive Narratologie und narrative Musikanalyse

Nach Achim Saupe und Felix Wiedemann<sup>69</sup> ist der narrative Konstruktivismus (ein »Zusammensetzen der Geschehnisse«) nicht unumstritten, gleichwohl lässt sich das Wesen einer Geschichte »in der narrativen Strukturierung und Artikulation« erkennen.<sup>70</sup> Die kognitive Narratologie<sup>71</sup> ist ein Untergebiet der narrativen Analyse der Literaturwissenschaft. Hierbei wurden u. a. empirische Studien zur Untersuchung von Korrelationen zwischen Merkmalen in Texten und prozessualen Strategien, die diese auslösen, durchgeführt.<sup>72</sup> Ähnlich funktioniert auch COSM (siehe dessen audiovisuelle Prinzipien sowie die Visualisierung und Analyse der Daten).

Narrative Methoden hält Gruhn für vielversprechend, zugleich sieht er die Notwendigkeit der Systematisierung und Verfeinerung der Methodologie.<sup>73</sup> Sein Analyseverfahren sieht vor, assoziative Verbindungen zwischen den »reflektierenden Hörgeschichten« statistisch zu erfassen, zu quantifizieren und in Netzstrukturen abzubilden.<sup>74</sup> Mit COSM ist die Möglichkeit gegeben, Hörstrategien als Narrative nonverbal zu erfassen und statistisch quantifiziert darzustellen.

Byron Alméns fünf Punkte des musikalischen Narrativs<sup>75</sup> treffen auch auf Prinzipien des Kognitiven Achteckigen Scheibenmodells COSM zu und werden im folgenden Abschnitt in Bezug auf das Modell sowie auf die Musik Erkki-Sven Tüürs erläutert:

65 Dahlhaus 2004, 326.

66 Ligeti 1966, 23 f.

67 Neuwirth 2008, 562 f.

68 Ebd.

69 Saupe/Wiedemann 2015.

70 Ebd.

71 Herman 2009.

72 Ebd., 79.

73 Gruhn 1992.

74 Ebd., 49.

75 Almén 2003, 12 f.

1. Interaktion von musikalischen Elementen.
2. Begrenzte Zahl von narrativen Archetypen.
3. Muster-Organisation durch Konflikt zwischen zwei oder mehr hierarchisch auf einander bezogenen Elementen innerhalb eines Systems mit Hilfe der Neubewertung konstituierender Elemente.
4. Die Muster weisen dem Medium entsprechende einzigartige Oberflächen-Merkmale auf, so auch in der Musik.
5. Die Muster müssen psychologisch bedeutsam sein; ihr häufiges Erscheinen als prägendes Prinzip in den Künsten basiert nicht auf logischer Notwendigkeit oder Zufall, sondern auf der Signifikanz dieser Muster für die Wahrnehmenden auf verschiedenen Ebenen.

Die interagierenden musikalischen Elemente (1) sind bei COSM 8 musikalische Parameter und Kontrast. Narrative Archetypen (2) finden sich auf der syntaktischen Ebene: Sonatenform, Sonaten-Zyklus, Anfang-Mitte-Ende, Kulminationsdramaturgie mit Hauptkulmination, und speziell für Tüürs Musik auf parametrischer Ebene: »schnelle«, »langsame«, »kontinuierliche« Zustände der Zeit,<sup>76</sup> die durch die entsprechende Behandlung der Parameter Tonhöhenbewegung, Rhythmus, Tempo erreicht wird. Der Grundkonflikt bei der Muster-Organisation (3) in Tüürs Musik besteht in Kontrasten innerhalb des musikalischen Materials und zwischen unterschiedlichen Kompositionstechniken; in seinen nach 2002 entstandenen Werken nehmen Übergänge zwischen diesen Kontrasten – speziell zwischen den drei temporalen Zuständen der Musik – immer mehr Raum ein. Bezüglich einzelner Parameter erscheinen in diesen Werken die Kontraste für die Hörenden individuell, konstituierende Parameter werden zu Beginn durch die Hörenden festgelegt, und zwar diejenigen mit dem höchsten Saliens-Grad. Die einzigartigen Oberflächen-Merkmale der Muster (4) sind in Tüürs Musik die im vorigen Punkt genannten Kontraste sowie nach 2002 die ebenfalls bereits erwähnten Übergänge zwischen den drei temporalen Zuständen der Musik. Die psychologische Bedeutsamkeit dieser Muster (5) wird in COSM durch das Konzept der audiovisuellen Saliens erfasst.

## ZUR EMPIRISCHEN METHODIK DIESER STUDIE

### Analyse-Gegenstand, Teilnehmende und Prozedur

Gegenstand der Studie ist eine Einspielung der 4. Sinfonie bzw. des Schlagzeugkonzerts *Magma* von Erkki-Sven Tüür (2002, Aufführungsdauer 30:58 Min.,<sup>77</sup> Estnisches Nationalorchester ERSO, Dirigent: Paavo Järvi). Seine Musik erscheint fließend ohne klare Grenzen, wellenförmig, sich ständig verändernd, zugleich kontrastiv und kulminationsdramaturgisch ausgerichtet. Nach Kerri Kotta<sup>78</sup> kann sie mit Hilfe der Prinzipien der »schnellen«

76 Kotta 2008, 2011.

77 Zu möglichen Ermüdungseffekten der Teilnehmenden aufgrund der langen Dauer sowohl der Musik wie auch des Experiments ist Folgendes festzuhalten: Da die Dauer des Experiments vom Teilnehmer selbst abhängt – je nachdem, wie viele Impulse indiziert werden und wie detailliert die Parameter analysiert werden –, können keine generellen Vorgaben festgelegt werden. Es ist davon auszugehen, dass die Teilnehmenden entsprechend ihren persönlichen Dispositionen (z. B. Big-Five-Modell) mehr oder weniger intensiv reagieren und somit in der Lage sind, ihre Kräfte einzuteilen.

78 Kotta 2008, 2011.

(aktiver Rhythmus), »langsamen« (klare Linear- und Harmoniestruktur) und »kontinuierlichen« (andauernde Klang-Faktur) Zustände der musikalischen Zeit analysiert werden. Bis 2002 überwiegen bei Tüür Kontraste innerhalb des musikalischen Materials und zwischen unterschiedlichen Kompositionstechniken (u. a. tonal versus frei-atonal versus dodekaphon), nach 2002 nehmen Übergänge zwischen diesen Kontrasten, speziell zwischen den drei temporalen Zuständen der Musik immer mehr Raum ein. Dies führt u. a. dazu, dass Formgrenzen hauptsächlich bei kulminativen Höhe- und Tiefpunkten anzusiedeln sind, da es keine klassisch klaren Abschnitte mehr gibt.<sup>79</sup>

Die empirischen Experimente fanden im Herbst/Winter 2017 an der Tallinner Universität statt; mit zwei von insgesamt vier Expertinnen und Experten fanden die Experimente außerhalb Tallinns statt. Die Teilnehmenden des ersten Experiments (N=26) waren Bachelor-Studierende zum einen des Studiengangs »Integrative Kunst, Musik und Multimedia« aus drei Jahrgängen, zum anderen des auslaufenden Musikstudiengangs sowie eine Gymnasiastin mit musikalischer Ausbildung (n=22; Altersdurchschnitt: 24,3 Jahre, Altersspanne: 17–37 Jahre). Unter den Expert\*innen (n=4; professionelle Komponist\*innen, Dirigent\*innen und Musiker\*innen) befand sich ein Magisterstudent mit Bachelor-Abschluss, drei Personen mit (teils mehreren) Master-Abschlüssen, darunter zwei Doktorand\*innen (Altersdurchschnitt: 38,8 Jahre, Altersspanne: 31–50 Jahre).

Während des ersten Experiments zeigten die Teilnehmenden durch *slider controller* die »wahrgenommene« strukturelle musikalische Spannung an. Sie wurden darum gebeten, sich beim Hören auf die Analyse der Musik zu konzentrieren, nicht auf den sich dadurch eventuell einstellenden eigenen emotionalen Spannungszustand. Diese Vorgabe stützt sich auf Lehne und Koelsch<sup>80</sup> und beruht auf der Unterscheidung zwischen »wahrgenommener« (»objektiver«) und »gefühlter« (»subjektiver«) Emotion.

Im zweiten Experiment analysierten Teilnehmende aus demselben Feld (N=14, darunter Bachelor-Musikstudierende n=10; Altersdurchschnitt: 23,3 Jahre, Altersspanne: 19–37 Jahre; ferner dieselben Experten n=4) mit Hilfe von COSM zunächst die Salienz von Impulsen (Momenten der Veränderung). Anschließend fixierten sie quantitativ die Salienz von acht vorgegebenen musikalischen Parametern<sup>81</sup> zum Zeitpunkt der zuvor individuell angezeigten Impulse.

## Empirisches Experiment-Design

Das erste Experiment dieser Studie durch *slider controller*<sup>82</sup> ergibt ebenso wie bei Farbood (2006, 2012) kontinuierliche Echtzeit-Daten. Das zweite Experiment (COSM) ergibt in der ersten Phase (i) diskrete Echtzeit-Daten, in der zweiten Phase (ii) diskrete retrospektive Bewertungen.

79 Vgl. Lock 2010a, 65.

80 Lehne/Koelsch 2015, 3.

81 Primäre Parameter (PP): Tonhöhe, Rhythmus, Harmonie; Sekundäre Parameter (SP): Dynamik, Tempo, Instrumentation/Timbre, Faktur, Effekte.

82 Der TEDEA (Tension Design Apparatus) wurde 2011 von Gerhard Lock (Konzeption) und Hans-Gunter Lock (Software *Max/MSP*, Arduino, Hardware) entwickelt. <http://www.schoenberg.ee/tension-design/tension-design.html> (11.12.2020)

1. ›Holistisches‹<sup>83</sup> und ›aufmerksames‹ Hör-Experiment: ›kontinuierliche‹<sup>84</sup> Erfassung von Veränderungen in der Musik als Ausdruck der ›wahrgenommenen‹ musikalischen Spannung durch *slider controller* über das ganze Werk hinweg (ohne Unterbrechung).
2. ›Holistisches‹ Hörexperiment: diskrete Erfassung von Veränderungen in der Musik:
  - i. ›aufmerksames Hören‹ (*attentive listening*):<sup>85</sup> Anzeigen von holistischen musikalischen Ereignissen (Impulsen) als Indikatoren für musikalische Spannung über das ganze Werk hinweg (ohne Unterbrechung).
  - ii. ›aufmerksames Hören‹ (*attentive listening*) und ›analytisches Hören‹:<sup>86</sup> die individuellen Impulse (mit ihrer Umgebung  $\pm 7$  Sekunden), die beim ›holistischen‹ Experiment angezeigt wurden, werden als Fragmente (*chunks*) (Gesamtdauer 14 Sekunden, siehe Abbildung 1) für wiederholtes Hören durch jeden Teilnehmenden separat benutzt, um die Salienz der gegebenen musikalischen Parameter zu bestimmen, die durch die COSM-Scheibe die Analogie der Salienz sowohl im visuellen als auch im auditiven Bereich hinzufügen.

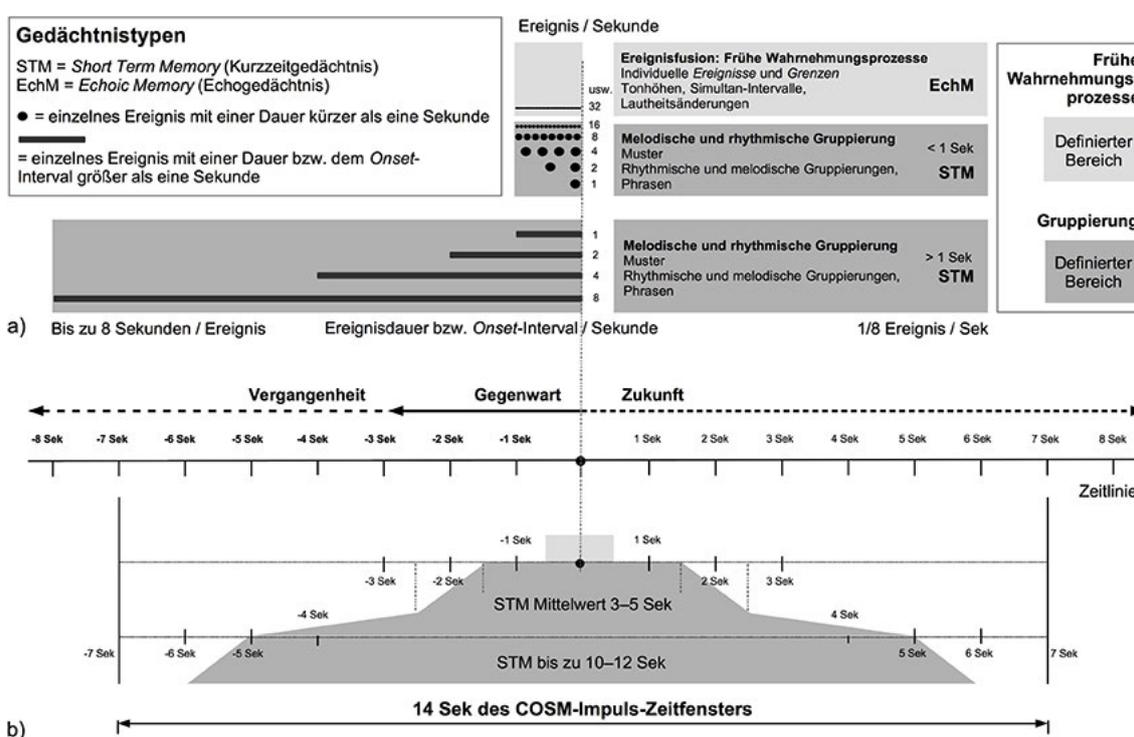


Abbildung 1: Gedächtnis-Aspekte bei der Wahrnehmung von a) Ereignissen und primären musikalischen Parametern, b) der temporalen Dimension, Gedächtnis-Mittelwerte (nach Snyder 2000) zur Begründung des  $\pm 7=14$  Sekunden COSM-Impuls-Zeitfensters.

83 Eitan/Granot 2009.

84 Der Ausdruck ›kontinuierlich‹ ist technisch nicht ganz korrekt, da das *Max/MSP*-Programm *slider controller*-Daten nur alle 500 ms erfasst, und gleichbleibende Datenpunkte nicht mitgeschrieben werden aus Gründen der ökonomischeren Datenweiterverarbeitung.

85 Deliège/Mélen 1997, 388.

86 ›Analytisches Hören‹ nach Eitan/Granot 2009 entspricht dem ›synthetischen Hören‹ nach Purwins/Herrera/Grachten/Hazan/Marxer/Serra 2008.

## Zwei Phasen von COSM

In der ersten Phase von COSM werden musikalische Ereignisse analysiert, die wahrnehmbar sind, indem sich im als Impuls bezeichneten Moment für die Hörenden etwas ändert in der Musik. Was genau diese Änderung hervorgerufen hat, bleibt in der ersten Phase des Experiments noch verborgen. Die Impulse werden von den Teilnehmenden des Experiments im Audioverarbeitungsprogramm *Reaper* mit der M-Taste in Echtzeit während des ununterbrochenen Musik-Hörens ausgewählt und gespeichert. Hierbei sehen die Teilnehmenden im leeren *Track* (der Aufnahme) weder den Maus-Cursor noch die Wellenform mit laufender Zeitmarkierungs-Positionsline, um nicht von dieser visuellen Information beeinflusst zu werden. Die Impulse werden anschließend als Zeitcodes aus *Reaper* exportiert und in der zweiten Phase in das Programm *Max/MSP* importiert, mit der die COSM-Software von Hans-Gunter Lock geschrieben wurde.

In der zweiten Phase ist es das Ziel der Modellierung, den ›Inhalt‹ dieser Impulse greifbar zu machen, d. h. zu ermitteln, welche Merkmale/Eigenschaften (*features, properties*) im Fluss der Musik auftauchen (*emergent*) und sich als auffällig salient erweisen. Hierbei ist es das Ziel, jene musikalischen Parameter, die die in der ersten Phase im Impuls-Moment wahrgenommene Änderung hervorgerufen haben, in genau diesem Moment zu bestimmen und zu quantifizieren. Dabei wird einkalkuliert, dass speziell in komplexer Orchestermusik alle wesentlichen Parameter<sup>87</sup> miteinander verwoben sind und ineinanderwirken – auch dann, wenn sie (aus welchen Gründen auch immer) nicht einzeln wahrgenommen werden (können).

## Audiovisuelle Prinzipien von COSM

Für die Modellierung wurde der Umriss eines Achtecks (Oktogon) als geometrische Figur gewählt (siehe Abbildungen 2 und 3), dessen Ecken durch die quasi 3D-Darstellung leicht seitlich von vorn sowie ungefähr im 45-Grad-Winkel von oben unterschiedlich hervortretend (salient) sind. In Analogie zu dieser visuellen Salienz sind in jedem vom jeweiligen Experiment-Teilnehmenden zuvor ausgewählten Impuls alle acht Parameter immer vorhanden, aber sie sind für verschiedene Hörende unterschiedlich salient, mehr oder weniger auditiv hervortretend. Ihre Salienz hängt davon ab, welche Parameter für welche Hörenden in welchem Umfang und in welcher Kombination perzeptiv überwiegen bzw. attraktiv sind. Die Hörenden entwickeln dabei im Laufe des Experiments in Abhängigkeit von der Musik und ihren eigenen Vorlieben, aber auch von ihren jeweiligen perzeptiven und kognitiven Fähigkeiten und Erfahrungen eine eigene Strategie, die qualitativ sowohl über die Musik als auch über die Hörenden etwas aussagt. Daraus lässt sich wiederum ein analytischer Ansatz entwickeln, da für die zweite Phase sämtliche Impulse innerhalb eines  $\pm 7$  Sekunden dauernden Fragments, eines sogenannten *chunks* mit der Gesamtdauer von 14 Sekunden, so oft wie nötig angehört und im Detail analysiert werden können. Ähnlich geht

87 Es sind acht Parameter – PP: Tonhöhe, Rhythmus, Harmonie; SP: Dynamik, Tempo, Instrumentation/Klangfarbe, Faktur und Effekte –, die beinahe mit denen von Kirschbaum (2001) zusammenfallen. Allerdings betrachtet der Autor des vorliegenden Beitrags im Gegensatz zu Kirschbaum die Faktur von Instrumentation und Klangfarbe getrennt und unterteilt den Tonhöhen-Parameter nicht in die Unterkategorien Bewegung und Register, da diese im Kontext der Musikwahrnehmung kaum voneinander zu trennen sind. Eine solche Unterscheidung vermögen weder Amateur\*innen noch Nicht-Musiker\*innen zu leisten, sondern allein Expert\*innen. Das Modell konzentriert sich daher eher auf die Unterschiedlichkeit der gewählten Parameter. Über Kontrast als einen separaten, zusammengesetzten Aspekt äußert sich ebenfalls Kirschbaum.

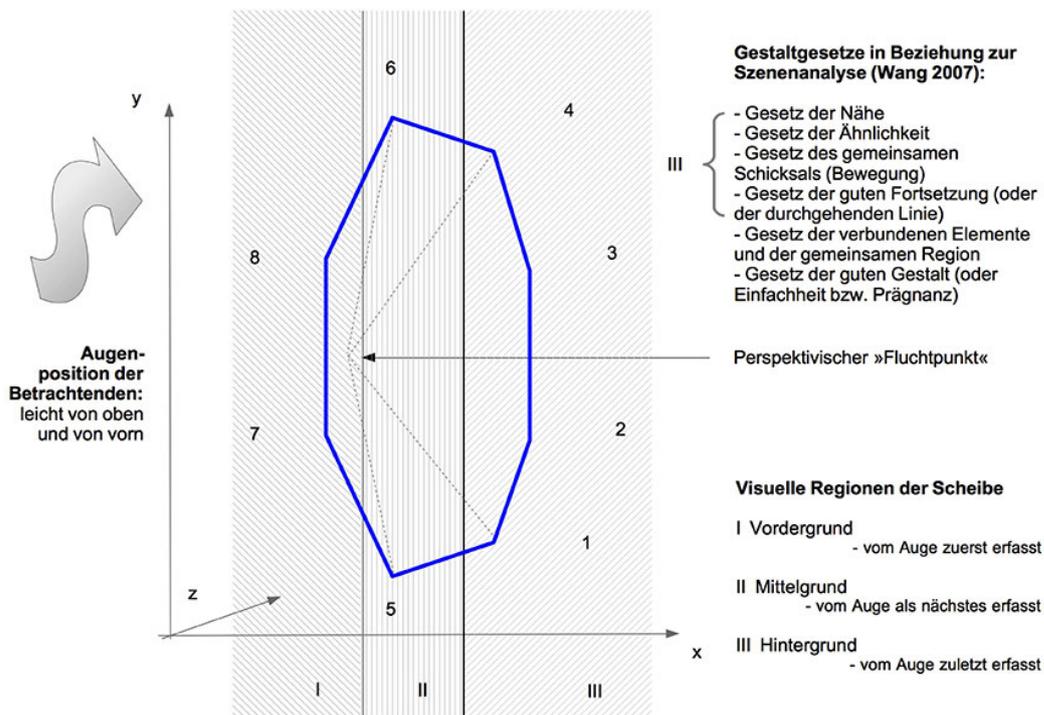


Abbildung 2: Die zentrale geometrische Figur eines Achtecks (Oktogon) für die COSM-Scheibe. Die Ecken des Oktogons befinden sich in mit den römischen Ziffern I-III bezeichneten visuellen Regionen, wobei sie in den Regionen I und II unter dem Gesichtspunkt der visuellen Salienz betrachtet werden. Die Region III funktioniert nach den Gestaltgesetzen, da diese Punkte perspektivisch näher beieinander liegen. Die arabischen Ziffern 8-1 in absteigender Reihenfolge und somit abnehmender Salienz an den Ecken des Oktogons sind die zugeteilten Werte, mit deren Hilfe die jeweiligen Ecken quantifiziert werden können.

auch die *Progressive Exposure Method* (PEM) von Joshua D. Albrecht vor, bei der die Musik in einzelnen Fragmenten (*chunks*) mehrfach angehört werden darf.<sup>88</sup> Allerdings wählen die Teilnehmenden die Fragmente bei COSM in der ersten Phase des Experiments durch Impuls-Erfassung selbst (mit statischer Dauer der oben genannten 14 Sekunden) und analysieren diese chronologisch in der Originalreihenfolge.

Abbildung 3 zeigt die COSM-Scheibe (Oktogon) und die musikalischen Parameter zusammen mit dem Extra-Parameter Kontrast als Experiment-Oberfläche in demjenigen Fenster, das für die Teilnehmenden des Experiments am Bildschirm sichtbar ist, sowie die Zusatzfunktionen, die nur von Personen eingesehen werden können, die das Experiment wissenschaftlich betreuen. Der Richtungspfeil *Click & click-drop* zeigt, dass der Parameter Dynamik mit zwei Mausklicks der gewählten Oktogon-Ecke zugeordnet wird. Der Hintergrund der Dynamik-Schaltfläche (hellblau) verschwindet dann beim Menü und erscheint als Hintergrund der Schaltfläche der jeweiligen Ecke. Das Fenster zeigt alle Funktionen, die die Teilnehmenden während des Experiments wählen können und müssen, um fortfahren zu können: *Play* startet das Fragment, *Volume* ermöglicht eine Justierung der Lautstärke des Fragments, *Correct* erlaubt den Teilnehmenden, ihre vorherige Auswahl neu zu treffen (der Vorgang für den jeweiligen Impuls beginnt von vorn), *Ready* wird gewählt, wenn die Teilnehmenden mit ihrer Auswahl zufrieden sind und den nächsten Impuls analysieren möchten. ›Im#‹ zeigt die Nummer des jeweils zu analysierenden Impulses und ändert sich automatisch, wenn die Teilnehmenden mit der Erarbeitung eines Impulses fertig geworden sind. Die Ziffern an den Ecken des Oktogons sind die zugeteilten Werte, mit deren Hilfe die jeweiligen Ecken quantifiziert werden können.

88 Albrecht 2012.

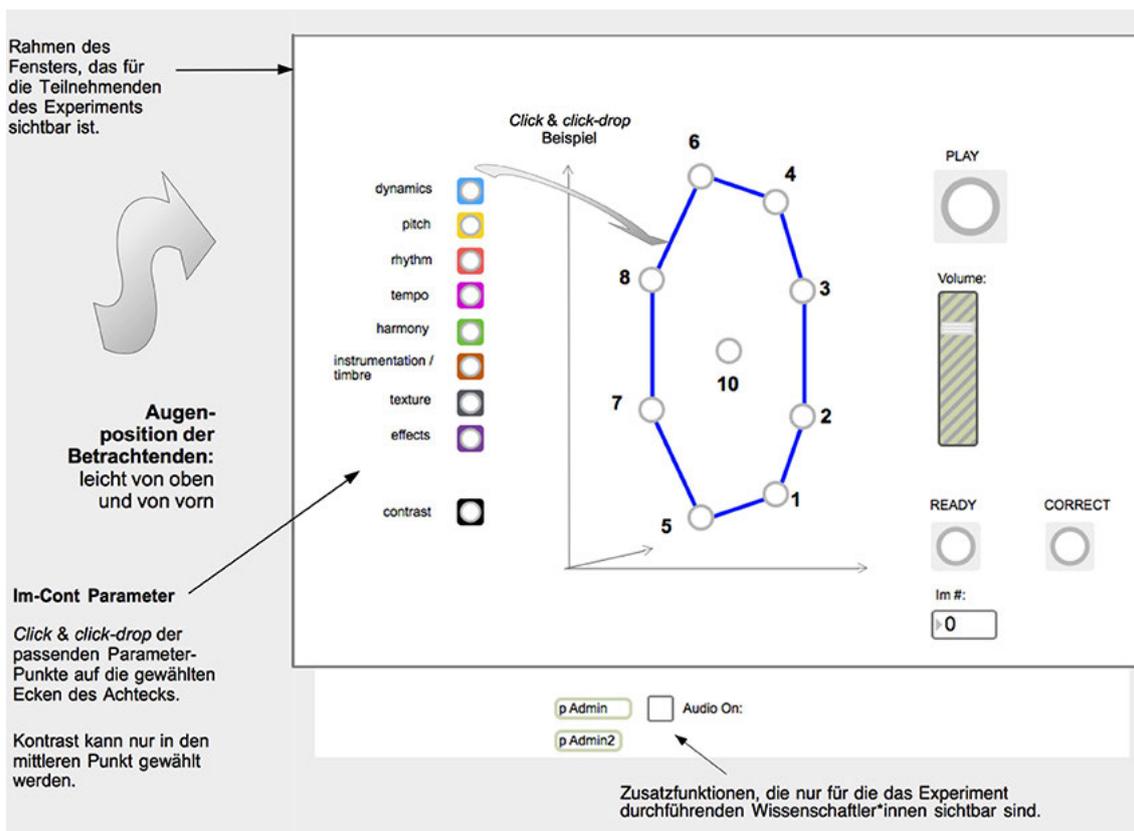


Abbildung 3: COSM-Scheibe (Oktogon) und musikalische Parameter als Fenster für Teilnehmende der zweiten Phase des Experiments mit dem Ziel, die Salienz der Parameter für den jeweiligen Impuls zu erfassen

## Funktionsprinzip und Visualisierung des DBSCAN-Algorithmus

Durch den DBSCAN-Algorithmus werden die Impulse der am Experiment Teilnehmenden (Expertinnen und Experten  $n=4$ , Musikstudierende  $n=10$ , zusammen  $N=14$ ) in 48 Cluster nach folgenden Kriterien aufgeteilt: 10 und mehr Reaktionspunkte (Impulse) mit einem Radius (Epsilon) von 2 Sekunden (bezogen auf die jeweiligen Punkte) sind Zentralpunkte (*core points*); liegen weniger als 10 Reaktionspunkte (Impulse) innerhalb dieses Radius (Epsilon), so werden sie als Grenzpunkte (*border points*) bezeichnet. Die gewählte Mindestanzahl von 10 Punkten bezieht sich auf die Teilnehmenden-Anzahl  $N=14$ , weniger als 10 Punkte sind nicht hinreichend signifikant. Das Generierungsprinzip der DBSCAN-Cluster-Punkte ist in Abbildung 4 am Beispiel des Clusters 21 mit Kreisen visualisiert. Die Daten werden am Beispiel der Cluster 21–23 im Audibearbeitungsprogramm *Audacity* zur Wellenform der Tonaufnahme ins Verhältnis gesetzt (Abbildung 4). Neben den Zeitangaben zu den Impulsen bzw. Reaktionspunkten zeigt das Bildschirmfoto auch die Dauer der dichtesten Kumulation von Impulsen innerhalb eines Clusters, die Dauer innerhalb von Cluster-Paaren sowie die Dauer zwischen einzelnen Clustern/Cluster-Paaren.

Abbildung 4 zeigt, dass die Reaktionen der am Experiment Teilnehmenden relativ genau mit den musikalischen Ereignissen übereinstimmen. Verzögerungen liegen zwischen 100–500 ms, welches die Reaktionszeit-Verspätung von 200–300 ms<sup>89</sup> sowie die sensorische Schwelle des möglichen physiologischen Zeitverzugs<sup>90</sup> (ca. 500 ms) einschließt. Für die Zeit, in der eine Bedeutung im Gehirn sozusagen ›auftaucht‹, geben Stefan Koelsch und Walter A. Siebel 250–550 ms an;<sup>91</sup> für das auditiv-sensorische Gedächtnis zeigen sie 100–200 ms, für die Strukturbildung 180–400 ms; die Reanalyse und Revision finden wesentlich später erst bei 600–900 ms statt.

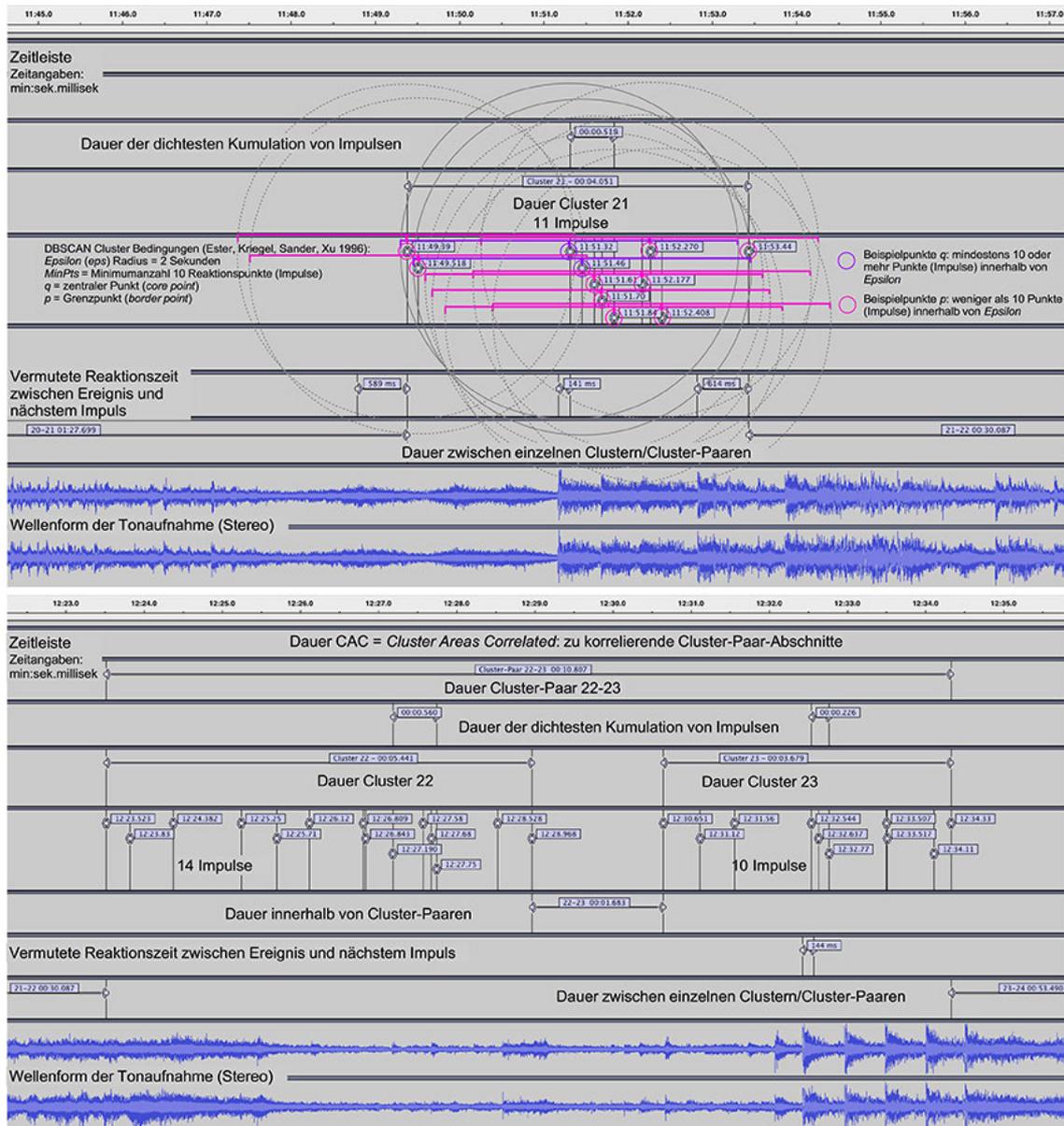


Abbildung 4: Cluster 21 und Cluster-Paar 22–23: Darstellung und Analyse mit Zeitangaben der Impulse (Teilnehmende N=14), sowie bei C21 der Visualisierung des Prinzips des DBSCAN-Algorithmus

89 Vgl. Jensen 1979 und Libet 2004, 54 f.

90 Libet 2004.

91 Vgl. Koelsch/Siebel 2005, 570 sowie Koelsch 2013, 90.

## ERGEBNISSE UND ANALYSE

## Lokal-Analyse der Cluster 19/21–23/26

Die Auswahl der zu analysierenden Cluster 19–26 erfolgt auf Grundlage der summierten Tendenz der COSM primären (PP) und sekundären Parameter (SP) sowie der Mittelwerte der *slider controller*-Ergebnisse per COSM-Cluster, Cluster-Paare und zu korrelierender Cluster-Paar-Abschnitte (*CAC = Cluster Areas Correlated*). Bis auf die Übergangskluster 17 und 18 umfassen C19–26 im Prinzip den scherzoartigen B-Teil des Werkes (zur Formanalyse siehe Abbildung 10a–f).

Ausgehend von den in der Matrix in Abbildung 9 dargestellten Ergebnissen, die die COSM-Parameter sowie die *slider controller*-Tendenzen für jeden einzelnen Cluster bezüglich des Ausgangs- und Endpunkt-Niveaus auf der Basis der jeweiligen arbiträren psychophysischen Salienzskala vergleichen, ergibt sich, dass insbesondere der einzelne C21 sowie das Cluster-Paar C22–23 die regelmäßigsten Datenmuster für die Parameter zeigen.

An den Clustern 21–23 lässt sich beispielhaft zeigen, wie Parameter aus der Partitur formalisiert werden können (Tabelle 1). Die vereinfachte Partitur (Notation des Autors, Abbildung 5) zeigt die Cluster(-Paare) 21 und 22–23. C21: S. 51–52, Takt 225–226, Zeitdauer 11:49.390–11:53.440 (00:04.051); C22–23: S. 55–56, Takt 238–239 und 240–241, Zeitdauern (C22:) 12:23.528–12:28.968 (00:05.441), (zwischen C22 und 23:) 00:01.683, (C23:) 12:30.651–12:34.330 (00:03.679), (C22–23:) 12:23.528–12:34.330 (00:10.807).

C-Nr.	Primäre Parameter PP (S → E)	Sekundäre Parameter SP (S → E)
C21	<p><b>Tonhöhe:</b> hoch (3) → hoch (3)/mittel (2)/tief (1) rotierend/absteigend (–0,5)</p> <p><b>Rhythmus:</b> kontinuierlich (1) → schnell/rotierend (–0,5)(3)/reliefhaft (1,5)/langsam (2)/absteigend (–1)</p> <p><b>Harmonie:</b> konsonanzreich (1)/mit Unregelmäßigkeiten (2,5) → chromatisch (3)/konsonanzreich (1)/mit Unregelmäßigkeiten (2,5)</p>	<p><b>Dynamik:</b> sehr laut (4)</p> <p><b>Tempo:</b> kontinuierlich (0) → schnell (3) (ro-tierend) (–0,5)/langsam (1)</p> <p><b>Instrumentation/Timbre:</b> hell/scharf (3) → hell/mittel/dunkel (3/2/1)</p> <p><b>Faktur:</b> mittel (2) → dicht (3)</p> <p><b>Effekte:</b> Schlagzeug Becken Glockenspiel (hängende Stäbe) (3) → Trommel (1)</p>
C22	<p><b>Tonhöhe:</b> hoch (3)/mittel (2) → mittel (2)</p> <p><b>Rhythmus:</b> kontinuierlich (1)/langsam (2)/Triller (4) → langsam (2)/schnell (3)</p> <p><b>Harmonie:</b> konsonanzreich (1)/mit Unregelmäßigkeiten (2,5) → konsonanzreich (1)/mit Unregelmäßigkeiten (2,5)</p>	<p><b>Dynamik:</b> laut (3)/sehr laut (4) → laut (3)</p> <p><b>Tempo:</b> kontinuierlich (0)/langsam (1) → schnell (3)/langsam (1)</p> <p><b>Instrumentation/Timbre:</b> hell/scharf (3)/mittel (2) → mittel/weich (1,5)</p> <p><b>Faktur:</b> mittel (2) → mittel (2)</p> <p><b>Effekte:</b> Streicher glissando (0,5)/Trompeten/Posaunen scharf (3)/Schlagzeug tremolo (2) → Schlagzeug schelle Punktierung (0,5)</p>
C23	<p><b>Tonhöhe:</b> mittel (2) → ansteigend (1)/mittel (2)/tief (1)</p> <p><b>Rhythmus:</b> schnell (3)/mittel (2) → schnell (3)/mittel (2)</p> <p><b>Harmonie:</b> konsonanzreich (1)/mit Unregelmäßigkeiten (2,5) → konsonanzreich (1)/mit Unregelmäßigkeiten (2,5)</p>	<p><b>Dynamik:</b> laut (3) → laut (3)</p> <p><b>Tempo:</b> schnell (3)/mittel (2) kontinuierlich (0) → schnell (3)/mittel (2)/leicht beschleunigend (0,5)</p> <p><b>Instrumentation/Timbre:</b> mittel/weich (1,5) → mittel/weich (1,5)/dunkel (1) Schlagzeug</p> <p><b>Faktur:</b> mittel (2) → dicht (3)</p> <p><b>Effekte:</b> Becken/scharf (2) → Trommel/reliefhaft (3)</p>

Tabelle 1: Cluster 21–23, Partitur-Parameter-Analyse (Start → Ende per Cluster)

S. 51 S. 52

C21 T. 225-226

The image displays a page of a musical score for a symphony, specifically measures 225 through 228. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left include Flutes (Fl. 1-3), Clarinets (Cl. 1-3), Cor Anglais (Cor. 1-4), Trumpets (Tr. 1-3), Trombones (Tbn. 1-4), Percussion (Perc./Tuba), and Strings (Violins I/II, Violas, Cellos/Double Basses). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp* are present. A rehearsal mark 'R' is placed above measure 226. The page number '228' is located at the top right. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 226 and the second system starting at measure 227.

Abbildung 5: Cluster(-Paare) 21 und 22-23 (Reduktion der Partitur) (Fortsetzung auf der nächsten Seite)

S. 56  
C23 T. 240-241

Musical score for measures 240 and 241. The score includes staves for Fl. 1/3, Cl. 1/3, Cl. b./Fag., Tr. 1-3, Cor. 1-4, T. 1-3, 4 Cym./Drums (2), Vl. I, Vl. II, Vcl., and Vc./Cb. The music features various dynamics and articulations.

S. 55 S. 56  
C22 T. 238-239

Musical score for measures 238 and 239. The score includes staves for Fl. 1/3, Cl. 1/3, Cl. b./Fag./C.Fag., Tr. 1-3, Cor. 1-4, T. 1-3, 4 Cym./Drums (2), Vl. I, Vl. II, Vcl., and Vc./Cb. The score includes a rehearsal mark 'S' at measure 239.

Abbildung 5 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Wie die Abbildungen 7c sowie 10c und d zeigen, geht die musikalisch zu erwartende Spannungsentwicklung des B-Teils für musiktheoretisch geschulte Hörende in Richtung der Kadenz (Cluster 27). Es wäre also ein musikalischer Spannungshöhepunkt für C26 oder C27 zu erwarten. Interessanterweise zeigt jedoch schon C21 den höchsten musikalischen Spannungswert bei den Expert\*innen (zwischen 70 und 80 Punkten auf der arbiträren psychophysischen Skala [bei absolutem Maximum 100], in der Tendenz fallend) für die erste Hälfte (bis zur Kadenz) sowie den dritthöchsten für das gesamte Werk. Der Spannungswert bei den Musik- und Kunststudierenden (ca. 60) ist hingegen in C21 niedriger als im Cluster-Paar 17–18 (60–70), er zeigt steigende Tendenz und einen (in der Tendenz fallenden) Maximalwert erst im folgenden C22 (60–70). C23 zeigt die hohe gehaltene Spannung der Expert\*innen (70), die Studierenden fallen hier aber deutlich ab (40–60). Mit den Clustern 24–26 ergibt sich der zu erwartende erneute Spannungsanstieg von niedrigerem Niveau aus (40–60), wobei die Musikstudierenden in C25 eine fallende Tendenz annehmen, während die anderen Teilnehmergruppen in der Tendenz unverändert bleiben. Bei allen drei Gruppen zeigt sich ein deutlicher Spannungsanstieg in C26 (50–60). Die Kadenz in C27 erregt nur bei den Expert\*innen das zu erwartende Spannungsmaximum (65), bei den Musikstudierenden zeigt sich hier ein merklicher Rückgang (unter 30), bei den Studierenden der Bildenden Künste bewegen sich die Werte im mittleren Spannungsniveau (über 50). Entsprechend der Abbildung 6 zeigt die Impuls- und Zeitdauer-Statistik für die Cluster-Paare 19–26 einen Anstieg der Impulszahlen für C26 (19, darunter die der dichtesten Kumulation 9). Auch in C22 liegt dieser Wert mit 14 höher als bei den umliegenden Clustern, C21 weist nur 11 Impulse auf. Das Cluster-Paar 25–26 hat zusammen 30 Impulse. Die Dauer der Cluster liegt zwischen 3–6 Sekunden, die Cluster 19, 22 und 26 sind hierbei länger, die Cluster 20, 21, 23–25 kürzer.

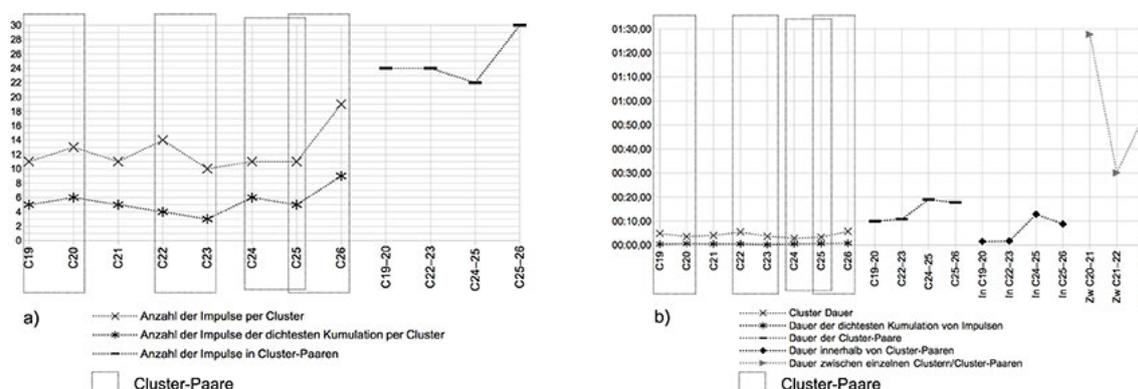


Abbildung 6: Cluster 19–26, a) Impuls-Statistik, b) Zeitdauer-Statistik

Abbildung 7 zeigt eine Gegenüberstellung der positiven Korrelation am Beispiel der Parameter-Daten für die Cluster 19–26 aus der Partitur mit COSM-Parameter-Tendenzen (steigend, fallend, unverändert) und Spannungsergebnissen per Teilnehmenden-Gruppen (Expert\*innen, Musik- und Kunststudierende). Der globale Vergleich der Spannungsgruppen mit den Parameter-Gruppen für die gesamte Dauer des Werkes (C01–48) findet sich in Abbildung 10f. In C19 und C22 (fallend), in C24 und C26 (steigend) weisen alle Teilnehmenden-Gruppen (E, M, K) dieselbe Tendenz innerhalb des jeweiligen Clusters auf. Mit Ausnahme von C25 zeigt sich bei Hör-Protokollen für alle Cluster bei den Musik- und Kunststudierenden eine einheitliche Tendenz, die sich allerdings in den Protokollen der Expert\*innen so nicht zeigt.

Es fällt auf, dass darüber hinaus bei beiden Teilnehmenden-Gruppen die Parameter-Gruppen-Statistik identisch ist. In C25 entsteht sowohl bei den Expert\*innen als auch den Kunststudierenden keine Korrelation zwischen Spannungsmittelwert, COSM und Partitur-Parameter-Gruppen.

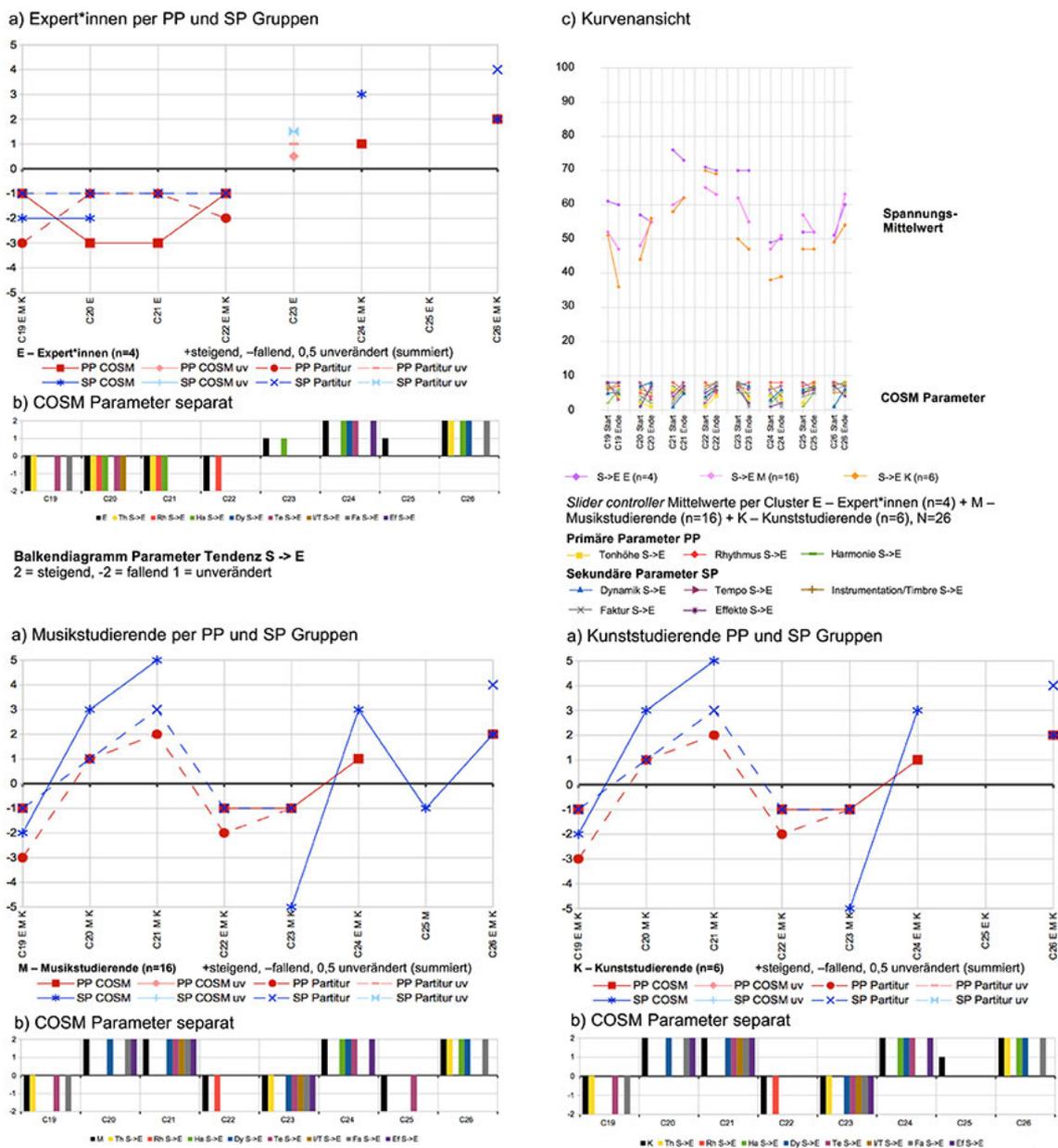


Abbildung 7: Cluster 19–26, Positive Korrelation a) per PP und SP Gruppe: COSM (n=14) vs. Spannungsmittelwert von E, M, K mit Parameter-Statistik der Partitur (Start → Ende + steigend, - fallend, uv unverändert); b) Parameter separat; c) Kurvenansicht.

Ferner fällt in Abbildung 7 auf, dass die Expert\*innen grundsätzlich anders zu reagieren scheinen als die Musik- und Kunststudierenden. In den Clustern 19–22 der Expert\*innen befinden sich viele Parameter (COSM und Partitur) im korrelierenden Abwärtstrend (keine sind steigend), bei den PP verlaufen COSM und Partitur-Daten spiegelbildlich – die PP sind abwechselnd salienter,<sup>92</sup> die SP verlaufen jedoch parallel, die COSM-Parameter sind in C19 und 20 salienter: in den Clustern C20 und 21 ist die Wahrnehmung (COSM) klarer als dies vermutlich der Fall gewesen wäre, wenn die Teilnehmenden des Experiments *prima vista* mit der Partitur konfrontiert worden wären. In C23 sind die COSM und Partitur-Parameter unverändert, in C24 und 26 sind die meisten Parameter in der Tendenz steigend sowie die SP salienter. Bei den Musik- und Kunststudierenden zeigt sich ein überwiegend paralleler Parameter-Verlauf zwischen PP und SP in COSM und der Partitur-Analyse. Wenn in C19 und C22 die COSM-PP dominieren, so sind es in C20 und 21 sowie C23 und 24 die COSM-SP. Im Cluster-Paar 22–23 fallen COSM und Partitur-Daten zusammen. Eine Schlussfolgerung daraus ist, dass für die Nicht-Expert\*innen die SP (in C20, C21, C23) tatsächlich salienter erscheinen, im Gegensatz zu den PP, die für die Expert\*innen salienter sind (in C20, C21). Allerdings zeigt sich bei allen Teilnehmer-Gruppen eine klare Abgrenzung um die Cluster 22 und 23 herum. Diese deutliche Regelmäßigkeit in den Daten visualisieren auch die Abbildungen 9 (Matrix) sowie die Abbildungen 10e und f für das gesamte Werk.

In Abbildung 8 werden die musikalischen Parameter-Ergebnisse von COSM der Cluster 21–23 nochmals detailliert abgebildet, nicht jedoch die zeitlichen Positionen der Impulse in jedem Cluster proportional zueinander. Um die Proportionalität der Impulse untereinander besser einordnen zu können, kann man die Abbildungen 8 und 4 zusammen betrachten. Es fällt auf, dass nicht für jeden Impuls alle Parameter angezeigt wurden. Die Salienzsummen sind in Abbildung 8d dargestellt und zeigen, dass der Parameter Rhythmus in allen drei Clustern am häufigsten gewählt wurde, gefolgt von Tempo (C21) sowie von Instrumentation/Timbre (C22) und Instrumentation/Timbre sowie Faktur (C22). Weitere Parameter sind, besonders in C23, weniger salient. Darüber hinaus gestaltet sich die Verteilung der Parameter innerhalb der Cluster augenscheinlich variativ: es gibt keine temporal durchgehend salient-dominierenden Parameter, und bei genauer Betrachtung können sich lokale Muster für jeden Parameter ergeben.

92 Salienter bedeutet hier und des Weiteren, dass auf Basis der Ergebnisse mehr Parameter per Cluster auf der vertikalen Skala der Grafiken als steigend oder fallend dargestellt werden können.

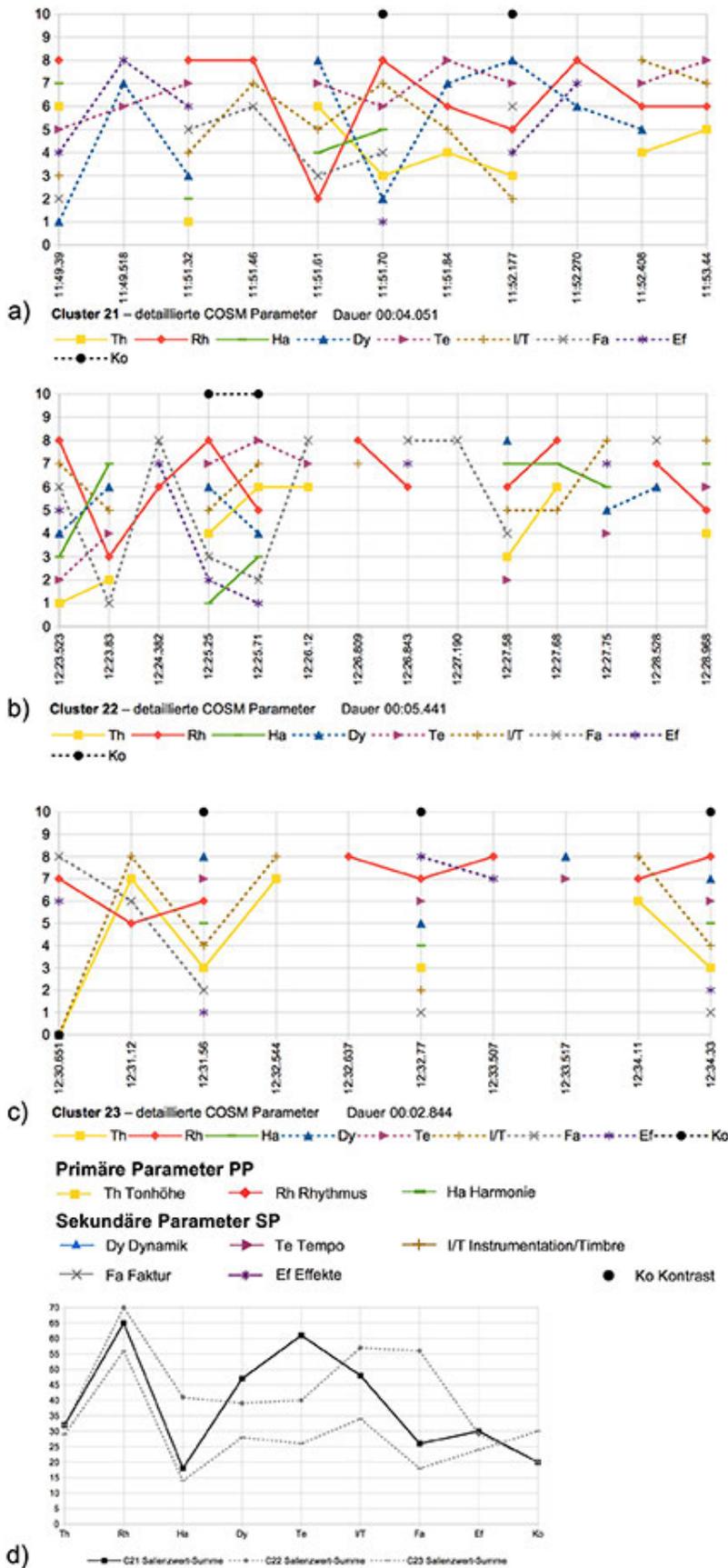


Abbildung 8: Cluster 21–23, (von oben a–c) detaillierte COSM-Parameter-Statistik, Salienzwert-Summenvergleich (d).

## Höranalyse der Cluster 19–26

### *Verbale Beschreibung der musikalischen Ereignisse in C19–26*

Cluster-Paar 19–21 (Dauer 00:09.884)

C19 (Dauer 00:04.844, 10:11.806–10:16.65) beginnt mit schnellem Tremolo in den Holzbläsern, diese gehen in zwei aufeinanderfolgende schnelle Abwärtspassagen (Quasi-Glissando) über, beim zweiten Mal steigt das Quasi-Glissando erneut an. Das Schlagzeug verwendet den aus C19 kommenden Hi-Hat Schlag – bis zu Beginn von C20 wird der Schlagzeugbesen leise und als Effekt eingesetzt.

Mit C20 (Dauer 00:03.55, 10:18.14–10:21.69) beginnt das Solo-Schlagzeug fast ununterbrochen mit Rockmusik-Rhythmen (Floortom, Tomtom, Große und Kleine Trommel). Eine einzelne Unterbrechung dieser Faktur ist aber nicht von einem Cluster erfasst worden (einzelne Teilnehmende haben aber darauf reagiert). In C20 ertönen auch (erneut) dunkle Blechbläserakkordsäulen (chromatische Bewegung *d-cis*), die schon einige Zeit vorher für Spannung gesorgt haben.

Zu Beginn von C21 (Dauer 00:04.051, 11:49.39–11:53.44) endet die auf klangfarblich-dynamische (geräuschhafte) Kulminationseffekte ausgelegte Schlagzeugpartie (Ridebecken). In der zweiten Hälfte erklingen kontrastive Holzbläser in hohem Register (am Ende des Clusters ein Abwärts-Quasi-Glissando) sowie erneut die Rockmusik-Rhythmen des Solo-Schlagzeugs (Floortom, Tomtom, Große und Kleine Trommel).

Cluster-Paar 22–23 (Dauer 00:10.807)

In C22 (Dauer 00:05.441, 12:23.523–12:28.968) enden zunächst schnell (chromatisch) ansteigende und sich verlangsamende Blechbläserakkorde (in mittlerem bis hohem Register). In der zweiten Hälfte beginnt das Schlagzeug schnell zu pulsieren, wobei sich erneut die charakteristische punktierte Rhythmusfigur herauskristallisiert. In C23 (Dauer 00:03.679, 12:30.651–12:34.33) endet die zwischen beiden Clustern begonnene, modal ansteigende, diesmal aber sich beschleunigende Passage der Blechbläserakkorde (leise und mit leichtem *crescendo*). Diese endet direkt nach dem Cluster in einem hohen langen Ton. In der zweiten Hälfte kommen zudem schnelle Schläge der großen Trommel kontrastiv zum Einsatz, die erneut einen Spannungsanstieg hervorrufen.

Cluster-Paar 24–25 (Dauer 00:18.982)

In C24 (Dauer 00:02.844, 13:27.82–13:30.46) endet die bis zu diesem Zeitpunkt kulminierend verdichtete Steigerung des Kuhglockengeläuts. In der zweiten Hälfte begegnen abermals die Rockmusik-Rhythmen, die durch schnelles akzentuiertes Spiel auf der Großen Trommel eine Kontrastwirkung evozieren. Die Trommelschläge treten nicht zuletzt durch die Parallelführung mit den Holzbläsern im hohen Register (Motiv *a-h-gis-a-h-c*) klangfarblich deutlich hervor. Diese Schläge enden unmittelbar nach dem Cluster. Bis zu C25 übernehmen die Streicher das Motiv in hoher Lage und mit relativ geringer Lautstärke. Im Hintergrund von C24 erklingen lang gehaltene Basstöne sowie kurze schnelle Holzbläsermotive in hohem Register. Eine kulminierende Entwicklung vor C25, die jedoch weniger auf eine kontrastierende Wirkung hin angelegt ist, lässt sich nicht innerhalb eines Clusters erfassen. Allerdings beginnt C25 (Dauer 00:03.272, 13:43.53–13:46.802) mit dem klaren und verlangsamten Ende dieser kulminierenden Entwicklung durch das

Schlagzeug (im Hintergrund die schon aus C24 bekannten langen Basstöne), und es erklingen kurze schnelle Blechblas motive (erst vier, dann sechs Schläge mit gleichbleibender Tonhöhe) zusammen mit solistischen lauten, punktierten Schlagzeug-Motiven, die zu einem erneuten Spannungsanstieg führen, zugleich jedoch eine Art Abschluss der bisherigen Spannungsentwicklung bedeuten.

Cluster-Paar 25–26 (Dauer 00:17.751)

Im Cluster-Paar C25–26 ist der Endpunkt der bisherigen kulminierenden Entwicklung der Musik innerhalb des zweiten Drittels des gesamten Werkes – sogar noch vor Erreichen der zweiten Hälfte des zweiten Drittels – erreicht. Dieser Endpunkt mündet in die Solokadenz des Schlagzeugs, die durch C27 erfasst ist. In C25 endet das ständige Solo-Schlagzeug. Bis zu C26 vollzieht sich eine Verlangsamung der Entwicklung. Zu Beginn von C26 (Dauer 00:05.713, 13:55.567–14:01.28) musizieren die Streicher *rallentando* in hohem Register (dritte Oktave: *cis-d-e-f-d-f-d*) Dann bilden die Blechbläser mit einem sukzessive aufwärtssteigenden übermäßigen Dreiklang (zweite Oktave: *a-cis-eis-a*) und dem darauf einsetzenden, die harmonische Spannung des *a* ins *b* auflösenden Tutti den vorläufigen Höhepunkt. Der Akkord, der mehr ein Cluster ist als ein Dreiklang, steht nicht zuletzt wegen seiner dunklen Klangfarbe in auffälligem Kontrast zu den Klängen der Streicher und Blechbläser.

In den Clustern C19–24 endet jeweils die dort kulminierende Spannungsentwicklung, und es baut sich eine neue auf. Diese Cluster sind zweigeteilt durch eine Zäsur in ihren Spannungsentwicklungen ungefähr auf der Hälfte ihrer Dauer. Es zeigt sich ein deutlicher Kontrast mit dem unmittelbar anschließenden Beginn einer neuen Phase mit zunehmender Spannung. C25 lässt als hybrider Cluster zwar das Auslaufen der bisherigen kulminierenden Entwicklung erklingen, die Spannung bleibt gleichwohl erhalten. In C26 ist die in ihrem Spannungsverlauf wieder ansteigende Abschlussphase des B-Teils zu hören, die in eine erneute, zwar langsame, aber nach wie vor spannungsgeladene Entwicklung mündet. Dies alles bereitet die Schlagzeug-Solokadenz vor, die sich exakt in der Mitte des 30:50 Min. dauernden Werkes ereignet, nämlich zwischen 14:26 und 16:17 Min.

## Integrative Analyse

Aus der folgenden integrativen Analyse – einem Vergleich der Formanalyse mit den COSM-Parametern und den *slider controller*-Spannungsmittelwerten – ergeben sich die Regelmäßigkeiten, die zuvor in der Lokal-Analyse der Cluster 19/21–23/26 schon im Detail zu erkennen waren. Die vertikal-chronologische Matrix der Abbildung 9 stellt die detaillierten Tendenzen für die Spannungsmittelwerte (nach Teilnehmenden-Gruppen) den Parameter-Gruppen (PP und SP) gegenüber und zeigt hingegen eine überwiegend unregelmäßige Struktur auf. Einzig in den Clustern 21–23 bzw. 19–26 lassen sich einige Regelmäßigkeiten erkennen, indem alle Spannungs-Teilnehmenden-Gruppen sowie sämtliche PP- und SP-Gruppen dieselben steigenden oder fallenden Tendenzen wahrnehmen.

Cluster Nr	E+M+K N=26			E+M N=14							
	E (n=4)	M (n=16)	K (n=6)	PP			SP				
				To	Rh	Ha	Dy	Te	In/Ti	Fa	Ef
C01	1	1	1	1	1	-1	1	1	1	-1	-1
C02	-1	0	-1	-1	-1	1	1	-1	-1	-1	-1
C03	1	1	1	1	-1	1	0	0	0	0	-1
C04	1	1	1	1	1	-1	0	-1	-1	-1	-1
C05	1	-1	-1	0	1	1	-1	1	-1	1	-1
C06	1	1	1	0	0	0	-1	1	1	1	0
C07	1	1	1	0	-1	1	-1	0	0	0	1
C08	1	1	1	-1	1	1	-1	-1	1	0	-1
C09	1	1	1	-1	-1	1	-1	1	-1	-1	-1
C10	0	-1	-1	1	-1	-1	-1	0	1	-1	-1
C11	1	1	1	0	-1	-1	-1	0	1	-1	-1
C12	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0	-1
C13	-1	1	1	1	-1	1	1	0	-1	-1	0
C14	0	0	1	0	0	-1	1	-1	1	-1	1
C15	1	-1	1	1	1	1	1	1	-1	-1	1
C16	1	1	1	1	-1	1	-1	0	1	-1	-1
C17	1	1	1	-1	1	-1	0	1	0	1	1
C18	1	-1	-1	-1	-1	1	-1	-1	0	-1	1
C19	-1	-1	-1	-1	1	1	0	-1	1	-1	0
C20	-1	1	1	-1	-1	-1	1	-1	-1	1	1
C21	-1	1	1	-1	-1	-1	1	1	1	1	1
C22	-1	-1	-1	1	-1	1	1	1	1	1	1
C23	0	-1	-1	-1	1	0	-1	-1	-1	-1	-1
C24	1	1	1	-1	0	1	1	1	-1	-1	1
C25	0	-1	0	1	1	1	1	-1	1	1	1
C26	1	1	1	1	-1	1	1	-1	0	1	-1
C27	0	0	-1	-1	1	0	-1	1	-1	0	1
C28	0	-1	0	1	-1	-1	-1	0	1	1	1
C29	1	1	0	1	1	1	-1	-1	0	1	1
C30	-1	-1	-1	0	1	1	-1	-1	-1	0	-1
C31	1	1	1	1	-1	0	-1	-1	-1	1	-1
C32	-1	1	0	1	-1	1	1	1	-1	1	1
C33	0	1	1	-1	1	-1	0	-1	-1	1	-1
C34	1	1	0	-1	0	-1	-1	-1	-1	-1	0
C35	1	1	1	-1	1	-1	1	1	-1	-1	0
C36	0	1	1	1	0	0	1	-1	1	-1	-1
C37	0	0	-1	-1	0	0	1	1	0	1	1
C38	1	1	1	-1	1	1	-1	-1	-1	1	1
C39	1	-1	1	-1	1	-1	1	-1	-1	-1	-1
C40	1	1	0	1	-1	0	1	-1	-1	1	-1
C41	0	1	1	1	-1	0	1	1	0	-1	1
C42	1	0	1	-1	-1	1	1	0	1	-1	1
C43	0	1	1	0	-1	1	-1	1	-1	-1	-1
C44	1	1	-1	1	0	1	-1	-1	-1	-1	1
C45	0	-1	0	1	-1	-1	-1	-1	-1	1	1
C46	0	-1	1	-1	1	1	-1	-1	0	1	1
C47	0	-1	-1	-1	0	-1	1	1	-1	1	1
C48	1	1	1	1	-1	-1	-1	1	1	-1	1

PP = Primäre Parameter, SP = Sekundäre Parameter

steigend = 1, fallend = -1, unverändert = 0

**Slider controller: Tendenzen der Mittelwerte per Cluster**

E – Expert\*innen (n=4) + M – Musikstudierende (n=16)  
+ K – Kunststudierende (n=6), N=26

**COSM: Tendenzen innerhalb der Cluster per Parameter**

E – Expert\*innen (n=4) + M – Musikstudierende (n=10), N=14

Abbildung 9: Matrix: Slider controller und COSM-PP+SP, detaillierte Tendenz der Mittelwerte per COSM-Cluster Start (S) → Ende (E)

Im Folgenden werden die horizontal-chronologischen Grafiken der Abbildungen 10a–e beschrieben. In Abbildung 10a wird die musikalische Form einer Analyse unterzogen nach Kriterien der Sonatenform sowie der klassischen Rhetorik. In 10b werden die durch den DBSCAN generierten COSM-Daten-Cluster und -Cluster-Paare dargestellt, die sich gut in die Formanalyse einordnen lassen. Sie unterteilen den A-Teil in A1 und A2, was auch der Spannungsmittelwert mehr (10d, die exakten ›Start → Ende‹-Daten für jeden Cluster) oder weniger (10c, die Mittelwerte aus ›Start → Ende‹-Daten für jeden Cluster) bestätigt. 10e zeigt die höchste Formalisierung (positive Korrelation) der Daten von COSM- (Parameter-Tendenzen) und *slider controller*-Tendenzen.

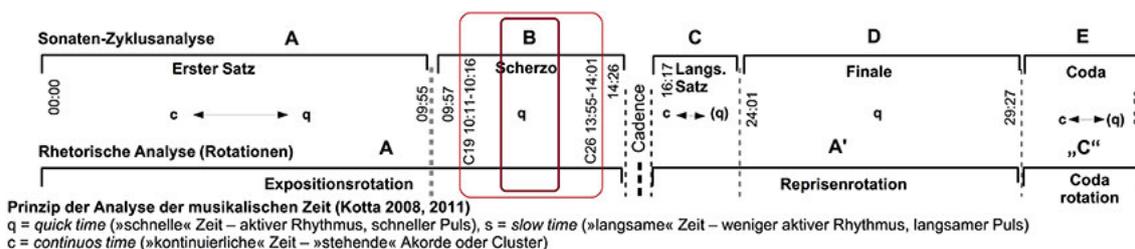


Abbildung 10a: Musikalische Formanalyse (Kotta 2011) nach Hepokoski und Darcy (2006) rhetorischer Formanalyse

Abbildung 10a vergleicht zwei Formschemata der wellenförmig fließenden, sich ständig verändernden kulminativen und kontrastiven Musik – hier 4. Sinfonie / Schlagzeug-Konzert (2002) von Tüür –, die unter der Kategorisierung »langsame«, »schnelle« und »kontinuierliche« Zeit<sup>93</sup> analysiert worden ist – im ersten Satz geht die Entwicklung von der »kontinuierlichen« zur »schnellen« Zeit über, im Scherzo und im Finale überwiegt die »schnelle« Zeit, im langsamen Satz und in der Coda findet eine bedingt ähnliche Transformation wie im ersten Satz statt. Das musikalische Material wird rhetorisch rotierend entwickelt.<sup>94</sup> Klassisch klare thematische Anfangs- oder Endpunkte als formale Segmentationspunkte scheint es kaum zu geben. Dies hat den Autor dieses Artikels dazu veranlasst, kulminative Höhe- und Tiefpunkte als formbildende Segmentationspunkte zu bezeichnen.<sup>95</sup>

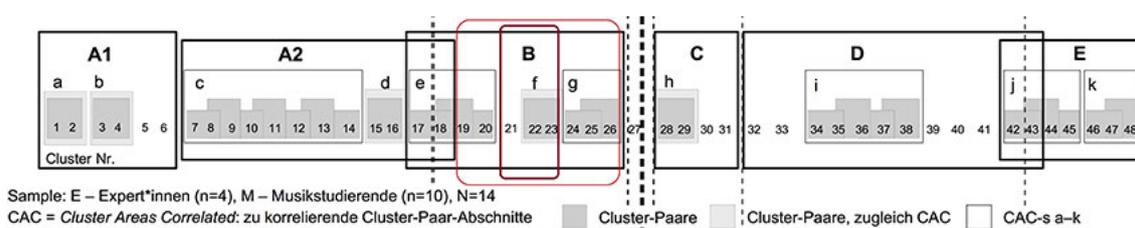


Abbildung 10b: DBSCAN, COSM-Cluster-Paare und CACs

Abbildung 10b zeigt, wie die durch den DBSCAN-Algorithmus ausgewählten 48 Cluster der COSM-Daten in Cluster-Paare und korrelierende Cluster-Paar-Abschnitte (CACs) eingeteilt werden können (A–E). Die Grundlage hierfür ist die zeitliche Nähe/Ferne der Solo-Cluster/Cluster-Paare zueinander. Innerhalb der Cluster-Paare liegt diese für C19–21 zwi-

93 Vgl. Kotta 2008, 2011.

94 Vgl. Kotta 2011, 104–108 und die dort präsentierten Modelle rhetorischer Formanalyse. Zum Prinzip der rhetorischen Rotation in der Sonatenform vgl. Hepokoski/Darcy 2006, 611.

95 Vgl. Lock 2010a, 2010b.

schen 1 und 13 Sekunden: C19–20 (00:01.49) (siehe Abbildung 4), C22–23 (00:01.683), C24–25 (00:12.866), C25–26 (00:08.766). Zwischen den Cluster-Paaren/Solo-Clustern beträgt sie zwischen 30 Sekunden und 1.30 Minuten: C20 und 21 (01:27.699), C21 und C22 (00:30.087), C23 und C24 (00:53.419). Diese Daten lassen sich in Einklang bringen mit der Sonaten-Zyklusanalyse im Abbildung 10a, nur der erste Satz unterteilt sich nochmals in zwei Abschnitte (A1, A2), welche deutlich durch eine Zäsur in der Musik und durch die Spannungsergebnisse erklärbar sind (siehe Abbildung 10c–d).

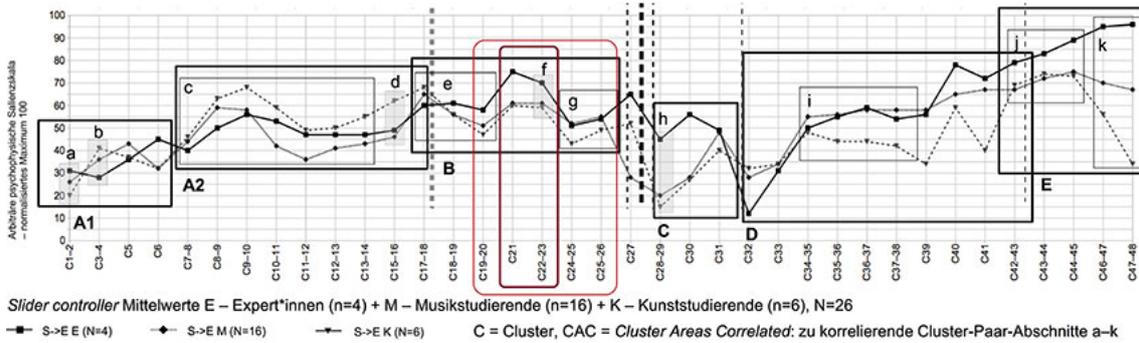


Abbildung 10c: Slider controller-(Spannungs-)Mittelwerte per COSM-Cluster-Paar und CACs, Start (S) → Ende (E)

Abbildung 10c zeigt, wie die Spannungsmittelwerte (Expert\*innen, Musikstudierende und Kunststudierende jeweils separat) per COSM-Cluster-Paar und CACs sich ebenfalls in die Formanalyse/Cluster-Paar/CAC-Analyse einfügen (A–E). Während Daten der Expert\*innen (E) in den Teilen B–E höhere Mittelwerte aufweisen, sind es in Teil A2 die der Nicht-Musiker\*innen. In A1 zeigen die Gruppen alternierende Ergebnisse. Die Daten der Musikstudierenden (M) nähern sich abwechselnd mehr denen der Expert\*innen oder denen der Kunststudierenden (K) an. Dies zeigt sich in Teil B: in den Clustern 19–23 liegen die Daten der M und K nahe beieinander, in den Clustern 24–26 die der M und E. Deutlich gehen die Mittelwerte in Teil C sowie in Teil D (ab i) auseinander, sie unterscheiden sich am klarsten in Teil E (k): die Daten der Expert\*innen zeigen eine weiterhin hohe Spannung bis ins Maximum, die der Musikstudierenden fallen ins mittlere Niveau ab, die Daten der Kunststudierenden fallen deutlich ab.

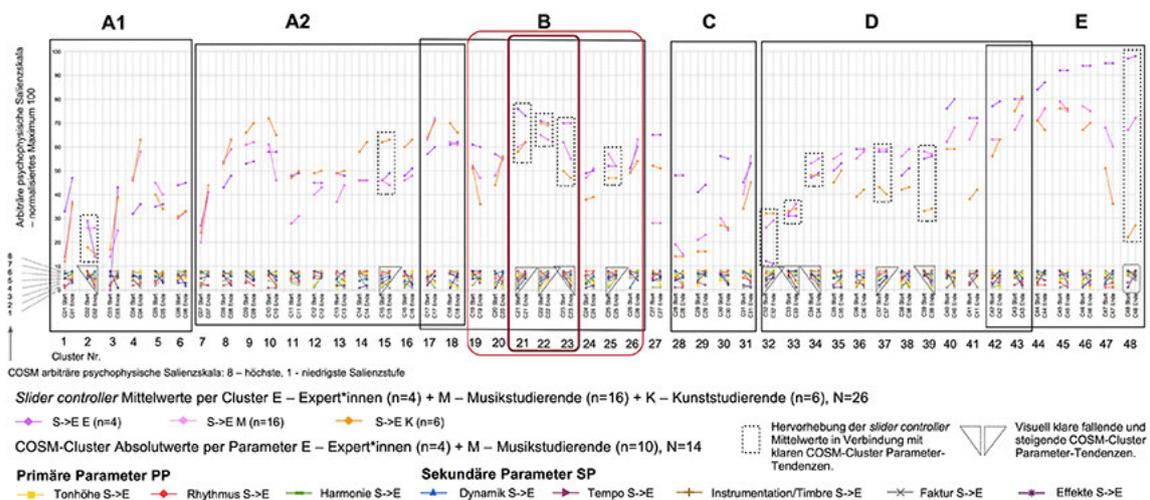


Abbildung 10d: Slider controller-(Spannungs-)Mittelwerte per COSM-Cluster und Absolutwerte per Parameter, Start (S) → Ende (E)

Abbildung 10d zeigt, wie sich die Spannungsmittelwerte detailliert per Cluster (Start → Ende) und Gruppen (Expert\*innen, Musik- und Kunststudierenden separat) darstellen im Vergleich zu den Absolutwerten per Parameter. Mit gestrichelten Umrahmungen sind visuell auffallende ›S→E‹-Ergebnisse der Parameter hervorgehoben (steigend, fallend), die mit den *slider controller*-Werten verglichen werden können. Diese Daten sind in Abbildung 10e in ihrer Tendenz vergleichend summarisch generalisiert (per PP- und SP-Parameter-Gruppen).

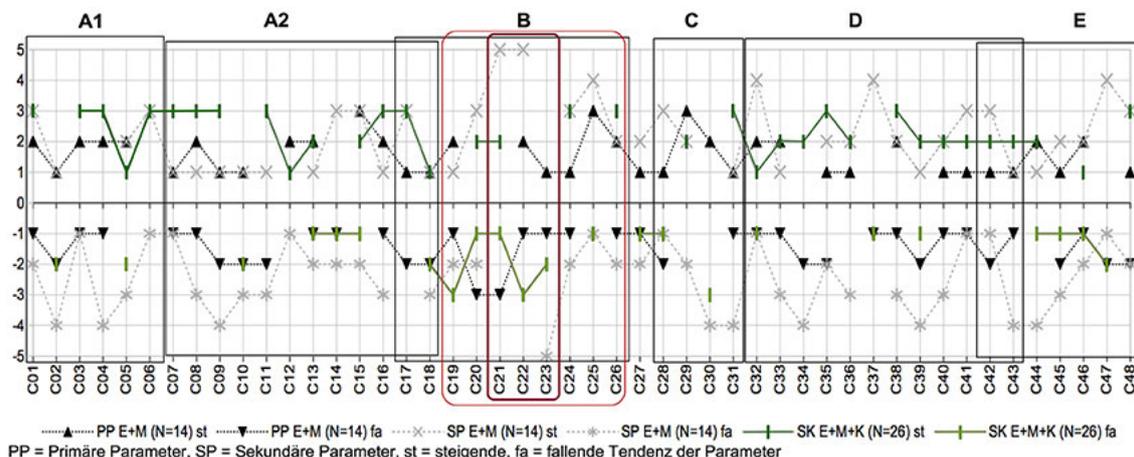


Abbildung 10e: *Slider controller*-(Spannungs-)Mittelwerte und COSM-PP+SP, summierte Tendenz der Mittelwerte per COSM-Cluster, Start (S) → Ende (E)

Abbildung 10f zeigt die Spannungs-, Parameter- und COSM-Mittelwert-Tendenzen per PP- und SP-Gruppen. Wenn eine oder mehrere Gruppen keine Tendenz zeigen, sind sie unverändert und in der Grafik nicht vertreten. Per Cluster wird auf der Vertikalachse neben der positiven (steigenden) und negativen (fallenden) Tendenz auch die Anzahl der beteiligten Parameter abgebildet. Es fällt auf, dass in Teil B bei Cluster 21–23 einmalig die Extreme erreicht werden. In C21 und C22 eignet allen SP steigende, in C23 dagegen fallende Tendenz. In C21 weisen ebenfalls sämtliche PP fallende Tendenz auf, in C22 jedoch nur noch zwei (Tonhöhe und Harmonie); in C23 zeigt lediglich ein PP (Tonhöhe) fallende und ein weiterer (Rhythmus) steigende Tendenz, während ein dritter (Harmonie) unverändert bleibt. In unerwarteter Weise korrelieren die Spannungstendenzen: in C21 zeigen allein die Resultate zweier Gruppen (M und K) steigende, die der Expert\*innen dagegen fallende Tendenz, ausgehend allerdings von einem Maximum. In C22 weisen alle, in C23 nur zwei Gruppen (M und K) fallende Tendenz auf, während sich die Ergebnisse bei den Expert\*innen auf unverändert hohem Niveau bewegen. In den Clustern 19–20 sowie 21–22, 22–23 und 24–25 vollzieht sich eine gegenläufige Entwicklung zwischen Spannungs- und Parameter-Tendenzen innerhalb der Cluster – ein Phänomen, das sich auch in anderen Teilen findet. Daher kann nicht eindeutig von einer Korrelation der Tendenzen innerhalb der Cluster über das gesamte Werk hinweg gesprochen werden.

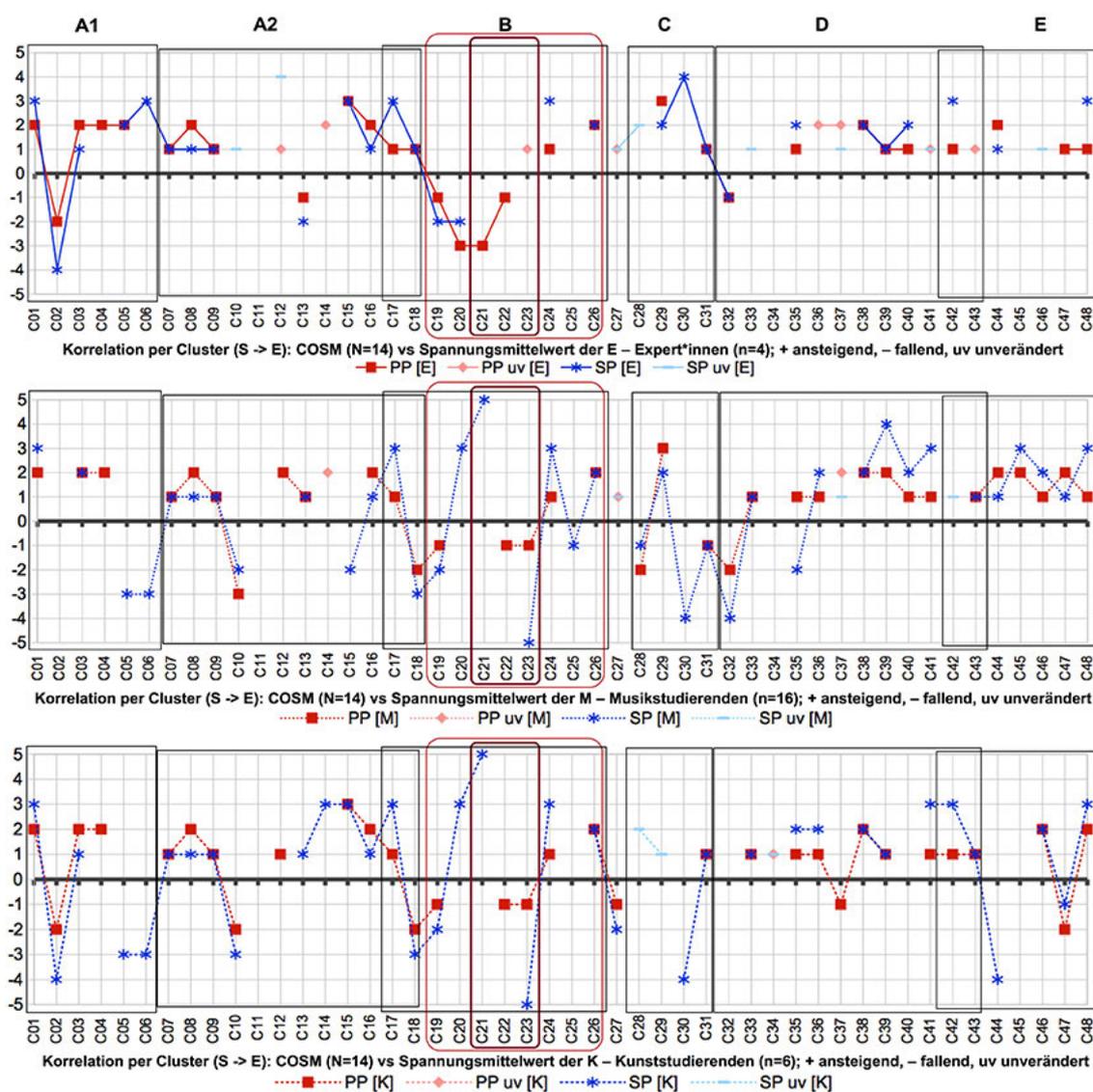


Abbildung 10f: *Slider controller*-(Spannungs-) und COSM-PP+SP-Tendenz der Mittelwerte per COSM-Cluster, Start (S) → Ende (E), per Teilnehmenden-Gruppen: E – Expert\*innen, M – Musikstudierende, K – Kunststudierende

## SCHLUSSFOLGERUNGEN UND DISKUSSION

Ausgehend von Abbildung 9 (Matrix) muss die erste eingangs gestellte Frage negativ beantwortet werden: SP sind bei post-tonaler Musik im Stil Tüürs nicht salienter als PP. Nur in den Clustern 21 und 22 verlaufen alle SP in steigenden Tendenzen, in C15, 20, 25 und 29 zeigen alle PP steigende Tendenzen. Einzig in C22 zeigen alle SP fallende Tendenzen. In allen anderen Clustern ergeben sich über das Werk hinweg kaum regelmäßige Muster. Die Hypothese 1 muss im Vergleich mit den *slider controller*-Spannungsmittelwerten negativ beantwortet werden, da die Veränderung der musikalischen Spannung nicht zugleich eine Veränderung bei den SP und umgekehrt nach sich zieht.

Ausgehend von den Abbildungen 7, 8, 9, 10e und f ergeben sich für die Beantwortung der zweiten Frage zur narrativen Rolle der musikalischen Parameter für die strukturelle Spannung von post-tonaler Musik erwartete und unerwartete Kombinationen von stei-

genden und fallenden Tendenzen sowohl innerhalb der Untergruppen der Teilnehmenden (Expert\*innen, Musik- und Kunststudierende) als auch innerhalb von Untergruppen der musikalischen Parameter (PP, SP) sowie zwischen Spannungs-Mittelwert- und PP/SP-Tendenzen.

Die beiden möglichen Antworten auf die erste Frage sind:

- a. Es ergibt sich ein systematisch reguläres Bild über das ganze Werk hinweg, welches es ermöglicht, die Rolle der PP/SP eindeutig zu den Spannungsmittelwerten in Bezug zu setzen, als Bestätigung der Hypothese 1.
- b. Es ergibt sich kein systematisch reguläres Bild in den Darstellungen; unerwartete Zusammenhänge werden erkannt und interpretiert. Einzelne Cluster, Clusterpaare, korrelierende Abschnitte oder größere Formabschnitte können allerdings interessante Muster aufweisen, was hier auch der Fall ist. Hypothese 1 ist daher teilweise bestätigt für einzelne Cluster und Teilnehmenden-Gruppen – Musik- und Kunststudierende zeigen dies in den näher untersuchten Clustern.

Die Hypothese 2, nach der saliente Veränderungen im Fluss der Zeit durch Spannungsmittelwerte global und lokal sowie durch musikalische Parameter nur lokal angezeigt werden und deutliche Regelmäßigkeiten aufzeigen, kann, wie die Abbildungen 10c–f zeigen, für den ersten Teil (Spannungsmittelwerte) bestätigt werden. Für den zweiten Teil (musikalische Parameter im COSM-Experiment) bestätigt sie sich hingegen nicht, da im Zuge der Höranalyse keine deutlichen Regelmäßigkeiten erkannt wurden. Bei sämtlichen Abbildungen handelt es sich um generalisierende und mehr oder weniger detaillierte ›Hörgeschichten‹.

Ausgehend von Abbildung 9 und Abbildung 10e kann festgestellt werden, dass innerhalb der Cluster die Tendenzen der Spannungsmittelwerte in Teil A1, dem Beginn von A2 und Teil D eher steigend sind. Im weiteren Verlauf von A2, besonders in B und E, sind sie überwiegend fallend. Da in B und E die höchsten Spannungsmaxima-Mittelwerte erreicht werden (Abbildungen 10c und d), kann die fallende Tendenz damit erklärt werden, dass zum Zeitpunkt der Reaktion der Teilnehmenden (Anzeigen von Impulsen im COSM-Experiment) die Zeitverschiebung zwischen Ereignis und Reaktion sehr deutlich ist, weshalb der eigentliche Anstieg in den Clustern nicht erkennbar wird. Um dies zu überprüfen, wären die Spannungsmittelwerte um die Cluster herum separat zu untersuchen. Die fallende Tendenz könnte allerdings auch der Tatsache geschuldet sein, dass die im Experiment ermittelten Spannungsmittelwerte nur Start- und Endpunkte per Cluster berücksichtigen, nicht aber Maxima und Minima, die auch innerhalb der Cluster größere Extreme erreichen können. Letztere sind jedoch systematisch komplizierter zu erfassen. Schließlich könnte sie auch darauf zurückzuführen sein, dass viele Cluster (insbesondere die hier genauer betrachteten Cluster 19–26) zweiteilig sind: in der ersten Hälfte ein Spannungsabfall, dann ein kontrastives musikalisches Geschehen, das zu einem erneuten Spannungsanstieg führt. Hinzu kommt, dass sich der Spannungsverlauf in Cluster-Paaren oder in noch längeren Einheiten vollzieht, so dass die Tendenz nur einen Ausschnitt abbildet. Darüber hinaus ist zu betonen, dass es sich bei den Spannungsdaten nur um Mittelwerte handelt, die sich aus den individuellen Verläufen aller Teilnehmenden ergeben. Folglich wären auch individuelle Spannungsverläufe näher zu untersuchen.

Die Rolle der musikalischen Parameter bezüglich der musikalischen Spannungsmittelwerte in C21 und C22–23 kann anhand der zuvor gegebenen verbalen Beschreibung als durchaus korrelierend angesehen werden: in C21 sind die SP salienter durch klang-

farblich-dynamische (geräuschhafte) Kulminations-Effekte des Schlagzeugs, und auch die Holzbläser erklingen kontrastiv, in hohem Register und mit Effekten wie dem Quasi-Glissando. Vermutlich drängen sie daher die PP (Tonhöhe, Rhythmus, Harmonie) in den Hintergrund. Überdies verlieren hier die Rockmusik-Rhythmen des Solo-Schlagzeugs durch Wiederholung an Salienz. Auch in C22 sind sämtliche SP mit steigender Tendenz vertreten. Erneut erklingen die sich verlangsamenden Blechbläserakkorde in mittlerem bis hohem Register, was vermutlich zu einer höheren Salienz der PP ›Tonhöhe‹ und ›Harmonie‹ führt. Hier scheint die charakteristische punktierte Rhythmusfigur, die sich aus der schnellen Pulsierung des Schlagzeugs herauskristallisiert, ebenfalls durch Wiederholung weniger salient zu sein. In C23 endet die sich beschleunigende Akkordpassage des Blechs (leise und mit leichtem *crescendo*), daher ist PP ›Harmonie‹ unverändert, während sich der PP ›Rhythmus‹ steigend und der PP ›Tonhöhe‹ fallend darstellen. Interessanterweise sind hier alle SP fallend, auch wenn in der zweiten Hälfte des Clusters schnelle Schläge der Großen Trommel kontrastierend einen vom Autor verbal beschriebenen erneuten Spannungsanstieg verursachen könnten, was sich aber nicht in den Spannungsmittelwerten bestätigt.

Bei empirisch-statistischen Mittelwert-Ergebnissen treten individuelle Hörstrategien in den Hintergrund. Es kommen nur besonders kumulierende Phänomene zum Tragen. Wenn im Extremfall die musikalische Struktur nur Neues bietet, also keine Variationszusammenhänge zum vorher Erklungenen erkennen lässt und die Frequenz von salienten Ereignissen zu dicht wird, hängt die Annahme eines Spannungsanstiegs bzw. -abfalls von den Voraussetzungen ab, die die Hörenden mitbringen: musikalisch erfahrene Personen finden vermutlich Metastrukturen, die ihrerseits Regelmäßigkeiten bieten können, wodurch sich die Interpretationsmöglichkeit als Narrativ erhöht. Musikalisch Unerfahrene hingegen geben an diesem Punkt vermutlich auf und zeigen einen Spannungsabfall an, so dass die Interpretationsmöglichkeit als Narrativ abnimmt. Bezüglich musikalischer Parameter kommt es hier vermutlich auf die Wiederholung (identisch oder variiert) von Salienz-Kombinationen im Vergleich zwischen den Clustern an, welche sich bei den Hörenden im Verlauf des Experiments als Strategie mehr oder weniger herausbilden können. Wenn Hörer\*innen eines Teilnehmenden-Samples sich nur auf bestimmte Parameter konzentrieren, fallen die anderen Parameter aus den Ergebnissen heraus, was jedoch nicht bedeutet, dass die anderen Parameter nicht wirksam gewesen wären (siehe Theorieaspekte des COSM-Modells). Die Ergebnisse dieser Studie werden daher als Grad der Narrativität interpretiert, nicht als direkte (bzw. naturwissenschaftlich nachweisbare) Spannungs-Parameter-Korrelationen oder gar Ursache-Wirkungs-Phänomene.

## ZUSAMMENFASSUNG

Resümierend lässt sich sagen, dass die Spannungsmittelwerte der unterschiedlichen Gruppen (Expert\*innen, Musik- und Kunststudierende: E, M, K) in der globalen Tendenz ähnlich verlaufen. Hinsichtlich der verschiedenen Formabschnitte des Werkes ergeben sich jedoch auf der relativen vertikalen psychophysischen Intensitätsskala wechselnde signifikante Unterschiede, insbesondere gegen Ende des Werkes. Offenkundig sind Expert\*innen sowie Musikstudierende mehr daran gewöhnt, Musik bis zum Ende mit Spannung zu verfolgen, als die meisten Kunststudierenden. Bezüglich der Parameter-Gruppierungen (PP, SP) sowie einer möglichen Rolle der musikalischen Parameter für die

Wahrnehmung der musikalischen Spannung ergeben sich bis auf die Cluster 21–23 vor der Solokadenz in der Mitte des Werkes keine klaren Muster. Am deutlichsten stellt sich die Situation der musikalischen Parameter– PP fallend, SP steigend – im höchsten Spannungsmaximum (C21) vor der Solokadenz des Schlagzeugs dar. Das darauffolgende Cluster-Paar 22–23 ist bezüglich der SP kontrastiv: in C22 sind sämtliche SP steigend (allerdings negativ korrelierend mit der fallenden Tendenz der Spannungsmittelwerte aller Teilnehmenden-Gruppen), in C23 fallend (diesmal korrelierend mit der Tendenz der Spannungsmittelwerte von zwei Teilnehmenden-Gruppen, siehe Abbildung 10e). Es ergeben sich in anderen Clustern keine klaren positiven Korrelationen zwischen Spannungsmittelwert- und musikalischen Parameter-Tendenzen. Dies spricht für die tatsächliche Variativität von Tüürs Musik und zeigt, dass ihr gegenüber unterschiedliche Hörstrategien möglich sind, welche im Rahmen dieser Untersuchung durch Mittelwerte eher künstlich im Sinne einer vermeintlich einheitlichen Tendenz zusammengezwungen wurden.

Nach Wilfried Gruhn<sup>96</sup> besteht eine Verbindung zwischen dem Rezeptionsvorgang – zwischen Wahrnehmen als physiologischer Perzeption und Verstehen als Kognition im Sinne eines bedeutungsgebenden, interpretatorischen Akts des Denkens, Verarbeitens, (Wieder-)Erkennens, Erinnerns und Verstehens – sowie konnektionistischen Modellen (selbstorganisierender dynamischer neuronaler Netze) mit Hilfe narrativer Methoden (Erfinden einer Hörgeschichte) beim Finden von Zugängen zu musikalischen Hörerlebnissen. Gruhns Verbalisierung der Erkenntnisakte bei der Perzeption im Sinne von ›von etwas‹ und der Kognition im Sinne von ›als etwas‹ beinhaltet eine narrative Dimension. Es wird hierbei erkannt, dass etwas *ist* (als Ereignis, Impuls), dieses wird benannt als etwas (basierend auf schon vorhandenen Mustern und Erfahrungen). Mit COSM kann die Aufeinanderfolge solcher Ereignisse formalisiert und grafisch dargestellt werden.

Der holistische Ansatz der neuen kognitiv-empirischen Analyse-Methode COSM befindet sich in der ersten Phase, wenn die Musik ohne Unterbrechung bis zu Ende analysiert wird (Form als Ganzheit). Hierbei wird von der Ganzheitlichkeit des Systems Musik (Klang) bzw. der ›Musik als Umwelt‹ (System/Umwelt als Ganzheit) ausgegangen. In der zweiten Phase führt das vermutete ständige Zusammenwirken aller (hierbei ausgewählten acht) Parameter in jedem Moment (musikalisches Material als Ganzheit) zu einer holistischen Perzeption.

Da jede Grafik in der Wissenschaft auch verbal erklärt, erzählt und begründet wird und signifikante bzw. ausgewählte Elemente enthält, gelangt man unweigerlich auf die narrative Ebene. Auch wenn man bei musikalischer Spannung von Kulminationsdramaturgie spricht,<sup>97</sup> unterstützt dies die Analogie zur Narrativität im Sinne eines Plots, der sich in der musikalischen Form widerspiegelt. Wenn, wie in diesem Artikel, die Rolle musikalischer Parameter bei der Analyse musikalischer Spannung post-tonaler Musik untersucht wird, ist dies *qua* Terminus (interpretiert als Rolle) eine narrative Herangehensweise, die auf den Erwartungen der Hörenden (Hörstrategien) und Analysierenden (Hypothesen) z. B. bezüglich der primären und sekundären Parameter beruht.

Auch wenn COSM hauptsächlich nonverbal und über audiovisuelle Analogien funktioniert, wird es durch die Fokussierung auf ausgewählte musikalische Parameter im zweiten Schritt ebenfalls auf die verbale Ebene gehoben. Die Teilnehmenden des Experiments sollten eine Vorstellung von den musikalischen Parametern besitzen, die sie auf

96 Gruhn 1992, 44 und 49.

97 U. a. Kirschbaum 2001.

die wahrzunehmende Musik im Rahmen eines Wiedererkennungsprozesses anwenden können. Ein solcher Prozess führt seinerseits zu einer den selbstorganisierenden Lernprozess einschließenden kognitiven Strategie. Die musikalischen Parameter wurden im Verlauf des COSM-Experiments quantifiziert (in Daten umgewandelt). Danach musste das grafisch darstellbare Ergebnis verbalisiert werden, und es entstand eine entweder individuelle oder eine empirisch verallgemeinerbare Hörgeschichte einer Anzahl von Teilnehmenden. Somit kann das COSM als eine formalisierte und empirische Realisierung der Gruhn'schen narrativen Methode zum Verstehen des Hörerlebnisses verstanden werden.

## Literatur

- Agawu, Victor Kofi (1982), *The Structural Highpoint as Determinant of Form in Nineteenth Century Music*, Stanford: Stanford University Press.
- Abbott, Alison (2002), »Music, Maestro, Please!«, *Nature*, Heft 416, 12–14.
- Addressi, Anna Rita / Roberto Caterina (2000), »Perceptual Musical Analysis: Segmentation and Perception of Tension«, *Musicae Scientiae* 4/1, 31–54.
- Addressi, Anna Rita (2010), »Auditive Analysis of the Quartetto per Archi in Due Tempi (1955) by Bruno Maderna«, *Understanding Musical Structure and Form: Papers in Honour of Irène Deliège*, 225–249.
- Albrecht, Joshua (2012), *Affective Analysis of Music Using the Progressive Exposure Method: The Influence of Bottom-Up Features on Perceived Musical Affect*, Ph.D., The Ohio State University Columbus.
- Almén, Byron (2003), »Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis«, *Journal of Music Theory* 47/1, 1–39.
- Almén, Byron (2006), »Modes of Analysis«, *Theory and Practice. Journal of the Music Theory Society of New York State* 31, 1–38.
- Bauer, Amy (2001), »Composing the Sound Itself: Secondary Parameters and Structure in the Music of Ligeti«, *Indiana Theory Review* 22/1, 37–64.
- Bor, Mustafa (2009), *Contour Reduction Algorithms: A Theory of Pitch and Duration Hierarchies for Post-Tonal Music*, Ph.D., The University of British Columbia Vancouver.
- Burrows, David (1997), »A Dynamical Systems Perspective on Music«, *The Journal of Musicology* 15/4, 529–545.
- Chouvel, Jean-Marc (2014), »Categories and Representation in Musical Analysis«, *Sonus* 35/1, 17–35.
- Clifton, Christopher (2019), »Data Mining«, in: *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/technology/data-mining> (11.12.2020)
- Conklin, Darell (2006), »Melodic Analysis with Segment Classes«, *Machine Learning* 65/2–3, 349–360.
- Dahlhaus, Carl (2004), »Wagners dramatisch-musikalischer Formbegriff«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleburch, Bd. 7, Laaber: Laaber, 322–332.

- Deliège, Irène / Marc Mélen (1997), »Cue Abstraction in the Representation of Musical Form«, in: *Perception and Cognition of Music*, hg. von Irène Deliège und John Sloboda, New York: Psychology Press, 387–412.
- Deliège, Irène / Marc Mélen / Diana Stammers / Ian Cross (1996), »Musical Schemata in Real-Time Listening to a Piece of Music«, *Music Perception* 14/2, 117–159.
- Eitan, Zohar / Roni Y. Granot (2009), »Primary Versus Secondary Musical Parameters and the Classification of Melodic Motives«, *Musicae Scientiae Discussion Forum* 48, 139–179.
- Ester, Martin / Hans-Peter Kriegel / Jörg Sander / Xiaowei Xu (1996), »A Density-Based Algorithm for Discovering Clusters in Large Spatial Databases with Noise«, *Proceedings of the 2nd International Conference on Knowledge Discovery and Data Mining (KDD-96)*, Palo Alto: AAAI Press, 226–231.
- Farbood, Morwaread M. (2006), *A Quantitative, Parametric Model of Musical Tension*, Ph.D., Cambridge (MA): MIT Press.
- Farbood, Morwaread M. (2012), »A Parametric, Temporal Model of Musical Tension«, *Music Perception* 29/4, 387–428. <https://doi.org/10.1525/mp.2012.29.4.387> (11.12.2020)
- Fu, Tak-chung (2011), »A Review on Time Series Data Mining«, *Engineering Applications of Artificial Intelligence* 24, 164–181.
- Gabrielson, Alf (2002), »Emotion Perceived and Emotion Felt: Same or Different?«, *Musicae Scientiae* 5/1, 123–147.
- Granot, Roni Y. / Zohar Eitan (2011), »Musical Tension and the Interaction of Dynamic Auditory Parameters«, *Music Perception* 28/3, 219–245. <https://doi.org/10.1525/mp.2011.28.3.219> (11.12.2020)
- Gruhn, Wilfried (1992), »Wahrnehmen und Verstehen. Kognitive Grundlagen der Repräsentation musikalischer Elemente und Strukturen. Entwurf zu einem Forschungsprogramm«, in: *Musikalische Erfahrung. Wahrnehmen, Erkennen, Aneignen*, hg. von Hermann J. Kaiser, Essen: Die Blaue Eule.
- Guigue, Didier / Charles de Paiva Santana (2018), »The Structural Function of Musical Texture: Towards a Computer-Assisted Analysis of Orchestration«, *Journées d'Informatique Musicale (JIM 2018)*, 97–103. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01791398> (11.12.2020)
- Hadrava, Michal / Jaroslav Hlinka (2020), »A Dynamical Systems Approach to Spectral Music: Modeling the Role of Roughness and Inharmonicity in Perception of Musical Tension«, in: *Frontiers in Applied Mathematics and Statistics* 6, 1–14, <https://doi.org/10.3389/fams.2020.00018> (20.12.2020)
- Herman, David (2009), »Cognitive Approaches to Narrative Analysis«, in: *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps*, hg. von Geert Brône und Jeroen Vandaele, Berlin: Mouton de Gruyter, 79–118.
- Hepokoski, James / Warren Darcy (2006), *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford: Oxford University Press.
- Huron, David (2006), *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge (MA): MIT Press.
- Jensen, Arthur (1979), »g: Outmoded Theory of Unconquered Frontier«, *Creative Science and Technology* 2, 16–29.

- Jensenius, Alexander Refsum (2002), *How Do We Recognize a Song in One Second. The Importance of Salience and Sound in Music Perception*, Master of Arts, Music Technology Department of Music and Theatre University of Oslo.
- Juslin, Patrik N. / John A. Sloboda (2010), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford: Oxford University Press.
- Kallinen, Kari (2006), *Towards a Comprehensive Theory of Musical Emotions. A Multidimensional Research Approach and Some Empirical Findings*, Ph.D, University of Jyväskylä, Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Kallinen, Kari / Niklas Ravaja (2006), »Emotion Perceived and Emotion Felt: Same and Different«, *Musicae Scientiae* 10, 191–213.
- Kersten, Luke (2014), »Music and Cognitive Extension«, *Empirical Musicology Review* 9, 193–202.
- Kirschbaum, Martin (2001), *Höhepunktbildung und Dramaturgie in Neuer Musik. Die Erstellung »formaler Spannungsverläufe « als Ergänzung der musikalischen Analyse*, Köln: Dohr.
- Koelsch, Stefan (2013), *Brain and Music*, Oxford: Willey-Blackwill.
- Koelsch, Stefan / Walter A. Siebel (2005), »Towards a Neural Basis of Music Perception«, *Trends in Cognitive Sciences* 9, 578–584. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2005.10.001> (11.12.2020)
- Kotta, Kerri (2008), »Zur musikalischen Zeit: Über die formalen Grundlagen der Werke von Erkki-Sven Tüür – ein Beschreibungsversuch«, in: *Schwarze Milch und bunte Steine. Der Komponist Erkki-Sven Tüür*, hg. von Hans-Klaus Jungheinrich, Mainz: Schott, 23–38.
- Kotta, Kerri (2011), »Classical Formal Archetypes in Selected Works by Erkki-Sven Tüür«, *Lietuvos muzikologija [Lithuanian musicology]* 12, 102–110.
- Känd, Elisa Johanna (2016), *Narratiivsuse ja pingetaju validud »Valtari Mystery Film Experiment« audiovisuaalteostes (Perception of Narrativity and Tension in Chosen Audiovisual Works of the »Valtari Mystery Film Experiment«)*, Audiovisual Media Bachelor, Tallinn University.
- Lehne, Moritz / Stefan Koelsch (2015), »Towards a General Psychological Model of Tension and Suspense«, *Frontiers in Psychology* 6, 1–11. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00079> (11.12.2020)
- Lerdahl, Fred (1989), »Atonal Prologational Structure«, *Contemporary Music Review* 4, 65–87.
- Lerdahl, Fred (2001), *Tonal Pitch Space*, Oxford: Oxford University Press.
- Lerdahl, Fred / Carol Krumhansl (2007), »Modelling Tonal Tension«, *Music Perception* 24/4, 329–366.
- Lerdahl, Fred / Ray Jackendoff (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge (MA): MIT Press.
- Libet, Benjamin (2004), *Mind Time. The Temporal Factor in Consciousness*, Cambridge (MA): Harvard University Press.

- Libet, Benjamin / Elwood W. Wright Jr. / Bertram Feinstein / Dennis K. Pearl (1979), »Subjective Referral of the Timing for a Conscious Sensory Experience – a Functional Role for the Somatosensory Specific Projection System in Man«, *Brain* 102, 193–224. <https://doi.org/10.1093/brain/102.1.193> (11.12.2020)
- Ligeti, György (1966), »Über Form in der Neuen Musik«, in: *Form in der Neuen Musik*, hg. von Ernst Thomas, Darmstadt: Schott's Söhne, 23–35.
- Lock, Gerhard (2010a), »Muusikalist pinget mõjutavad tegurid ja nende tajumine Erkki-Sven Tüüri teoses ›Oxymoron‹« [On Factors Influencing Musical Tension and its Perception in Erkki-Sven Tüür's piece ›Oxymoron‹], *Res musica* 2, 63–74.
- Lock, Gerhard (2010b), »Tension Design Analysis as Listening Analysis Strategy for Contemporary Music: Perception of Tension in Contemporary Post-Tonal Orchestral Music: a Case Study«, Poster-Präsentation bei der 11th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC11), 23.–27. August 2011, Seattle (WA). <http://depts.washington.edu/icmpc11/> (11.12.2020)
- Lock, Gerhard (2017), »Models and Scientific Modelling in Music Context«, *Problems in Music Pedagogy* 16/2, 25–45. [http://pmp.du.lv/wp-content/uploads/2016/08/PMP\\_2017\\_Vol-16-2.pdf](http://pmp.du.lv/wp-content/uploads/2016/08/PMP_2017_Vol-16-2.pdf) (11.12.2020)
- Lock, Gerhard / Kerri Kotta (2012), »Musical Tension as a Response to Musical Form«, in: *Proceedings of the »12th International Conference on Music Perception and Cognition« (ICMPC) / »8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music« (ESCOM)*, Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki, 612–617. <http://icmpc-escom2012.web.auth.gr/> (11.12.2020)
- Lock, Gerhard / Kerri Kotta (2015), »A Preliminary Cognitive Model of Musical Tension in Contemporary Orchestral Music«, Paper-Präsentation bei der 12th international Music Analysis and Theory Conference, 24.–27. September 2015, Istituto Superiore di Studi Musicali »G. Lettimi«, Rimini.
- Mailman, Joshua B. (2010), *Temporal Dynamic Form in Music: Atonal, Tonal, and Other*, Ph.D., University of Rochester.
- Meyer, Leonard B. (1989), *Style and Music. Theory, History, and Ideology*, Chicago (IL): University of Chicago Press.
- Müller, Meinard / Elaine Chew / Juan Pablo Bello (2016), »Computational Music Structure Analysis«, *Dagstuhl Reports* 6/2, 147–190. <http://www.dagstuhl.de/16092> (11.12.2020)
- Neuwirth, Markus (2008), »Das Konzept der Expektanz in der musikalischen Analyse: Möglichkeiten und Probleme einer kognitiv orientierten Musikanalyse«, in: *Musiktheorie im Kontext. 5. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hamburg 2005*, hg. von Jan Philipp Sprick, Reinhard Bahr und Michael von Troschke, Berlin: Weidler, 557–573.
- Ockelford, Adam (2009), »Zygonic Theory: Introduction, Scope, and Prospects«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 6/1, 91–172.
- Pearce, Marcus / Martin Rohrmeier (2012), »Music Cognition and the Cognitive Sciences«, *Topics in Cognitive Science* 4, 468–484. <https://doi.org/10.1111/j.1756-8765.2012.01226.x> (11.12.2020)

- Pressnitzer, Daniel / Stephen McAdams / Suzann Winsberg / Joshua Fineberg (2000), »Perception of Musical Tension for Nontonal Orchestral Timbres and its Relation to Psychoacoustic Roughness«, *Perception & Psychophysics* 22, 66–80.
- Purwins, Hendrik / Perfecto Herrera / Maarten Grachten / Amaury Hazan / Ricard Marxer / Xavier Serra (2008), »Computational Models of Music Perception and Cognition I: The Perceptual and Cognitive Processing Chain«, *Physics of Life Reviews* 5, 151–168. <https://doi.org/10.1016/j.plrev.2008.03.004> (11.12.2020)
- Reybrouck, Mark (2010), »Music Cognition and Real-Time Listening: Denotation, Cue Abstraction, Route Description and Cognitive Maps«, *Musicae Scientiae* 14/2, 187–202.
- Reybrouck, Mark (2015), »Music as Environment: An Ecological and Biosemiotic Approach«, *Behavioral Sciences* 5, 1–26. <https://doi.org/10.3390/bs5010001> (11.12.2020)
- Rohrmeier, Martin (2013), »Musical Expectancy – Bridging Music Theory, Cognitive and Computational Approaches«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10/2, 343–371. <https://doi.org/10.31751/724> (11.12.2020)
- Rothbart, Daniel (Hg.) (2004), *Modeling: Gateway to the Unknown. A Work by Rom Harré*, Amsterdam: Elsevier.
- Saupe, Achim / Felix Wiedemann (2015), »Narration und Narratologie. Erzähltheorien in der Geschichtswissenschaft«, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, hg. vom Zentrum für zeit-historische Forschung Potsdam, Institut der Leibniz-Gemeinschaft, Version 1.0. <http://dx.doi.org/10.14765/zfz.dok.2.580.v1> (11.12.2020)
- Seifert, Uwe (1993), *Systematische Musiktheorie und Kognitionswissenschaft – Zur Grundlegung der kognitiven Musikwissenschaft*, Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft.
- Seifert, Uwe (1999), *Systematische Musiktheorie als Kognitionswissenschaft – Modellbildung und Computersimulation kognitiver Prozesse in der Geisteswissenschaft*, Habil., Universität Hamburg.
- Seifert, Uwe (2008), »Kognitive Musikwissenschaft, Systematische Musiktheorie und die Frage ›Quid sit musica?‹«, in: *Musiktheorie im Kontext. 5. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hamburg 2005*, hg. von Jan Philipp Sprick, Reinhard Bahr und Michael von Troschke, Berlin: Weidler, 509–526.
- Snyder, Bob (2000), *Music and Memory. An Introduction*, Cambridge (MA): MIT Press.
- Tenkanen, Atte (2010), *Comparison Structure Analysis*, Ph.D., University of Turku.
- Teo, Yvonne (2020), »Measuring Harmonic Tension in Post-Tonal Repertoire«, *Empirical Musicology Review* 15, 61–104. <https://doi.org/10.18061/emr.v15i1-2.6994> (11.12.2020)
- Thorpe, Michael / Adam Ockelford / Aleksandar Aksentijevic (2012), »An Empirical Exploration of the Zygonic Model of Expectation in Music«, *Psychology of Music* 40/4, 429–470. <https://doi.org/10.1177/0305735610392103> (11.12.2020)
- Utz, Christian (2013), »Das zweifelnde Gehör. Erwartungssituationen als Module im Rahmen einer performativen Analyse tonaler und posttonaler Musik«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10/2, 225–257. <https://doi.org/10.31751/720> (11.12.2020)
- Vines, Bradley W. / Regina L. Nuzzo / Daniel J. Levitin (2005), »Analyzing Temporal Dynamics in Music: Differential Calculus, Physics, and Functional Data Analysis Techniques«, *Music Perception* 23, 137–152.

Wiggins, Geraint A. (2010), »Cue Abstraction, Paradigmatic Analysis and Information Dynamics: Towards Music Analysis by Cognitive Model«, *Musicae Scientiae* 14/2, 307–331.

Zbikowski, Lawrence M. (1997), »Conceptual Models and Cross-Domain Mapping: New Perspectives on Theories of Music and Hierarchy«, *Journal of Music Theory* 41/2, 193–225.

Zbikowski, Lawrence M. (2002), *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford: Oxford University Press.

© 2020 Gerhard Lock (gerhard.lock@tlu.ee)

Lock, Gerhard (2020), »Salienz, Narrativität und die Rolle musikalischer Parameter bei der Analyse musikalischer Spannung von post-tonaler Orchestermusik« [Saliency, Narrativity and the Role of Musical Parameters in the Analysis of Musical Tension in Post-Tonal Orchestral Music], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 311–349. <https://doi.org/10.31751/1074>

Tallinn University/ Estonian Academy of Music and Theatre [Universität Tallinn/ Estnische Akademie für Musik und Theater]

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: 10/08/2020

angenommen / accepted: 11/08/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 17/01/2021



# Nachruf auf Heinrich Poos

Ariane Jeßulat

Die andere Möglichkeit ist die der Kunst. Der Künstler verändert seinen Standpunkt. Er tritt näher heran an den Menschen, an die Natur. Er beobachtet. Er denkt konkret, nicht abstrakt. Er gibt nicht vor, Nähe zu suchen, um dann doch vom Objektiv her sein Rohr ans Auge zu setzen. Den Menschen holt er zu sich heran, indem er auf ihn zugeht, bis er in dessen Physiognomie seine eigenen Züge zu erkennen vermag.<sup>1</sup>

Am 19. August 2020 verstarb Prof. Dr. Heinrich Poos im Alter von 91 Jahren. Als Komponist, Musiktheoretiker und Kirchenmusiker weit über die Grenzen Berlins bekannt, hatte Heinrich Poos seit 1971 eine Professur für Musiktheorie an der Hochschule der Künste Berlin bekleidet und von dort aus neben seinem ununterbrochenen Schaffen als Komponist in Lehre und Forschung maßgeblich gewirkt. Wie maßgeblich, zeigen schon die Probleme der Prädikation. So sinnvoll es erscheinen mag, seine Arbeiten der Musiktheorie oder der Musikwissenschaft zuzuschlagen, so sehr spricht dies doch gegen die Intuition all jener, die den inneren Antrieb seiner Wissenschaft anderswo vermuten, vielleicht gar nicht innerhalb einer einzelnen Disziplin. Schon Carl Dahlhaus' seltsam sperriges Kompliment »Sie sind das, was Handschin einmal von Erpf gesagt hat: der Gelehrte, der wissenschaftlich Gebildete unter den Musiktheoretikern.«<sup>2</sup> demonstriert vor allem das Ringen um eine Einordnung, bei dem auch Dahlhaus sich offenbar Verstärkung bei älteren Autoritäten holen musste, und welches ohne grundsätzliche Überlegungen zur disziplinären Struktur von Musikforschung kaum die erwünschte Durchschlagskraft entwickelt hätte.

Dabei ist es nicht die mehrfache Laufbahn allein, die die Zuordnungen erschwert. Man wird seinen Texten nicht gerecht, liest man sie als musikwissenschaftliche Facette seines Œuvres, ebenso wenig wie man seiner Lehre oder seinen Kompositionen gerecht würde, blendete man die jeweils anderen Perspektiven aus. Poos selbst hat zu zahlreichen seiner Kompositionen Kommentare geschrieben, andere wiederum bilden ihren eigenen wirkungsgeschichtlichen Kommentar,<sup>3</sup> und auf der anderen Seite sind allein schon die in seine Texte eingearbeiteten Verweise auf Musikwerke in Form und Dramaturgie so exakt gestaltet, dass so etwas wie eine Metamusik aus der Zusammenstellung entsteht. Verlässt man allerdings die Ebene der Paratexte, so erweisen sich weitaus öfter, als dass es sich um Zufälle handeln könnte, gewisse Momente seiner Kompositionen als intertextuelle Echos und Fortsetzungen der in seinen Texten behandelten Probleme sowie scheinbar logische Sprünge oder dunkle Passagen in seiner Prosa als plötzliche Einblicke in künstlerische Ideen, die das sprachliche Paradigma übersteigen.

1 Poos 1990, 16.

2 Dahlhaus 1994, 12.

3 Poos 1984.

## 1. SPRACHGEMEINSCHAFT<sup>4</sup>

Nicht allein in einem durch die hermeneutischen Ansätze Friedrich Schleiermachers oder Hans-Georg Gadamer geprägten Verständnis fangen Texte die kommunikative Dynamik von Gesprächen ein bzw. gewinnen ihre eigene argumentative Dynamik aus der intertextuellen Kommunikation. Angesichts der Teilnehmerinnen und Teilnehmer solcher Gespräche zeigen die Texte von Heinrich Poos Bemerkenswertes. Im Fußnotenapparat des Essays über Hugo Wolfs Klavierlied *An den Schlaf* finden sich – neben eher pointierten, aber gründliche Auseinandersetzung verratenden Referenzen auf zeitgenössische musikwissenschaftliche Sekundärliteratur – Heinrich von Kleist, George Steiner, Hans-Georg Gadamer, Novalis, Meister Eckart, Roman Ingarden, Arnold Schönberg, Immanuel Kant, Dieter Claessens, Richard Wagner, das 1. Buch Mose, Charles Baudelaire, Hugo Friedrich, Ernst Kurth, Sigmund Freud, Thomas Mann, August und Wilhelm Schlegel und schließlich Georg Wilhelm Friedrich Hegel.<sup>5</sup> Um Missverständnisse auszuschließen: Hiermit wird offenbar ein geisteswissenschaftliches Forum inszeniert, das aus noch vor wenigen Jahrzehnten fast uneingeschränkt valider abendländischer Perspektive ob seiner Klassizität als selbstverständlicher Diskussionsgrund vorauszusetzen sein sollte. So hat Poos die illustre Tischgesellschaft aber nicht angesprochen: Mit dem Marionettentheater wird die immer schwierige Anmaßung der nur scheinbar unmittelbaren Aneignung eines Notentextes ins Spiel gebracht, mit Steiner der Moment »realer Gegenwart« in dem, was die Analyse von Musik übrig lässt, mit Gadamer die Idee der wirkungsgeschichtlich bewegten Memoria – und zwar in einer Präzision und Intimität, die es nicht zulassen, ein zweites Mal in einem auch nur wenig anderen Kontext diese Referenzen herzustellen. Dabei erweist sich eine in diesen wenigen Beispielen aufleuchtende Tendenz als dauerhaft und charakteristisch: Es sind Primärtexte, die mit anderen Primärtexten agieren. George Steiners plastische Metapher, den Zutritt zu einem Kunstwerk lieber – wie Dante – an der Hand von Vergil zu erlangen als durch aus dem Spiel fallende Sekundärliteratur,<sup>6</sup> sprach Poos sehr aus dem Herzen. Die in der künstlerischen *aemulatio*, der überbietenden Nachahmung, präsente Autorität gab die Stilhöhe an, auf der es angemessen war, über Kunst zu sprechen, den Text zu berühren. Es war mehr als eine Geste elitärer Exklusivität, vor allem mit Protagonistinnen und Protagonisten aus Kunst, Philosophie und Weltliteratur ins Gespräch zu kommen, sondern die Hoffnung und Strategie, auf diesem interaktiven Verstehensplateau das Niveau zu erreichen, von dem aus es möglich war, über ein Lied von Hugo Wolf angemessen nachdenken zu können. Dazu gehörte es eben auch, nicht aus lediglich schwach reflektierter Setzung heraus zu sprechen, sondern auch scheinbare Selbstverständlichkeiten immer wieder an die Orte zurückzuführen, wo sie am wirksamsten zur Sprache gekommen waren.

4 Frank 1996, 87.

5 Poos 1992a.

6 Steiner 1990, 25 f.

## 2. CORTESIA<sup>7</sup>

*Fragmentarische Einleitung zu einem hermeneutischen Versuch über die »Winterreise«*<sup>8</sup> heißt ein Skript vom Umfang eines längeren Essays, welches Poos zur Vorbereitung eines einwöchigen Schubert-Seminars im Frühjahr 1992 an die Teilnehmerinnen und Teilnehmer gab. Der Text, bei dem es sich um eine tatsächlich scheue Annäherung an *Gute Nacht* handelt, spielt Stationen einer Annäherung an den kulturgeschichtlichen Horizont des Liedes durch und setzt dabei einen Schwerpunkt auf die Methode, auf die Formen, Gepflogenheiten und Vorsichten im Wortsinne, die es gilt, bei der Auseinandersetzung zu beachten, und deren Wirksamkeit in jedem Falle erfahren wird – gerade dann, wenn die Annäherung auf unhöfliche Weise erfolgt ist. Die dann zitierte, im Skript neun Seiten einnehmende Passage ist eine mikroskopisch genaue Neuinterpretation des grammatisch-lexikalischen, syntaktischen und semantischen hermeneutischen Verstehens mit der Besonderheit, dass die beherbergende Metapher der drei beschriebenen Vorgänge ein Gastmahl ist, zu dem eine fremde, vermutlich unerwartete Person – das Kunstwerk – willkommen geheißen wird, und zwar rückhaltlos.

Es gibt Werke der Literatur, der Kunst, der Musik, die verschlossen bleiben oder selbst der entgegenkommendsten Wahrnehmung nur oberflächlich zugänglich sind. Kurz, im Impuls zur Rezeption und Aufnahme verkörpert sich ein anfänglicher fundamentaler Akt des Vertrauens. Er birgt das Risiko von Enttäuschung oder noch Schlimmerem in sich. Wie wir bemerken werden, könnte der Gast despotisch oder gehässig werden. Doch ohne das Wagnis der Bewillkommung läßt sich keine Tür öffnen, wenn die Freiheit anklopft.<sup>9</sup>

Es ist die ungemeine Lebendigkeit, die die Personifizierung, die gesellige Szene, in der sich Freiheitsbegriffe des *Cortegiano* und des *Decamerone* mit der komplex in der Choreographie der Gruppe verankerten Freiheit der Herrschenden in Norbert Elias' höfischer Gesellschaft begegnen, in den Akt philologischer Entzifferung strömen lässt: Jedes Komma, jede Flexion atmet diese »reale Gegenwart«, und das mag einer der Gründe für Poos gewesen sein, diesen Text durchaus auch als Mahnung zur Behutsamkeit und geordneten Bedachtheit bei der Analyse des augenfällig Schlichten gelesen und beherzigt wissen zu wollen. Angesichts heutiger Paradigmen scheint diese Szene und dieser Metaphernhof älter als 30 Jahre zu sein: Massen zugänglicher Daten lassen nicht mehr daran glauben, mit Vergil allein sein zu können, wie auch notwendige postkoloniale Impulse natürlich sofort die Frage aufwerfen, mit welcher Selbstverständlichkeit das Kunstwerk als fremder Gast eigentlich im eigenen Hause zu bewillkommen ist – und damit die Reise auf sich nehmen muss – und wie und wann sich eine solche Verortung von Kultur eigentlich zu globalen Perspektiven hin öffnen könnte – aber das Bild trifft in Ton und Inhalt einen wesentlichen Charakterzug von Poos' Arbeiten und gewährt die Einsicht, dass die kulturgeschichtlichen Wälle, die Poos in seinen Texten errichtet hat, neben dem Zeugen von Respekt auch das Abarbeiten höfischer Kommunikationswege<sup>10</sup> bedeuteten, um schließlich geladenen Eingang zu den Intima des Kunstwerks zu erlangen – also die der Szene bei Steiner entgegengesetzte Rollenverteilung. Dieses auf allen Seiten Disziplin erfor-

7 Vgl. Poos 1992b, 11–21, zit. nach Steiner 1990, 196–218.

8 Poos 1992b.

9 Poos 1992b, 12, zit. nach Steiner 1990, 207.

10 Elias 2002, 11.

dernde Vorgehen hat ihn nicht zuletzt davon abgehalten, in eine übergreifige Nähe zu verfallen, die sich oft gerade in versierten Analysen einstellt, dem illusorisch greifbaren ›Wissen, wie es gemacht ist‹.

### 3. DEN MOND STEHLEN

Das zweite Lied seines Chorzyklus *Nachklänge*, die Eichendorff-Vertonung *Nachtgruß*, zitiert die Eröffnungszeilen von Johann Abraham Peter Schulz' berühmtem *Der Mond ist aufgegangen*, wobei Poos die mehrdimensionalen stilistischen Echos in Eichendorffs Sprache denkbar nah im Stilgemenge seines modernen »Liedes im Volkston« erklingen lässt. Die Behandlung von Schulz' originaler Melodie in F-Dur, die zunächst die ersten fünf Töne mit dem eröffnenden Wechsel zwischen erstem und zweitem Skalenton umfasst, ist im Kontrapunkt auf bemerkenswerte Weise markiert, nämlich mit keinerlei Gegenstimme versehen, sondern auf dem Orgelpunkt *F* durch eine Sextenmixtur eher ausgemalt als harmonisiert. Poos spielt damit auf den oft in seinem Unterricht thematisierten Beginn der originalen mehrstimmigen Fassung bei Schulz an, auf die prekäre Klanglichkeit des zweiten Zusammenklangs unter dem Melodieton *g*, der – ebenfalls Resultat einer linearen Bewegung – bestenfalls als im Dämmerlicht inszenierte Vorahnung der Reprise verstanden werden kann, wo eine Reduktion dieser Passage auf eine Fundamentfolge ebenso wenig zuträfe. Poos ging im Unterricht im geschützten Raum der Pointe so weit, die Sextenparallelen zwischen Oberstimme und Tenor als (stark verkürzte) Mondmelodie *f-g-f* aus den Kepler'schen Melodien der Himmelskörper herzuleiten, die im ikonischen Anheben des Liedes mit der umgekehrten Erdmelodie *f-e-f* im Alt kontrapunktiert wird. Wie nah ist er damit jedoch dem spekulativen Denken Johann Abraham Peter Schulz' gekommen, der neben Matthias Claudius auch Gedichte des experimentierfreudigen Gottlob Wilhelm Burmann, des Autors *Einiger Gedichte ohne den Buchstaben R*, vertonte; wie nah auch den Rissen in Eichendorffs Poesie, die in den älteren Idiomen Grimmelshausens und Claudius' fast so etwas wie Ruhe vor den zeitgenössischen Auseinandersetzungen der Literatur nach Goethe zu suchen scheint. In der fast kindlichen Szenerie der intertextuellen Tischversammlung hat sich Poos mit der Mondmelodie weit aus dem Fenster gelehnt, vielleicht sogar, um so den Mond des Schulz'schen Liedes ent-wenden zu können, vielleicht sogar diebisch wie der Amor bei Apuleius. Dass er es musikalisch so offen getan hat, war alles andere als gelehrtes Aufzeigen, vielmehr ein erotisches Spiel mit der Aneignung.

Es ist hier weder der Raum, noch läge es in meinen Möglichkeiten, einen annähernd adäquaten Einblick in den Reichtum und die Dynamik des Œuvres von Heinrich Poos zu geben. Doch seine Texte liegen vor, und dort »mitten in den Worten und den Bildern zeigen die Töne erst ganz, was sie sind.«<sup>11</sup>

11 Dorschel 2012, 14.

## Literatur

- Dahlhaus, Carl (1994), »Statt einer Laudatio«, in: *Zeichen am Weg. Eine Festgabe zum 65. Geburtstag von Heinrich Poos*, hg. von Adelheid Krause-Pichler, Berlin: Hochschule der Künste, 12.
- Dorschel, Andreas (2012), »Übungen in musikalischer Aufmerksamkeit: Lesen, Analysieren und Deuten mit Heinrich Poos«, in: Heinrich Poos, *Ausgewählte Schriften*, hg. von Andreas Dorschel, Thomas Gerlich und Ute Ringhandt, Tutzing: Schneider, 11–14.
- Elias, Norbert (2002), *Die höfische Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Frank, Manfred (1996), »Einverständnis und Vielsinnigkeit – oder: das Aufbrechen der Bedeutungs-Einheit im ›eigentlichen Gespräch‹«, in: *Das Gespräch (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 11)*, hg. von Karlheinz Stierle, München: Fink, 87–132.
- Poos, Heinrich (1984), *Von Zeit und Ewigkeit. Musica meditativa super »In paradisum« für Chor, Sprecher, Flöte, drei Posaunen, Kontrabass und Orgel, Tonband ad. lib.*, Rodenkirchen: Edition Tonger.
- Poos, Heinrich (1990), »Kunst als Antithese – Eine ideengeschichtliche Skizze«, in: *Kunst als Antithese. Karl-Hofer-Symposium 1988 der Hochschule der Künste*, hg. von Heinrich Poos unter Mitarbeit von Sander Wilkens, Berlin: Gebrüder Mann, 5–21.
- Poos, Heinrich (1992a), »Hugo Wolfs Klavierlied ›An den Schlaf‹. Eine ikonographische Studie«, in: *Hugo Wolf (= Musik-Konzepte, Heft 75)*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 3–36.
- Poos, Heinrich (1992b), »Fragmentarische Einleitung zu einem hermeneutischen Versuch über die ›Winterreise‹«, unveröffentlichtes Manuskript zur Studienfahrt nach Seibersbach im März 1992.
- Steiner, George (1990), *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?*, München: Hanser.

© 2020 Ariane Jeßulat (ajessulat@aol.com)

Jeßulat, Ariane (2020), »Nachruf auf Heinrich Poos«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 351–355. <https://doi.org/10.31751/1055>

Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts]

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: 29/11/2020

angenommen / accepted: 30/11/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 10/01/2021