

ZGMTH Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

3. Jahrgang 2006

Herausgegeben von
Ludwig Holtmeier,
Stefan Rohringer und
Oliver Schwab-Felisch

ZGMTH
Zeitschrift der Gesellschaft
für Musiktheorie e.V.

Wissenschaftlicher Beirat: Jean-Michel Bardez (Paris), Nicholas Cook (London), Thomas Christensen (Chicago), Jonathan Cross (Oxford), Hermann Danuser (Berlin), Helga de la Motte-Haber (Berlin), Hartmut Fladt (Berlin), Allen Forte (Yale), Renate Groth (Bonn), Thomas Kabisch (Trossingen), Eckehard Kiem (Freiburg), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeús (Paris), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam).

3. Jahrgang 2006

Herausgeber:

Ludwig Holtmeier, Glareanstr. 9, 79102 Freiburg, Tel.: +49(0)761 - 881 43 46,
Stefan Rohringer, Ismaningerstr. 82, 81675 München, Tel.: +49(0)89 - 28 92 74 81
Oliver Schwab-Felisch, Lilienthalstr. 12, 10965 Berlin, Tel.: +49(0)30 - 693 05 45

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

Korrektorat: Martin Uhlenbrock, mail@transpono.de / Folker Froebe / S. Rohringer / O. Schwab-Felisch

Layout: Polí Quintana, quintana@interlinea.de / O. Schwab-Felisch. Umschlag: O. Schwab-Felisch

Satz: F. Froebe / Moritz Malsch, mm@moritz-malsch.de

Gesetzt in Linotype Optima.

Notensatz: Werner Eickhoff-Maschitzki, Schauinslandstr. 99, D-79100 Freiburg, Tel.: +49(0)761 - 290 97 92

Erscheinungsweise: jährlich.

Manuskripte und Rezensionsexemplare senden Sie bitte an die Redaktion oder an:

GMTH, Postfach 12 09 54, 10599 Berlin.

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

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

Für Mitglieder der Gesellschaft für Musiktheorie ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten.

Anzeigenannahme: Georg Olms Verlag.

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

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

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2008

 ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany.

ISSN 1862-6750

ISBN 978-3-487-13852-7

Inhalt

3. JAHRGANG 2006, AUSGABE 1

EDITORIAL	9
ARTIKEL	
JOCHEN BRIEGER Alternative Kriterien der Modusbestimmung	15
GUIDO HEIDLOFF Form in der Musik des 15. Jahrhunderts. Josquin Desprez' <i>Missa La sol fa re mi</i>	27
ANDREAS MORAITIS Harmonische Mehrdeutigkeit und ihre Gründe	55
ANA STEFANOVIC Probleme der Stilanalyse	69
FOLKER FROEBE ›Ur‹-Linie und thematischer Prozess. Die formbildende Rolle der Subthematik in Beethovens Streichquartett op. 95	77
MARIO VOGT Differierende Zeitgestaltungskonzepte bei Wilhelm Kempff und Rudolf Serkin in der Deutung von Ludwig van Beethovens Grave-Introduktion der Klaviersonate op. 13 <i>Pathétique</i> . Drei Interpretationen im Vergleich	87
MARTIN SCHÖNBERGER Populäre Musik als Gegenstand musikalischer Analyse. Billy Joels <i>New York State Of Mind</i>	107
KARL TRAUOGOTT GOLDBACH Akusmatisches und ökologisches Hören in Luc Ferraris <i>Presque rien avec filles</i>	127
KOLUMNEN	
STEFAN ROHRINGER Die neue alte Musiktheorie. Eine Glosse	139
MARKUS JANS Sieben (nicht ganz wahllose) Griffe in die Bücherkiste	145

BERICHTE

FLORIAN WETTER

»Musik und Theorie von ca. 1600–1750«.

2. Internationale Orpheusakademie 14. bis 18. April 2004 in Gent 149

JAN PHILIPP SPRICK

Historie versus Systematik? Die Kongresse der GMTH und SMT

in Hamburg und Boston im Herbst 2005 153

REZENSIONEN

MARKUS JANS

Christopher Schmidt, *Harmonia Modorum.*

Eine gregorianische Melodielehre 165

MICHAEL POLTH

Tonalität der Tonfelder. Anmerkungen zu Bernhard Haas,

Die neue Tonalität von Schubert bis Webern.

Hören und Analysieren nach Albert Simon 167

3. JAHRGANG 2006, AUSGABE 2

EDITORIAL 181

ARTIKEL

FLORIAN VOGT

Otto Vrieslanders Kommentar zu Heinrich Schenkers *Harmonielehre.*

Ein Beitrag zur frühen Schenker-Rezeption 183

JOHANNES QUINT

Klang in Chopins Prélude op. 28, Nr. 2 209

WOLFGANG KREBS

Zwischen Schopenhauer und Freud.

Ernst Kurths Musiktheorie als hermeneutisches Potential 223

RUDOLF KOTZ

Beethovens Selbstkritik.

Zum Kompositionsprozess des Klavierkonzerts B-Dur op. 19 245

KOLUMNE

DORIS GELLER

(M)eine musiktheoretische Bibliothek.

Einige Gehörbildungslehrbücher aus persönlicher Sicht 263

BERICHTE

DORIS GELLER
Gehörbildung in Australien 267

CHRISTINE KIERAKIEWITZ
Symposium »Sethus Calvisius«.
Hochschule für Musik und Theater Leipzig, 8. bis 9. April 2006 271

REZENSION

JOHANNES MENKE
Unter Deutschen – Randolph G. Eichert,
Kontrapunktische Satztechniken im 18. Jahrhundert 277

3. JAHRGANG 2006, AUSGABE 3: 17. JAHRHUNDERT

EDITORIAL 283

ARTIKEL

JANINA KLASSEN
Figurenlehre und Analyse.
Notizen zum heutigen Gebrauch 285

BETTINA VARWIG
›Variatio‹ und ›Amplificatio‹: Die rhetorischen Grundlagen
der musikalischen Formbildung im 17. Jahrhundert 291

FLORIAN EDLER
Der Dur-Moll-Kontrast in der italienischen Triosonate 307

CORNELIUS BAUER
»What power art thou?«
Zur Harmonik Henry Purcells
am Beispiel der Arie des Cold Genius aus *King Arthur* 327

MUSIKTHEORIE IN DER LEHRE

JOHANNES MENKE
Kontrapunkt im 17. Jahrhundert – ein Lehrgang 341

KOLUMNE

STEFAN ROHRINGER
Im Bücherturm 355

BERICHTE

HANS AERTS	
»Thoroughbass in Practice, Theory, and Improvisation«.	
International Orpheus Academy for Music & Theory 2006	
<i>Orpheus-Instituut, Gent, 5. bis 8. April 2006</i>	359
FOLKER FROEBE	
»Musiktheorie und Vermittlung«.	
VI. Kongress der GMTH in Weimar, 6. bis 8. Oktober 2006	363
AUTOREN	373

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

3. Jahrgang 2006
Ausgabe 1

Herausgegeben von
Stefan Rohringer

Editorial

Seit 2005 erscheint die ZGMTH in veränderter Konzeption. Thematisch gebundene Ausgaben, wie das zuletzt veröffentlichte Doppelheft zur amerikanischen Musiktheorie, alternieren mit freien. In der nunmehr vorliegenden ZGMTH 3/1 (2006) ist der überwiegende Teil der Beiträge aus der freien Sektion des letzten Jahreskongresses der GMTH an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg hervorgegangen. Die seinerzeit aufgrund der hohen Qualität der eingesandten Abstracts getroffene Entscheidung, die ursprünglich vorgesehene Anzahl der Vorträge von 40 auf 60 zu erhöhen, machte es notwendig, den bereits projektierten Kongressbericht Hamburg um die Beiträge der freien Sektion zu entlasten. Dieses Heft versammelt sieben der dort gehaltenen neun Referate.

Die Beiträge der vorliegenden Ausgabe überspannen thematisch einen weiten Bogen, der historisch vom Ausgang des 15. bis zum Ausgang des 20. Jahrhunderts reicht, von der Messkomposition Josquins bis zum ›Classic Rock‹ eines Billy Joel. Doch der Eindruck der Heterogenität täuscht. Gelegentlich offen, häufiger diskret und unterschwellig, ereignen sich Verwebungen und Bezüge, ohne dass dies ursprünglich intendiert gewesen wäre.

So sind Jochen Brieger und Guido Heidloff bei ihrer Auseinandersetzung mit der Musik der Renaissance ungeachtet unterschiedlicher Fragestellungen mit derselben grundsätzlichen Problematik konfrontiert: Häufig tradieren die Kompositionstraktate jener Zeit ältere Konzeptualisierungen musikalischer Phänomene, ohne zu reflektieren, inwieweit kompositorische Neuerungen eine andere Einordnung des Dargestellten erforderlich machen würden, mehr noch: Die als Lehre vom Tonsystem oder als Kompositionspropädeutik präskriptiv gehaltenen Ausführungen lassen zumeist nicht erkennen, dass ihre Autoren überhaupt auf den kompositorischen Artefakt und, damit verbunden, auf Fragen musikalischer Zusammenhangsbildung abzielen.

Jochen Brieger geht von der These aus, der Versuch, die einstimmige gregorianische Melodielehre auf die komplexe Mehrstimmigkeit der klassischen Vokalpolyphonie zu übertragen, sei äußerst brüchig und verlange nach alternativen Kriterien der Modusbestimmung. Brieger gibt das Konzept eines durchgängig behauptbaren Gesamtmodus preis und fokussiert statt dessen den Wechsel zwischen einzelnen »Tongruppierungen unterschiedlicher modaler Färbung«.

Guido Heidloff wiederum beleuchtet, inwiefern der Paradigmenwechsel von der ›sukzessiven‹ zur ›simultanen‹ Kompositionsweise im 15. Jahrhundert auch das Verständnis musikalischer ›Form‹ grundlegend änderte. Angesichts der Begrenztheit immanent musikalischer Mittel, durch welche ›Form‹ hervorgebracht werden konnte, dient ihm Josquins Missa *La sol fa re mi* als Beispiel einer nicht mehr cantus-firmus-basierten Komposition, in der gematrisch motivierte Zahlen zu einer nahezu alle Ebenen des Tonsatzes erfassenden Proportionierung führen. Hierdurch erscheint der herkömmliche Akzent zahlensymbolisch interessierter Untersuchungen von der Narration auf die Struktur verlagert.

Beide Beiträge führen somit die zentrale musiktheoretische Divergenz zwischen historischer und systematischer Orientierung vor Augen. In diesem Problemfeld bewegt sich auch Andreas Moraitis' Suche nach den Gründen harmonischer Mehrdeutigkeit. Moraitis möchte weder eine vermeintliche Unzulänglichkeit der Entwicklungsstände der jeweiligen Theorien, noch die Komplexität der musikalischen Phänomene als deren wesentliche Ursache verstanden wissen, sondern den Konflikt differenter Bedeutungszuweisungen, der aufbreche, sobald das »konstitutionelle Gefüge« der für die Rezeption maßgeblichen Kontexte in Bewegung gerate.

Implizit handelt Moraitis' Text damit nicht zuletzt von den Fährnissen, welche aus der Notwendigkeit erwachsen, einen nur aus Relationen bestehenden Tonsatz bei dem Versuch seiner Beschreibung begrifflich in Einzelmomente zerfallen zu lassen. Dieser Problematik widmet sich auch Ana Stefanovic in ihrer Kritik gängiger Ansätze der Stilanalyse, durch welche sie die zentrale Eigenart des Stils, diskursiv, nicht normativ zu sein, verletzt sieht. Sie folgt darin Überlegungen Nelson Goodmans und Gérard Genettes, insbesondere deren Konzepten der »kontrastiven Exemplifikation« bzw. »stilistischen Imitation«, in welchen Stefanovic zufolge die vermeintliche Notwendigkeit überwunden wird, bei der Stilanalyse zu kohärenten Merkmalsbeschreibungen zu kommen.

Eine ähnliche Denkfigur, allerdings in das Feld der strukturanalytischen Methodologie gewendet, begegnet in Folker Froebes Beitrag zu Beethovens Streichquartett op. 95. Gemeinhin gelten die Voraussetzungen der Formanalyse nach dem Schichtenmodell Heinrich Schenkers und der motivisch-thematischen Analyse, etwa in der Tradition der Schönberg-Schule und Rudolph Rétis, als unvereinbar. Bemerkenswert ist allerdings, dass Dahlhaus als Vertreter der zuletzt genannten Tradition bei der Erörterung des Übergangs von Beethovens »mittlerer Periode« zu dessen Spätwerk, dort also, wo es nach Dahlhaus um den Wandel der Funktion des Thematischen hin zum »Subthematischen« geht, entgegen seiner sonstigen Aversion die Terminologie Schenkers zitiert und abstrakt und subkutan gehaltene chromatische Ausstufungen mit dessen »Zügen« in Verbindung bringt. Dieser ungewöhnliche Rekurs gewinnt Aktualität und Plausibilität, wenn man Froebes These folgt, subthematische Vorgänge individualisierten Schenkersche Züge sowohl auf der Ebene des figurativen Details als auch der Auskomponierung größerer syntaktischer Gruppen.

Um die Musik Beethovens geht es auch im Beitrag von Mario Felix Vogt, allerdings als Gegenstand der Interpretationsanalyse. Vogt konzentriert sich auf die Zeitgestaltung dreier unterschiedlicher Interpretationen des Grave zu Beginn der *Pathétique*. Die äußerst differenzierten Messungen der zeitlichen Verläufe, die sich dem gezielten Einsatz neuester Computertechnologie verdanken, arbeiten einer interpretationsästhetischen Diskussion zu, die in ihrer Verbindung mit traditionellen Verfahren der Werkanalyse möglicherweise eine Antwort auf die Forderung nach einer stärker berufsbezogenen Ausrichtung musiktheoretischer Unterweisung bilden können.

Dem durchweg strukturanalytisch gehaltenen Beitrag Martin Schönbergers, der sich anhand eines Songs von Billy Joel dem Desiderat der musikalischen Analyse populärer Musik zuwendet, kommt dadurch besonderes Interesse zu, dass die hiesige Populärmusikforschung – im Gegensatz zur Situation in den angelsächsischen Ländern – nahezu aus-

schließlich von soziologischen Fragestellungen geprägt ist. Schönbergers Beitrag versucht einen Ausgleich: Er verweist auf den musikalischen Eklektizismus des ›Classic Rock‹, in dem sich Muster der traditionellen Kunstmusik mit Momenten der Populärmusik verbinden, nicht zuletzt in der Absicht, der im Bereich der Populärmusik gerne rezeptionsästhetisch begründeten Zurückweisung strukturanalytischer Untersuchungen entgegenzutreten.

Fraglos geht es Schönberger aber ebenso um eine Nobilitierung. Die an traditioneller Kunstmusik erprobte Strukturanalyse auf populäre Musik zu übertragen, behauptet eine Teilhabe an deren impliziter Voraussetzung, dass ›Wert und Wesen‹ einer Komposition durch ihre inneren Beziehungen konstituiert wird. Mehr noch als für jene, die das ästhetische Paradigma, Musik zunächst als autonomes Kunstwerk zu begreifen, ohnehin für anachronistisch erachten, muss Schönbergers Beitrag für diejenigen eine Provokation bedeuten, die Strukturanalyse nur bei traditioneller Kunstmusik, deren kultureller Wert ihnen unstrittig erscheint, für legitim erachten. Möglich, dass solchen Lesern Schönbergers Verfahren äußerlich anmutet, zumal er auf das Skandalon, das hier empfunden werden kann, nicht explizit hinweist. Was aber, wenn der analytische Befund ›technisch‹ zu überzeugen vermag und der Selbsteinschätzung Joels »Ich wäre gern Beethoven und die Beatles zugleich« zuarbeitet? – Schönbergers Beitrag wirft die Frage auf, ob musikalische Analyse nicht auf ästhetischen Urteilen beruhe, die durch sie selbst nicht begründbar sind. Eine kritische Rezeption des Textes könnte offenlegen, dass dieser Sachverhalt unbemerkt bleiben kann, solange nur Mitglieder eines ›autopoietischen Systems‹, hier einer spezifischen ›Klasse von Hörern‹, untereinander kommunizieren, die sich der Gemeinsamkeit ihrer ästhetischen Urteile (und ihrer analytischen Verfahren, die diese ›verbürgen‹ sollen) sicher sein dürfen. Tritt aber, wie mit dem Beitrag Schönbergers, eine ›Systemüberschreitung‹ ein, wird die Problematik augenfällig.

Ein wiederum anderes musikalisches Idiom und eine völlig andere Fragestellung betreffen die Ausführungen von Karl Traugott Goldbach zur *musique concrète*. Auf dem Hintergrund der Unterscheidung zwischen einer ›akusmatischen‹, d. h. autonom klanglichen, und ›ökologischen‹, d. h. narrativen Konzeption der Materialverwendung untersucht Goldbach, inwiefern beide Formen in Luc Ferraris *Presque rien avec filles* in einen wechselseitigen Diskurs treten, und distanziert sich damit von der Vereinfachung, Ferraris Klangsprache unter dem Schlagwort der ›anekdotischen Musik‹ zu subsumieren.

Markus Jans ist in der vorliegenden Ausgabe mit zwei Beiträgen vertreten. Zunächst setzt er die Rubrik der ›Kolumne‹ mit sieben Griffen in seine Bücherkiste fort. Aufschlussreich ist, dass Jans, der wie seine Vorgänger aufgefordert war, Texte anzuführen, die ihn besonders geprägt haben, in der Mehrzahl Bücher ohne dezidiert musiktheoretischen und musikwissenschaftlichen Hintergrund vorstellt. Wer Jans' Belesenheit kennt, wird dies kaum als mangelnde Aufmerksamkeit missinterpretieren, sondern als durchaus beschämenden Hinweis darauf, dass die als wirklich wichtig empfundenen Publikationen überwiegend nicht dem eigenen Fach zugehörig sind. Und so gilt denn Jans' Interesse konsequenterweise nicht nur den bereits geschriebenen, sondern nicht zuletzt auch den (noch) ungeschriebenen Büchern.

Die Rubrik ›Musiktheorie der Gegenwart‹, die in dieser Ausgabe nicht vertreten ist, findet sich implizit im Bereich der ›Rezensionen‹ wieder. Dort stellen Markus Jans und

Michael Polth zwei Neuveröffentlichungen vor, die jede auf ihre Art im emphatischen Sinne für die Tradition einer systematischen Musiktheorie stehen. Beiden Publikationen eignet, was Michael Polth in bezug auf Albert Simon bemerkt, nämlich dass man demjenigen, »der sich in lebenslanger Beschäftigung einen theoretischen Zugang erarbeitet hat, welcher musikalische Erscheinungen eines bestimmten Zeitraums beinahe ›flächendeckend‹ erfasst, ohne dass der umfassende Blick durch leere Abstraktion erkauft würde, zutrauen [darf], dass er etwas hinsichtlich der grundsätzlichen Verfasstheit der von ihm behandelten Musik verstanden hat.« Es soll hier nicht verhehlt werden, dass diese Argumentation, gemessen an gängigen Vorstellungen von »wissenschaftlicher Objektivität und den Gepflogenheiten des akademischen Betriebs, eine Provokation darstellt. Sie entscheidet angesichts des Zwiespalts, in den derjenige gerät, der eine Position anhand historischer Quellen oder naturwissenschaftlich bzw. mathematisch fundierter ›Beweisketten‹ zu vertreten sucht, von jenen Momenten, die ihn ästhetisch berühren, aber nicht als ›Fakten‹ zu sprechen wagt, zugunsten der Authentizität persönlich geprägter ästhetischer Erfahrung.

Staunenswert ist die Korrelation der vorgestellten Zugänge aber auch deswegen, weil beide, hier mit Jans gesprochen, »die Tonbedeutung und ihre Veränderbarkeit im wechselnden Umfeld« zum Thema haben. In Christopher Schmidts ›kontrastiver Exemplifikation‹ reflektieren bestimmte Tonfelder einander im Rahmen einer gregorianischen Melodielehre (Jochen Brieger hat nach eigenem Bekunden hierdurch starke Anregungen erfahren), in Bernhard Haas' *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern* wird eine ebenfalls mit Tonfeldern operierende Theorie der Tonalität für die Musik der Spätromantik und klassischen Moderne dargelegt, die auf den ungarischen Dirigenten und Musikgelehrten Albert Simon zurückgeht. Natürlich liegt in der Äquivokation, die aus der Verwendung des Begriffs des ›Tonfelds‹ in beiden Zugängen resultiert, die Gefahr, über die deutlich trennenden Momente hinwegzusehen. Dennoch darf mit der gebotenen Vorsicht gesagt werden, dass sich hier ein Perspektivenwechsel in der ›Geschichte der Tonalität(en)‹ ankündigt. Vorausgesetzt, das Komponieren mit Tonfeldern wird als das grundlegendere Verfahren im Vergleich zu solchen verstanden, die einen modernen Akkordbegriff voraussetzen, dann interessiert vor allem, inwiefern in der europäischen Mehrstimmigkeit zu verschiedenen Zeiten diverse Tonfelder auf jeweils spezifische Art in Beziehung gesetzt worden sind. Geht man jedoch davon aus, dass ein Konzept wie beispielsweise das der ›Ursatz-Tonalität‹ Heinrich Schenkers – obwohl auch hier ein ›Tonfeld‹, nämlich das der Diatonik vorausgesetzt ist – nichtsdestotrotz einem anderen Materialbegriff verpflichtet bleibt, dann erhebt sich die Frage, wie sich ein Systemwechsel vollzogen haben mag.

In der Rubrik ›Berichte‹ gewährt Florian Wetter Einblicke in die Diskussionen, welche die *Orpheus Academy* in Gent 2004 beherrschten. Jan Philipp Sprick setzt sich anhand der letztjährigen Kongresse der amerikanischen und deutschen Gesellschaften für Musiktheorie in Boston und Hamburg mit den unterschiedlichen Positionen amerikanischer und deutscher Musiktheorie auseinander.

Um eine Positionierung geht es auch in der Glosse, in der der Verfasser die neue Titelgebung einer prominenten Fachzeitschrift zum Anlass nimmt, einige grundsätzliche

Reflexionen über Selbstverständnis und Perspektive der Disziplin Musiktheorie anzuschließen.

Zuletzt noch eine Bemerkung in eigener Sache: Ab der vorliegenden Ausgabe hat die ZGMTH drei verantwortliche Herausgeber, die auch zugleich als Redakteure fungieren. Meinen beiden Kollegen Oliver Schwab-Felisch und Ludwig Holtmeier sei für ihre Unterstützung beim Lektorat der vorliegenden Ausgabe ausdrücklich gedankt. Dank gebührt auch wiederum Andreas Helmberger für seine wertvolle technische Mitarbeit bei der Konfiguration der Textgestalt und dem Erstellen der Tabellen, Diagramme und Notenbeispiele.

Stefan Rohringer

Alternative Kriterien der Modusbestimmung

Jochen Brieger

In der Frage, wie man den Modus einer mehrstimmigen Komposition bestimmen kann, gehen die Meinungen der Musiktheoretiker im 15. und 16. Jahrhundert auseinander, weil die von ihnen beschriebenen Kriterien ursprünglich der Klassifikation einstimmiger Gesänge dienen. Es stellt sich daher die Frage, ob das modale System nur in der Theorie Geltung besaß oder auch für die kompositorische Praxis von Relevanz war. Am Beispiel von Motetten Giovanni Pierluigi da Palestrinas soll gezeigt werden, dass der Modus einer mehrstimmigen Komposition mit den üblichen Kriterien nicht immer zweifelsfrei zu bestimmen ist. Eine Alternative besteht darin, die Melodik einer Komposition stärker als Kriterium der Modusbestimmung in den Mittelpunkt zu rücken. Denn analog zu den Gesängen des gregorianischen Repertoires verlaufen die einzelnen Stimmen keineswegs immer in einem Gesamtmodus, sondern es lassen sich einzelne, aufeinander bezogene Felder mit unterschiedlicher modaler Färbung nachweisen. Weiterhin lässt sich zeigen, dass hier immer noch die Modelle des einstimmigen Gesanges nachwirken, wie sie sich exemplarisch in den Psalmformeln manifestieren, und dass die einzelnen Stimmen darüber hinaus durch kongruente Tonräume miteinander verbunden sind, die mit den verschiedenen Quart- und Quintspezies in Verbindung gebracht werden können.

Die Annahme, dass man den Modus einer mehrstimmigen Komposition des 15. oder 16. Jahrhunderts immer zweifelsfrei bestimmen könne, ist an eine grundlegende Voraussetzung gebunden: Die Existenz eines in sich geschlossenen modalen Systems, aus dem sich geeignete Analyse Kriterien ableiten lassen. Doch schon bei kritischer Prüfung der zeitgenössischen Quellen wird man schnell zu dem Ergebnis kommen, dass diese Voraussetzung nicht gegeben ist. Die musiktheoretischen Traktate liefern zwar – lässt man einmal die Frage nach der Zählung und Anzahl der Modi außer acht – eine ziemlich einheitliche Beschreibung verschiedener Charakteristika einstimmiger Gesänge des gregorianischen Repertoires. Aber deren Gültigkeit für die Mehrstimmigkeit wird allenfalls behauptet, und in der Frage, wie der Modus einer mehrstimmigen Komposition konkret zu bestimmen sei, äußern sich die Autoren nicht eindeutig.

Bernhard Meier hat in seinem Buch *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*¹ den Versuch unternommen, anhand der Quellen die drei zentralen Kriterien der Modusbestimmung Ambitus, Kadenzstufen und Tenorprinzip darzustellen und für die Analyse fruchtbar zu machen. Doch scheitert dieses System oftmals in der Praxis und führt keineswegs immer zu befriedigenden Ergebnissen, weil es eine modale Eindeutigkeit sucht, die nicht vorhanden ist. Ein theoretisch-analytischer Ansatz, der modale Eindeutigkeit

1 Meier 1974.

suggestiert, geht an der Praxis vorbei und wird dem einzelnen Werk nicht gerecht. Daraus erwächst zwangsläufig die Frage, ob das modale System nur eine theoretische Konstruktion darstellt oder ob es auch für den eigentlichen Kompositionsprozess von Bedeutung war. Harold Powers hat in diesem Zusammenhang die These vertreten, dass ein Modus als solcher gar nicht existiere, sondern lediglich durch einen oder mehrere ›tonal types‹ – in Anlehnung an den Begriff des Tonartentyps bei Siegfried Hermelink² – repräsentiert werde.³ Ein ›tonal type‹ ist für Powers jeweils durch die drei minimalen Faktoren Schlüsselung, Tonsystem und Grundton des Schlussklangs⁴ gekennzeichnet, über die sich ein Komponist vor dem Schreiben eines Werkes im klaren sein musste. Dabei kann ein Modus durch mehrere ›tonal types‹ repräsentiert werden oder ein ›tonal type‹ mehrere Modi repräsentieren.⁵ Diese Sichtweise hat den Vorteil, dass keine Systemzwänge den Blick einengen, und sie wird meiner Meinung nach der Realität eher gerecht als das System Bernhard Meiers. Allerdings sagt Powers' Konzept wenig über die modale Binnenstruktur einer Komposition aus.

Ausgehend von diesem Diskussionsstand möchte ich nun anhand einiger Beispiele aus Giovanni Pierluigi da Palestrinas erstem Buch der vierstimmigen Motetten⁶ Vorschläge machen, wie man durch die Betrachtung der Melodik der einzelnen Stimmen Aufschluss über die modale Struktur einer Komposition erhalten kann. Diese Vorgehensweise ist für die einstimmige Musik des Mittelalters nicht ungewöhnlich. Dort bezieht sich der Begriff ›Modus‹ unter anderem auch auf den melodischen Charakter einer Melodie⁷ und Beispiele wie die Memorierformeln des Johannes Affligemensis belegen das Bemühen, die Eigenheiten eines Modus in mustergültiger Weise darzustellen. Auch Bernhard Meier spricht von »Archetypen melodischer Verläufe«⁸, und in der Tat beruht ja das gesamte gregorianische Repertoire auf solchen formelhaften Wendungen. Während sich Meier aber mit der bloßen Beschreibung dieser Archetypen begnügt, möchte ich einen Schritt weitergehen und die typischen Wendungen, wie sie sich beispielsweise in den gregorianischen Rezitationsformeln manifestieren, als Referenzsystem für die Modusbestimmung mehrstimmiger Musik verwenden.

Der Modus der Motette *Veni sponsa Christi* lässt sich auch anhand der herkömmlichen Kriterien Ambitus, Kadenzstufen und Tenorprinzip leicht bestimmen. Der Ambitus der beiden Hauptstimmen Cantus (f^1 bis g^2) und Tenor (g bis a^1) deutet klar auf den siebten Modus, das Mixolydische, hin. Auch die Betrachtung der Kadenzen bestätigt diese Annahme, denn fünfmal erscheint g und jeweils zweimal erscheinen c , d und a als Kadenzstufen.

2 Hermelink 1960, 13 ff.

3 Powers 1992, 12.

4 Unter dem Begriff ›Grundton des Schlussklangs‹ versteht Powers den jeweils tiefsten Ton, der jedoch nicht zwingend mit der Finalis eines Modus übereinstimmen muss.

5 Powers 1981, 438f.

6 *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum quaternibus vocibus. Liber Primus*, Rom 1563.

7 Hiley 1997, Sp. 98.

8 Meier 1974, 28.

In Festo Virginum

Cantus
 Altus
 Tenor
 Bassus

6

Ve - ni spon - sa Chri - sti, ve - ni spon - sa Chri - sti, Ve - ni spon - sa Chri - sti, ac - ci - pe co - ro - nam

Beispiel 1: G.P. da Palestrina, *Veni sponsa Christi*, Beginn

Ve - ni spon - sa Chri - sti ac - ci - pe co - ro - nam

Beispiel 2: Antiphon *Veni sponsa Christi*, Beginn

Der Vergleich zwischen der Antiphon *Veni sponsa Christi* und dem Beginn der Motette zeigt, dass das Soggetto des Cantus ganz offensichtlich aus der Antiphon abgeleitet ist: Den ersten Teil hat Palestrina unverändert übernommen, den zweiten Teil etwas erweitert. Dies ist nun keine sensationelle Neuerung, sondern stellt ein durchaus übliches kompositorisches Verfahren dar. Bei diesem Vergleich kommt es auf etwas anderes an, denn der melodische Verlauf der Antiphon zeigt in vorbildlicher Weise die melodischen Merkmale des siebten Modus: Der Rezitationston *d* wird im ersten Teil durch *e* und *h* umspielt, die zweite Phrase führt über die Terzen *d-h* und *c-a* zur Finalis *g* hinab. Aus diesen Tönen ist aber nicht nur das erste Soggetto der Motette, sondern fast das gesamte melodische Gerüst der beiden Hauptstimmen Cantus und Tenor aufgebaut. Dies ermöglicht eine leichte modale Zuordnung der folgenden Beispiele.

In Festo Nativitatis Domini

Di - - - es san - cti - fi - ca - tus, il - lu - xit no -

Di - - - es san - cti - fi - ca - tus, il -

6

- - - - - bis, di -

lu - xit no - - - - - bis, di - - -

Di - - - es san - cti - fi -

Di - - - es

11

es san - cti - fi - ca - - - - tus,

- - - - es san - cti - fi - ca - - - tus, il - lu - xit no - - - -

ca - tus, il - lu - xit no - - - -

san - cti - fi - ca - tus, il - lu - xit no - - - -

Beispiel 3: G. P. da Palestrina, *Dies sanctificatus*, Beginn

Die Motetten *Dies sanctificatus* und *Tu es pastor ovium* gehen nicht auf eine gregorianische Vorlage zurück, doch ähneln die Anfänge dieser beiden Motetten unverkennbar dem der Motette *Veni sponsa Christi*.¹ Gemeinsam ist ihnen die melodische Struktur innerhalb des Hexachordraumes *g-e* und der Rezitationston *d*, der durch *e* und *h* umspielt wird. Durch die vergleichende Betrachtung der melodischen Struktur nur einer

¹ Schlötterer 2002, 50.

In Die Sancti Petri Apostoli

Cantus
Tu es pa - stor o - - - - - vi - um, o - - -

Altus
Tu es pa - stor o - - -

Tenor

Bassus

6

- - - vi - um, prin - ceps a - po - sto - lo - - - - -

- - - vi - um, prin - ceps a - po - sto - lo - - - - -

11

- - - - - rum, tu

- - - - - rum, tu

Tu es pa - stor o - - - - - vi - um, o - - -

Tu es pa - stor o - - - - -

Beispiel 4: G. P. da Palestrina, *Tu es pastor ovium*, Beginn

Stimme lässt sich also sehr schnell der modale Rahmen eines Werkes bestimmen. Die vorgenommene Einordnung deckt sich mit Powers' These, nach der die Kombination aus hoher Schlüsselung, ›cantus durus‹ und Schlussklang G den siebten Modus repräsentiert und somit alle drei Motetten demselben ›tonal type‹ angehören.²

2 Powers 1981, 456 ff.

In Die Sanctae Mariae Magdalenae

Cantus
In di - e - bus il - - - - - lis, in -

Altus
In di - e - bus il -

Tenor

Bassus

6
- - - - - di - e - bus il - - - - -
- - - - - lis
In di - e - bus il - - - - -
In di - e -

Beispiel 5: G. P. da Palestrina, *In diebus illis*, Beginn

Der Vergleich melodischer Strukturen kann eine große Hilfe sein, wenn der Modus zunächst unklar erscheint. In den folgenden drei Beispielen gelangt man mit den herkömmlichen Kriterien nämlich durchaus zu konträren Ansichten. Doch überprüfen wir zunächst, zu welchem Ergebnis wir mit unserer neuen Methode kommen würden.

Der Beginn des Cantus hat in den drei Motetten *In diebus illis*, *Exaudi Domine* und *Congratulamini mihi* eine sehr ähnliche Struktur: Die melodische Bewegung vollzieht sich bogenförmig von e aufwärts zu c und wieder zurück zu e. Den beiden Quartsprüngen e-a und g-c aufwärts steht die abwärts gerichtete phrygische Skala von c nach e gegenüber. Diese melodischen Merkmale sind typisch für den dritten Modus, das Phrygische, dessen Rezitationston c ist.¹ Wenn wir jedoch nach den herkömmlichen Kriterien vorgehen, könnte man in den Motetten *In diebus illis* und *Exaudi Domine* aufgrund der Kadenz und vor allem des Ambitus von Cantus und Tenor zu der Vermutung kommen, dass die Finalis hier nicht e sondern a ist. Argumente, die diese These stützen würden, lassen sich durchaus vorbringen, so beispielsweise die Bedeutung von a als Kadenzstufe

1 Schmidt 2004, 151.

In Dedicacione Templi

Cantus
Ex - - - au - di Do - - - - mi - ne, Do - - - -

Altus
Ex - - - - au - di Do - - - -

Tenor

Bassus

6

Cantus
mi - ne, pre - ces ser - vi tu - - - -

Altus
mi - ne, pre - ces ser - vi tu - - - - i,

Bassus
Ex - - - - au - di Do -

Ex-

11

Cantus
i, ex - au - di Do - - - - mi - ne,

Altus
ex - au - di Do - mi - ne, pre - ces ser - vi tu - - - -

Tenor
mi - ne, Do - - - - mi - ne, pre - ces

Bassus
- - au - di Do - - - - mi - ne, pre - ces ser - vi

Beispiel 6: G. P. da Palestrina, *Exaudi Domine*, Beginn

oder die Themeneinsätze von Altus und Bassus von *a* aus in den Motetten *In diebus illis* und *Exaudi Domine*. Letztere Motette weist sogar den Schlussklang *A* auf. Doch gibt es drei Gründe, die eine solche Argumentation fragwürdig erscheinen lassen:

In Epiphania Domini

Cantus
Tri - bus mi - ra - cu - lis or -

Altus
Tri - bus mi - ra - cu - lis or - na - tum, di - em sanc -

Tenor

Bassus

6

na - tum, di - em sanc - tum co - li -

tum co - li - mus, di - em sanc - tum co - li -

Tri - bus mi - ra - cu - lis or - na - tum, or -

11

mus, di - em sanc - tum co - li - mus,

mus, co - li - mus, tri - bus mi - ra - cu - lis

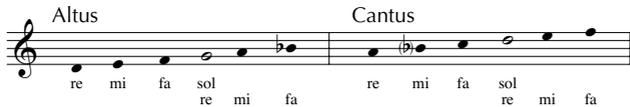
na - tum, tri - bus mi - ra - cu - lis or -

Tri - bus mi - ra - cu - lis or - na - tum, di - em sanc

Beispiel 8: G. P. da Palestrina, *Tribus miraculis ornatum*, Beginn

Wenn auch grundsätzlich über den Modus des letzten Beispiels, der Motette *Tribus miraculis ornatum*, kein Zweifel bestehen dürfte, so wird diese herkömmliche Sichtweise der Musik doch nicht gerecht. Würde man ausschließlich den Beginn des Cantus betrachten, käme man vielleicht zu der Vermutung, dass es sich um ein Soggetto im zweiten Modus handeln müsse mit dem Anfangston *d* als Finalis, *f* als Rezitationston und hypodorischem

Ambitus. Das Soggetto könnte auch in eine Reihe mit den drei vorangegangenen Beispielen gestellt und ein analoges Modell zum dritten Modus in Quarttransposition, dem a-Phrygischen, vermutet werden. Doch die nächste Phrase verwirrt durch ihren Quintfall von *d* nach *g*. Dieser Verlauf wird erst verständlich, wenn man die übrigen drei Stimmen und den weiteren Fortgang der Motette in die Betrachtung miteinbezieht und als Ergebnis den ersten Modus in Quarttransposition, das g-Dorische als modalen Rahmen erhält. Vergleicht man die Tonräume des ersten Soggettos aus Altus und Cantus miteinander, so ergibt sich – sieht man einmal von der generellen *b*-Vorzeichnung³ ab – jeweils derselbe hypodorische Tonraum: im Altus mit *g* als Finalis und im Cantus mit *d* als Finalis.



Beispiel 9: G. P. da Palestrina: *Tribus miraculis ornatum*, kongruente Tonräume in Cantus und Altus

Die beiden Tonräume entsprechen sich hier also nicht primär nach dem Muster von authentischem und plagalem Ambitus, sondern aufgrund ihrer Struktur aus der Quartspezies *re-sol* (jeweils von der Finalis aus nach unten) und der Quintspezies *re-la* (nach oben jeweils nur bis zum Rezitationston genutzt). Dieses Prinzip aus miteinander kongruenten Tonräumen scheint mir zentral für das Verständnis der Verknüpfung zwischen mehreren Stimmen zu sein. Dabei spielt weniger das Prinzip der sich gegenseitig ergänzenden authentischen und plagalen Ambitusbereiche eine Rolle als vielmehr die Zusammengehörigkeit und Kongruenz gleicher Quint- und Quartspezies, die ja gerade den Charakter eines Modus ausmachen.⁴ In diesem Zusammenhang ist auch die Beantwortung der Soggetti aus den vorangegangenen Beispielen zu sehen.

Ich möchte abschließend noch einmal kurz begründen, warum ich die vorgestellten Ansätze den üblichen Methoden der Modusbestimmung vorziehe:

1. Für eine Zeit, in der die Existenz einer Partitur eher eine Ausnahme als die Regel darstellte und jeder geschulte Sänger mit dem gregorianischen Repertoire und seinen typischen Wendungen vertraut war, erscheint mir die Modusbetrachtung anhand der Melodik eine angemessene Methode zu sein. Es entfällt die Diskrepanz, die entsteht, wenn man versucht, anhand einer Partitur ›den‹ Modus zu bestimmen. ›Den‹ Modus gibt es aus meiner Sicht nicht, sondern eine Komposition definiert sich über einzelne, modal unterschiedlich geprägte Abschnitte.
3. Obwohl der zweite Modus nicht mit einer generellen *b*-Vorzeichnung versehen ist, tritt doch innerhalb einer Komposition *b* sehr häufig als Akzidens in der Funktion von *fa* super *la* auf. Das *e* am Beginn der vierten Mensur im Altus könnte man sogar als es im Sinne der ›musica ficta‹ verstehen.
4. Schmidt-Beste 1997, Sp. 415 f.

2. Diese Sichtweise ergänzt sich in hervorragender Weise mit der eingangs vorgestellten These von Harold Powers. Die als Rahmenbedingungen gesetzten Faktoren Schlüsselung, Tonsystem und Schlussklang entsprechen mehr den historischen Gegebenheiten, weil sie eben nur den modalen Rahmen festlegen (ähnlich der Grundtonart eines dur-moll-tonalen Werkes), jedoch innerhalb des Verlaufs einer Komposition oder der einzelnen Stimmen Veränderungen zulassen.
3. Im Hinblick auf den Kompositionsprozess wird verständlich, wie dicht in der Musik der Renaissance ›Allgemeines‹ und ›Individualität‹ aufeinander bezogen sind. Ein Soggetto entspringt nicht ausschließlich der Phantasie des Komponisten, denn neben satztechnischen Zwängen beeinflussen die am modalen System orientierten Wendungen des gregorianischen Repertoires die melodische Struktur. Dieser Gedanke erscheint nicht zuletzt deswegen sehr plausibel, da die meisten Komponisten des 16. Jahrhunderts mit dem gregorianischen Repertoire aufs engste vertraut waren.⁵
4. Die Struktur einer Komposition wird durch die Analyse der Melodik besser nachvollziehbar, da nun erkennbar wird, wo sich der Modus verändert. Es wäre höchst problematisch anzunehmen, eine Motette Palestrinas stünde durchgängig in einem Modus. Musikalischer Kontrast entsteht nicht nur durch den Text und die dazugehörigen Soggetti, sondern auch durch unterschiedliche modale Regionen innerhalb einer Komposition.

Diese Thesen scheinen mir zentral für das Verständnis des Kompositionsprozesses in der Musik der klassischen Vokalpolyphonie zu sein. Mit der vorgestellten Methode der Modusbestimmung kann erklärt werden, woran sich der melodische Verlauf orientiert, und aufgezeigt werden, dass das einstimmige Repertoire des gregorianischen Gesanges auch im 16. Jahrhundert großen Einfluss auf die Komponisten hatte. Der Wechsel zwischen modal unterschiedlich geprägten Bereichen, die wesentlich den Charakter eines Werkes beeinflussen, tritt deutlicher hervor und wir erfahren mehr über die Struktur einer Komposition, als dies mit den bisherigen Methoden möglich war.

Literatur

- Hermelink, Siegfried (1960), *Dispositiones modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 4), Tutzing: Schneider.
- Hiley, David (1997), Art. »Modus. I. Das frühe Mittelalter«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Sachteil, Bd. 6, Kassel u.a.: Bärenreiter, Sp. 397–413.
- Meier, Bernhard (1974), *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema.
- Powers, Harold (1981), »Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony«, *Journal of the American Musicological Society* 34, 428–470.

5 Schlötterer 2002, 12.

- (1992), »Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony«, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16, Winterthur: Amadeus, 9–52.
- Schlötterer, Reinhold (2002), *Der Komponist Palestrina. Grundlagen, Erscheinungsweisen und Bedeutung seiner Musik*, Augsburg: Wißner.
- Schmidt, Christopher (2004), *Harmonia Modorum. Eine gregorianische Melodielehre* (= Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis, Sonderband), Winterthur: Amadeus.
- Schmidt-Beste, Thomas (1997), Art. »Modus. III. Ab ca. 1470«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 6, Kassel u.a.: Bärenreiter, Sp. 417–431.

Form in der Musik des 15. Jahrhunderts

Josquin Desprez' Missa *La sol fa re mi*

Guido Heidloff

Der Paradigmenwechsel von der ›sukzessiven‹ zur ›simultanen‹ Kompositionsweise im 15. Jahrhundert änderte auch das Verständnis musikalischer ›Form‹ grundlegend. Die immanent musikalischen Mittel, durch welche ›Form‹ hervorgebracht werden konnte, waren jedoch sehr begrenzt. Anhand der Missa *La sol fa re mi* von Josquin Desprez und ihrer engen Beziehung zur Missa *Mi mi* von Johannes Ockeghem wird exemplarisch dargestellt, wie Josquin durch den Rückgriff auf ›außermusikalische‹ Strategien wie zahlensymbolische Proportionierung und ›musikalische Intertextualität‹ dieser Problemstellung begegnet und eine formale Konzeption für den Messezyklus entwickelt.

Probleme der Analyse

Methodische Überlegungen zur Analyse von Musik der Renaissance stellen immer noch ein musiktheoretisches Desiderat dar. Während im Falle späterer Stilepochen auf eine ganze Reihe unterschiedlicher methodischer und theoretischer Ansätze zurückgegriffen werden kann, scheinen die Möglichkeiten einer analytischen Annäherung an die Musik vor 1600 deutlich eingeschränkt. Lange Zeit war die musikwissenschaftliche Forschung vorwiegend daran interessiert, die Musik jener Zeit musik- und kulturgeschichtlich zu verorten. Analyse zielte in diesem Zusammenhang auf bestimmte Einzelaspekte, beispielsweise auf das Imitationsverhalten oder die Dissonanzbehandlung, und betonte meist deren ›antizipatorische‹ Bedeutung hinsichtlich der Musik nachfolgender Epochen. Erst in den letzten Jahren ist ein stärkeres Interesse erkennbar, die Renaissancemusik aus ihrem eigenen historischen Kontext heraus zu verstehen.

In den Werken der Renaissance etwas zu hören oder zu erkennen, was außerhalb des Erfahrungshorizontes des zeitgenössischen Rezipienten lag, stellt prinzipiell eine Gefahr dar. Für uns selbstverständliche, im Rahmen einer herkömmlichen Analyse tonaler Musik gemeinhin nicht weiter hinterfragte Konzepte und Begriffe wie ›Harmonik‹ oder ›harmonische Funktionen‹, ›Akkord‹, ›Imitation‹, ›Thema‹, ›Motiv‹ etc. bedeuten oft einen begrifflichen Anachronismus. Andererseits ist der Versuch, sich streng historisch ausschließlich an die zeitgenössische Begrifflichkeit zu halten, nicht minder problematisch. Aus ihm folgt in letzter Konsequenz eine Beschränkung auf ausschließlich jene Aspekte, welche auch von der zeitgenössischen Musiktheorie behandelt werden. Intervallehre, Kontrapunktregeln, Modustheorie, Hexachordsystem oder mensurale Proportionslehre

gehören aber sämtlich einem vergleichsweise elementaren Bereich an. Sie bilden das musikalische ›System‹, auf dessen Grundlage die künstlerische Tätigkeit des Komponierens stattgefunden hat, und erklären nicht zwangsläufig diejenigen Aspekte, die für das Verständnis einer Komposition relevant sind.

Ich will mich im Folgenden Josquins Missa *La sol fa re mi* aus der Verbindung zweier ›moderner‹ analytischer Ansätze nähern. Zum einen wird der Bedeutung von ›musikalischer Intertextualität‹ nachgegangen, zum anderen der der ›Zahlensymbolik‹. Die Untersuchung nimmt ihren Ausgang von den Konsequenzen, die der musikalischen Formbildung aus dem Übergang von ›sukzessiver‹ zu ›simultaner‹ Kompositionsweise erwachsen.

Sukzessive und simultane Kompositionstechnik

Die These eines Paradigmenwechsels von einer ›sukzessiven‹ zu einer ›simultanen‹ Kompositionsweise geht auf eine Interpretation der 1516 von Pietro Aaron veröffentlichten *Libri tres de institutione harmonica* durch Edward Lowinsky zurück.¹ Aaron unterscheidet zwischen einer älteren und einer neuen Kompositionsmethode. Die ›sukzessive Arbeitsweise‹ der älteren Komponisten besteht Aaron zufolge darin, eine zuerst geschriebene Stimme durch eine zweite zum ›Tenor-Diskant-Gerüst‹ zu ergänzen, im Anschluss den *bassus* zu konzipieren und schließlich mit dem ›alto‹ die vierte Stimme hinzuzufügen. Demgegenüber zögen die neueren Komponisten von vornherein alle Stimmen gleichzeitig in Betracht. Als Vertreter dieser ›moderni‹ nennt Aaron Josquin, Obrecht, Isaac, Agricola und sich selbst. Während Lowinsky insbesondere die Analogie zur Entwicklung der Zentralperspektive in der Malerei hervorhob, stellte Bonnie Blackburn² gut 40 Jahre später einen Zusammenhang mit der Genese des ›modernen‹ Werkbegriffs in Abgrenzung zum improvisierten Kontrapunkt her. Bislang wenig Beachtung in der Forschung fand aber die Frage, welche Auswirkungen dieser Paradigmenwechsel in bezug auf die musikalische Formgebung hatte. Zunächst gilt es zu bedenken, dass ›Form‹ im 15. Jahrhundert nicht primär auf der Grundlage immanent musikalischer Mittel entstand: Sie ergab sich weder durch ›motivisch-thematische‹ Prozesse noch durch ›harmonische‹ Verläufe im tonalen Sinne. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts bildete zumeist ein Cantus firmus die konstitutive Grundlage des Komponierens. In ihm war die formale Gestalt der auszuführenden Komposition bereits vorgezeichnet. Mit dem Übergang von der sukzessiven zur simultanen Kompositionsweise verloren Cantus firmus-basierte Kompositionen jedoch an Bedeutung. Der Verzicht auf einen Cantus firmus machte es notwendig, die Formungsideen unabhängig vom Verlauf einer Vorlage zu halten. Simultanes Denken wurde damit nicht nur hinsichtlich des Kontrapunkts und der Dissonanzbehandlung, sondern auch der Formgebung wirksam.³ Allein die Messevertonungen von Johannes

1 Lowinsky 1946.

2 Blackburn 1987.

3 Charakterisiert Lowinsky die simultane Konzeption auch als einen Vorgang, bei dem »the several parts are not actually conceived as one, but each is calculated and conceived in its relation to the others« (Lowinsky 1948, 20f.) und bezeichnet mit dem Wort ›parts‹ die einzelnen Stimmen einer mehrstimmigen Komposition, so darf, fasst man den Vorgang des ›Zugleichdenkens‹ grundsätzlicher

Ockeghem legen hierfür ein beredtes Zeugnis ab. In nahezu jeder seiner Messen erscheint ein neuer kompositorischer Gedanke variiert⁴, der immer auch Konsequenzen für die Formgebung mit sich bringt.⁵

Individualität von Form und Struktur ist ein deutliches Indiz dafür, dass die simultane Denkweise alle Momente der musikalischen Komposition erfasste. So weist Christopher Reynolds in seiner Analyse von Josquins *Plus nulz regretz* nach, dass noch vor der ersten geschriebenen Note der Gesamtplan der Komposition detailliert ausgearbeitet gewesen sein muss.⁶ Josquin orientierte die musikalische Formgebung nicht ausschließlich an der Gliederung der Textvorlage, sondern wich an einigen Stellen signifikant von ihr ab, um so Beziehungen zwischen einzelnen musikalischen Abschnitten herzustellen. Die Art der Bezüge macht deutlich, dass sie in Abhängigkeit voneinander – also simultan – entworfen worden sein müssen. Reynolds bezeichnet diesen ersten Arbeitsschritt als ›compositional planning‹.

Wie die Ausarbeitung eines solchen ›compositional plan‹ vonstatten gegangen sein könnte, versucht Jesse Ann Owens anhand von zeitgenössischen Traktaten und überlieferten Skizzen zu rekonstruieren.⁷ Die meisten dieser Kompositionsskizzen sind in einer Form angeordnet, die Owens ›quasi-score‹ nennt. Dabei stehen, anders als im Chorbuch, die einzelnen Stimmen direkt untereinander, jedoch ohne exakte Zuordnung der rhythmischen Werte. Es kann also ausgeschlossen werden, dass die Stimmen als ›moderne‹ Partitur gelesen wurden. Auch geben die Skizzen in der Regel nicht ganze Stücke wieder, sondern nur einzelne Abschnitte, die jeweils separat ausgearbeitet wurden. Insbesondere Josquin scheint auf diese Art vorgegangen zu sein. Zu einer besonderen Eigenart seines Stils gehört das blockartige Wiederholen mehrstimmiger Abschnitte, wobei Stimmen oftmals vertauscht erscheinen, oder ›solmisationsgetreu‹ transponiert werden. John Milsom nennt diese Technik ›block repetition‹.⁸

Musikalische Intertextualität

Ein zur Zeit der Renaissance in seiner Bedeutung kaum zu überschätzendes Mittel, ›Form‹ hervorzubringen, bestand darin, sich an einer musikalischen Vorlage zu orientieren, diese zu kopieren, zu imitieren, zu zitieren oder in irgendeiner anderen Weise zu ›verarbeiten‹. Diese auch als ›musical borrowing‹ bezeichnete Technik erlaubt die Probleme einer eigenständigen Formerfindung zu umgehen. Howard Mayer Brown⁹ sieht

auf, dennoch vermutet werden, dass der Übergang von simultaner zu sukzessiver Kompositionsweise Entwicklungen mit sich gebracht hat, die über die im engeren Sinne ›satztechnische‹ Dimension hinausragten und die Formgebung betrafen.

- 4 Genannt seien *Cuiusvis toni, Prolationum, L'homme armé, Mi mi, Quinti toni, Fors seulemont*.
- 5 »Ockeghem's approaches are extremely varied, however, and cannot be easily generalized.« (Strohm 1993, 472)
- 6 Reynolds 1987.
- 7 Owens 1997.
- 8 Milsom 2000.
- 9 Brown 1982.

hierin zunächst ein pädagogisches Konzept, bei dem der Schüler zur ›imitatio‹ ermutigt wird, auf vorhandene formale Strukturen zurückgreift und diese ›neu füllt‹. Brown zufolge hat das Prinzip der ›imitatio‹, oder allgemeiner ausgedrückt, das Prinzip der musikalischen Intertextualität, über diesen pädagogischen Aspekt hinaus drei weitere wichtige Funktionen: Erstens stiftet es dort, wo weder ein Cantus firmus noch eine Textvorlage die Grundlage für eine musikalische Gliederung liefern können, Kriterien für die zeitliche Organisation eines Stückes, zweitens kann es, je nach Wahl der Vorlage, als Hommage an einen anderen Komponisten gedeutet werden, und drittens verweist es damit verbunden häufig auf einen Wettstreit bei der Lösung kompositorischer Probleme.¹⁰

Um sicher zu gehen, dass es sich um ein intendiertes Zitat und nicht um eine zufällige Entsprechung handelt, fordert Brown, dass »the relationship between the model and the imitation is significant, that is, that a prominent theme in the model appears in a conspicuous place in the imitation, that the thematic material is individual enough for it to be recognized in a new context.«¹¹ Der Versuch, die verschiedenen Zitat-, Imitations- oder Allusionstechniken zu klassifizieren und begrifflich voneinander abzugrenzen, scheitert aber an der großen Vielfalt der einzelnen Verfahren. Zu vermuten steht, dass erst ein Bruchteil an intertextuellen Beziehungen aufgedeckt wurde, denn immer wieder treten neue Spielarten zutage.¹²

Zahlensymbolik

In Verbindung mit dem ›musical borrowing‹ lässt sich häufig eine Strukturierung des musikalischen Verlaufs auf Grundlage der Zahlensymbolik beobachten. In der zeitgenössischen Literatur gibt es allerdings keine Hinweise darauf, ob überhaupt und in welcher Weise Zahlensymbolik eine Rolle in der Musik gespielt hat.¹³ Christliche und pythagoreische Zahlensymbolik waren jedoch sowohl im Alltagsleben als auch in der Kunstanschauung jener Zeit tief verwurzelt.¹⁴ Der Renaissance war die neuzeitliche, rein quanti-

10 So ist beispielsweise der berühmte vierstimmige Proportionskanon von Pierre de la Rue aus seiner Missa *L'homme armé* gewiss im Zusammenhang zu sehen mit dem als Agnus II an gleicher Stelle platzierten, allerdings nur dreistimmigen Proportionskanon in Josquins *L'homme armé*-Messe. Dass la Rue die gleiche Kanontechnik für sein Agnus II wählt, ist sicher als Hommage an die frühere Komposition Josquins zu verstehen, dass er ihn aber in der Stimmanzahl übertrifft, ist Zeichen eines kompositorischen Wettstreits. Das zeigt sich auch in der Anzahl der Töne: La Rues Kanon besteht aus genau 99 Tönen (99 ist der gematrische Wert für Josquin, s. u. im Haupttext). Josquins Kanon wiederum basiert auf der Chanson *Ma bouche rit* von Ockeghem, von der er das Anfangssogetto übernimmt (vgl. Reynolds 2004, 99).

11 Brown 1982, 14.

12 »The terminological difficulties repeatedly encountered in musicological writings on borrowing are unlikely to be resolved [...]« (Hodgson 2004, 65).

13 Zur Auswertung zahlentheoretischer Quellen im 16. Jahrhundert und ihrer Anwendung in der Musik vgl. Feldmann 1957.

14 »Überall in der Schöpfung begegnet dem Menschen die Zahl. Auch alle menschlichen Kunstwerke sind nach Zahlengesetzen gebildet. Hinter dem Schaffen der Hände und Werkzeuge steht im Künstler das innere Licht der Zahlenverhältnisse, durch welches die Werke zur Vollkommenheit gelangen

tative Dimension von Zahlen noch weitgehend fremd.¹⁵ Zahlen hatten vielmehr immer eine Bedeutung, sei es eine spezifische oder eine arbiträre.¹⁶ Willem Elders versucht, fest verankerte Symbolzahlen von solchen abzugrenzen, die die Relation von Zeichen und Bezeichnetem deutungs offen lassen. Erstere nennt er ›Indices‹, letztere, bei denen der eigentliche Symbolgehalt kontextabhängig erschlossen werden muss, ›Symbole‹. Das ›Symbol‹ sei ein Zeichen, »das man lesen lernen muß. [...] Das Symbol ist zugleich eine Brücke und eine Barriere zur Teilnahme an verborgenen Wirklichkeiten.«¹⁷

Eine wichtige zahlensymbolische Verschlüsselungstechnik ist die Gematrie, d. h. die Anwendung des Zahlenalphabets.¹⁸ Abgeleitet aus der jüdischen Kabbala, ihrerseits eine esoterische Technik religiöser Schriftenauslegung, erscheint sie den modernen Wissenschaften suspekt: Wenn eine bestimmte Zahl in signifikanter Weise an verschiedenen Stellen einer Komposition vorkommt, dann gibt es zumeist unzählige Möglichkeiten, dieser Zahl auf der Grundlage des Zahlenalphabets eine Bedeutung zuzuschreiben. Elders versucht diese Beliebigkeit einzugrenzen.¹⁹ Seine Argumentation gleicht derjenigen Browns.²⁰ So solle man prüfen, ob das Symbol nicht auch zufällig zustande gekommen sein könne, ob eventuell syntaktische oder strukturelle Unregelmäßigkeiten überhaupt auf einen bewussten Eingriff des Komponisten hindeuteten, ob deutliche Beziehungen zwischen Text und Symbol bestünden, ob die Lesart einer Komposition auf einer verlässlichen Quelle beruhe, ob die symbolische Zahl originär in der Musik enthalten, und nicht erst aufgrund von Addition oder Multiplikation oder anderer Rechenarten zustande gekommen sei, und ob die Zahlenbedeutung sich möglicherweise mit Hilfe zeitgenössischer Quellen belegen ließe.

Dabei ist ein weiterer, grundsätzlicher Kritikpunkt an der Zahlensymbolik noch gar nicht erfasst: Zahlensymbolische Analysen, so ein oft geäußertes Einwand, unterschönen der Musik ein ›außermusikalisches‹ Ordnungsprinzip, bedeuteten eine ›musikalisch‹ nicht relevante ›Zugabe‹. Dem kann entgegnet werden, dass die auf Zahlensymbolik beruhenden Strukturen nicht schlicht ›unhörbar‹ sind, auch wenn das Klingende nicht bestimmt auf das zugrundeliegende Ordnungsprinzip verweist.²¹ Die Aussage, zahlensymbolische

können. [...] Am unmittelbarsten aber treten die Zahlen in Erscheinung in der Musik, der Geometrie und der Astronomie.« (Augustinus, *De ordine* II, zit. nach: Großmann 1954, 24)

15 »Genaueren Einblick aber in die Zahlenauffassung des 16. Jahrhunderts gestattet uns das Vorwort zur Neuausgabe der ›Arithmetika theologoumena‹ von Jamblichus, die 1543 als Dokument intensiver humanistischer Pythagoras-Tradition im Druck erschien. Hier ist mehr als einmal betont, um wieviel würdiger die ›divina numerorum ratio‹ sei, wenn auch die normale Rechenkunst im bürgerlichen Leben mehr angewendet würde.« (Feldmann 1957, 104)

16 »Der Lebenswert der symbolischen Erklärung alles Bestehenden war unschätzbar. Der Symbolismus schuf ein Weltbild von ungleich strengerer Einheit und innigerem Zusammenhang, als das kausal-naturwissenschaftliche Denken es zu geben vermag.« (Huizinga 1975, 291)

17 Elders 1989, 29 f.

18 Zur Verwendung verschiedener gematrischer Verfahren insbesondere bei Josquin vgl. Heikamp 1966.

19 Elders 1994, 15.

20 Vgl. Anm. 11.

21 In diesem Punkt gibt es eine auffällige Übereinstimmung zu den historisch weitaus jüngeren Werken auf reihentechnischer Basis zu bemerken. Auch hier ist die ›Reihe‹ zwar Grundlage der Komposition,

Zusammenhänge berührten selbst dann, wenn sie intendiert seien, »nur periphere Bezirke des Kunstwerkes«²² oder seien »Zahlenspielerien«²³, verkennt die Bedeutung und die Möglichkeiten zahlensymbolischer Techniken für die Generierung von Form.

Johannes Ockeghems Missa *Mi mi* als intertextuelle Vorlage

Sowohl hinsichtlich der musikalischen Zitate als auch der formalen Proportionen diene die Missa *Mi mi* von Johannes Ockeghem Josquins Missa *La sol fa re mi*²⁴ als Modell. Da die Art und Weise, wie Josquin seine Vorlage verarbeitet, aber alles andere als augenfällig ist, sei zunächst ein intensiver Blick auf Ockeghems Komposition geworfen.

Die Missa *Mi mi*²⁵ ist unter allen Messen Ockeghems wohl diejenige, die der Forschung am meisten Rätsel aufgibt. Ihr eigentümlicher Titel, die Tatsache, dass sich kein Cantus firmus nachweisen lässt und sich keine kanonischen oder anderen kontrapunktischen Kunstfertigkeiten finden, macht sie immer wieder zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen.²⁶ Das einzige musikalische Element, das als ordnendes Prinzip auszumachen ist, sind die ersten sechs Töne *e-A-A-e-f-e* im Bassus am Anfang des Kyrie, die einem Motto gleich zu Beginn eines jeden Satzes der Messe als exakte Wiederholung oder gering variiert wieder erscheinen.

Wie Haruyo Miyazaki nachgewiesen hat, sind diese sechs Töne ein Zitat aus Ockeghems eigener Chanson *Presque transi*.²⁷ Neben dieser Tonfolge zitiert Ockeghem, ebenfalls im Bassus, noch eine zweite Stelle aus dieser Komposition.²⁸ Es handelt sich um die Töne *c-d-e-e-d-c-H-A*, die in der Chanson in Mensur (im Folgenden: M.) 13 erscheinen und identisch rhythmisiert im Bassus des Kyrie der Missa *Mi mi* in M. 6 wiederkehren.

die reihenbasierten Werke jedoch verweisen in der Regel weder auf ihr diesbezügliches Substrat noch auf die einzelnen ›Verarbeitungstechniken‹, obwohl durch sie das Klingende hervorgebracht wird.

22 Finscher 1965, 228.

23 Laubenthal/Sachs 1996, 176.

24 Ein großes Problem, welches insbesondere die Auswertung zahlenbasierter Untersuchungen in einer Komposition betrifft, liegt in der Verlässlichkeit und Authentizität der zugrundegelegten Quelle. Sowohl die Analyse als auch die Notenbeispiele der Missa *La sol fa re mi* beziehen sich ausschließlich auf die erste Druckausgabe von Petrucci von 1502.

25 Dass der Name der Messe auf ihre sechstönige Initiale im Bassus zurückzuführen ist, deren erste zwei Töne *e-A* als *mi-mi* solmisiert werden könnten, ist von Carl Dahlhaus (1979) und zuletzt von Ross W. Duffin (2001) in Frage gestellt worden. Duffin sieht in dem Titel eher ein damals gebräuchliches Kürzel für den vierten Modus und macht darauf aufmerksam, dass die Missa *Mi mi* tatsächlich in den meisten Quellen schlicht als ›Missa Quarti Toni‹ überliefert ist. Zudem listet Duffin eine Reihe anderer Kompositionen auf, die sich in irgendeiner Weise auf dieses sechstönige Motto beziehen, das sich offensichtlich zu damaliger Zeit einiger Beliebtheit erfreute.

26 Vgl. Fitch 1997.

27 Miyazaki 1985.

28 Miyazaki behauptet zahlreiche Übereinstimmungen zwischen der Missa *Mi mi* und der Chanson, die aber Murray Steib mit Ausnahme der beiden genannten Stellen sämtlich in Frage stellt, da sie nicht eindeutig genug als Zitate erkennbar seien (Steib 2004, 53 ff.).

Kyrie eleison

Superius
Contratenor
Tenor
Bassus

6

12 Christe eleison

25

Beispiel 1: Ockeghem, *Missa Mi mi*, Kyrie, M. 1–36

37 Kyrie eleison

46

Beispiel 1 (Fortsetzung): Ockeghem, *Missa Mi mi*, Kyrie, M. 37–52

Erstaunlicherweise sind es genau diese zwei Stellen im Kyrie der *Missa Mi mi*, auf die auch Josquin in seiner *Missa La sol fa re mi* Bezug nimmt (s. u.).

Um im Detail aufzuzeigen, wie Josquin im Kyrie seiner *Missa La sol fa re mi* auf die *Missa Mi mi* von Ockeghem zurückgreift, müssen einige analytische Beobachtungen vorangestellt werden.²⁹ Das auffallendste verbindende Merkmal ist ein Zitat im Kyrie II der *Missa La sol fa re mi*, welches Browns Forderung entspricht, »that a prominent theme in the model [has to appear] in a conspicuous place in the imitation«. Diese »auffällige Stelle« ist der Schluss, genauer die letzten acht Töne des Kyrie II. Sie entsprechen exakt der Schlusswendung des Kyrie II bei Ockeghem.

Die Besonderheit dieser beiden phrygischen Kadenzen besteht darin, dass durch den Quartsprung *d-g* (bei Josquin im Altus, bei Ockeghem im Tenor) die Penultima *f* der Tenorklausel im Bassus unterwandert wird, wodurch eine »grundstellige Dreiklangsprogression« *d-e* entsteht. Eine entsprechende Kadenz konnte ich weder bei Ockeghem noch bei Josquin ein zweites Mal finden. Zur augenfälligen Ähnlichkeit trägt auch bei, dass beide Stimmen vor ihrem Quartsprung pausieren.

Dass diese Übereinstimmung zufällig sei, ist unwahrscheinlich, da die Pause bei Josquin gleichsam dem Zitat geschuldet wird: Das Kyrie II der *Missa La sol fa re mi* macht, wie auch die vorangehenden Sätze, ausgiebig Gebrauch von der für Josquin typischen Technik der »block repetition«. Während der Tenor durchgehend das Motto *la sol fa re mi*

²⁹ Im Folgenden bezeichnet das Wort Kyrie immer den Satzverbund aus Kyrie-Christe-Kyrie, wohingegen die einzelnen Abschnitte als Kyrie I, Christe bzw. Kyrie II bezeichnet werden.

Übertragung nach Petrucci 1502

Musical score for Superius, Altus, Tenor, and Bassus, measures 1-6. The Superius part begins with a melodic line of eighth and sixteenth notes. The Altus part follows with a similar rhythmic pattern. The Tenor and Bassus parts provide a harmonic foundation with longer note values.

Musical score for Superius, Altus, Tenor, and Bassus, measures 7-11. The Superius part continues its melodic line. The Altus part has a more active role, with frequent sixteenth-note passages. The Tenor and Bassus parts continue their harmonic support.

Musical score for Superius, Altus, Tenor, and Bassus, measures 12-16. This section shows a significant change in the Superius part, which moves to a lower register. The Altus part remains active, while the Tenor and Bassus parts continue their harmonic support.

Beispiel 2: Josquin, *Missa La sol fa re mi*, Kyrie II

durchführt, entsteht in M. 8/9 ein ›block‹, der in M. 12/13 eine Quinte tiefer wörtlich wiederholt wird. In M. 15/16, bei der zweiten Wiederholung, übernimmt der Superius die Altusrolle, der Altus hingegen schweigt plötzlich, um mit den bereits erwähnten letzten beiden Tönen *d-g* erneut einzusetzen. Abgesehen davon, dass sich diese letzten beiden Töne kaum sinnvoll textieren lassen dürften, ist die Pause weder kontrapunktisch noch anderweitig motiviert. Der Altus hätte ohne weiteres die Rolle des Superius im vierstimmigen Modell übernehmen können. Ein sinnvoller ›Grund‹ für die Pause kann nur darin gesehen werden, dass es sich hier um einen intertextuellen Baustein handelt und die Pause zusammen mit den letzten acht Tönen des Stücks ein bewusstes Zitat aus der *Missa Mi mi* darstellt.

Übertragung nach Petrucci 1502

10

20

Beispiel 3: Josquin, *Missa La sol fa re mi, Christe*

Ein weiteres Zitat befindet sich im *Christe* der Josquinschen Messe. Es handelt sich um die letzten vier Töne *A-e-f-e* der Bassusinitiale der *Missa Mi mi*. In M. 15 resp. 18 kommt es zu der einzigen (hörbar) auffälligen Imitation des gesamten *Kyrie*, die sich nicht auf das *la sol fa re mi*-Motto bezieht: *a-e¹-f¹-e¹* erscheinen zunächst im Tenor. Die Beantwortung des Altus in M. 18 überlappt den letzten Ton der Gruppe im Tenor. (Über die Platzierung der Imitation an genau dieser Stelle wird später noch zu reden sein.) Auch diese Stelle bildet als Ganzes, M. 15–21, in den drei Unterstimmen einen *block*, der ab M. 23 eine Quinte tiefer wiederholt wird, wobei Altus und Tenor ihre Rollen tauschen. Josquin vermeidet jedoch die exakte Transposition der Imitation: Der erste Ton der Imitation im Tenor, *a* in M. 15, müsste sein Pendant in einer *Brevis d* im Altus in M. 22 haben. Durch

die Oktavversetzung dieses Tones macht Josquin die Imitation jedoch unkenntlich. Bleibt es dadurch bei nur einer ›regulären‹ Imitation, dann auch bei zwei mal vier, also insgesamt acht zitierten Tönen.

Würden nicht die beiden bereits diskutierten Zitate im *Christe* und *Kyrie II* einen deutlichen Bezug zur *Missa Mi mi* erkennen lassen, so könnte man bei dem folgenden Beispiel aus dem *Kyrie I* ins Zweifeln geraten.

Übertragung nach Petrucci 1502

Beispiel 4: Josquin, *Missa La sol fa re mi*, *Kyrie I*

Josquin übernimmt hier nicht die exakte Tonhöhe und Stimmlage, sondern nur die äußere Disposition der Stimmen, den Rhythmus und den Melodieverlauf. Dieses Vorgehen wird hier ›graphisches Zitat‹ genannt:

Die ersten drei Töne des Altus in M. 6 der *Missa La sol fa re mi*, *a-g-e* im Tenorschlüssel, entsprechen den Superiustönen *e¹-d¹-h* in M. 6 der *Missa Mi mi* im Mezzosopranschlüssel. Desgleichen entsprechen die darauffolgenden Töne *a¹-g¹-f¹-e¹-d¹* im Superius der *Missa La sol fa re mi* im Sopranschlüssel der Notation der Bassustöne *e-d-c-H-A* der *Missa Mi mi* im Bassschlüssel. Einiges deutet darauf hin, dass es sich bei diesen Entsprechungen nicht um einen Zufall handelt: Zum einen sind es – wie in den anderen Sätzen auch – genau acht Töne, die sich darüber hinaus in beiden Stücken in M. 6 finden, und schließlich ist die zitierte Stelle in Ockeghems *Kyrie* von besonderer struktureller Bedeutung: Es handelt sich um das Zitat aus *Presque transi*.

Alle drei Zitate beziehen sich auf markante Stellen in Ockeghems *Kyrie*. Das Zitat aus *Presque transi* erscheint im *Kyrie I* der *Missa La sol fa re mi*, die vier letzten Töne der

M. 6

Superius
Altus
Superius
Bassus

Missa La sol fa re mi
Missa Mi mi

Beispiel 5: ›graphisches Zitat

Bassusinitiale, ebenfalls der Chanson entlehnt, bilden als Imitation das Zitat im Christe, und die Schlusswendungen beider Stücke sind inklusive der Pause identisch. Es gibt aber noch weitere Gemeinsamkeiten: Beide Messen tragen einen Titel, der sich aus Solmisationssilben zusammensetzt. Das ist sowohl im Werk Josquins als auch Ockeghems ein Unikum. Zudem bedienen sich beide Messen im Credo derselben Choralvorlage, was sich in einer auffälligen Ähnlichkeit der beiden Superiusstimmen niederschlägt. Zudem spielt die sechstönige Bassusinitiale aus der *Missa Mi mi* in der *Missa La sol fa re mi* auch über das angesprochene Zitat im Christe hinaus eine wichtige Rolle, denn Josquin greift auch an den Satzanfängen des Gloria und Credo, ebenfalls im Bassus, auf sie zurück.

Et in terra par
Et tunc

Abbildung 1: Josquin, *Missa La sol fa re mi*, Anfänge von Gloria und Credo im Bassus bei Petrucci

Im Credo ist die Tonfolge e-A-e, die ersten drei Töne der Bassusinitiale aus der Missa *Mi mi*, durch die schwarze Notation besonders hervorgehoben. Die letzten drei Töne e-f-e bilden den Anfang des Gloria im Bassus und bestimmen dessen Verlauf über die ersten 13 Mensuren hinweg.

Warum sind gerade diese sechs Töne aus dem Bassus der Missa *Mi mi* von so großer Bedeutung? Wenden wir uns erneut dem Kyrie I der Missa *Mi mi* zu. Nach Auszählen der Töne ergibt sich folgende Verteilung: Im Superius sind es 37 Töne, im Altus 44. Im Tenor zählen wir 32 und im Bassus mit seiner Initiale 35. Addieren wir die Töne der beiden Oberstimmen, erhalten wir 81 Töne. 81 ist die gematriscche Zahl für ›Johannes‹.³⁰ Die Töne von Tenor und Bassus addieren sich zu 67. Eine mögliche gematriscche Umsetzung der 67 ist das lateinische Wort ›virgo‹. Heikamp macht darauf aufmerksam, dass die Zahl 67 häufig im Zusammenhang mit einer marianischen Thematik erscheint, erwähnt aber auch, leider ohne Angabe der Quellen, dass diese Zahl ebenso mit dem heiligen Johannes in Verbindung gebracht werde: »virgo ist ein vielbenutztes Epitheton für den jungfräulichen Jünger, neben der asketischen Lebensweise auch den Glauben bezeichnend.«³¹ Ob tatsächlich eine Verbindung zwischen 81 = ›Johannes‹ und 67 = ›virgo‹ besteht, darf offen bleiben, denn ein anderer, weitaus bemerkenswerterer Zusammenhang lässt sich aufzeigen.

Die ersten sechs Töne des Bassus kehren – wie bereits erwähnt – an jedem Satzanzfang in der Missa *Mi mi* wieder. Sie lassen sich als ›extern‹, als dem Kyrie I nicht originär zugehörige Tongruppe interpretieren. Zieht man daraus den Schluss, die Initialtöne unberücksichtigt zu lassen, so ergeben sich nun im Tenor 32 und im Bassus 35 weniger 6, also 29 Töne. Zusammen sind dies 61 Töne. Die Zahl 61 ist die gematriscche Summe des Namens ›Okeghem‹. Zunächst mag diese Deutung auf der Grundlage von 81 Tönen (Oberstimmen) = ›Johannes‹ und 61 Tönen (Unterstimmen) = ›Okeghem‹ spekulativ anmuten, doch gibt es weitere Anhaltspunkte, die diese These stützen.

Ein wichtiger Hinweis findet sich in einer weiteren Ordinariumsvertonung, der Missa *Sicut spina rosam* von Jacob Obrecht. Obrechts Messe bezieht sich an verschiedenen Stellen ebenfalls auf die Missa *Mi mi* von Ockeghem. Auch die sechs Töne der Bassusinitiale vom Anfang des Kyrie werden im Bassus zitiert.³² Verfahren wir bei Obrecht analog, zählen die Töne des Kyrie (103), ziehen die sechs Initialtöne ab, so bleiben 97 Töne. 97 entspricht der gematriscchen Umsetzung des Namens ›Jacob Obrecht‹. Obrecht ›zitiert‹ also gleichsam das gematriscche Einschreibungsverfahren aus Ockeghems Missa *Mi mi*.

Es sei nochmals betont, dass hier nicht willkürlich sechs Töne ›ausgesondert‹ wurden, sondern dass es sich um die Töne jener Anfangswendung handelt, die jeden Satz der Missa *Mi mi* eröffnen und denen bereits als Eigenzitat aus *Presque transi* eine herausragende Stellung zugewiesen ist. Den deutlichsten Hinweis darauf, dass die gematriscche Namens-einschreibung intendiert ist, aber liefert die berühmteste Quelle der Werke Ockeghems,

30 Nach dem römischen Alphabet: a = 1, b = 2, c = 3..., i/j = 9..., u/v = 20 usw., vgl. Heikamp 1966.

31 Heikamp 1966, 132.

32 Obrecht übernimmt außerdem die komplette Bassusstimme des Kyrie I von Ockeghem, um sie seinem Agnus zugrunde zu legen.

der Chigikodex. Zwar gibt es unterschiedliche Schreibweisen des Namens ›Ockeghem‹, aber »wenn die Varianten ausgeschieden werden, die auf sprachlichen Verunstaltungen oder regionalen Besonderheiten beruhen, bleiben übrig *Ockeghem* und *Okeghem*«. ³³ Teilt man den Namen in seiner Schreibweise ohne *c* in seine zwei Silben, so ergeben sich als Zahlenwerte 29 für ›Oke‹ und 32 für ›ghem‹. Die Zahlen im Bassus ($35 - 6 = 29$) und im Tenor (32) entsprechen genau dieser Silbenverteilung. Für die große Sorgfalt, die bei der Entstehung des Kodex aufgewendet wurde, spricht neben den zahllosen Illustrationen und Miniaturen die Tatsache, dass der musikalische Hauptbestand der Handschrift aus der Feder eines einzigen Schreibers stammt, der mit der Musik Ockeghems sehr vertraut gewesen sein muss. Nahezu jede Messe ist überschrieben mit ihrem Titel und dem Namen ihres Verfassers. Auch auf der jeweils ersten Seite der Messen Ockeghems ist sorgfältig der Name des Komponisten verzeichnet. Die Schreibweise seines Nachnamens im Chigikodex stimmt in allen Fällen mit ›Ockeghem‹ überein, nicht jedoch bei der Missa *Mi mi*. Ausgerechnet sie ist mit ›Okeghem‹, also ohne ›c‹, überschrieben. ³⁴

Ein Schreibfehler scheint von daher ausgeschlossen. Vielmehr darf hinter der abweichenden Schreibweise eine Absicht vermutet werden: Ockeghem schreibt in Gestalt der Zahl seinen Namen in der Missa *Mi mi* ein. Die so entstehende Proportion $61 = 29 + 32$ wird nicht zuletzt durch die bereits angesprochene Imitation im Christe der Messe Josquins bestätigt: Das Kyrie der Missa *La sol fa re mi* erstreckt sich über eine Gesamtlänge von 61 Mensuren. ³⁵ Diese sind unterteilt in 29 imperfekte Mensuren im Christe und 32 perfekte Mensuren in den beiden Kyriesätzen zusammen. Numeriert man die Mensuren des ganzen Kyrie von 1 bis 61, so steht die Imitation eben jener Bassustöne im Christe genau in M. 29 und M. 32.

Die Analogie reicht aber noch weiter: Auch Josquin signiert seine Komposition, und zwar in der Bassusstimme der beiden Außensätze der Messe. Diese enthält im Kyrie 99 und im Agnus 88 Töne, was der gematrischen Einschreibung von ›Josquin Desprez‹ entspricht.

Dass drei Komponisten sich auf die Missa *Mi mi* beziehen und gleichzeitig ihre Namen gematrisch verschlüsseln, Ockeghem und Obrecht sogar auf die gleiche Weise, wirft ein neues Licht auf die Verfahren musikalischer Intertextualität. ›Musical borrowing‹ geht hier über eine vordergründige Zitat- und Entlehnungstechnik hinaus. Neben einer versteckten Namenseinschreibung wird auch die Übernahme der Verschlüsselungstechnik selbst Gegenstand des Diskurses. Dies belegt, wie intensiv sich die Komponisten

33 Plamenac 1961, 1826.

34 Eine vollständige Abbildung des Kyrie der Missa *Mi mi* aus dem Chigikodex bei Finscher 1996, 216.

35 Ein kontrovers diskutiertes Thema betrifft die Mensurzählung bzw. die Frage, ob der Schlussklang mit seiner gesamten notierten Dauer mitgezählt werden soll oder nicht. Reinhard Strohm argumentiert, dass nur eine Zählweise exklusive der Schlussklänge Grundlage von proportionalen Kalkulationen sein kann, da er eine Analogie zur Architektur sieht, bei der nur die Maße der Räume zählen und nicht die Dicke der Mauern (Strohm 1985, 119). Letztlich lässt sich diese Frage aber nicht allgemeingültig beantworten. Es ist auch durchaus denkbar, dass beide Zählmethoden damals angewendet wurden. Zumindest gibt es für beide Ansätze Analysebeispiele, die zu vernünftigen Ergebnissen kommen. Als Argument für die eine oder die andere Zählweise kann daher lediglich die Signifikanz der Ergebnisse gelten. In der Missa *La sol fa re mi* habe ich die Schlusslonga bei der Mensurzählung berücksichtigt, da die sich daraus ergebenden Proportionen höchst sinnvoll und logisch sind.



Abbildung 2: Chigi-Codex, Okeghem, Beginn der *Missa Mi mi*

mit den Werken ihrer Kollegen auseinandergesetzt haben, und wenig spricht dafür, dass solche komplexen Konstruktionen in Musik gesetzt wurden, um dann nicht Gegenstand der musikalischen ›Kommunikation‹ zu werden. Sowohl Obrecht als auch Josquin haben offenkundig von der versteckten Signatur in der *Missa Mi mi* gewusst und mit ihren Kompositionen auf sie reagiert.

Die *Missa La sol fa re mi* von Josquin Desprez³⁶

Die Zahlen der *Missa Mi mi*, die 67 Töne der Unterstimmen und die 61 (= 29 + 32) Töne der ›reduzierten‹ Zählung, bilden die strukturelle Grundlage für die *Missa La sol fa re mi*. Eine ganze Reihe an kompositorischen Entscheidungen, die die Proportionen und auffallende musikalische Details betreffen, ist unmittelbar auf dieses Verfahren zurückzuführen.

Der Titel der *Missa La sol fa re mi* geht auf das fünftönige Motto zurück, das in der ganzen Messe insgesamt 256mal erklingt. Ein wichtiges formbildendes Moment ist die Art und Weise, wie Josquin die Mottodurchführungen organisiert. Die folgende Tabelle zeigt das Auftreten des Mottos in den einzelnen Abschnitten der *Missa La sol fa re mi*:

36 Wichtige Anregungen zur nachstehenden Analyse verdanke ich meinen Kollegen Frank Märkel und Castor Landvogt, ohne die dieser Artikel nie entstanden wäre. Dafür sei ihnen herzlich gedankt.

Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus	Benedictus	Agnus
36	31	67	58	26	38
67		67	2 x 29	2 x 32	
134 (2 x 67)			122 (2 x 61)		
256					

Tabelle 1: Mottoverteilung in der Missa *La sol fa re mi*³⁷

Der erste Teil der Messe, bestehend aus Kyrie, Gloria und Credo, umfasst insgesamt 134 Mottodurchführungen, die sich in zwei gleiche Gruppen (Kyrie + Gloria und Credo) von je 67 Teilen. Im zweiten Teil wird das Motto 122mal, also 2 x 61mal wiederholt. Diese 2 x 61 stehen im Verhältnis 29:32 bezogen auf die Sätze Sanctus und Benedictus + Agnus. Der Mottoverteilung der Missa *La sol fa re mi* liegen demnach exakt jene proportionalen Verhältnisse zugrunde, die aus der Missa *Mi mi* abgeleitet wurden. Die Verbindung zwischen den Zahlen 67 und 61, die bei Ockeghem durch Substraktion der ersten sechs Töne im Bassus entstand, spiegelt sich besonders in den 67 Mottowiederholungen des Credo wider. Im ersten, durch einen Doppelstrich deutlich abgetrennten Abschnitt »Patrem omni potentem« erklingt das Motto 6mal, ab »Et incarnatus est« bis zum Schluss noch weitere 61mal.

Josquin führt das Solmisationsmotto in allen drei Hexachordvarianten durch: Dies entspricht den Tönen *d-c-b-g-a* im ›hexachordum molle‹, *a-g-f-d-e* im ›hexachordum naturale‹ und *e-d-c-a-h* im ›hexachordum durum‹. Darüber hinaus gibt es vor allem im »pleni sunt coeli« noch eine ›gemischte‹ Variante, die nach dem *sol* das Hexachord wechselt, also *d-c-f-d-e* oder *a-g-c-a-h*. Die Verteilung dieser vier verschiedenen *la-sol-fa-re-mi*-Versionen (beginnend auf *a*, *d* oder *e* und die gemischte Variante) ist jedoch ungleichmäßig. Die gemischte Variante und die des ›hexachordum molle‹ werden zusammen lediglich 24mal wiederholt. Die wesentlich größere Gruppe bilden die ›hexachordum durum‹- und ›naturale‹-Gestalten mit zusammen 232 Wiederholungen. Auch in diesen Zahlen steckt die Proportion 29:32. Von den insgesamt 256 (32 x 8) Mottowiederholungen fallen 232 (29 x 8) auf die Hauptgruppe der ›hexachordum durum‹- und ›naturale‹-Gestalten.

37 Die Signifikanz der Mottoverteilung, deren Kombinationen und Summen einen deutlich Bezug zur Missa *Mi mi* erkennen lassen, erscheint mir so zwingend, dass hierfür im Kyrie 36 und nicht 37 Motti angenommen werden müssen. Ein Hinweis darauf lässt sich dem Petruccidruck entnehmen: Das *fa*-Subsemitonium, welches sich im Petruccidruck im ersten der beiden letzten Bassusmotti des Christe zwar befindet, im zweiten hingegen fehlt, wodurch man argumentieren kann, dass es sich bei den letzten 5 Tönen des Bassus also nicht um *la-sol-fa-re-mi* handeln kann. Interessanterweise deckt sich diese Beobachtung mit der Tenorstimme, deren vorletzter Ton (M. 26) bei Petrucci eben auch nicht mit dem entsprechenden Vorzeichen versehen ist, welches bei der Stelle vorher im Altus (M. 24) aber doch notiert ist (vgl. Bsp. 3). Abgesehen davon, dass bei der praktischen Ausführung dieser Stelle zweifellos die *una nota super la*-Regel greift, wird dieses Motto aufgrund dieser notationstechnischen Besonderheit nicht mitgezählt.

Dass gerade die Hexachordvarianten die Hauptgruppe bilden, die mit den Tönen e und a beginnen, mag auch an der engen Verbindung zur Missa *Mi mi* liegen: e und a sind die beiden ersten Töne der sechstönigen Bassuseröffnung. Die häufige Verwendung dieser beiden Hexachorde hat zudem eine ganz eigenartige Konsequenz: Ein eindeutiger ›Gesamtmodus‹ der Messe ist nicht auszumachen, wie schon Helmuth Osthoff festgestellt hat. Osthoff spricht von einer ›tonartlichen Dualität‹ der ganzen Messe und glaubt, dass es Josquin darauf ankam, »auch von der tonartlichen Seite her der einer Ostinatomesse drohenden Gefahr der Monotonie wirksam zu begegnen«. ³⁸ Während bei den einzelnen Schlüssen der phrygische Modus überwiegt, endet die gesamte Messe mit einer äolischen Kadenz. Sie eindeutig als Beleg des phrygischen oder des äolischen Modus verstehen zu wollen, ist wenig sinnvoll, vielmehr scheint Josquin mit dieser modalen Ambiguität die beiden ersten Töne des Mottos der Missa *Mi mi* zu reflektieren.

Auch die Stimmverteilung der einzelnen Abschnitte scheint in Beziehung zur Proportion 29:32 zu stehen. Bis auf zwei Ausnahmen ist die Messe durchgehend vierstimmig. Das »in nomine« ist dreistimmig, das Agnus II zweistimmig. In beiden Sätzen schweigt der Tenor und im Agnus II zusätzlich der Bassus. Ein eigenständiges Agnus III gibt es nicht, an seiner Stelle wird das Agnus I mit der abschließenden Textvariante »dona nobis pacem« wiederholt. Die beiden Osannasätze jedoch sind separat vertont; es wird also nicht, wie in allen anderen Messen Josquins, das Osanna I einfach wiederholt.

Die Aufteilung der einzelnen Sätze, so wie sie Petrucci vornimmt, ist uneinheitlich. Grundsätzlich werden die Abschnitte durch Doppelstriche voneinander getrennt. Vor dem Osanna I und vor dem Crucifixus jedoch stehen Fermaten, die besondere musikalische Einschnitte markieren. Doppelstriche und Fermaten führen zu einer großformalen Gliederung in 16 Abschnitte, die sich in zweimal 8 Abschnitte vom Kyrie bis einschließlich Credo und vom Sanctus bis zum Agnus teilen:

Erste Messenhälfte: 8 Abschnitte							
Kyrie			Gloria		Credo		
Kyrie I	Christe	Kyrie II	Et in terra	Qui tollis	Patrem	Et incarnatus	Crucifixus
Zweite Messenhälfte: 8 Abschnitte							
Sanctus			Benedictus			Agnus	
Sanctus	Pleni	Osanna I	Benedictus	In nomine (3 St.)	Osanna II	Agnus I	Agnus II (2 St.)

Tabelle 2: Gliederung der Missa *La sol fa re mi* nach Petrucci

Errechnet man für beide Messenhälften die Gesamtstimmenzahl (= Abschnitte mal Stimmzahl) ergibt sich für den ersten Teil ein Wert von 8 Abschnitte x 4 Stimmen = 32, und für den zweiten Teil 6 x 4 Stimmen + 1 x 3 Stimmen + 1 x 2 Stimmen = 29, also wieder-

38 Osthoff schreibt dazu: »Wie die Schlüsse, aber auch die Anfänge zeigen, ist die Messe nicht auf eine einzige Tonart hin zentriert. Kyrie, Gloria, Credo und die Sanctus-Gruppe schließen phrygisch (E), beide Agnus-Sätze, dazu das Hosanna I dagegen äolisch (A).« (Osthoff 1962, 167 f.)

um 29:32 im Verhältnis von 2. Hälfte zu 1. Hälfte: Möglicherweise liegt hier der Grund für die beiden nicht-vierstimmigen Sätze.³⁹

Kyrie I

Nicht nur die Gesamtanlage der Missa *La sol fa re mi* ist von den Zahlenverhältnissen geprägt, die Josquin aus Ockeghems Missa *Mi mi* übernommen hat, sondern auch deren Einzelsätze. Das Kyrie I lässt eine Analogie zur Mottoverteilung der ersten Messenhälfte (134 Mottos, aufgeteilt in 2×67 , siehe Tabelle 1) erkennen. Teilt man es anhand seiner zeitlichen Symmetrieachse zwischen M. 7 und 8 in zwei gleich lange Abschnitte, so teilen sich auch die 134 Töne im symmetrischen Verhältnis 67:67. Dem entspricht auch das Verhältnis der Töne des äolischen ›Dreiklangs‹ *a, c, e* zu den übrigen Tönen *d, f, g, h*, ebenfalls 67:67. Den beiden Kriterien Symmetrie und ›Dreiklangstöne‹ werden wir in den anderen Sätzen wieder begegnen.

Betrachten wir das Kyrie I im Hinblick auf seine musikalische Struktur nunmehr genauer. Achtmal erklingen die fünf Töne *la sol fa re mi*, viermal im ›hexachordum naturale‹ und viermal im ›hexachordum durum‹. Jeweils zwei Mottodurchführungen gehören zusammen und bilden so mit der Einsatzfolge Superius, Tenor und Bassus innerhalb von sechs Wiederholungen ein durchgehendes Band von Anfang bis zum Schluss des Kyrie I. Hierdurch entsteht eine Dreiteiligkeit (je 4 Messuren + Schlussakkord = 14 M.), deren Bedeutung in der dreimaligen Wiederholung des Anrufs »Kyrie eleison« liegen dürfte. Dieser Einteilung entspricht der sukzessive Aufbau von der Zwei- bis zur Vierstimmigkeit mit dem Einsatz des Bassus. Die drei Mottoeinsätze sind bis auf eine Abweichung im Tenor in M. 8 rhythmisch identisch. Bei gleichbleibendem Rhythmus wäre hier das Schluss-*mi* des Tenor mit dem *la*-Einsatz des Bassus kollidiert. Diese Stelle fällt außerdem durch die äolische Binnenkadenz auf, welche das Stück in zwei Teile gliedert. Während im ersten Teil (M. 1–8) Altus und später der Superius zu den Mottodurchführungen frei kontrapunktieren, ist der vierstimmige zweite Teil (M. 9–14) mit dem Motto im Bassus komplexer. Auch hier kommt es zur ›block repetition‹, die diesen Abschnitt abermals in zwei Unterabschnitte gliedert. M. 9 und 10 werden in M. 11 und 12 wiederholt, wobei Altus und Tenor ihre Stimmen tauschen. Zunächst im Altus (M. 9), dann im Tenor (M. 11) erklingt zudem das Motto, eine Imitation andeutend. Auffällig sind dabei die Töne, die dem Motto in Altus und Tenor folgen. Josquin weicht hier von einer konsequenten Wiederholung ab und gibt dem Tenor sogar die recht ungewöhnliche Folge von zwei punktierten ›minimae‹. Kontrapunktisch gesehen besteht dafür kein Anlass, die Vorlage im Altus (M. 10) hätte, ohne nennenswerte musikalische Einbuße, auch im Tenor funktioniert. Ein plausibler Grund liegt auch hier in der Notenverteilung: Die 134

³⁹ Dass gerade diese zwei Abschnitte in verringerter Stimmenanzahl gesungen werden, ist sicherlich auch durch die Zahlen 2 und 3 als Symbolzahlen zu erklären. Die drei Stimmen des ›in nomine domini‹ als die Versinnbildlichung der göttlichen Dreifaltigkeit, die zwei Stimmen des Agnus II als Symbolzahl für die Menschwerdung Gottes in Christus, als der zweiten Person der Trinität, ›der hinweg nimmt, die Sünde der Welt.

Töne des Kyrie I verteilen sich auf 78 Töne im ersten (M. 1–8) und 56 Töne im zweiten Abschnitt (M. 9–14). Dieses Verhältnis spiegelt sich in der Anzahl der kurzen Notenwerte (mit Halsung) und der Anzahl der langen Notenwerte (ohne Halsung) von ebenfalls 78 zu 56 Tönen. Die Proportion zwischen »äußeren« und »inneren« Abschnitten beträgt ebenfalls 78:56. Ähnliches wiederholt sich in den folgenden Sätzen. Die Proportion 78:56 erscheint im Christe und die Kriterien lange/kurze Notenwerte und innere/äußere Abschnitte begegnen im Kyrie II.

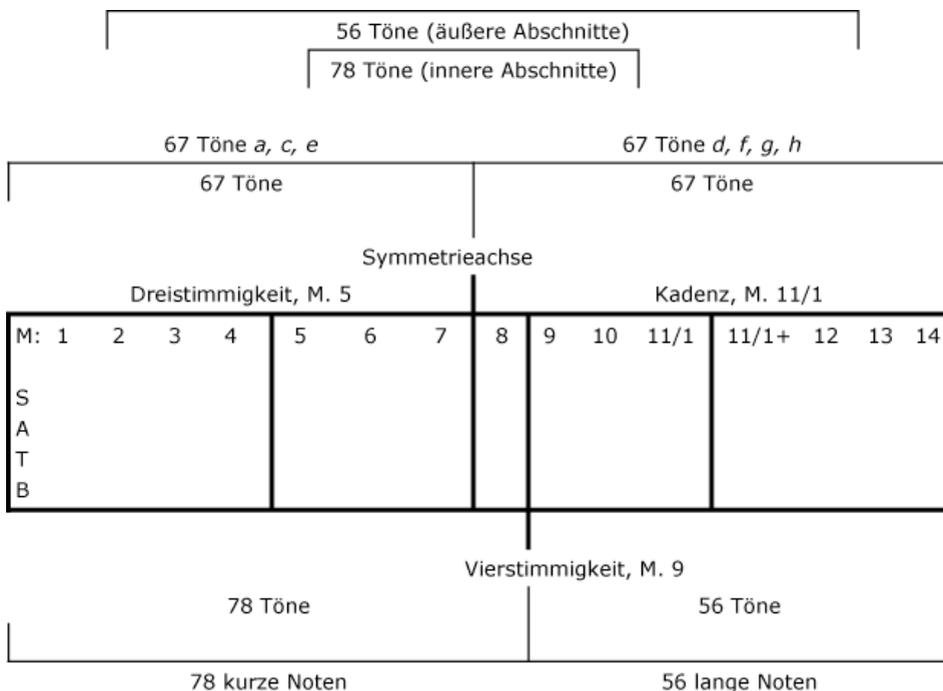


Abbildung 3: Missa *La sol fa re mi*, Strukturdiagramm Kyrie I

Christe

Der Ablauf des Christe orientiert sich am Kyrie I. Der dreimalige Anruf »Kyrie eleison« hat sein Pendant in den drei thematischen Abschnitten des Basses, die hier das Christe eleison versinnbildlichen. Wie das Kyrie I wird auch das Christe mit einem Bicinium in den Oberstimmen eröffnet (diesmal *la sol fa re mi* in Engführung), welches in der für Josquin typischen Weise nach einer vierstimmigen Überlappung von den Unterstimmen aufgenommen und wiederholt wird. Es mündet am Schluss leicht abgewandelt in eine erste äolische Binnenklausel (M. 15). Unmittelbar hinter dieser Klausel in M. 15,1 ist das

Christe symmetrisch in je zwei Hälften von 14 1/2 M. zu teilen, was sich mit der musikalischen Gliederung deckt. Der nun folgende Abschnitt ist von der Imitation in den Mittelstimmen geprägt, die schon als Zitat aus der Missa *Mi mi* erwähnt worden ist. Ein letzter Abschnitt lässt sich ab M. 25,2 feststellen, wo die Schlusskadenz vorweggenommen wird, genau wie es auch schon im Kyrie I zu beobachten war.

Abschnitt 1	Abschnitt 2	Abschnitt 3	Abschnitt 4
M. 1–7	M. 8–15,1	M. 15,2–25,1	M. 25,2–29
Bicinium der Oberstimmen	Bicinium der Unterstimmen, äolische Binnenklausel	Imitation zw. Tenor und Alt, vorgezogene Schlussklausel	Wiederholung der letzten 3 ›tactus‹, endgültige Schlussklausel
14 1/2 M.		14 1/2 M.	

Tabelle 3: Missa *La sol fa re mi*, Übersicht Christe

Das Christe der Missa *La sol fa re mi* besteht aus insgesamt 142 Tönen. Diese Zahl ist wiederum eine Anspielung auf die Missa *Mi mi* und in dieser Anspielung liegt auch der Schlüssel zur symbolischen Struktur des Christe. 142 war in der Missa *Mi mi* die Anzahl der Töne des Kyrie I, nachdem die sechstönige Bassusinitiale abgezogen worden war. Was blieb, waren die 81 Töne der Ober- und die 61 Töne der Unterstimmen, zusammen 142, welche als gematrische Zahl für ›Johannes Okeghem‹ gelesen werden konnten. Indem das Christe der Missa *La sol fa re mi* nun ebenfalls aus genau 142 Tönen besteht, zitiert es mit dieser Zahl auch implizit die Methode, wie die Zählung in der Missa *Mi mi* zustande gekommen war, nämlich indem die Bassusinitiale nicht mitgezählt wurde. Wie erwähnt, beinhaltet das Christe als Zitat aus der Missa *Mi mi* acht Töne, deren Herkunft genau jene Bassusinitiale ist. Lassen wir diese Zitatöne daher erneut unberücksichtigt, ergeben sich weitere Parallelen zum vorangegangenen Kyrie I der Missa *La sol fa re mi*.

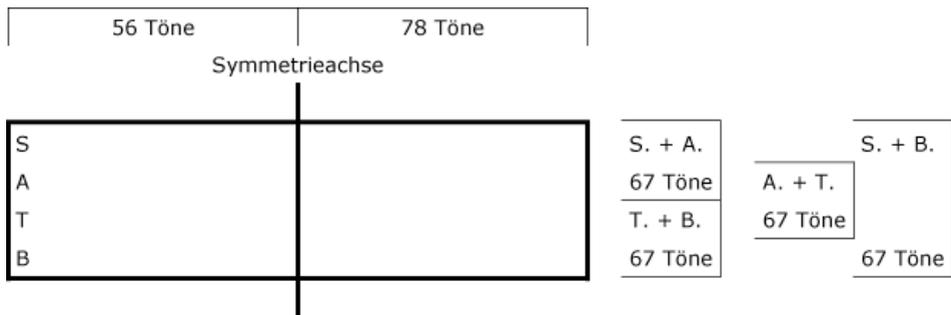


Abbildung 4: Missa *La sol fa re mi*, Strukturdiagramm Christe abzüglich der acht Zitatöne

Die Anzahl der Töne des ›reduzierten‹ Christe entspricht mit nun 134 jener des Kyrie I. Auch die Aufteilung dieser Töne in die Proportionen 56:78 und 67:67 finden wir in

diesem Satz wieder. Die Symmetrieachse, welche die 29 Messuren des Christe in zwei gleiche Hälften von je $14 \frac{1}{2}$ M. auftrennt, teilt die Töne im Verhältnis 56:78. Addiert man jedoch die beiden Oberstimmen (Superius: 37 + Altus: 30) und die beiden Unterstimmen (Tenor: 37 + Bassus: 30), erhält man je 67 Noten. Dasselbe Ergebnis von jeweils 67 Tönen ergibt die Addition der beiden Außenstimmen (Superius: 37 + Bassus: 30) und der beiden Mittelstimmen (Altus: 30 + Tenor: 37).

Kyrie II

Das Kyrie II ist strukturell der schematischste Teil des Kyrie. Dies hängt mit der ›block repetition‹ zusammen, von der Josquin hier erneut ausgiebig Gebrauch macht. Ausgangspunkt der Komposition ist das durchgehende Mottoband, welches die 18 Messuren von Anfang bis Ende durchzieht. Exemplarisch beginnt der Superius mit der dreimaligen Durchführung des Mottos, die daraufhin von den nachfolgenden Stimmen ohne Abweichungen übernommen wird. Seine Rhythmisierung entspricht genau der des Kyrie I, ist jedoch doppelt so schnell und durch ein drittes Erscheinen des Mottos erweitert. Auf diese Weise bilden sich Abschnitte von je drei Messuren. Die ersten beiden dieser Abschnitte sind geprägt von der stetig ansteigenden Stimmanzahl. Der dritte Abschnitt (M. 7–9) ist der erste vierstimmige Abschnitt und wird von Josquin als Modell für die ›block repetition‹ ab M. 11 und M. 14 genutzt. Die Abweichung dieses Modells im letzten Abschnitt (M. 14) wurde im Zusammenhang mit dem Zitat aus der Missa *Mi mi* und der dazugehörigen Pause im Altus schon erörtert. Um der Gefahr der Monotonie infolge einer Reihung von immer gleichen Abschnitten zu entgehen, bedient sich Josquin neben der sukzessiv zunehmenden Stimmanzahl des Wechsels zwischen den Hexachorden ›naturale‹ und ›durum‹ bei der Mottozuordnung. Dies hat zur Folge, dass sich, trotz des durchgehenden Mottobandes, keine der fünf dreimensurigen Abschnitte entsprechen. Dieser Ablauf erfährt mit M. 10 einen auffälligen Bruch: Im Tenor erklingt hier das einzige Motto, welches sich in seiner diminuierten Rhythmisierung deutlich von den anderen abhebt. Dazu tritt die einzige Unterbrechung des durchgehenden Mottobandes durch die ebenfalls im Tenor gesetzte halbe Pause. Diese Pause steht im Zusammenhang mit der äolischen Kadenz in M. 11: die einzige Kadenz mit Quintfall im Bassus im gesamten Kyrie. Josquin markiert durch diese Auffälligkeiten offenkundig einen wichtigen Abschnitt.

Die musikalische Struktur des Kyrie II ähnelt stark der des Kyrie I. Das betrifft die Rhythmisierung des Mottos, den sukzessiven Aufbau bis zur Vierstimmigkeit, den äolischen Anfang und den phrygischen Schluss. Ein besonderes Merkmal ist zudem das Motto, welches sich wie in Kyrie I auch in Kyrie II in Form eines Bandes durch das Stück zieht. Auch die Einteilung in Sinnabschnitte orientiert sich an den Kriterien, die für das Kyrie I gelten: Eintritt der Dreistimmigkeit in M. 4, der Vierstimmigkeit in M. 7, die auffällige Klausel in M. 11 und die zeitliche Symmetrieachse zwischen M. 9 und 10.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal die Mottobehandlung im Kyrie I. Das Motto trat dort in zwei Zusammenhängen auf, einmal als durchgehendes Mottoband und zum anderen in Form einer Imitation zwischen Altus und Tenor. Wenn wir diese Mottoimita-

tion im Kyrie I als einen Hinweis auf jene Imitation im Christe deuten, deren acht Töne wir bei der proportionalen Analyse nicht mitzählten, dann deutet das durchgehende Mottoband im Kyrie I auf jenes im Kyrie II hin und zeigt an, dass hier nun die Töne des durchgehenden *la-sol-fa-re-mi*-Bandes beim Zählen außer acht gelassen werden sollen. So spekulativ dieser Schritt zunächst erscheint, so überzeugend stellen sich seine Ergebnisse dar. Das Kyrie II besteht aus insgesamt 260 Tönen. Ohne die 80 Töne, die das Mottoband bilden, bleiben 180. Die Symmetrieachse zwischen M. 9/10 teilt auch die 180 Töne des ›reduzierten‹ Kyrie II wieder in zwei gleiche Hälften von 90:90. Wie im Kyrie I entspricht dieses Verhältnis auch der Unterteilung in ›äolische Dreiklangstöne‹ (*a, c, e*) und übrige Töne (*d, f, g, h*). Auch die äußeren und inneren Abschnitte stehen zueinander in diesem Verhältnis. Orientiert man sich an der Achse zwischen M. 6/7, die den Eintritt der Vierstimmigkeit markiert, so stehen ›links‹ von ihr 45 Töne und ›rechts‹ von ihr 135. Dieses entspricht mit 45:135 dem Verhältnis zwischen langen und kurzen Notenwerten (ohne bzw. mit Halsung).

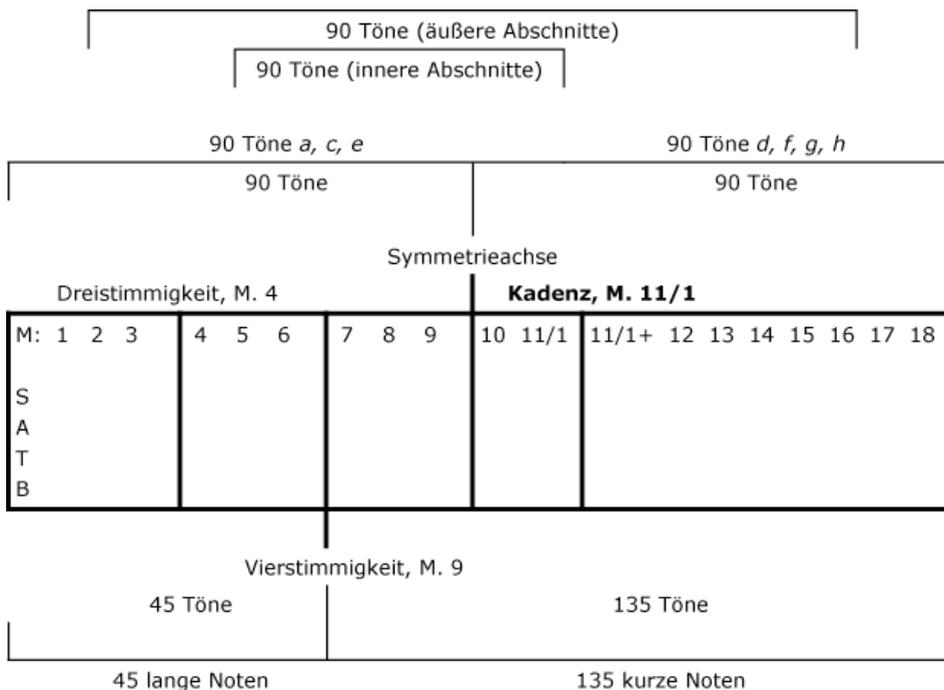


Abbildung 5: *Missa La sol fa re mi*, Strukturdiagramm Kyrie II abzüglich der achtzig Mottotöne

Die Übereinstimmung in den Proportionen – die symmetrische Unterteilung entspricht einerseits der Notenanzahl ›links‹ und ›rechts‹ der Achse, andererseits aber auch derjenigen der äolischen ›Dreiklangstöne‹ zu den restlichen Tönen – ist sowohl im Kyrie I

als auch im Kyrie II zu beobachten. Das gleiche gilt für die Achse, welche den Eintritt der Vierstimmigkeit markiert. Hier entspricht in beiden Sätzen das Verhältnis der Noten ›links‹ und ›rechts‹ der Achse auch der Unterteilung in lange und kurze Notenwerte. Auch wenn die Einteilung in ›äolische Dreiklangstöne‹ und Notenwerte mit/ohne Hals zunächst willkürlich erscheint, ist sie, da sie auf beide Kyriesätze angewendet werden kann, signifikant.⁴⁰ Während Kyrie I und Kyrie II im Hinblick auf ihre strukturellen Kriterien nahezu identisch sind und sich nur in bezug auf die Zahlen unterscheiden (man vergleiche die beiden Strukturdiagramme miteinander), verhält es sich beim *Christe* genau andersherum: Hier stimmen die Zahlen mit dem Kyrie I überein und die formale Struktur ist unterschiedlich. Hierin liegt ein weiterer Anhaltspunkt dafür, dass das Kyrie I die strukturellen Schlüssel zum Verständnis der beiden Folgesätze bereithält. Zahlen und Mottoimitation verweisen auf das *Christe*, Struktur und Mottoband auf das Kyrie II. Diese Verbindung zeigt, dass die Konzeption der einzelnen Satzteile des Kyrie simultan und nicht sukzessiv erfolgt sein muss, da die Strukturen und Proportionen von *Christe* und Kyrie II schon im Kyrie I angelegt sind.

Das Kyrie als Gesamtes

Ein Blick auf das Kyrie als Gesamtes untermauert diese These. Die drei Teile bestehen in der Summe aus 536 Tönen. Im Kyrie I und im *Christe* war die Zahl 67, die sich aus der *Missa Mi mi* ableitete, eine strukturell wichtige Zahl. Die 536 Töne des ganzen Kyrie lassen sich rechnerisch ebenfalls auf die Zahl 67 zurückführen: $536 = 8 \times 67$. In der ›reduzierten‹ Fassung haben wir im *Christe* 8 und im Kyrie II 80 Töne abgezogen, zusammen 88 Töne oder 8×11 . Die übrigen 448 Töne lassen sich in 8×56 zerlegen, wobei auch die Zahl 56 im Kyrie I und im *Christe* von Bedeutung war. Der Faktor 8 spielt auf der Ebene des ganzen Kyrie eine besondere Rolle. Dies zeigt sich auch in den drei Zitaten aus der *Missa Mi mi*. Diese bestanden in jedem der drei Einzelsätze aus je 8 Tönen. Eine mögliche Bedeutung könnte in folgendem Zusammenhang liegen: Die 536 Töne des (vollständigen) Kyrie bestehen aus 24 zitierten Tönen und 512 eigenen Tönen. Die Zahlen 24 und 512 lassen sich auch als $8 + 8 + 8$ und $8 \times 8 \times 8$ darstellen. Vielleicht liegt hierin eine Anspielung Josquins auf die Zahl 888, die damals eine gebräuchliche Symbolzahl für ›Jesus‹ gewesen ist.⁴¹

Um die zeitliche Symmetrieachse des ganzen Kyrie zu bestimmen, ist es nicht möglich, die Anzahl der Mensuren zu halbieren, da durch den Wechsel zwischen imperfektem und perfektem ›tempus‹ die Dauer einer Mensur unterschiedlich ist. Um die Symmetrieachse zu bestimmen, muss man sich deshalb am ›tactus‹ orientieren. Im ›tempus perfectum‹ hat eine Mensur die Dauer von drei ›tactus‹, im ›tempus imperfectum di-

40 Sie scheint zumindest für Josquin nicht untypisch zu sein (vgl. Neuwirth 1982).

41 Die Symbolzahl 888 für den Namen Jesus ergibt sich aus der gematriscchen Umsetzung seiner griechischen Schreibweise nach der milesischen Zählung: $Ihsous = 10 + 8 + 200 + 70 + 400 + 70 = 888$ (vgl. Heikamp 1966, 130). Van Crevel macht darauf aufmerksam, dass diese Zahl schon von altersher den Namen Jesu symbolisiert: »The number 888 is the cabbala of the name *Jesus*. It was already known to the Gnostics and still known in Bach's time.« (1960, XXIV)

minutum« entspricht eine Mensur einem »tactus«. Das Kyrie hat demnach eine Ausdehnung von 125 »tactus« und die Symmetrieachse teilt das Stück in zwei Hälften von 62,5 »tactus«. Sie befindet sich im Christe genau in der Mitte der M. 21. Wie in den Teilsätzen Kyrie I und II unterteilt auch die Symmetrieachse des ganzen Kyrie die 448 Töne der »reduzierten« Fassung in zwei gleiche Gruppen von jeweils 224 Tönen (Abb. 6).

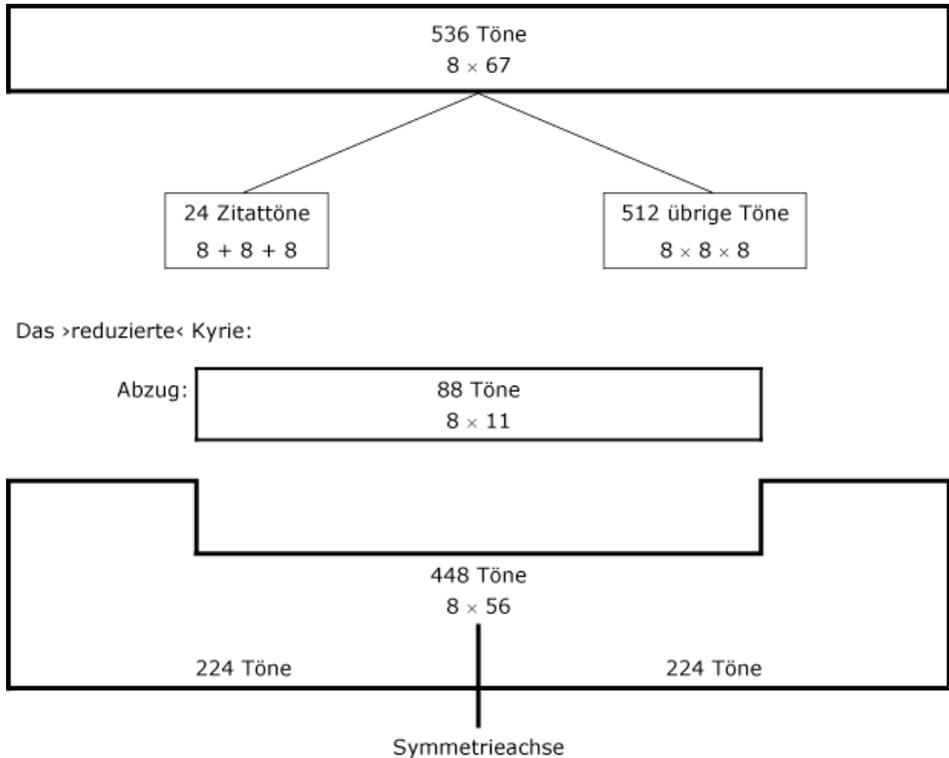


Abbildung 6: Missa *La sol fa re mi*, Strukturdiagramm des gesamten Kyrie

Mit nochmaligem Blick auf Osthoffs These einer »modalen Dualität«, die nicht zugunsten des äolischen oder phrygischen Modus entschieden werden könne, erscheint bemerkenswert, dass die drei Teilsätze des Kyrie jeweils mit einer phrygischen Kadenz, Kyrie I und Kyrie II mit einem »e-Akkord« und das Christe mit einem »a-Akkord« enden. Zu dieser deutlich zum Phrygischen neigenden Disposition steht in einem gewissen Widerspruch, dass in den Sätzen Kyrie I und II nicht die »Dreiklangstöne« des phrygischen, sondern die des äolischen »Dreiklanges« sich in den strukturellen Zahlen widerspiegeln. Bezeichnenderweise lassen sich alle phrygischen Bestandteile der Missa *La sol fa re mi* in enge Beziehung zur Missa *Mi mi* von Ockeghem setzen. Auch die Schlussprogression e-a-e von Kyrie I, Christe und Kyrie II lässt einen eindeutigen Bezug zu den ersten drei Bassustönen der Missa *Mi mi* erkennen.

La sol fa re mi

Der Bezug auf die Missa *Mi mi* ist nicht der einzige prägende konzeptionelle Gedanke, den Josquin bei der Konzeption seiner Messe verfolgt hat. Von ebenso großer Bedeutung ist das Solmisationsmotto *la-sol-fa-re-mi*, welches sich nicht von der Missa *Mi mi* ableiten lässt und so einen eigenen, zweiten gematrigen Komplex begründet. Als erster hat Glarean über die Herkunft dieser fünf Tonsilben gemutmaßt: »Als derselbe Jodocus [i.e. Josquin] von einem gewissen hohen Herren eine Wohltat beehrte und dieser, der gern zögerte, in der verstümmelten französischen Sprache immer und immer wieder sagte ›Laise faire moy‹, d. h. ›Laß mich machen‹, komponierte er unverweilt nach diesen Worten eine ganze feine Messe: La sol fa re mi [...].«⁴² Wer dieser ›hohe Herr‹ gewesen ist, ist bis heute nicht eindeutig geklärt. Obwohl Glarean den Ausspruch in Französisch wiedergibt, gibt es Indizien, die auf den italienischen Kardinal Ascanio Sforza hindeuten, in dessen Dienst Josquin von 1484 bis ca. 1499 gestanden hat.⁴³ Diese Vermutung lässt sich anhand der Mottoverteilung stützen.

Am Anfang des Christe erscheint das Motto nicht wie gewohnt in fünf Tönen, sondern wird durch eine *sol*-Antizipation auf sechs Töne erweitert. Dadurch entspricht die Anzahl der Töne, die Teil einer Mottodurchführung sind, nicht automatisch dem Fünffachen der Anzahl des Mottos. Im gesamten Kyrie erklingt das Motto 35mal in den Hexachorden ›naturale‹ und ›durum‹. Aufgrund der Antizipationen im Christe entspricht dies der Anzahl von 179 Mottotönen. Die gematrige Umsetzung des kompletten Namens ›Ascanio Maria Sforza‹ ergibt $59 + 40 + 80 = 179$. Diese Zahlen entsprechen exakt den Mottotönen der einzelnen Sätze. Im Kyrie I 40, im Christe 59 und im Kyrie II 80. Auf diese Weise legt Josquin den Ausspruch ›laise faire moy‹ metaphorisch in den Mund Ascanios. Auch im Gloria lässt sich diese Beobachtung machen. Der Tenor des Gloria besteht ausschließlich aus der Tonfolge *la-sol-fa-re-mi*. Im ersten Teil sind es 59 Töne (= Ascanio), im zweiten Teil 80 (= Sforza).

Kann auch der Bezug zu Ascanio Sforza historisch nicht eindeutig belegt werden, so gibt es aber einen Hinweis auf diesen Bezug in Form einer italienischen Barzelletta mit dem Titel *Lassa far a mi*, die einem gewissen Serafino zugeschrieben wird. Serafino stand als Dichter eine Zeitlang zusammen mit Josquin in Diensten des Ascanio Sforza. Er schrieb für Josquin auch die Texte zu *El grillo* und *In te domine speravi*. Aus diesen Texten geht hervor, dass beide Künstler mit ihrem Dienstherrn öfters kleinere Streitigkeiten auszutragen hatten, wie es auch in der Anekdote um die Missa *La sol fa re mi* von Glarean berichtet wird. Dass Serafino mit der ›ganzen Geschichte‹ in Zusammenhang steht, könnte man aus dem Kyrie II mit seinen 260 Tönen herauslesen. Serafino hieß mit komplettem Namen Serafino de Ciminelli dall' Aquila. Wenn man das Apostroph durch den apostrophierten Buchstaben *a* ersetzt, erhält man den gematrigen Wert von 260.

Vollzieht man die verschiedenen Ausgangspunkte und Verbindungen innerhalb des Kyrie nach, wird es möglich, die Entstehung und den kompositorischen Prozess, das ›compositional planning‹, bis ins Detail zu rekonstruieren. Dabei wird deutlich, dass

42 Zit. nach Osthoff 1962, 36.

43 Vgl. hierzu u. a. Haar 1976, 564 und Blackburn 2000, 78.

noch vor der ersten geschriebenen Note eine Reihe von strukturellen Entscheidungen gemäß der neuen ›simultanen Denkweise‹ getroffen wurde, welche die spätere Ausarbeitung bis ins Detail vorbestimmten. So lassen sich viele musikalische Besonderheiten wie die aufeinanderfolgenden punktierten ›minimae‹ im Kyrie I, die Abweichungen innerhalb der ›block repetition‹ im Christe wie im Kyrie II, die Mottoverteilung und die Stimmenanzahl der Abschnitte usw. vor dem Hintergrund der proportionalen Zusammenhänge plausibel machen.

Post scriptum

Der ›gematrische Wert‹ des Namens ›Josquin Desprez‹ ist $99 + 88 = 187$. Ein Vielfaches des Vor- und Nachnamens wie auch deren Differenz bildet die Zahl 11, die ein christliches Zahlensymbol für den Sünder darstellt. Wie gezeigt, signiert Josquin seine Missa im Bassus des Kyrie mittels 99 Tönen und im Agnus mittels 88 Tönen. Betrachtet man die Stimmaufteilung im Chorbuch, so erfolgt die Signatur analog zu der auf Gemälden der Zeit: in der rechten unteren Ecke der ersten und der letzten Seite. Addiert man die Töne aller Stimmen der beiden auf diesen Seiten befindlichen Sätze, 536 (Kyrie) + 553 (Agnus), erhält man zusammen 1089, was 99×11 entspricht: ›Josquin der Sünder‹. Die ganze Messe hat eine Ausdehnung von 935 ›tactus‹, 187×5 , was ebenfalls als eine Art Signum interpretiert werden kann: 187 für ›Josquin Desprez‹ und 5 für die fünf Töne *la-sol-fa-re-mi*.

Bei der Gliederung der Sätze Kyrie I und Kyrie II spielt eine Binnenkadenz eine wichtige Rolle. Im Kyrie I ist es die vorgezogene Schlusskadenz, im Kyrie II die einzige Kadenz mit Quintfall. Beide Kadenzen stehen jeweils in M. 11. Bis hierhin erhält man sowohl im Kyrie I als auch im ›reduzierten‹ Kyrie II genau 105 Töne. Dahinter verbergen sich die fünf Tonsilben *la-sol-fa-re-mi*: Nach dem Zahlenalphabet umgerechnet ergeben sie die Summe von 105. Addiert man im Kyrie I alle Töne auf den Stufen *la-sol-fa-re-mi*, so erhält man ebenfalls 105 Töne.

Die 29 Messuren des Christe entsprechen dem gematrischen Wert der ersten Silbe des Namens ›Okeghem‹. Die drei Buchstaben ›O‹, ›k‹ und ›e‹ haben die Werte 14, 10 und 5, zusammen 29. Die Gliederung des Christe entspricht genau den Einzelwerten dieser drei Buchstaben. Nach 14 Messuren kommt es zur ersten Kadenz und die einzige Imitation beginnt. Nach weiteren 10 Messuren steht die Binnenkadenz, welche, wie auch im Kyrie I, eine Vorwegnahme der Schlusskadenz darstellt. Auch hier entspricht die Position der Binnenkadenz der Stelle, an der im Christe der Missa *Mi mi* der Schlussklang eintritt.

Eine Grundbedingung meiner Analyse war, dass bestimmte Töne nicht mitgezählt werden. Inwiefern Josquin diese gematrische Verschlüsselungstechnik weiterzuentwickeln weiß, zeigt ein Vergleich der Sanctus-Sätze beider Messen. Das Sanctus der Missa *Mi mi* beginnt wieder mit der Bassusinitiale von sechs Tönen. Im Sanctus der Missa *La sol fa re mi* hingegen fällt eine zweimensurige, scheinbar unmotivierte Pause direkt am Anfang des Tenors auf. Staunenswerterweise fügt sich die gesamte Bassusinitiale nahtlos in die entsprechende Pause im Sanctus der Missa *La sol fa re mi* ein. Beide Sanctussätze

sind mit 27 Messuren gleich lang, jedoch unterscheiden sie sich in ihrer ursprünglichen Tonanzahl: 339 Töne in der Missa *Mi mi* und 327 Töne in der Missa *La sol fa re mi*. Nach dem Abziehen bzw. Einfügen der sechs Töne stimmt die Tonanzahl beider Sätze mit 333 Tönen in 3 x 3 x 3 Messuren überein: »Heilig, heilig, heilig!«

Literatur

- Blackburn, Bonnie J. (1987), »On Compositional Process in the Fifteenth Century«, *Journal of the American Musicological Society* 40, 210–284.
- (2000), »Masses Based on Popular Songs and Solmization Syllables«, in: Sherr 2000, 51–87.
- Brown, Howard Mayer (1982): »Emulation, Competition and Homage. Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance«, *Journal of the American Musicological Society* 35, 1–48.
- Crevel, Marcus van (1960), *Missa Sub tuum presidium* (=Jacobus Obrecht Opera omnia editio altera 6), Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.
- Dahlhaus, Carl (1979), »Miscellen zu einigen Niederländischen Messen«, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 63/64, 1–7.
- Duffin, Ross W. (2001), »Mi chiamano Mimi ... But My Name is Quarti Toni: Solmization and Ockeghem's Famous Mass«, *Early Music* 29, 165–180.
- Elders, Willem (1989), »Struktur, Zeichen und Symbol in der altniederländischen Totenklage«, in: Hortschansky 1989, 27–46.
- (1994), *Symbolic Scores*, ›*Studies in the Music of the Renaissance*‹, Leiden: Brill.
- Feldmann, Fritz (1957), »Numerorum mysteria«, *Archiv für Musikwissenschaft* 14, 102–129.
- Finscher, Ludwig (1965), »Spekulationen über eine Obrecht-Messe«, *Musica* XIX, 228.
- (Hg.) (1996), *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3), Laaber: Laaber.
- Fitch, Fabrice (1997), *Johannes Ockeghem: Masses and Models* (=Collection Ricercar 2), Paris: Champion.
- Großmann, Ursula (1954), »Studien zur Zahlensymbolik des Frühmittelalters«, *Zeitschrift für katholische Theologie* 76, 19–54.
- Haar, James (1976), »Some Remarks on the *Missa La sol fa re mi*«, in: Lowinsky 1976, 564–588.
- Heikamp, Dieter (1966), »Zur Struktur der Messe ›L'omme armé super voces musicales‹ von Josquin Desprez«, *Die Musikforschung* 19, 121–141.
- Hodgson, Jenny (2004), »The Illusion of Allusion« in: Meconi 2004, 65–89.
- Hortschansky, Klaus (Hg.) (1989a), *Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance*, Kassel u.a.: Bärenreiter.

- (1989b), »Musikwissenschaft und Bedeutungsforschung. Überlegungen zu einer Heuristik im Bereich der Musik der Renaissance«, in: Hortschansky 1989, 65–86.
- Huizinga, Johan (1975), *Herbst des Mittelalters*, Stuttgart: Kröner.
- Laubenthal, Annegrit und Sachs, Klaus-Jürgen (1996), »Kapitel II: Theorie und Praxis«, in: Finscher 1996, 129–192.
- Lowinsky, Edward E. (1941), »The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance«, in: *Papers of the American Musicological Society 1941*, 57–84.
- (1948), »On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians«, *Journal of the American Musicological Society* 1, 126–173.
- (Hg.) (1976), *Josquin Desprez. Proceedings of the International Josquin Festival Conference New York 1971*, London: Oxford University Press.
- Meconi, Honey (Hg.) (2004), *Early Musical Borrowing*, New York: Routledge.
- Milsom, John (2000), »Analysing Josquin«, in: Sherr 2000, 431–484.
- Miyazaki, Haruyo (1985), »New Light on Ockeghem's Missa Mi-mi«, *Early Music* 13, 367–375.
- Neuwirth, Gösta (1982), »Erzählung von Zahlen«, in: *Josquin Desprez. Musik-Konzepte* 26/27, 4–38.
- Osthoff, Helmuth (1962), *Josquin Desprez*, Bd. 1, Tutzing: Schneider.
- (1965), *Josquin Desprez*, Bd. 2, Tutzing: Schneider.
- Owens, Jesse Ann (1997), *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450–1600*, New York: Oxford University Press.
- Plamenac, Dragan (1961), Artikel »Johannes Ockeghem«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 9, Kassel u.a.: Bärenreiter, Sp. 1825–1838.
- Reynolds, Christopher (1987), »Musical Evidence of Compositional Planning in the Renaissance: Josquin's »Plus nulz regretz««, *Journal of the American Musicological Society* 40, 53–81.
- (2004), »Interpreting and Dating Josquin's Missa Hercules dux ferrariae«, in: Meconi 2004, 91–110.
- Sherr, Richard (Hg.) (2000), *The Josquin Companion*, Oxford: Oxford University Press.
- Steib, Murray (2004), »Ockeghem and Intertextuality: A Composer Interprets Himself«, in: Meconi 2004, 37–63.
- Strohm, Reinhard (1985), *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford: Clarendon.
- (1993), *The Rise of European Music 1380–1500*, Cambridge: Cambridge University Press.

Harmonische Mehrdeutigkeit und ihre Gründe

Andreas Moraitis

Wenn von harmonischer Mehrdeutigkeit und den daraus resultierenden Schwierigkeiten für die Analyse die Rede ist, dürfte der Gedanke an Musik der Spätromantik – mit Richard Wagners *Tristan* als Paradigma – kaum zu unterdrücken sein. Indessen stellte schon die Harmonielehre des frühen 18. Jahrhunderts ihren Begründer Jean-Philippe Rameau vor Probleme, die nicht als Folge eines noch ungenügenden Entwicklungsstands der Theorie missverstanden werden dürfen, sondern als Ausdruck prinzipieller, die Wahrnehmung, Auffassung und Interpretation musikalischer Zusammenhänge betreffender Gegebenheiten anzusehen sind. Anhand einiger Beispiele harmonisch ambivalenter Konstellationen unterschiedlichen Typs wird gezeigt, dass Mehrdeutigkeit in ihrer manifesten Form auf dem Konflikt von Bedeutungsebenen (historischer, perzeptueller oder sprachlicher Art) beruht, die sich nicht notwendig erst in problematischen Situationen konstituieren, sondern wenigstens zum Teil permanent vorhanden sind. Dementsprechend kann der Eindruck von Eindeutigkeit auf die Kohärenz der für die Rezeption maßgeblichen Kontexte zurückgeführt werden: Musiktheoretische Begriffe, die aus solchen ›eindeutigen‹ Sachverhalten abgeleitet sind, verlieren an Relevanz oder werden unbrauchbar, sobald das konstitutionelle Gefüge in Bewegung gerät.

Dass Begriffe wie ›Harmonie‹, ›Akkord‹, ›Stufe‹ oder ›Funktion‹ sich kaum verbindlich explizieren lassen, hängt nicht nur mit der Vielfalt harmonisch gebundener Stile und der Existenz unterschiedlicher theoretischer Traditionen zusammen, sondern auch mit der Struktur der zu beschreibenden Realität: Kompositioneller Kontext, Tonsystem und Notenschrift, akustisches und physiologisches Substrat, das Hörbewusstsein und schließlich die musiktheoretische Sprache selbst sind Bereiche, mit denen jene Begrifflichkeiten direkt oder mittelbar in Verbindung stehen, ohne dass das Netz der Beziehungen durch ein einfaches und unmissverständliches Schema zu beschreiben wäre. Die daraus resultierende Vagheit des Bezeichnens kann als harmlos gelten, solange die Verständigung im Rahmen eines musiktheoretischen ›Sprachspiels‹ (Ludwig Wittgenstein) gewährleistet bleibt.¹

Versagt dieses Sprachspiel (was nicht ausschließlich, aber häufig dann geschieht, wenn Vertreter unterschiedlicher Fachrichtungen oder Schulen aufeinander treffen), so sind die Gründe oft auf der begrifflichen Ebene zu suchen: Wer etwa einen ›Akkord‹ vor allem mit Hinblick auf seine satztechnische Verwendung bewerten möchte, wird bei

1 Wittgenstein 1969, passim. Auch die Netzmetapher, welche die Struktur der Wirklichkeit in vielerlei Hinsicht angemessener zu beschreiben scheint als die klassischen generativen Konzepte, geht auf Wittgenstein zurück (vgl. ebd., 324).

der Analyse bestimmter musikalischer Stile und Situationen wahrscheinlich zu anderen Einschätzungen gelangen als derjenige, der seinen Akkordbegriff hauptsächlich unter akustischen oder psychologischen Gesichtspunkten entwickelt hat. Die Verschiedenheit der Deutungen wäre in solchen Fällen Folge der semantischen Differenzen und sollte, sobald diese aufgezeigt sind, nicht mehr als Widerspruch erscheinen.

Allerdings wird die Möglichkeit unterschiedlicher Auffassungen darüber, was für die Analyse eines harmonischen Sachverhalts maßgeblich sei, durch die erwähnte Vielschichtigkeit der musikalischen Realität nicht nur begünstigt, sondern auch unterminiert: Je genauer wir nämlich unsere Begriffe auf den zu untersuchenden Gegenstand fokussieren, desto kleiner gerät der erfasste Ausschnitt, desto unvollständiger das Bild.

Die Koexistenz einander ergänzender theoretischer Ansätze scheint somit fast unvermeidlich. Den durch sie manifestierten, strukturell bedingten Formen von ›Mehrdeutigkeit‹ stehen Fälle perzeptueller Ambiguität als vermeintlich autonome Instanzen gegenüber. Jedoch erlaubt es das spezifische Verhältnis von Begriff und Theorie auf der einen und dem musikalischen ›Hören‹ auf der anderen Seite nicht immer, Wahrnehmung und intellektuelle Deutung zuverlässig auseinanderzuhalten. Im Folgenden soll zunächst ein allgemeiner theoretischer Zugang zu der Problematik skizziert werden, dessen Anwendung anschließend an einigen paradigmatischen Fällen zu erproben sein wird.

* * *

Vereinfachend könnte man den Begriff einer musikalischen ›Harmonie‹ als Katalog von Variablen auffassen, deren Werte sich im individuellen Fall mehr oder weniger erfolgreich konkretisieren lassen. Solche Variablen wären je nach Art der angewendeten Theorie etwa ›Grundton‹, ›Klanggeschlecht‹, ›Stufe‹, ›Funktion‹ usw. Darüber hinaus können einzelne Töne als ›Leitton‹, ›Dominantseptime‹, ›neapolitanische Sexte‹ und dergleichen charakterisiert werden. Schon diese wenigen Beispiele zeigen, dass sich die Bedeutung der zu bewertenden Sachverhalte relativ zu einer Reihe von Bezugssystemen konstituiert: Ein einfaches Bezugssystem wäre bereits der ›Akkord‹, in dessen Kontext wesentliche Eigenschaften der Einzeltöne entstehen, der aber seinerseits beispielsweise in die Klasse der leitereigenen Akkorde eingestuft, aber auch als Glied einer Kadenz oder eines Sequenzmodells identifiziert werden kann. Die Harmonienfolgen wiederum lassen sich hinsichtlich ihrer Beziehung zum Fundus der stilistischen Topoi bewerten usw. Jeder zu analysierende Sachverhalt ist also schon insofern mehrdeutig, als er verschiedenen Bezugssystemen oder Kontexten zugleich angehört. Diese Systeme können hierarchisch aufeinander aufgebaut sein, aber auch – wie sich an der Relation von ›vertikalen‹ und ›horizontalen‹ Ereignissen besonders gut ablesen lässt – ›quer‹ zueinander stehen. Schlägt die Einordnung des zu analysierenden Sachverhalts in einen der Kontexte fehl, kann sich ein solcher nicht konstituieren oder treten mehrere Kontexte miteinander in Konflikt, so vermag daraus – so jedenfalls die hier favorisierte These – Unbestimmtheit bzw. Mehrdeutigkeit im engeren Sinn zu resultieren.

Die verminderten Septakkorde zu Beginn des vierten Satzes von Edward Elgars Violoncellokonzert gehören in der Terminologie Arnold Schönbergs zu den ›vagierenden Akkorden‹, da sie in einer Vielzahl von Tonarten und Situationen einsetzbar sind: Schön-

berg führt in seiner *Harmonielehre* allein für die dominantische Verwendung eines solchen Akkords 44 Möglichkeiten an.² Dass das Auftreten des verminderten Septakkords am Satzanfang temporär nicht nur die Identifikation, sondern bereits die Konstitution einer Tonart verhindert, mag also plausibel erscheinen.³

The image shows a musical score for Edward Elgar's Cello Concerto, Op. 85, IV. Satz, T. 1-8. The score is in 2/4 time, marked 'Allegro' with a tempo of 126. It features a piano introduction with a reduced seventh chord in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The score includes dynamic markings such as 'p', 'cresc.', 'f', 'ff', and 'sf'.

Beispiel 1: Edward Elgar, Cellokonzert op. 85, IV. Satz, T. 1–8, Auszug

Indessen kann auch ein gewöhnlicher Dreiklang einer ganzen Reihe von Tonarten angehören, ohne dass sein Erscheinen zu Beginn des Stücks Unbestimmtheit auslösen müsste. Hier kommt zweifelsohne die Erfahrung – und damit das System der stilistischen Konventionen – ins Spiel, denn in den meisten dur-moll-tonalen Kompositionen nicht-rezitativischen Charakters, die mit einem Dreiklang ohne beigefügte Dissonanz beginnen, ist dieser Dreiklang mit der Tonika identisch.

Um aber ein tonales Zentrum bilden zu können, muss der Akkord selbst »zentriert« sein (Rameau sprach vom »centre harmonique«⁴), also einen Grundton besitzen. Eine empirische Methode, mit deren Hilfe sich Grundton, Terz und Quinte von Dur- oder Moll dreiklängen in beliebiger Stellung und Lage zuverlässig identifizieren lassen, hat Roland Mackamul im ersten Band seines *Lehrbuchs der Gehörbildung* beschrieben. Die Bestimmung der Intervallqualität erfolgt dabei durch Singen oder Vorstellen charakteristischer Motive; Beispiel 2 skizziert eine modifizierte Version des Verfahrens.⁵

2 Schönberg 1922, 237 ff.

3 Strenggenommen hat die zitierte Einleitung eine modulierende Funktion: Der III. Satz steht in B-Dur und endet auf der Dominante F. Es wäre daher möglich, den ersten Akkord des IV. Satzes als Doppeldominante von B-Dur zu chiffrieren – was allerdings am Habitus der Passage nichts ändert.

4 Rameau 1722, 127.

5 Vgl. Mackamul 1993, 75. Mackamul empfiehlt zur Bestimmung des Grundtons das Singen eines Quartpendels; da mit diesem jedoch leicht ein Funktionswechsel assoziiert wird, sei hier den Dreiklangsberechnungen der Vorzug gegeben. Die Methode funktioniert auch bei Dominantseptakkorden



Beispiel 2: ›Operationalisierung‹ von Dreiklangsintervallen (* = nach Mackamul)

Der auf diese Weise zu ermittelnde Grundton sei im Folgenden ›operationaler Grundton‹ bzw., sofern er sich auf Akkorde bezieht, auch ›primärer Grundton‹ genannt.⁶ Er ist noch kein harmonischer Grundton; anscheinend kann der primäre Grundton initialer Dreiklänge aber in einem Modus der Transferenz auf den nächsthöheren Kontext übertragen werden.

Verminderte Septakkorde verfügen dank ihrer symmetrischen akustischen Struktur sowie des Fehlens der reinen Quinte über einen derartigen Grundton nicht; sie wären also auch dann, wenn sie normativ an Satzanfängen erschienen, zur Festlegung der Tonart ungeeignet. Der aus der Notation zu erschließende ›Grundton‹ eines verminderten Septakkords (z. B. *fis* bei dem Akkord *fis-a-c¹-es¹*) ist bloß ein ›nomineller Grundton‹, der sich nicht auf die Wahrnehmung des Akkords, sondern auf seine logische⁷ und akustische Struktur bezieht.



C: I_4^6 V I ›Klassische‹ Stufensymbolik: Richter, Jadassohn
(mit GB-Ziffern über dem System), Schönberg ...

D_4^6 $\frac{5}{3}$ T Funktionssymbolik nach Riemann, Maler, de la Motte ...

V_4^6 $\frac{5}{3}$ I ›Reformierte‹ Stufensymbolik

Beispiel 3: Deutungen des kadenzierenden Quartsextakkords

(von der Septime aus wäre dann eine Akkordbrechung abwärts zu singen), allerdings scheint die Vorstellung der plausibelsten Auflösung zu einer nachfolgenden tonikalen Harmonie das effizientere Verfahren darzustellen. Der Verfasser bezieht sich hier und im Folgenden auf Erfahrungen aus dem Gehörbildungsunterricht, die durch eine systematische musikpsychologische Studie zu ergänzen wären. Die Operationalisierung ist im übrigen kein zirkuläres Verfahren, da sie nicht bloß auf dem Strukturvergleich, sondern auch auf der Wahrnehmung spezifischer Qualitäten beruht. Sie lässt sich auf Melodietöne ebenso gut anwenden wie auf Akkordtöne.

- 6 Die ›primären Grundtöne‹ sind nicht mit den sogenannten Residualtönen zu verwechseln, da die letzteren zwar bei Dur-, nicht jedoch bei Molldreiklängen (bzw. diesen entsprechenden Sinuskomplexen) mit dem Dreiklangsgrundton zusammenfallen. Die Operationalisierung ist hingegen unabhängig vom Klanggeschlecht möglich, ein Mollproblem tritt also nicht auf.
- 7 Der hier verwendete Begriff der ›logischen Struktur‹ bezeichnet die Konstruktion des Akkords, wie sie mit Hilfe des Zeichensystems der Notenschrift oder auch anderer formaler Repräsentationssysteme (z. B. einer Programmiersprache) ausgedrückt werden kann; er nimmt weder auf akustische Sachverhalte noch auf den Hörvorgang Bezug (vgl. Moraitis 1994, 147–158).

Beispiel 3 zeigt verschiedene Interpretationen des sogenannten kadenzierenden Quartsextakkords. Die ›klassische‹ Stufentheorie leitete diesen Akkord trotz seines Vorhaltscharakters und der in der Regel deutlich wahrnehmbaren dominantischen Wirkung von der I. Stufe ab, während die funktionstheoretische Schreibweise D^6_4 den Bass als harmonisches Fundament identifiziert. Der in diesem Fall symbolisierte, durch den musikalischen Verlauf generierte Grundton soll hier als ›sekundärer Grundton‹ bezeichnet werden; die Quarte über dem Bass ist sowohl ›nomineller‹ als auch ›primärer‹ Grundton, wobei die Signatur I^4_4 eher auf den ersteren Bezug zu nehmen scheint.⁸

Dass die musikalische Realität noch andere Optionen bereithält, mag das folgende Beispiel illustrieren. Am Schluss des Bach-Chorals *Wenn wir in höchsten Nöten sein* erscheint unter der Antepaenultima ein Akkord, der – wäre nicht H , sondern d der Bass – dem eben behandelten Vorhaltsquartsextakkord entspräche. Seine musikalische Wirkung ist diesem sehr ähnlich, obwohl es sich formell um einen tonikalen Sextakkord handelt. Wenn wir diesen Akkord unwillkürlich mit dem kadenzierenden Quartsextakkord in Verbindung bringen, so scheint dies auf der Assoziation des Gehörten mit einem internalisierten Schema zu beruhen, wäre also in moderner Terminologie als ›top-down‹-Prozess zu interpretieren. Zugleich aber könnte man von einer Dissoziation des Akkords und der Installation eines Subkontextes zwischen den drei oberen Stimmen sprechen.⁹



Beispiel 4: Johann Sebastian Bach, Choral *Wenn wir in höchsten Nöten sein* (BWV 432), Schluss

Die Deutung des auf der vierten Stufe der Skala konstruierbaren, in heutiger Terminologie als ›Subdominante mit sixte ajoutée‹ bezeichneten Quintsextakkords hat bekanntlich schon Jean-Philippe Rameau erhebliche Probleme bereitet. Rameau betrachtete den Ak-

- 8 Gottfried Weber, der auf die Mehrdeutigkeit dieses Akkords bereits ausdrücklich hingewiesen hat, verwendete zwei übereinander stehende Zeilen von Stufensymbolen (teils mit arabischer Ziffer für die I_4), um die Alternative zu verdeutlichen (1821, 160); eine analoge Darstellung findet sich bei Simon Sechter (1854, 370). Sowohl Weber als auch Sechter verzichteten auf den Zusatz › 6_4 ‹; dieser erscheint zuerst bei Ernst Friedrich Richter (1886, 42), später auch bei Salomon Jadassohn (1895, 54), jedoch zunächst nicht in Kombination mit dem Stufensymbol, sondern separat über dem Liniensystem des Basses. Zur Geschichte der musiktheoretischen Deutung des Quartsextakkords von Rameau bis Schenker vgl. Beach 1967.
- 9 Das Prinzip der Oktavidentität wird hier anscheinend in Frage gestellt: Ist das h^1 des Soprans Vorhalt zu a^1 , so kann es kein harmonieeigener Ton sein; umgekehrt wäre es abwegig, dem H des Basses einen Vorhaltscharakter zuzuschreiben. Dass dem Akkord eine tonikale Komponente zugesprochen werden kann, wie es ja auch bei dem ›echten‹ Vorhaltsakkord in manchen Fällen möglich ist, sei unbestritten (dies liefe dem hier vertretenen Ansatz im übrigen nicht zuwider).

kord seit 1726 als ›Sous-dominante‹, sofern er der ersten Stufe vorausging, hingegen als ›dominante‹, falls ihm die V. Stufe folgte.¹⁰ Damit wurde im zweiten Fall das Oktaväquivalent der Sexte zur ›Basse fondamentale‹, also zum harmonischen Grundton im Sinne Rameaus. Dem kommt die stufentheoretische Schreibweise II_5^6 entgegen, während die Signatur S_5^6 den Bass als Fundament ausweist:

C: II_5^6 V (reformiert: IV_5^6 V)
 S_5^6 D

basse fondamentale

Beispiel 5: ›Rameaus‹ Quintsextakkord

Dabei würde es sich nach der hier verwendeten Terminologie um einen sekundären Grundton handeln. Die Anwendung des oben beschriebenen Tests auf den Durquintsextakkord liefert kein eindeutiges Ergebnis. Je nach Stimmaufteilung bzw. -lage und dem gewählten Modus der Operationalisierung können sowohl die Sexte als auch der Bass mehr oder weniger deutlich als primäre Grundtöne gehört werden: Der Akkord ist intrinsisch ambivalent.¹¹ Bei der Mollform lässt sich eine deutliche Tendenz zum Bass beobachten, die aber infolge der Dissonanzspannungen ebenfalls zu keiner sehr stabilen Strukturierung führt.

Die Beziehung des leitereigenen Quintsextakkords der IV. Stufe zu demjenigen der Doppeldominante ist also nicht mit dem Hinweis auf die Korrespondenz primärer Grund-

10 Vgl. Rameau (1726), 38–66. Im *Traité de l'harmonie* (1722) wird der Begriff der ›Sous-dominante‹ noch nicht verwendet, jedoch findet sich im Anhang zum Kapitel über die ›Cadence irrégulière‹ eine Bemerkung, wonach der im Haupttext als Umkehrung charakterisierte Akkord (1722, 64) doch als Grundakkord interpretiert werden müsse (1722, 465 f. – dem entspricht schon die Abb. auf S. 65; vgl. dazu Hamburger 1955, 28–29). Dies wird allerdings nur für die ›Cadence irrégulière‹ reklamiert, während in allen anderen Fällen die Ableitung aus dem Septakkord maßgeblich sei: Die Idee eines ›Double emploi‹ zeichnet sich damit bereits deutlich ab.

11 Man vergleiche z.B. die auf dem Klavier angeschlagenen Formen $f-a^1-c^2-d^2$ und $f-c^1-d^1-a^1$ unter Anwendung aller in Beispiel 2 dargestellten Möglichkeiten. Die Ambivalenz dürfte in erster Linie auf das Vorhandensein zweier reiner, miteinander ›konkurrierender‹ Quinten zurückzuführen sein, deren Wahrnehmung in Abhängigkeit von der jeweiligen Situation variabel ausfällt. Außer der Akkordstruktur und -lage sind wahrscheinlich auch die Dynamik, die Instrumentation und der Rhythmus für die Gewichtung der Akkordbestandteile von Bedeutung: Dies könnte (neben dem Einfluss stilistischer Normen) erklären, warum ein großer Durquintsextakkord im Jazz ohne weiteres als initiale Tonika fungieren kann, während er z. B. am Anfang des ersten Satzes von Ludwig van Beethovens Klaviersonate op. 31,3 vage und ›unentschlossen‹ wirkt (vgl. zum letzten Fall Hamburger 1955, 11 ff.).

töne zu erklären¹²; statt dessen scheinen eine Reihe weiterer Faktoren – insbesondere das Vorhandensein gemeinsamer Töne, aber auch die identische Intervallstruktur und das analoge Stimmführungsmodell (s. u.) – von Belang zu sein. Doch kann wiederum eingewendet werden, dass dies gleichermaßen das Verhältnis des doppeldominantischen zu dem subdominantischen Akkord betrifft, ohne dass wir geneigt wären, den ersteren als Präzedenzfall einer mehrdeutigen Harmonie zu betrachten. Den Ausschlag gibt in diesem Zusammenhang wohl der Umstand, dass sich die S^{\sharp} durch Hochalteration des Basstons leicht in eine ›rechte‹ Doppeldominante verwandeln lässt, während das umgekehrte Vorgehen zwar denkbar ist, doch musikalisch weit weniger plausibel wäre: Somit kann auch das satztechnische Potential einer Harmonie als Kriterium ihrer Klassifikation fungieren.

Das Prinzip der gemeinsamen Töne vermag trotz der eben genannten Einschränkung den an der Einheit des ›Akkords‹ orientierten Funktionsbegriff ad absurdum zu führen. Die Frage etwa, ob ein Undezimenakkord wie $G-f^1-a^1-c^2$ (in C-Dur) eher als Dominante oder doch als Subdominante über einem Orgelpunkt aufgefasst werden soll, dürfte kaum definitiv zu entscheiden sein, da sowohl die ›authentische‹ als auch die ›plagale‹ Komponente seiner tonikalen Auflösung musikalisch real sind. Unscheinbarer als solche ›bifunktionalen‹ Akkorde wirken ›homonyme‹ Klänge, wie etwa die VI. Stufe in Molltonarten: Funktionstheoretisch ist diese bekanntlich bei vorausgehender Subdominante als deren Parallele zu klassifizieren, im Rahmen eines Trugschlusses aber als Tonikagegenklang. ›Mehrdeutig‹ sind hier weniger die Klänge in ihrer spezifischen Umgebung als ihr abstraktes akustisches, notenschriftliches oder (je nach verwendeter Theorie) auch sprachliches Pendant (›die VI. Stufe‹) – betrachtet mit Bezug auf die Gesamtheit der untersuchten Situationen.

Die durch Rameau vorgenommene Beschränkung der harmonischen Relationen auf die Quintverwandtschaft¹³ hatte bekanntlich zur Folge, dass Sekundfortschreitungen wie die Wendung IV-V umständlich mit Hilfe des ›Double emploi‹ begründet werden mussten; dem entspricht die Interpolation ›scheinbarer Fundamentschritte‹¹⁴ in der späteren Stufentheorie. Die Annahme solcher neben den manifesten Klangverwandtschaften wirksamer indirekter Quintenbeziehungen ist auch aus heutiger Sicht nicht ganz von der Hand zu weisen. Doch sollte zusätzlich die räumliche Nachbarschaft von Tönen (gemäß dem gestaltpsychologischen ›Prinzip der Nähe‹) als ein die Plausibilität der Fortschreitungen förderndes Moment in Betracht gezogen werden. Daraus ergeben sich freilich wiederum Doppeldeutigkeiten unterschiedlicher Art; so lässt sich der Klang $e-g-h$ in bezug auf eine C-Dur-Tonika sowohl als leitereigene Obermediante wie auch als ›Leit-

12 Dies gilt analog für den subdominantischen Status des Akkords mit ›substituierender‹ Sexte, bei dessen Durform die 6 als primärer Grundton dominiert (hier läge die Klassifikation als Subdominantparallele näher als die doppeldominantische Deutung). Sowohl die Mollform mit großer Sexte als auch der durch Verselbständigung eines Vorhalts entstandene ›Neapolitaner‹ lassen in dieser Hinsicht keine Affinität zur leitereigenen IV oder II erkennen – ein deutliches Indiz für die Relevanz des jenseits der ›primären‹ Ebene angesiedelten Geschehens.

13 Terzverwandtschaften hat Rameau ab 1737 zwar anerkannt, doch spielen sie in seinem System insgesamt eine untergeordnete Rolle.

14 Vgl. Sechter 1854, 18 ff.

tonwechselklang« beschreiben.¹⁵ Die Alternative ist vermutlich nicht bloß eine Frage der Auffassung oder der gewählten Theorienkonstruktion: Vielmehr könnte sie bereits auf elementaren (›bottom-up«-)Mechanismen der auditiven Verarbeitung beruhen.

Wie am Beispiel des Vorhaltsquartsextakkords deutlich geworden ist, setzt die Klassifikation von Harmonien die Unterscheidbarkeit ›harmoniefremder« und ›harmonieeigener« Töne voraus. Dass die Auffassungen bezüglich der Frage, welche Töne als Akkordbestandteile und welche als Zutat zu betrachten seien, historisch variabel ausfielen, lässt sich an den komponierten Werken wie auch an Theoretikeraussagen ablesen. Doch während sich viele Akkordbestandteile ursprünglich aus regulierten Dissonanzformen entwickelten, ging ihre ›akzidentelle« Komponente doch nicht ganz verloren: So konnte die Dominantseptime, welche noch im frühen 18. Jahrhundert als ›Anticipatio transitus« definiert worden ist, auch nach ihrer Emanzipation zum harmonieeigenen Ton in Gestalt einer nachschlagenden Septime verwendet werden; analog waren Nonen oder Undezimen noch im 20. Jahrhundert als Vorhalte bzw. Vorausnahmen komponierbar. Die in Werken der Spätromantik zu beobachtende Häufung solcher ›hybrider« Töne bedingt eine weitere Schwierigkeit der harmonischen Analyse.

Der satztechnische Begriff der kontrapunktischen Struktur lässt sich nicht nur zur logischen Kategorie der Konstruktion, sondern auch zur psychologischen des Bewegungsmusters in Beziehung setzen.

IV⁶ V IV^{6#} V

$\underset{3}{s}$ D^{\flat} $\underset{5}{\sharp} 7$ D^{\flat}

Beispiel 6: ›Phrygischer« Halbschluss

Die in Beispiel 6 dargestellten, mit der eben besprochenen Harmonienfolge verwandten Kadenzen wären unter diesem Gesichtspunkt als gleichartig zu klassifizieren, obwohl sie funktionstheoretisch unterschiedlich zu deuten sind; in dieser Hinsicht ist die Stufensignatur (wenn auch wohl zufälligerweise) der Funktionssymbolik überlegen. Historisch betrachtet ist die erste Folge Vorgängerin der zweiten, welche sich erst in der Frühklassik als Standardform etablierte; in dur-moll-tonaler Musik sind die beiden Kadenzformeln von durchaus kongruenter Bedeutung.¹⁶ Andererseits kann dem übermäßigen Sextakkord ein dominanter Charakter nicht abgesprochen werden; dieser dürfte allerdings weniger durch die kontrapunktische Form als durch die Präsenz von Leitton und Septime determiniert sein. Ob die Annahme eines ›verschwiegenen« Grundtons, wie sie das Funktionssymbol zum Ausdruck bringt, auf eine Option der Wahrnehmung verweist,

15 Vgl. Riemann 1929, 93 ff.

16 Wird die Sexte diatonisch eingeführt und erst anschließend chromatisiert, tritt diese Verwandtschaft noch deutlicher zutage. Dass die ›Geschichte« des Akkords im Verlauf des Tonsatzes in diesem Fall die Kompositionsgeschichte zu rekapitulieren scheint, ist indes von geringerer Bedeutung als die Existenz solcher ›genetischer« Beziehungen im Allgemeinen.

einen latenten Kausalzusammenhang widerspiegelt oder bloß musiktheoretischem Systemzwang folgt, bleibt eine der Klärung bedürftige Frage.¹⁷

Dass Tondistanzen im Vergleich zu Intervallen im herkömmlichen Sinn weit unempfindlicher gegenüber Veränderungen sind, lässt sich besonders gut am Beispiel von Sequenzmodellen verdeutlichen. So beeinträchtigt die bei Quintfallsequenzen wie der in Beispiel 7 wiedergegebenen zwangsläufig auftretende verminderte Quinte die Kohärenz des musikalischen Verlaufs keineswegs, obwohl sie in akustischer und klanglicher Hinsicht mit einer reinen Quinte wenig gemeinsam hat: Offenbar spielt das Konsonanzempfinden hier eine untergeordnete Rolle. Die aus der Konfrontation des nicht-äquidistanten diatonischen Systems mit dem äquidistanten Zwölftonsystem resultierende Halbtondifferenz könnte – in Analogie zu den entsprechenden akustischen Phänomenen – als ein ›logisches Komma‹ bezeichnet werden.¹⁸

The image shows a musical score for three staves. The top staff is labeled 'VI I.' and contains a melodic line with a slur over the first two measures. The middle staff is labeled 'VII I.' and contains a similar melodic line. The bottom staff is labeled 'Violone, e Org.' and contains a bass line with figured bass notation: b, 7b, 7b, 7, 7, 7, 7, b. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

Beispiel 7: Arcangelo Corelli, Sonata da Chiesa op. 3,11, I. Satz, Grave, T. 104–123

Eine in diesem Zusammenhang bemerkenswerte Stelle findet sich im zweiten Teil des Sanctus aus Wolfgang Amadeus Mozarts *Krönungsmesse*. Nach dem in T. 23 erscheinenden g-Moll-Akkord beginnt eine Quintfallsequenz abzulaufen, deren Komponenten ab T. 24 durch die Harmonien A-Dur, d-Moll, G-Dur und C-Dur markiert sind. Überraschenderweise scheint der Ausgangspunkt der Sequenz aber nicht im 24., sondern bereits im 23. Takt, also bei dem erwähnten g-Moll-Akkord, zu liegen, obwohl die Grundtöne *g* und *a* nicht im Quint-, sondern im Sekundabstand stehen. Dabei mag die charakteristische Konsonanz-Dissonanz-Verkettung im Sopran eine Rolle spielen; auffällig ist jedoch der Umstand, dass der Bass zwischen den Takten 23 und 24 mit den Tönen *g* und *cis* tatsächlich eine – wenn auch verminderte – Quinte ausführt, die (obwohl sie bloß die Terz der A-Dur-Harmonie anzielt) in den Verlauf der nachfolgenden Sequenz integriert wird.¹⁹

17 Die Klassifikation des übermäßigen Sextakkords als ›italienischer Sextakkord‹ bietet nur scheinbar einen Ausweg, da sie lediglich die Nomenklatur, nicht jedoch die Theorie im Sinne einer den zu untersuchenden Gegenstand nicht nur benennenden, sondern auch interpretierenden und erklärenden Instanz betrifft.

18 Vgl. Anm. 7.

19 Wahrnehmungspsychologische Begriffe wie ›streaming‹ oder ›grouping‹ greifen hier zu kurz, da sich die Einheit der Quintenprogression auf einer abstrakteren als der linearen oder ›punktuellen‹ Ebene konstituiert.

Beispiel 8: Wolfgang Amadeus Mozart, *Krönungsmesse* (KV 317), Sanctus, T. 18–29, Ausschnitt

Als ein weiterer Grund für die Mehrdeutigkeit von Harmonien kann die Existenz unterschiedlicher hierarchischer Ebenen genannt werden. So wird die Analyse des erwähnten Modells der Quintfallsequenz mittels der herkömmlichen Chiffrensysteme dem Umstand nicht gerecht, dass die Beziehungen zwischen den aufeinanderfolgenden Harmonien dabei ebenso wichtig sind wie ihre Subordination unter ein tonales Zentrum oder ihr Bezug zu einer diatonischen Skala. Dem würde wiederum durch die Theorie Rameaus, welche sich ja auf zweigliedrige Kadenzen beschränkte, Rechnung getragen. Schließlich müsste eine umfassende Deutung auch die lineare Beziehung jeder Harmonie zur jeweils übernächsten berücksichtigen usw.

Die damit indirekt angesprochene Möglichkeit, bestimmte Elemente einer harmonischen Progression als Interpolationen aufzufassen, verweist auf Simon Sechters Konzept der Prolongation, das durch dessen Enkelschüler Heinrich Schenker weiterentwickelt und in den Rang eines universalen, die Struktur ganzer Sätze bestimmenden Prinzips erhoben worden ist. Zu den im Zusammenhang mit der Theorie und Methode Schenkers noch zu lösenden Problemen gehört sicherlich dasjenige der Übertragbarkeit lokaler Determinanten auf eine globale Ebene.²⁰ Sieht man von dem für Schenkers spätere Lehre allerdings wesentlichen Aspekt der Stimmführung ab, so ist die Möglichkeit derartiger Übertragungen auch von der konventionellen Musiktheorie anerkannt worden: So dürfte die Bedeutung des ›Halbschlusses‹ am Ende des ersten Teils eines Suitensatzes für die Formbildung unumstritten sein, obwohl die betreffende Dominante auch durch eine authentische Kadenz erreicht werden kann, die sie als lokale Tonika qualifiziert.

Normalerweise ›unverdächtige‹ Akkorde können demnach mehrdeutig bzw. vage werden, sobald sie in den Kontext von Ausweichungen oder Modulationen geraten. Ob eine bestimmte Harmonie schon zur neuen Tonart gehört oder noch zur alten, lässt sich aufgrund der Prozessualität musikalischen Hörens nicht immer klären; trotzdem besitzt die ›unbekannte Zone‹ einer Modulation in der Regel keinen ›atonalen‹ Charakter.

20 Vor allem betrifft dies Schenkers Verfahren, die in kleinerem Maßstab oft gut wahrnehmbaren ›Züge‹ als sogenannte ›Umlinien‹ der Analyse ausgedehnter Kompositionen zugrunde zu legen (vgl. insbes. Schenker 1956).

F: T D⁷

e: D_7^9 D_4^6 5
_{5>} 3

Beispiel 9: Enharmonische Modulation

Im Unterschied zu solchen ›Sowohl-als-auch-Fällen‹ könnte man mit Hinblick auf enharmonische Modulationen wie die in Beispiel 9 skizzierte von ›Entweder-oder-Fällen‹ sprechen. Die bei der Umdeutung des Dominantseptakkords in den übermäßigen Quintsextakkord vollzogene, mit einer Transformation sämtlicher Konsonanzen und Dissonanzen in ihr Komplement verbundene Metamorphose des tonalen Bezugssystems ist so radikal, dass ein Vergleich mit Formen perzeptuellen Gestaltwandels naheliegt, wie sie im visuellen Bereich bei der Betrachtung sogenannter Kippfiguren auftreten.²¹ Allerdings lassen sich auch Unterschiede benennen: So erfolgt das Umschlagen der Bedeutung bei der Harmonienfolge nicht spontan, es wird vielmehr durch den musikalischen Verlauf evoziert; darüber hinaus trägt die nicht eingelöste Dominantsept-Implikation zu einem tragschlussartigen Charakter der Wendung bei.

Beziehungen zwischen der Kategorie des ›Klangs‹ und derjenigen der Harmonie sind in der Geschichte der Musiktheorie immer wieder postuliert worden. Auf die zahlreichen Versuche, die harmonische Tonalität mit dem Naturklang in Verbindung zu bringen, soll an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Statt dessen sei an den Umstand erinnert, dass sich die von Akkorden oder Intervallen ausgelöste Klangempfindung im Unterschied zur harmonischen Funktion durchaus unabhängig von der Existenz einer bestimmten Umgebung konstituieren kann: Ein Dreiklang ist auch dann ein Dreiklang, wenn er exemplarisch am Klavier angeschlagen wird – hingegen bedarf der gleiche Dreiklang, um ›Subdominante‹ zu werden, eines geeigneten harmonischen Milieus. Umgekehrt vermögen die in den musikalischen Verlauf integrierten Klänge einen Teil ihrer Souveränität zu bewahren: Wir erkennen den ›Dreiklang‹ in der Regel auch dann, wenn er als Subdominante exponiert ist. Selbst in einem so kritischen Fall wie demjenigen des Tristanakkords erweist sich die Klanggestalt als eigenständige und per se durchaus eindeutige Erscheinung.²²

21 Im Gegensatz zur diatonischen Notierung, die keine Rücksicht auf funktionale Differenzen nimmt, bringt die enharmonische Schreibweise den Unterschied zutage: Paradoxerweise wird jedoch gerade sie oft als schwer verständlich angesehen, während die sich aus der Vielfalt möglicher Bedeutungsvarianten eines C-Dur-Akkords ergebenden Probleme nur selten Anlass zu Besorgnis geben.

22 Vgl. Vogel (1962, 70–81), wo insbesondere auf die Takte 81–83 des Tristan-Vorspiels Bezug genommen wird: »Der Tristan-Akkord ist [...] ein in sich gesättigter Klang, eine ›Klanggestalt‹. Dass er in einem bestimmten harmonischen Zusammenhang einer bestimmten Art der Weiterführung und Auflösung unterworfen ist, hat mit seiner ›Klanggestalt‹ zunächst nichts zu tun.« (80f.) Schon Ernst Kurth spricht von der »absoluten Klangwirkung« bzw. dem »Eigeneffekt des einzelnen Akkords« (1923, 297), der allerdings »immer zumindest durch sein Verhältnis zum vorhergehenden mit beeinflusst« werde (ebd.). Der Nebensatz impliziert nur scheinbar einen Widerspruch: Zwar kann der Klangcharakter durch das musikalische Geschehen beeinflusst, verfremdet oder sogar völlig über-



Beispiel 10: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, Einleitung zum I. Akt, T. 1–3, Auszug

An der einzigartigen Wirkung der ersten Takte des *Tristan*-Vorspiels scheinen nahezu alle bislang genannten Faktoren beteiligt zu sein: die klangliche Vagheit des ersten Akkords, der Vorhaltscharakter des ›primären Grundtons‹ *gis*, das Vorhandensein gemeinsamer Töne mit mehreren, funktional disparaten Harmonien, die Strebetendenz der Linien, der Verzicht auf eine mögliche Auflösung in die Dominante von *es*-Moll, dafür die Umdeutung des potentiellen Grundtons *b*¹ zum Vorhalt *ais*¹, dessen interpolierende Funktion und anderes mehr. Die Harmonienfolge lässt nicht glaubhaft auf ein elementares Modell reduzieren. Insbesondere betrifft dies den für die Plausibilität der Auflösung unerlässlichen Ton *ais*¹. Bei umgekehrter Bewegungsrichtung ergibt sich bemerkenswerterweise eine ähnliche Situation.



Beispiel 11: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, Einleitung zum I. Akt, T. 2–3, Irreduzibilität der Auflösung; oben: Original, unten: ›Umkehrung‹ mit Reduktion

Dies könnte auf einer Deformation der perzeptuellen Koordinatensysteme beruhen, wie sie möglicherweise auch für die im Zusammenhang mit der sogenannten ›Scala enigmatica‹ auftretende ›akustische Täuschung‹ verantwortlich ist.²³

deckt werden. Dies ändert aber nichts daran, dass bestimmte Klänge unverwechselbare Qualitäten besitzen, die in geeigneten musikalischen Situationen zweifelsohne auch zur Geltung kommen. Diese Individualität, und nicht die Unempfindlichkeit gegenüber Störungen, scheint Kurth zu meinen, wenn er vom »Eigeneffekt des einzelnen Akkords« spricht.

23 Die von Adolfo Crescentini erfundene Scala enigmatica (relevant ist im vorliegenden Zusammenhang nur der ascendente Teil) wurde 1888 in der *Gazzetta Musicale di Milano* dem fachkundigen

Literatur

- Beach, David (1967), »The Functions of the Six-Four-Chord in Tonal Music«, *Journal of Music Theory* 11/1, 2–31.
- Conati, Marcello (1978), »Le Ave Maria su scala enigmatica di Verdi dalla prima alla seconda stesura«, *Rivista italiana di musicologia* 13, 280–311.
- Mackamul, Roland (1993), *Lehrbuch der Gehörbildung*, Bd. 1: *Elementare Gehörbildung*, 7. Aufl., Kassel u.a.: Bärenreiter.
- Moraitis, Andreas (1994), *Zur Theorie der musikalischen Analyse*, Frankfurt a.M. u.a.: Lang.
- Hamburger, Paul (1955), *Subdominante und Wechseldominante*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Jadassohn, Salomon (1895), *Lehrbuch der Harmonie*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Kurth, Ernst (1920), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, Bern: Haupt, 3. Aufl. 1923, Reprint Hildesheim u.a.: Olms 2005.
- La Motte, Diether de (1980), *Harmonielehre*, 3. Aufl., Kassel u.a.: Bärenreiter.
- La Rue, Jan (1992), *Guidelines for Style Analysis*, 2. Aufl., Michigan: Harmony Park Press.
- Maler, Wilhelm (1957), *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*, 4. Aufl., München: Leuckart.
- Meyer, Leonard B. (1956), *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press.
- Rameau, Jean-Philippe (1722), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris 1722, Reprint in: ders., »Complete Theoretical Writings«, Bd. 1, hg. von Erwin R. Jacobi, Rom: American Institute of Musicology 1967.
- (1726), *Nouveau Système de musique théorique*, Paris 1726, Reprint in: ders., »Complete Theoretical Writings«, Bd. 2, hg. von Erwin R. Jacobi, Rom: American Institute of Musicology 1967.
- Richter, Ernst Friedrich (1886), *Lehrbuch der Harmonie*, 17. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Riemann, Hugo (1929), *Handbuch der Harmonielehre*, 10. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Schönberg, Arnold (1922), *Harmonielehre*, 3. Aufl., Wien: Universal Edition.
- Schenker, Heinrich (1956), *Der freie Satz* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien 3) [1935], Wien: Universal Edition.
- Sechter, Simon (1854), *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, Bd. 2, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Vogel, Martin (1962), *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre*, Düsseldorf: Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft e. V.
- Weber, Gottfried (1821), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, Bd. 3, Mainz: Schott.
- Wittgenstein, Ludwig (1969), »Philosophische Untersuchungen«, in: ders., *Schriften* 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 279–544.

Probleme der Stilanalyse

Ana Stefanovic

Angesichts der Problematik einer normativ betriebenen musikalischen Stilanalyse wird unter Bezug auf Nelson Goodman und Gérard Genette hier die These vertreten, dass ›Stil‹ nicht auf ›Modellen‹ und ›Normen‹ im herkömmlichen Sinne beruht. ›Stilkomplexe‹ gehen aus dem Verfahren der ›metaphorischen‹, genauer, der ›kontrastiven‹ Exemplifikation hervor. Jedweder ›Stil‹ unterliegt dadurch einem permanenten Diskurs. Diese Überlegungen werden abschließend an einigen Beispielen aus Symphonien Joseph Haydns demonstriert.

In seiner herkömmlichen Bedeutung impliziert der Begriff ›Stil‹ ein Moment des Allgemeingültigen und Normativen. In den Methoden, die sich diesem Verständnis anschließen und mittels Statistik eine ›quantitative Stilanalyse‹ betreiben, also eine Inventarisierung von ›Stilmerkmalen‹ vornehmen und dabei zumeist auf unterschiedliche, als stiltypisch angesehene ›Modelle‹ rekurren¹, wird Stil als das Resultat »einer Serie von Auswahlvorgängen unter der Bedingung einer Reihe von Einschränkungen« verstanden.² Problematisch an diesem normativen Verständnis von ›Stil‹ ist, dass Phänomene und Ereignisse, die zwar als syntagmatische Gruppe erscheinen, sich aber nicht den paradigmatischen Stilmerkmalen des a posteriori konstruierten ›Norm‹-Modells zuordnen lassen, nur noch als Abweichungen, Ausnahmen und Unregelmäßigkeiten, schlimmstenfalls als Fehler betrachtet werden können.

Die unzulängliche Gleichsetzung von ›Stil‹ mit ›Norm‹ reizt dazu, einen geradezu entgegengesetzten Begriff von ›Stil‹ zu propagieren: ›Stil‹ wird dann als das begriffen, was die ›Norm‹ verändert, deformiert oder untergräbt. ›Stil‹ wird hierbei zu einer Ansammlung ›abweichender‹ Details, die vor dem Hintergrund einer quasi ›neutralen‹ (wenn nicht banalen) Grundlage hervortreten – um es mit Abi Warburg zu sagen: »Der liebe Gott steckt im Detail.« Der ›klassischen‹ präskriptiven Stiltheorie, in der die Stilmerkmale als Folge universaler generischer Zwänge erscheinen, steht damit eine ›neuere‹ Stiltheorie gegenüber, die ›Stil‹ tendenziell mit den individualisierenden Aspekten einer Sprache gleichsetzt und die den traditionellen Begriff der ›stilistischen Norm‹ nahezu aufhebt. Die Ansätze unterscheiden sich auch in der Frage, ob ›Stil‹ als Ausdrucksphänomen eines breiten kulturellen Kon-

1 Am häufigsten in den Untersuchungen zur musikalischen Stilanalyse im 20. Jahrhundert, beispielsweise bei Meyer 1989 sowie LaRue 1962 und 1992.

2 »Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts of human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints.« (Meyer 1989, 3)

textes oder aber primär als ein Faktor von Veränderung zu betrachten ist: Es ist die Frage danach, ob ›Stil‹ ein ›imitativer‹ oder ›innovativer‹ Charakter eignet.

Beide gegensätzlichen Positionen haben eine lange Tradition in der stiltheoretischen Diskussion, und die trennenden Gräben wurden im Laufe des 20. Jahrhunderts immer tiefer. Möglicherweise ließe sich die vermeintliche Unvereinbarkeit aber auch als Hinweis auf ein dem Stilbegriff notwendig innewohnendes Paradox verstehen. So spricht Antoine de Compagnon von einer ›Vermeidung‹ des Stildualismus (wohlgerne nicht von seiner Aufhebung, die die Linguisten anstreben). Er nennt dies das »Widerspiegeln des Unterschieds«³, womit den genannten Problemen des Dualismus aber gerade kein Einfallstor geöffnet werden soll. ›Unterschied‹ spielt auf den Rätselcharakter des Stils an: dass in ihm das ›Allgemeine‹ wie das ›Besondere‹ zugleich verwirklicht ist – Synchronie und Diachronie, Imitatives wie Innovatives.

Ausgehend von dieser dichotomischen Definition des Stilbegriffs soll im Folgenden eine Reformulierung des stilistischen ›Norm‹-Begriffs versucht werden. Sie könnte sich nicht zuletzt in Hinblick auf die Analyse unterschiedlicher musikalischer Stilstiken als produktiv erweisen. Dabei wird sich die Untersuchung insbesondere auf die Arbeiten zweier Autoren stützen: Nelson Goodman und Gérard Genette.

* * *

Entscheidend für den jeweiligen Stilbegriff ist die Einschätzung von Status und Funktion der Kategorie des ›Stilmerkmals‹. In der normativen Stilanalyse wird das Stilmerkmal als eine häufig in Erscheinung tretende Eigenschaft begriffen, die mittels Statistik katalogisiert und klassifiziert werden kann. In der Stilkonzeption von Nelson Goodman⁴ erscheint demgegenüber ›Stil‹ mit dem Konzept der ›Exemplifikation‹⁵ verbunden.⁶ Die entscheidende Voraussetzung des Stilmerkmals nach Goodman ist seine (ästhetische) ›Relevanz‹, die ermöglicht, dass es am »symbolischen Funktionieren des Werks teilnimmt.«⁷ Das Stilmerkmal ist jenes Merkmal, das ein Werk als solches ausstellt: »A stylistic feature, in my view, is a feature that is exemplified by the work and that contributes to placing of the work in one among certain significant bodies of work.«⁸ Durch die Anwendung des Konzepts der ›Exemplifikation‹ auf den Begriff des Stils gelangt Goodman zur entscheidenden Umkehrung der Perspektive in der Relation zwischen Stil und Werk. Unter Maßgabe der ›umgekehrten Denotation‹ wird die Gefahr einer arbiträren Relation von Stil und Werk überwunden, ohne dass auf ein normatives Konzept

3 Compagnon 1998.

4 Vgl. Goodman 1978 und 1984; weitere Hinweise vereinzelt auch in späteren Werken.

5 ›Exemplifikation‹ meint das ›Ausstellen‹ von Eigenschaften eines Werkes mittels einer ›Probe‹ auf seine Eigenschaften. Der Konzept der Exemplifikation wurde von Goodman zum ersten Mal in *Languages of Art* (1968) dargelegt. Wenn gilt x exemplifiziert y, dann gilt y denotiert x. Wenn der Pullover die grüne Farbe exemplifiziert (wenn er eine Probe auf sie ist), dann denotiert die grüne Farbe den Pullover (Goodman 1968, 120–127).

6 Goodman 1984, 34 ff.

7 Goodman 1978, 36.

8 Goodman 1984, 131.

der Stilbeschreibung zurückgriffen werden müsste: Das Werk exemplifiziert den eigenen Stil anhand symbolisch-funktionaler Eigenschaften, die in seinem Besitz und ästhetisch relevant sind.

Die Exemplifikation von Stilmerkmalen verhält sich nach Goodman nicht ›buchstäblich‹ denotierend – im Unterschied zu einer herkömmlichen Prädikation – sondern ausschließlich metaphorisch. Deswegen können Stilmerkmale sich einer Deutung abseits der formalen Beschreibungssprache öffnen. Das Werk kann Eigenschaften exemplifizieren, die es nicht nur im ›buchstäblichen‹ Sinne besitzt, sondern mit Hilfe des metaphorischen ›Transfers‹ zugeschrieben bekommt: Eine Eigenschaft, die symbolische Funktion hat, wird zu einer ›Probe‹ für die Eigenschaft aus einer anderen Domäne. Mit der ›metaphorischen Exemplifikation‹ korreliert die ›Expression‹.⁹

In der Auseinandersetzung mit dem Begriff der ›Variation‹ gelangt Goodman schließlich zum Begriff der ›kontrastiven Exemplifikation‹.¹⁰ »Die Referenz der Variation auf das Thema kann über ein Merkmal verlaufen, das ›buchstäblich‹ zu dem einem gehört, aber nur figurativ zu dem anderen.«¹¹ Die ›kontrastive Exemplifikation‹ zieht in der epithetischen Domäne eine Uneinstimmigkeit nach sich (das ist am offensichtlichsten bei verbalen Oxymoronstrukturen) und stellt ein ›Etwas‹ in einen anderen, möglicherweise sogar gegensätzlichen Zusammenhang. Dies meint nicht, ›Etwas‹ werde nur auf andere Weise gesagt, sondern hier ist von diesem ›Etwas‹ im ursprünglichen (›Thema‹) und im veränderten Sinne (›Variation‹) zugleich die Rede. Wird etwas der ›kontrastiven Exemplifikation‹ unterworfen, so entsteht dadurch weder etwas ›Neues‹ im emphatischen Sinn, noch ist das ›Gleiche‹ im Sinne der Synonymie nur auf andere Weise gesagt, vielmehr wird ›etwas Ähnliches auf verschiedene Weise‹¹² gesagt.

* * *

Eine umfassende Methode, die in der Auseinandersetzung mit Fragen des ›Stils‹ gründet, hat Gérard Genette in seinem Text *Stil und Bedeutung* dargelegt.¹³ Genette diskutiert zunächst Goodmans Theorie der Symbolisierung und stellt im Anschluss daran eine eigene Typologie der Exemplifikation auf. Genette hält den ›ad libitum‹-Charakter der Symbolisierungen für besonders wichtig: »ein Objekt denotiert, was es nach einer Konvention denotieren soll, und es kann für jeden von uns die Prädikate, die wir ihm zu Recht oder zu Unrecht, wörtlich, metaphorisch oder metonymisch beilegen, exemplifizieren [›exemplifier‹], ausdrücken [›exprimer‹] oder evozieren [›évoquer‹].«¹⁴ Auch Genette setzt die symbolische Funktion des Stilmerkmals voraus. Stilmerkmale seien ›transzendent‹ und ›typisch‹ zugleich. Damit reflektiert Genette eine wesentliche Implikation aller Imitati-

9 Ebd., 60f.

10 Goodman/Elgin 1988, 71–76.

11 Ebd., 71.

12 Mit dieser Formulierung charakterisiert Antoine Compagnon Goodmans interpretative Konzeption der stilistischen Variation – die ›figurative Denotation‹.

13 Genette 1991, 95–151.

14 Ebd., 121f.

on: »Eine Singularität beschreiben heißt in gewisser Weise, sie durch Multiplizierung zu vernichten«¹⁵ (An dieser Stelle ist an die Bemerkung Roland Barthes' über »die begeisterte Imitation einer Innovation, die jedes Mal hierdurch wieder aufs Neue gefangen ist«¹⁶ ebenso zu erinnern, wie an Immanuel Kants These von der untrennbaren Verbindung von »Originalität« als erste Eigenschaft des Genies und der »Exemplarität« seiner Schöpfungen.¹⁷)

Auch für Genette ist die »stilistische Imitation« zugleich Ausdruck des »Allgemeinen« und des »Besonderen«. Neben der Wörtlichkeit des Zitats (»-èmes«) dürfe mit der Metaphorik der verwendeten Konstruktionen (»-ismes«) gerechnet werden: »man kann ohne Wahrnehmung einer *-eme* keinen Stil erkennen, und es ist unmöglich, ihn auf schöpferische Weise nachzuahmen, das heißt in lebendig und produktiv zu machen, ohne die Fähigkeit also, seine *-ismen* zu erfinden. Jede lebendige Tradition, und damit in weitem Maß jede künstlerische Entwicklung, geht diesen Weg.«¹⁸ Der Gedanke eines »schöpferischen Imitierens« führt Genettes Konzept der »metaphorischen Imitation« deutlich an Goodman's Konzeption der »Variation« heran. Beiden gemein ist, dass es »Stil« außerhalb der »figuralen« Seite des Diskurses nicht geben kann: »Das »Stilfaktum« ist der Diskurs selbst.«¹⁹

Alle diese Überlegungen haben nicht zuletzt deutliche Konsequenzen für das Verhältnis zwischen dem einzelnen »Werk« und dem »Kontext«, in dem es steht. Kehren wir dazu nochmals zu Goodman zurück: »Characteristic features of such bodies of work – not features of an artist or his personality, or a place or period or its character – constitute style.«²⁰ Genette argumentiert verwandt, wenn er betont, ein Werk könne mehrere Stile exemplifizieren. Weder kann folglich vom jeweiligen Kontext unmittelbar auf das einzelne Werk, noch vom einzelnen Werk unmittelbar auf den jeweiligen Kontext geschlossen werden. Dennoch besteht ein Zusammenhang, der wiederum mittels der »kontrastiven Exemplifikation« bzw. »metaphorischen Imitation« erläutert werden kann. Dieses Verfahren verbürgt zugleich Besonderheit und Identität in jedem Diskurs. Jede so hervorgebrachte »Variation« birgt ein Moment des Unterschieds, mittels dessen sich die »Distanz« zwischen »Werk« und »Kontext« vergrößert. Das Wesen der Variation ist aber zugleich auch der Garant dafür, dass sich zwischen beiden kein »Abgrund« auftut, denn die Individualität jeder Stilerscheinung ist rückversichert in der Möglichkeit zur produktiven, d.h. schöpferischen Wiederholung. Sie wird im »Anderen«, im Unterschied erkannt.

Der jeweilige Diskurs wird solange durch entsprechende »Variationen« fortgeschrieben, bis das Verständnis von Stil in eine normative Auffassung umschlägt. Der Diskurs kann aber selbst dann noch aufrecht erhalten werden, da er über die »Zeiten hinweg« (fort)geführt zu werden vermag. Aus den Verfahren der »Figuration« gehen zunächst solche Ergebnisse hervor, die eine »engere Bedeutung« tragen: Sie besitzen nach Genette

15 Ebd., 136.

16 Barthes 1985, 222.

17 Kant 1790, § 46.

18 »[...] on ne peut l'imiter (un style) de manière créatrice, c'est-à-dire le faire vivre et le rendre productif, sans passer de la compétence à la performance. [...] Toute tradition vivante, et donc, dans une large mesure, toute évolution artistique, passe par là.« (Genette 1991, 121)

19 »Le »fait du styles«, c'est le discours lui-même.« (Genette 1991, 151)

20 Goodman 1984, 131.

einen ›bedingten‹ (›conditionnel‹) und ›erwartenden‹ (›attentionel‹) Charakter und werden in diachronischer Perspektive auf produktive Weise variiert oder imitiert. Für diesen Sachverhalt der ›engeren Bedeutung‹ wird hier der Terminus ›Stilkomplex‹ vorgeschlagen. Das Verfahren kann jedoch dahingehend erweitert werden, dass die ›Stilkomplexe‹ der jeweiligen epochalen Diskurse selbst in eine wechselseitige Interaktion treten.

* * *

Im Folgenden sollen diese Thesen in einem eng umgrenzten historischen Bereich, in dem die benannten Sachverhalte zunächst weniger offensichtlich zu sein scheinen, anhand einiger kurzer Beispiele demonstriert werden. Es wird um Stellen aus Sinfonien Joseph Haydns gehen, in denen die ›Stilkomplexe‹ Gegenstand des Diskurses sind. Zu sprechen wäre von ›Stilarbeit‹.

Das erste Beispiel ist aus einer der ersten Symphonien Haydns, der Symphonie Nr. 6, D-Dur (*Le matin*, 1761)²¹, einem Werk, das zur Gattung der ›Sinfonia concertante‹ gehört. In dem in Moll stehenden Trio des Menuett-Satzes gemahnt die Verwendung der tiefen Bläser an das ›barocke Trio‹. Zur weiteren Archaisierung des Klangbildes tragen bestimmte harmonische Wendungen, so die ›phrygische‹ Kadenz, bei. Das erinnert an die bei Goodman beschriebenen Verfahren der ›buchstäblichen‹ Exemplifikation. Es betrifft hier die Stilmerkmale des Stilkomplexes ›concertante‹. Nach Genette handelt es sich um die ›Evokation‹ des Stils der vorherigen Epoche unter Rückgriff auf den ›stylème‹ des Barock. Aber schon bei diesem Beispiel gilt es auch den Aspekt der ›Stilarbeit‹ zu beachten. Die frühen Haydn-Symphonien exemplifizieren die Merkmale des konzertanten Stils aus der Barockepoche, aber sie variieren sie auch anhand einer neuen Kontextualisierung: Die ostentativ betonte Periodizität des A-Teils aus dem erwähnten Trio spricht davon überdeutlich.

Die Variierung als ›metaphorische Übertragung‹ ist bereits im ersten Satz der Symphonie offensichtlich. Das erste Thema zeichnet sich durch die Einheitlichkeit ›klassischer‹ Stilmerkmale aus – durchaus in einem normativen Sinne. Nur der Dreiertakt in einem ersten Sonaten-Allegro stellt eine ›Abweichung‹ dar, er ist kein typisches Stilmerkmal.²² Andererseits aber ist der Dreiertakt ein charakteristisches Stilmerkmal der Barockepoche: Zusammen mit der prominent inszenierten Farbe der Flöten, Oboen und Hörner verweist dieses Metrum auf den ›style galant‹, in dem ein pastoraler Tanzcharakter und damit zumeist auch ein dreigliedriges Metrum tragende Stilmerkmale darstellen. Dass es sich hier nicht um eine arbiträre Erscheinung einzelner Elemente der historisch vorausgehenden barocken Norm in einer Übergangphase zur Klassik handelt, sondern um einen eigenständigen Stilkomplex mit symbolischer Funktion, davon zeugt sein abermaliges Erscheinen in späteren Phasen der klassischen Epoche.

Im zweiten Beispiel, dem ersten Satz der Symphonie Nr. 45 (*Abschied*, 1772) begegnet die gleiche, metrisch dreigliedrige ›Abweichung‹. Hinzu tritt jedoch ein weiteres untypisches Stilmerkmal, das gerne, aber willkürlich als Antizipation der romantischen Norm

21 Alle Beispiele nach der kritischen Ausgabe der Haydn-Symphonien, hg. von H. C. Robbins Landon, Wien: Universal Edition, 1967.

22 Einen Dreiertakt besitzen etwa nur fünfzehn bis zwanzig Prozent aller Kopfsätze innerhalb der klassischen Epoche.

verstanden wird: das Mollgeschlecht. In diesem Fall müsste es sich vom normativen Standpunkt aus gesehen um eine Verbindung barocker und romantischer Stilmerkmale handeln. Die Einschätzung darf jedoch als fragwürdig gelten, vielmehr handelt es sich um eine kontrastive Exemplifizierung der Stilmerkmale des ›style galant‹ – ein Verfahren, dem generell eine wichtige Bedeutung im klassischen Diskurs zukommt. Dabei erhalten wichtige Charakteristika der vorherigen Epoche durch die figurative Behandlung des ›style galant‹ und seiner wesentlichen Merkmale nunmehr einen neuen Sinn. Dies wird beim Versuch der Charakterbeschreibung offensichtlich: Der eigenartige Effekt ist der des Oxymorons einer ›dramatischen Heiterkeit‹ – als Ausdruck der aktuellen diskursiven Situation, die eine neue ›engere Bedeutung‹, den Stilkomplex des ›Sturm und Drang‹, hervorbringt.

Im dritten und letzten Beispiel, im Finalsatz der Symphonie Nr. 92 (Oxford, 1789) werden auf engstem Raum diverse Möglichkeiten zur Variation der Stilkomplexe vorgeführt. Es ließe sich auch davon sprechen, dass wichtige Stilmerkmale ›entblößt‹ werden. Die metaphorische Exemplifikation des populären Stils (›Volksstils‹) im ersten Thema wird mittels einer ›stilistischen Variation‹ im Durchführungsabschnitt des Satzes vorangetrieben: Dazu dient der geradezu schonungslose Gebrauch polyphoner Techniken und die Mollleintrübung (T. 114ff.). Der vermeintliche ›Stilbruch‹, der Übergang in eine entgegengesetzte Sphäre, stellt jedoch nur die kontrastive Exemplifikation des Volkscharakters dar, und zwar anhand jener Eigenschaften des Themas, die dieses eigentlich nicht besitzt. Wieder entsteht eine Oxymoronstruktur, durch die das ›Weltliche‹ (›Volksstil‹) als das ›Geistliche‹ (Kirchenstil) erscheint. Mit der neuartigen Kontextualisierung wird ein in einer früheren Epoche aufgestellter Stilkomplex in den klassischen Diskurs integriert. Wie in dieser Symphonie, so verhindert dieses Verfahren überhaupt, dass das ›typisch Klassische‹ – weltlich, bürgerlich, einfach und heiter – zum Normativen erstarrt.

* * *

Mit Genette können wir schließen: »Der Stil ist also der Ort der konditionalen Literaritäten par excellence, das heißt für die, die nicht automatisch durch ein konstitutives Kriterium wie die Fiktionalität oder die poetische Form gegeben sind. Aber Ort heißt hier eben nicht ›Kriterium‹ oder ›hinreichende Bedingung‹: Weil jeder Text seinen Stil hat, würde das bedeuten, dass jeder Text literarisch wäre, während in Wirklichkeit jeder Text nur potentiell literarisch ist. Ort bedeutet lediglich ›Terrain‹: Der Stil ist ein Aspekt, der einem per definitionem subjektiven ästhetischen Urteil zugänglich ist, welches eine ganz relative (das heißt: von einer Relation abhängende) Literarität ohne irgendeinen Universalitätsanspruch bestimmt.«²³ In diesem Sinne zeigt sich das Wesen des Stils in seiner Eigenart als syntagmatische Kette der ›Stilkomplexe‹ bzw. der Beziehungen, die sich zwischen jenen einstellen.

23 »Le style est donc le lieu par excellence des littérarités conditionnelles, c'est-à-dire non automatiquement conférées par un critère constitutif comme la fictionalité ou la forme poétique. Mais *lieu*, justement, ne signifie pas ‚critère‘, ou ‚condition suffisante‘: puisque tout texte a son style, il s'ensuivrait que tout texte n'est que *potentiellement* littéraire. *Lieu* signifie seulement ‚terrain‘: le style est un aspect sur lequel peut porter un jugement esthétique, par définition subjectif, qui détermine une littérarité toute relative (c'est-à-dire: dépendante d'une relation) et qui ne peut revendiquer aucune universalité«. (Genette 1991, 148)

Literatur

- Barthes, Roland (1985), *L'aventure sémiologique*, Paris: Seuil.
- Compagnon, Antoine de (1998), *Le démon de la théorie*, Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (1991), *Fiction et diction*, Paris: Seuil, dt. *Fiktion und Diktion*, München: Fink 1992.
- (1982), *Palimpsestes*, Paris: Seuil.
- Goodman, Nelson (1968), *Languages of Art*, Indianapolis: Bob-Merrills.
- (1978), »The Status of Style«, in: *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett.
- (1984), »On Being Style«, in: *Of Mind and Other Matters*, Cambridge (Mass.)/London: Harvard University Press.
- / Catherine Z. Elgin (1988), *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, London: Routledge.
- Kant, Immanuel (1790), *Critik der Urtheilskraft*, Berlin/Libau: s. n., § 46.
- La Rue, Jan (1962), *On Style Analysis*, Yale: Yale School of Music.
- (1992), *Guidelines for Style Analysis* (= Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music 12), 2. Aufl., Detroit: Harmonie Park.
- Meyer, Leonard B. (1989), *Style and Music: Theory, History, and Ideology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

›Ur‹-Linie und thematischer Prozess

Die formbildende Rolle der Subthematik in Beethovens Streichquartett op. 95

Folker Froebe

Motivisch-thematische Ereignisse spielen in linearen Reduktionsverfahren der Schenker-Nachfolge eine tendenziell untergeordnete Rolle. Es ist daher ein verbreitetes (Vor-)Urteil, die Ergebnisse derartiger Analysen seien irrelevant für eine individualisierende Werkbetrachtung und lägen jenseits der ästhetischen Erfahrbarkeit. Anhand von Beethovens f-Moll-Streichquartett op. 95 wird gezeigt, wie motivisch-thematische Formbeschreibungen und lineare Reduktionsverfahren einander zu ergänzen vermögen. Wesentliche Momente der thematischen Entwicklung finden im Kopfsatz von op. 95 ›hinter‹ der Satzoberfläche statt. So beherrscht der im Motto latente Konflikt *des-d* den Satz vom figurativen Detail bis zur Großform. Dieses thematische ›Substrat‹ wirkt formbildend in Gestalt der chromatischen Auskomponierung syntaktischer Penultima; die vermeintlich neutralen Linienzüge erscheinen thematisch aufgeladen, so dass auch weitgespannte melodische Progressionen rezeptionsästhetisch greifbar werden. Die fraktale Struktur der Thematik und die fraktale Struktur der linearen Schichten korrelieren dabei so weitgehend, dass ein undogmatischer Rekurs auf die Schenkersche Schichtenlehre den thematisch-formbildenden Prozess transparent zu machen vermag.

Melodisch kontrapunktische Reduktionsverfahren gehen von der Annahme aus, musikalische Form erwachse aus einer hintergründigen Tiefenstruktur, die sich in Schichten der Diminution und Prolongation bis in den ›Vordergrund‹ hinein individualisiere. Entgegen der in Deutschland seit Mitte des 19. Jahrhunderts dominierenden Tradition der Formanalyse bilden aus dieser Sicht die motivisch-thematischen Ereignisse auf der Satzoberfläche nicht das strukturell begründende Moment musikalischer Formbildung.¹ Inwieweit motivisch-thematische Formbeschreibungen (etwa in der Tradition der Schönberg-Schule) und Reduktionsverfahren (in der Nachfolge Schenkers) einander zu ergänzen vermögen, hängt davon ab, welcher Begriff des Thematischen jeweils vorausgesetzt wird und – mehr noch – auf welche Weise und in welchen Schichten des Satzes ein thematischer Gedanke im Einzelfall sich ausprägt.

1 »Die sogenannten Melodien, Themen und Motive der bisherigen Theorie führen zur Sonatenform nicht.« (Schenker 1926, 54)

Zum Begriff des Thematischen

Beim späten Beethoven gelangen konventionelle Verfahren der motivisch-thematischen Analyse an ihre Grenzen: Oft lässt sich, was in einem Satz thematische Einheit konstituiert, in feststehenden Gestalten kaum greifen. Welchen kompositionsgeschichtlichen Wandlungen der »Begriff des Thematischen bei Beethoven« bereits in Werken aus der Zeit des »Übergangs zum Spätwerk«² unterliegt, zeigte Carl Dahlhaus, der in diesem Zusammenhang (anknüpfend an Schönberg und Réti) von ›subthematischen‹ Strukturen sprach.³ An Brisanz gewinnt die Kategorie der ›Subthematik‹ für Dahlhaus dadurch, dass sie gestattet, einen – nunmehr partiell nach ›innen‹ gelagerten – motivisch-thematischen Formprozess auch für die der mittleren Periode nachfolgenden Werke Beethovens anzunehmen. Dadurch aber ergibt sich ein Berührungspunkt zur schenkerianischen Perspektive: Zu fragen wäre, ob nicht Begriffe wie ›Subthematik‹ und ›Submotiv‹ auf ähnliche Sachverhalte zielen wie jene von Schenker in seinen eigenen Analysen detailliert herausgearbeiteten »mehr verborgenen Wiederholungen«, die »so unscheinbar, so atomhaft« seien, dass sie »manchmal noch nicht unter den Begriff eines Motivs« fielen.⁴ Im Sinne eines ›motivisch parallelism‹ zwischen den Schichten des Satzes bilden dergleichen Zusammenhänge für Schenker und seine Nachfolger einen zentralen Aspekt organischer Formbildung. An diesen Berührungspunkt zwischen zwei ansonsten sehr verschiedenen musiktheoretischen Traditionen anzuknüpfen, kann sich für die musikalische Analyse als fruchtbar erweisen.

Im Kopfsatz von Beethovens f-Moll-Streichquartett op. 95 von 1810 manifestiert sich in subthematischen Beziehungen die formbildende Kompositions-idee. Die motivisch-thematische Satzoberfläche hingegen begründet den formalen Prozess nicht, sie modelliert ihn und gewinnt dadurch an Offenheit für sprechende, topisch vorgeprägte Gesten. Bereits die eröffnende Initialphrase scheint – bei aller scharfen Zeichnung – wie aus konventionellen Bausteinen kollagiert. Die ›Mannheimer Bebung‹, in der schon Riemann ein spätes »Denkmal« eben jener Manier erkannte⁵, und die Skalenbewegung der Tetrachorde sind Material ohne Anspruch auf individuelle Prägung. Hier bereits gilt Adornos dialektische Formel von der Expressivität der »nackten« Konvention in Beethovens Spätwerk.⁶ Zum Motto, ja zur ›Keimzelle‹ des gesamten Satzes wird diese Eröffnungsphrase im formalen Prozess erst gemacht, indem den in ihr angelegten melodischen und tonalen Beziehungen demonstrativ Bedeutung zugewiesen wird.

›Phrygisches‹ Supersemitonium

Als elementares Submotiv prägt das ›phrygische‹ Supersemitonium den Satz auf jeder Ebene. Im Großen bestimmt es den unkonventionellen Ebenenplan des Satzes mit der

2 Dahlhaus 1977, 55.

3 Ebd., sowie Dahlhaus 1987, 211 ff.

4 Schenker 1956, 155.

5 Riemann 1903, 94.

6 Adorno 1982, 16.

VI. Stufe, also dem Leittonwechselklang Des-Dur, als Tonart des Seitensatzes. Latent ist die großformale Bassbrechung *f-Des-C-f* mit der phrygischen Einkadenzierung der Dominante bereits im eröffnenden Motto, dort signifikant mit dem Supersemitonium auf betonter Zeit.

Beispiel 1: a) Initialphrase des Hauptsatzes, T. 1–2; b) Kadenzphrase des Hauptsatzes, T. 13–15

Erst die Finalkadenz der Coda ab Takt 148 formuliert am Zielpunkt der Entwicklung den großformalen Stufengang als kadenziellen Satz im Vordergrund aus.

Beispiel 2: Finalkadenz, T. 146–151

Zur geschichtlichen Veränderung der Idee des Thematischen, wie sie hier sichtbar wird, gehört nicht zuletzt das Bestreben, scharfe Kontraste auf der thematischen Oberfläche durch eine aus »sub-motivischen« Zusammenhängen gespeiste »innere Einheit« zu vermitteln.⁷ So sind die energetische Initialphrase ab Takt 1 und die lyrische Kadenzphrase ab Takt 13 durch die auffällige Betonung der phrygischen Nebennote *des* und der fallenden Sexte von *as* bis *c* im plagalen Oktavrahmen eng miteinander verbunden (Beispiel 1). Beide Elemente – Nebennote und fallende Sexte – prägen auch im weiteren Verlauf die Melodiebildung bis in subtile Verästelungen.

Chromatisches Substrat

Die Thematisierung der phrygischen Beziehung wäre nicht allzu spektakulär, würde nicht der in ihr latente Konflikt zwischen den Chromen der 6. Melodistufe *des* und *d* regelrecht inszeniert. So wird der in Des-Dur stehende Seitensatz T. 49 ff. in der Schluss-

7 Dahlhaus 1977, 47.

gruppe nach D-Dur gehoben, und der zweite Satz schließlich erklärt das ferne D-Dur gar zur Haupttonart. Schon im eröffnenden Motto des ersten Satzes stehen die Chromen *des* und *d* einander gegenüber, noch unscheinbar eingebettet in die für sie charakteristischen melodischen Kontexte, das fallende Tetrachord zur Dominantenebene und das steigende Tetrachord zum Grundton. Dahlhaus bezeichnete die Doppelstufe *des/d* vor diesem Hintergrund als das »chromatische Substrat« des Satzes.⁸

Frühzeitig erscheint das chromatische Substrat transponiert: In einem dramaturgischen Coup par excellence exponiert der scharfe Schnitt nach Ges-Dur bereits in Takt 6 den verselbständigten Neapolitaner, die primäre harmonische Konsequenz des Phrygischen. Melodisch wird das phrygische *ges* zum authentischen *g* geklärt und dominantisch fundiert. Anachronistisch gesprochen stehen damit die alternativen Chromen der Tenorklausel plakativ nebeneinander – die elementarste tonale Implikation des chromatischen Substrates. Die Nachsatzkadenz ab Takt 16 kadenziert analog, nunmehr bezogen auf die Dominante. Bis Takt 18 stecken somit neapolitanische Verbindungen den Kadenzraum der Tonika ab.

In »minor mode and the neapolitan step« erkannte bereits Kerman die zentrale Problemstellung des gesamten Satzes.⁹ Nicht also durch seine redundante Omnipräsenz¹⁰, sondern ausgehend von dem im Motto angelegten und im Hauptsatz exponierten tonalen Beziehungskomplex entfaltet das chromatische Substrat seine formal-funktionale Bedeutung. Mit ›breitem Pinsel‹ geschieht dies in der Seitensatzkadenz. So friert Beethoven ab Takt 34 den Kadenzvorgang nach Des-Dur vier Takte lang auf der Dominante ein. Zentralton der Oberstimme ist das *es* der 2. Violine, die melodische Kadenzpenultima. Der Ausbruch aus dieser harmonischen Stauung ist – mit Schenker und Riemann – enharmonisch zu lesen, und zwar als Trugschluss in das Supersemitonium *Heses*.¹¹ (Die phrygische Relation *heses-as* klingt an bereits im übermäßigen Quintsextakkord der zirkulierenden Kadenz in Takt 23 f.) Aus diesem Trugschluss kadenziert das Unisono mit Takt 38 in das neapolitanisch eingetrübte *eses*, das in der folgenden Kadenz ab Takt 40 wieder diatonisch geklärt wird.¹² Damit steht die ganze Partie melodisch wie harmo-

8 Dahlhaus 1977, 57 ff.

9 Kerman 1975, 169; vgl. auch Bergé 2004, 263 f.

10 Schönberg sieht in der quasi seriellen Behandlung des Dreitonmodells *des-c-d*, das im Kopfmotiv den Wendepunkt vom fallenden zum steigenden Tetrachord markiert, ein »connective«, ein verbindendes Element des gesamten Quartetts (Schönberg 1950, 80–82). Doch begründet, wie Schönberg selbst andeutet, die ›assoziative‹ Multiplikation eines Gedankens bis in den ›Überschuss: figurativer Details hinein noch keine formal-funktionalen Beziehungen.

11 Vielfach werden die subthematisch markierten Kadenzakte 38–42 als Parenthese verstanden (vgl. Wiesend 1987, 131). Demgegenüber stehen harmonisch wie dramaturgisch kontinuierliche Momente. So sieht Schenker die Partie motiviert durch das Bedürfnis, die Stagnation der ab Takt 24 vorherrschenden harmonischen Pendelbewegung kadenziell aufzubrechen (1906, 323). Das »Wachsen des [motivisch-gestaltlichen] Inhaltes« in Takt 38 ff. sei durch »das Harmonische« erzwungen (ebd.). Überdies sind die auffahrenden Oktavtiranen im triolischen Initialmotiv des Seitensatzes und dessen Weitung zum steigenden Septzug in Takt 30 ff. vorgeformt.

12 Vgl. Schenker 1906, 324, sowie Riemann 1903, 94. Diskontinuierlich zu den harmonisch gestützten Chromen des Mittelgrundes *eses* und *es* kann in Takt 40 die Wendung *d-es* als diatonischer Halbtonschritt gehört werden. Das tonale Verständnis des Kontextes bleibt von dieser punktuellen melodischen Geste des Vordergrundes unberührt.

nisch in Analogie zur Behandlung des Konfliktes *ges-g* im Hauptsatz. Wir sehen hier eine Doppelbeziehung: Einerseits rekurriert die Einführung von D-Dur im Des-Dur-Kontext notationsgemäß auf die absoluten Tonhöhen des chromatischen Substrates. Andererseits erscheint in der lokalen Tonalität die Eintrübung von *es* in das phrygische *eses* als Transposition des ursprünglichen tonalen Musters. Mit Blick auf die zentrale Schnittstelle zum Reprisenvorfeld in Takt 70 erkennen wir, untransponiert auf die Dominantebene C bezogen, wiederum die Inszenierung des chromatischen Substrats. So wird von Takt 68 zu Takt 70 die phrygische (›subdominantische‹) Penultima *des* erst erhöht zur authentischen (›doppeldominantischen‹) Penultima *d* und in den Takten 74 bis 75 schließlich zur leitereigenen Stufe wieder korrigiert.

Chromatische Profilierung der ›Urlinie‹

Vom Grundton aus fallend fügen die chromatisch markierten Ebenen sich zu einem auf die Dominantebene gerichteten Tetrachord, dessen Penultima, die VI. Stufe, sich als Nebentonart etabliert. Unschwer lässt sich darin die großformale Weitung des im eröffnenden Motto vorformulierten Zuges erkennen. Im großformalen Zusammenhang des Sonatensatzes ist diese Disposition unkonventionell: Üblicherweise verbindet sich der Gang in die Nebentonart mit dem Zug von der Quinte zur Terz im ersten fallenden ›Ast‹ vor der ›Unterbrechung‹ in der Durchführung. Dieser Vorgang erscheint hier gewissermaßen von der Quinte auf die Oktave transponiert, so dass die erste kadenzielle Bewegung auf die VI. Stufe statt auf die III. Stufe zielt.

a)

b)

Beispiel 3: Melodische Integration des ›chromatischen Substrates‹

Aus der Dominantebene im Reprisenvorfeld schließlich wird der fallende Zug von der Quinte bis in die Finalis fortgeführt: In einer singulären Konzeption überspannt Beethoven den gesamten Sonatensatz durch einen ununterbrochenen Oktavzug.¹³ Ästhetisch

13 Im Sinne einer orthodoxen Analyse nach Schenker wäre auch vorstellbar, das von der Oktave zur Quinte sich öffnende Tetrachord als Zug einer übergreifenden Mittelstimme zu sehen, die mit dem Abschluss der Durchführung in die Quinte als dem eigentlichen Kopftouren der Urlinie mündet. Es ist vielleicht kein Zufall, dass es meines Wissens weder von Schenker selbst noch von einem seiner Nachfolger eine Analyse dieses unkonventionellen Satzes gibt, der sich gängigen Interpretationsmustern nur eingeschränkt fügt.

frappierend ist dabei, wie gerade jene Momente, die auf der Satzoberfläche als Brüche erscheinen, das melodische Kontinuum expressiv profilieren. Erst die Markierung der jeweiligen Kadenzpenultima durch das chromatische Substrat führt dazu, dass die weitgespannten Progressionen der ›Ur‹-Linie gestaltlich und ›rezeptionsästhetisch‹ unmittelbar greifbar werden – eine Wechselwirkung, die Schenker vom »Drama des Ursatzes« sprechen ließ.¹⁴

Steigender Kontrapunkt

Das chromatische Substrat markiert jedoch nicht allein die kadenziellen Segmente der großflächig fallenden Urlinie. Eine zentrale Rolle in der Überleitung, der Durchführung und der Coda, also in den Prozessstrecken des Satzes, spielen chromatische Übergänge in steigende Richtung, die den phrygischen Abwärtssog mit hohem energetischen Aufwand überwinden.

Bereits der überleitende Neuansatz in Takt 18 deutet die Chromatik *ges-g*, die wir im Hauptsatz als dominierendes Einzelereignis beobachtet haben, leittönig um. Im Unisono führt sie in die Terzebene *as*, die als Liegeton den gesamten Des-Dur-Seitensatz abbindet. In der spektakulären Partie ab Takt 38 wird die *as*-Ebene über das Supersemitonium *hes* bis ins *b* überboten, das jedoch chromatisch wieder zurücksinkt. Die Durchführung schließlich lässt die Öffnung über das bisher unverbrauchte Chroma *b-h* gelingen, so im Bass von Takt 69 zu 70. Die chromatischen Übergänge des steigenden Kontrapunktes zielen also in mehreren Anläufen zunächst auf die Dominantenebene im Reprisenvorfeld, in der sich alle Stimmenebenen des Gerüstsatzes treffen.

Im Sinne einer übergeordneten Zweiteiligkeit erweist sich die Durchführung zugleich als dramatisch zugespitzte Reprise der Takte 1 bis 18, die den steigenden Zug zur Dominante rückschlüssig nochmals anlaufen lässt. So rekapitulieren die Takte 62 bis 66 den Prozess der Takte 6 bis 10 (Beispiel 4a/b). Die Öffnung *ges-g* ist dabei neu gefasst durch die Komplementärharmonik der Kleinterzen *es/ges* und *e/g*. Als chromatische Varianten des Klauselgerüsts nach *f* exponieren sie eine neue harmonische Implikation des chromatischen Substrates. Analog dazu werden von Takt 69 zu 70 die subdominanten Penultima *b* und *des* zu *h* und *d* gehoben (Beispiel 4c). Melodisch überbrückt die 1. Violine die Parenthese bis Takt 70 und führt den steigenden Zug der Takte 60 bis 66 in das *as*. Mit der übermäßigen Sekunde aus dem melodisch eingefrorenen *as* in den Leitton *h* markiert sie in Takt 73 den klärenden Umschlag des verminderten Septakkordes in den G-Dur-Septakkord. Die analoge Situation der Hauptsatzkadenz von Takt 16 zu 17, dort mit dem ›Pathotyp‹ der verminderten Septime, erfährt hier ihre großformale Bestätigung. Die thematische Bedeutung der Schwelle *as-h* auf dem Weg zur Dominante offenbart sich mit Blick auf den Kadenztakt 81, der den Satz zurück in die Tonika führt. Im unmittelbaren Reprisenvorfeld nämlich zitiert der Bass das steigende Finaltetrachord des Mottos, charakteristisch geschärft durch die übermäßige Sekunde *des-e*. Die Kadenzierung ist vorbereitet durch die 2. Violine ab Takt 77. An beiden kadenziellen Schaltstellen, Takt 73 und Takt 81, zwingt Beethoven somit das phrygische Supersemitonium

14 Schenker 1956, 210, Anm.

in den steigenden Kontext und konfrontiert die Strebtöne des Mottos, den phrygischen Gleitton und den authentischen Leitton. Die Synthese beider Strebigkeiten im verminderten Septakkord ab Takt 70 markiert die Mittelachse des Satzes.

a) Melodische Segmente des Hauptsatzes

6 9 16 v7

sN D t (sN) D D

b) Durchführung: Integration der Hauptsatzsegmente in den steigenden Zug zur Dominante

60 62 64 70 ü2 74 77

c) Folie: Verschränkung chromatischer Klauselvarianten

→ C

→ f

Beispiel 4: Hauptsatz und Durchführung

Kadenzielle Komplettierung der Züge

Standen bis ins Reprisenvorfeld die gegenläufigen Züge (fallende Urlinie und steigender Kontrapunkt) zur Dominante im Vordergrund, so thematisiert der Reprisenenteil bis in die Coda hinein ihre final gerichtete Ergänzung. Die Fortsetzung der Urlinie aus der Quinte *c* beginnt im Kadenztakt 81 in demonstrativ hoher Lage; die Terzebene *as* wird in Takt 86 nachgereicht und in Takt 95 durch die harmonische Korrektur des Seitensatzes zur Durterz *a* aufgehellt. Die stufenweise Schließung der Urlinie bis in die Finalis vollzieht sich danach im wesentlichen analog zur Exposition. Im Sinne einer wörtlichen Reprise der Seitensatzkadenz ab Takt 107 jedoch müsste der Satz sich in die Trugschlussvariante *Des* wenden und von dort in das neapolitanische *Ges* kadenzieren (Beispiel 5a). Statt dessen steigt das Unisono über den chromatischen Durchgang *cis* direkt in das zwischendominantische D-Dur (Beispiel 5b). Der Verzicht auf die neapolitanische Harmonik in der Reprise entspricht der mit ihr erreichten Spannungslösung. War im Seitensatz der Exposition das tiefchromatische *Eses* auf die phrygische Penultima *Des* gerichtet, so strebt die

hochchromatische Steigerung bis D-Dur im F-Dur-Kontext nach der melodischen Ergänzung zum steigenden Finaltetrachord. Der in Takt 99 ansetzende Zug des Violoncello zitiert diese Kadenzierung vor. Erst die Coda löst die Erwartung auch großformal ein und führt den Linienzug in den Spitzentönen der Brechungen ab Takt 130 zunächst bis *e* in Takt 135, dann bis *f* in Takt 144 (Beispiel 5c).

a) wörtliche Reprise

b) variierte Reprise, T. 106–108

c) Coda: 128 129/132 133 135/143 144

Beispiel 5: Reprise der Seitensatzkadenz und Coda

Die Einbindung beider Chromen der 6. Melodiestufe in das steigende Finaltetrachord spiegelt den Umschlag von der phrygischen Ausrichtung auf die Dominante zur steigenden, finalen Ausrichtung auf die Tonika. Dieser Wechsel der Bewegungsrichtungen und Bezüge ist im Motto vorgezeichnet (Beispiel 3). Dahlhaus übersieht also Wesentliches, wenn er die unterschiedlichen harmonischen Kontexte, in denen das chromatische Substrat jeweils lokal erscheint, als Beleg für dessen »tonale Indifferenz«¹⁵ interpretiert. Im Gegenteil: Die verschiedenen tonalen Kontexte resultieren aus der tonalen Struktur des chromatischen Gedankens selbst.

Zusammenfassung

Beethoven vermeidet an der Schwelle zum Spätstil die Gefahr des Klassizismus, indem er die zur Schablone geronnene Kongruenz von tonaler und thematischer Strukturierung durch ein neues Konzept subthematischer Verklammerung auf höchst individuelle Weise transformiert. Im Kopfsatz von op. 95 wird das »chromatische Substrat« *des-d* formbildend inszeniert. In der chromatischen Profilierung der großformal verklammernden Linienzüge vollzieht sich der eigentliche thematisch-formbildende Prozess des Satzes. Dabei reflektieren die Züge des Mittel- und Vordergrundes die jeweiligen kadenzialen Segmente der großformalen Züge. Eine undogmatische Analyse melodisch-kontrapunktischer Schichten kann somit dazu beitragen, Zusammenhänge zwischen thematischer Entwicklung, linearer Kontinuität und formaler Dramaturgie transparent zu machen.

¹⁵ Dahlhaus 1977, 58.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1982), »Spätstil Beethovens«, in: *Moments musicaux* (= Gesamtelte Schriften 17), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 13–17.
- Bergé, Pieter (2004), »Die neapolitanische Themenwendung als formal harmonisches Muster in einigen Sonatensätzen von Beethoven und Brahms«, *Musiktheorie* 19, Laaber: Laaber, 261–268.
- Dahlhaus, Carl (1979), »Zum Begriff des Thematischen bei Beethoven. Kommentare zu opus 95 und opus 102,2«, in: *Beethoven 77. Beiträge der Beethoven-Woche 1977*, Winterthur: Amadeus, 45–64.
- (1987), *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber: Laaber.
- Hohlfeld, Christoph (1992), *Beethovens Streichquartette*, Vorlesung an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg (Mitschrift).
- Kerman, Joseph (1975), *The Beethoven Quartets*, London: Oxford University Press.
- Riemann, Hugo (1903), *Beethoven's Streichquartette* (= Meisterführer 12), Berlin: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.
- Schenker, Heinrich (1906), *Harmonielehre*, Wien: Universal Edition, Reprint Wien: Universal Edition 1978.
- (1926), *Das Meisterwerk in der Musik*, Bd. II, München: Drei Masken, Reprint Hildesheim u. a.: Olms ²1980.
- (1956), *Der freie Satz*, 2. Aufl., Wien: Universal Edition.
- Schönberg, Arnold (1950), »Brahms the Progressive«, in: *Style and Idea*, New York: Philosophical Library, Neudruck in: *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schönberg*, Berkeley und Los Angeles: University of California Press 1975, 398–441.
- Wiesend, Reinhard (1997), »Bemerkungen zum Streichquartett Op. 95«, in: *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposion Bonn 1984* (= Reihe IV, Schriften zur Beethoven-Forschung 10), München: Beethoven-Haus Bonn, 125–134.

Differierende Zeitgestaltungskonzepte bei Wilhelm Kempff und Rudolf Serkin in der Deutung von Ludwig van Beethovens Grave- Introduktion der Klaviersonate op. 13 *Pathétique* Drei Interpretationen im Vergleich

Mario Felix Vogt

Diese Untersuchung beschäftigt sich mit den interpretatorischen Konzepten zweier Pianisten, die zu den bedeutendsten der um die Jahrhundertwende geborenen Beethoven-Interpreten gezählt werden, Rudolf Serkin und Wilhelm Kempff. Mit Hilfe der Computersoftware ›Cubasis SX‹ wurden die einzelnen Klänge von der CD graphisch in eine Wellenform-Darstellung transformiert, aus welcher sich ihre Dauern sowie ihr Schallpegel exakt ablesen lassen. Die unterschiedlichen Konzepte der Tempogestaltung werden in einer Kurvendarstellung präsentiert, die Dauern der Einzelklänge als Balkengrafik. In dieser Art der Veranschaulichung werden individuelle Abweichungen von den normativen Dauernwert-Proportionen, wie sie der Notentext vorgibt, sofort sichtbar. Aus den gesammelten Messwerten wird das Zeitgestaltungskonzept der jeweiligen Interpretation abzuleiten und in einen ästhetischen Kontext zu stellen versucht.

Einige Vorbemerkungen zur Zeitgestaltungsanalyse

Während meiner Untersuchungen zu Zeitgestaltungskonzepten von Pianisten wurde ich bisweilen mit der skeptischen Nachfrage konfrontiert, ob es denn sinnvoll sei, ein solch komplexes Phänomen wie die Interpretation eines Musikstückes ausschließlich unter dem Aspekt der Zeitgestaltung zu analysieren, ohne weitere musikalische Parameter wie etwa Dynamik und Klangfarbe sowie deren wechselseitige Abhängigkeiten mit zu berücksichtigen. Mir hingegen scheint es möglich, trotz der engen Verbundenheit von Agogik und Dynamik einerseits sowie Metrik und Akzentuierungen andererseits in einer musikalischen Performance die Zeitgestaltungsphänomene separat von der Dynamik zu betrachten, da die Zeitgestaltung entweder mit der Dynamik korreliert¹ oder aber unabhängig von der Dynamik eigene Strukturen generiert.² Ersteres trifft »für die meisten ex-

1 Im Sinne von *cresc. + acc.* oder *cresc. + rit.* bzw. *decresc. + rit.* Die Koppelung *decresc. + acc.* kommt in der Musik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts praktisch nicht vor.

2 Vgl. Gottschewski 1996.

pressiven Ausdrucksformen«, letzteres für »gewisse strukturelle Phänomene« zu.³ Gottschewski legitimiert die separate Analyse der Zeitgestaltung zudem mit dem Hinweis auf die Gebräuchlichkeit der separaten harmonischen Analyse, die harmonische Phänomene zumeist unabhängig von Melodik und Metrik untersuche.

In der hier vorliegenden Untersuchung werden die Zeitgestaltungsstrukturen dreier verschiedener Interpretationen der Grave-Introduktion aus Ludwig van Beethovens Klaviersonate c-Moll op. 13 *Pathétique* analytisch betrachtet. Anhand von Tabellen, welche die Dauern der Einzeltakte und der zwei- und viertaktigen Einheiten der jeweiligen Interpretation dokumentieren, soll dargestellt werden, welches Zeitgestaltungskonzept den einzelnen Interpretationen zugrunde liegt. Die Übersichtstabellen zeigen die Dauern aller zehn Takte der Grave-Introduktion, die detaillierteren Untersuchungen zu den Zeitgestaltungskonzepten der einzelnen Interpretationen sollen sich jedoch – um den Rahmen dieser Untersuchung nicht zu sprengen – auf die ersten vier Takte beschränken. Zur Analyse von Pausen ist zu bemerken, dass diese nicht als separate Dauern erfasst wurden, da der Beginn derselben messtechnisch kaum exakt zu bestimmen ist. Statt dessen wurde eine Gesamtdauer aus der Dauer des der Pause vorausgehenden Klanges und der Pause selbst erfasst.

Die Aufnahmen, die dem analytischen Vergleich zugrunde liegen, stammen von Rudolf Serkin und Wilhelm Kempff.⁴

Analyse

Grundtempi

Als erstes wurde das Durchschnittstempo für die Grave-Introduktion der jeweiligen Aufnahme ermittelt und auf eine Stelle hinter dem Komma gerundet. In diesem langsamen Tempo verhält sich die Achtelnote gegenüber der Viertel als praktikablere Zählinheit; Carl Czerny empfiehlt in seiner Anleitung *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke* sogar die Sechzehntelnote als Zählzeit: »Die Introduction wird so langsam und pathetisch vorgetragen, dass wir das Metronom nur durch Sechzehnteln bezeichnen konnten.«⁵ Paul Badura-Skoda rät in seinem Kommentar, der Czernys Erläuterungen der Beethovenschen Klavierwerke beigefügt ist, zu einem Tempo von 50 Achteln/min. In diesem Tempobereich befinden sich die spätere Serkin-Aufnahme

3 Ebd., 162.

4 Die beiden Aufnahmen von Serkin stammen aus den Jahren 1945 und 1962; Kempff spielte die hier untersuchte Interpretation im Jahre 1965 ein. Serkins Aufnahmen wurden – wie die meisten seiner Einspielungen – für Columbia Records produziert, bei der 1945er Aufnahme handelt es sich um eine Mono-Produktion (LP: Columbia ML 5164, CD: Sony Classical SK 93442), die Einspielung von 1962 wurde als Stereo-Aufnahme produziert (LP: Columbia MS 6481, CD: Sony Classical MYK 37219). Beide Aufnahmen entstanden im Columbia 30th Street Studio in New York. Die *Pathétique*-Aufnahme von Wilhelm Kempff entstand im Jahre 1965 für die Deutsche Grammophon (DG 4158342) als Stereo-Produktion.

5 Czerny 1842, 45.

sowie die Interpretation von Wilhelm Kempff, die 1945er Einspielung von Serkin liegt hingegen in ihrem Zeitmaß beinahe 16 % über Badura-Skodas Empfehlung.⁶

- Serkin (1945): Achtel = 58,6
- Serkin (1962): Achtel = 53,3
- Kempff (1965): Achtel = 52,0

Im Folgenden wurde von jeder Interpretation eine Tempokurve erstellt, die eine Übersicht über den Tempoverlauf mit seinen Extremwerten vermitteln soll. Die frühe Aufnahme Serkins weist von allen drei Interpretationen das zügigste Tempo auf, seine Einspielung von 1962 ist um ca. 9 % langsamer als jene von 1945.⁷ Am meisten Zeit nimmt sich Wilhelm Kempff für das Grave; er ist um ca. 11 % langsamer als Serkin in seiner Deutung von 1945.

Von weit größerer Relevanz für die Zeitgestaltungsanalyse als das absolute Tempo, welches der Interpret für die Introduction wählt, sind jedoch die Binnenmodifikationen des Tempos innerhalb des Satzes, d. h. die Art und Weise, wie beispielsweise innerhalb eines zwei- oder viertaktigen Unterabschnittes das Tempo beschleunigt wird, und wie diese Beschleunigung durch eine Verlangsamung im Sinne eines tempo rubato wieder aufgefangen wird.⁸

Die Relationen der Dauern in den viertaktigen Einheiten

Die zehn Takte der Grave-Introduction lassen sich in 4 + 4 + 2 Takte gliedern, wobei die Takte 5–8 als variierte Wiederholung der Takte 1–4 in der parallelen Durtonart anzusehen sind, und die Takte 9–10 Überleitungscharakter haben. Im Folgenden sollen die Dauern der einzelnen Viertaktgruppen miteinander verglichen werden.

- 6 In dem vielbeachteten Buch des renommierten Beethoven-Forschers Rudolf Kolisch *Tempo und Charakter in Beethovens Musik* lässt sich für die Grave-Einleitung leider kein Tempovorschlag finden, da es in Beethovens Œuvre an Vergleichssätzen mit der Vortragsbezeichnung ›Grave‹ fehlt, welche Kolisch seinen Berechnungen stets zugrunde legt.
- 7 In beiden hier untersuchten Interpretationen von 1945 und 1962 wiederholt Rudolf Serkin die Grave-Introduction, was potentiell möglich ist, da Beethoven keine Wiederholungszeichen zu Beginn des Allegro-Teils setzt. Serkin befindet sich mit dieser Auffassung in der Tradition Hugo Riemanns, der die Wiederholung des Grave-Teils bei der Reprise fordert, da das Kopfmotiv desselben in der Durchführung des Allegro-Teiles verarbeitet wird, und insofern mit dem Allegro fest verbunden sei und keine Introduction darstelle. Für alle Zeitgestaltungsanalysen wurde nur die jeweils erste Performance der 10 Takte untersucht, die Wiederholung wurde nicht berücksichtigt.
- 8 Eine der wichtigsten Untersuchungen zur Zeitgestaltungsanalyse hat Hermann Gottschewski (1996) durchgeführt. Er untersucht die musikalische Zeitgestaltung und die Möglichkeit ihrer Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905. Sein Ansatz bildet auch die Basis dieser Untersuchung.

Takte	1–4	5–8
Dauer (sek)	31,4	31,5

Tabelle 1: Rudolf Serkin (1945), Dauer der Viertaktgruppen

Takte	1–4	5–8
Dauer (sek)	34,2	35,4

Tabelle 2: Rudolf Serkin (1962), Dauer der Viertaktgruppen

Takte	1–4	5–8
Dauer (sek)	34,6	38,5

Tabelle 3: Wilhelm Kempff (1965), Dauer der Viertaktgruppen

Es zeigt sich, dass in jeder der Interpretationen die zweite Viertaktgruppe des Grave-Teils von größerer Dauer ist als die erste. Bei den beiden Interpretationen Serkins bewegen sich die Differenzen der Dauern im Bereich von etwa einer Sekunde, Wilhelm Kempff hingegen nimmt sich für die Takte 5–8 knapp vier Sekunden mehr Zeit als für die Takte 1–4.

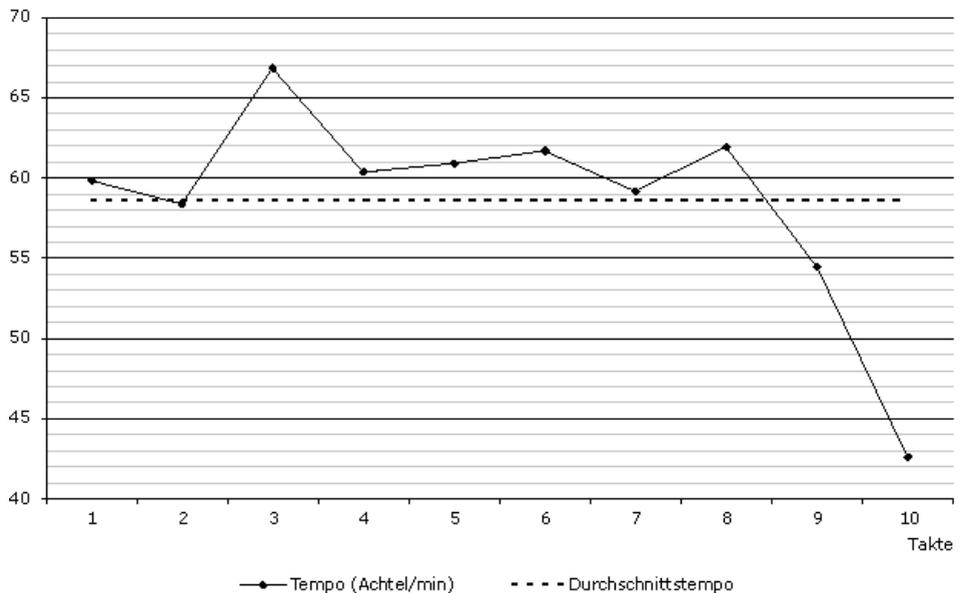


Abbildung 1: Serkin (1945), Fieberkurven-Darstellung

Takte	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Dauer (sek)	8,02	8,22	7,18	7,95	7,88	7,78	8,11	7,75	8,81	11,26
Tempo	59,9	58,4	66,9	60,4	60,9	61,70	59,2	61,9	54,5	42,6

Tabelle 4: Rudolf Serkin (1945), Einzeltakt-Dauern und taktspezifische Tempi

Gesamtdauer der Grave-Introduktion bei Serkin (1945)

ohne Wiederholung: 1 min. 23 sek.

Durchschnittsdauer eines Taktes: 8,3 sek.

Durchschnittstempo der Grave-Introduktion: 58,6 Achtel/min.

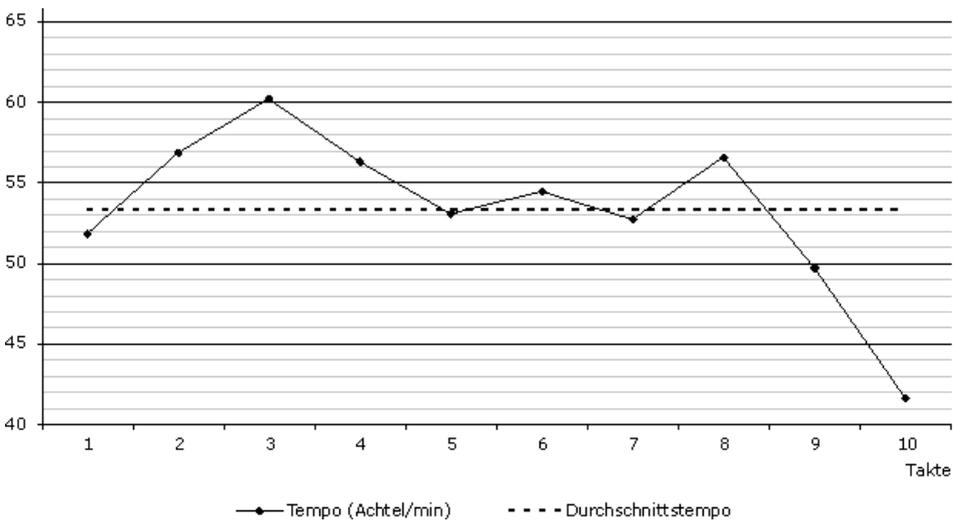


Abbildung 2: Serkin (1962), Fieberkurven-Darstellung

Takte	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Dauer (sek)	9,26	8,44	7,97	8,52	9,04	8,81	9,1	8,48	9,65	11,52
Tempo	51,8	56,9	60,2	56,3	53	54,50	52,7	56,6	49,7	41,7

Tabelle 5: Rudolf Serkin (1962), Einzeltakt-Dauern und taktspezifische Tempi

Gesamtdauer der Grave-Introduktion bei Serkin (1962)

ohne Wiederholung: 1 min. 30,8 sek.

Durchschnittsdauer eines Taktes: 9,08 sek.

Durchschnittstempo der Grave-Introduktion: 53,3 Achtel/min.

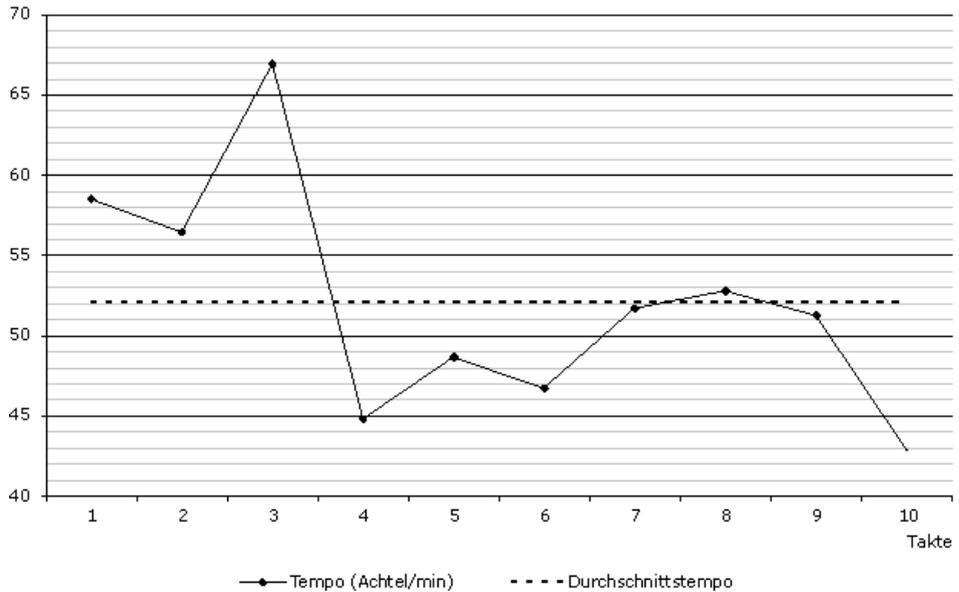


Abbildung 3: Kempff (1965), Fieberkurven-Darstellung

Takte	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Dauer (sek)	8,2	8,5	7,17	10,71	9,86	10,27	9,28	9,09	9,36	11,19
Tempo	58,5	56,5	66,9	44,8	48,7	46,70	51,7	52,8	51,3	42,9

Tabelle 6: Wilhelm Kempff (1965), Einzeltakt-Dauern und taktsspezifische Tempi

Gesamtdauer der Grave-Introduktion bei Kempff (1965): 1 min 33,6 sek

Durchschnittsdauer eines Taktes: 9,36 sek

Durchschnittstempo der Grave-Introduktion: 52,0 Achtel/min

In bezug auf die Einzeldauern fällt bei allen drei Interpretationen sofort auf, dass der Takt 3 wesentlich kürzer in seiner Dauer ist als die Takte 1 und 2. Dies darf darauf zurückgeführt werden, dass der musikalische Verlauf durch die Verdichtung der Motivik und die erste dramatische Zuspitzung auf die Sforzati in Takt 3 und Takt 4 hin eine kinetische Steigerung erfährt. Dem beschleunigten Takt 3 folgt in allen drei Aufnahmen eine Verbreiterung des Tempos in Takt 4, welche in der harmonischen Entwicklung und der Form ihrer Prolongation begründet ist: Modulation in die Paralleltonart Es-Dur mit freikadenzieller melodischer Ausgestaltung der neuen Dominante als Spannungsklang durch 64stel- und 128stel-Laufwerk. Innerhalb der Takte 5–8 hat Takt 8 in allen drei Interpretationen die kürzeste Dauer, auch hierbei handelt es sich um einen Takt mit Aspekten dramatischer Steigerung, welche auf das Sforzato in Takt 9 als Klimax hinstreben.

Die Steigerungsmittel sind Abspaltung der zweiten Motivhälfte und deren mit einem Crescendo verbundene aufwärtsstrebende Sequenzierung.

In den beiden Serkin-Interpretationen gibt es keine gravierenden Unterschiede der Dauern zwischen der ersten und der zweiten Viertaktgruppe, da Serkin in Takt 4 zwar das Zeitmaß gegenüber Takt 3 reduziert – in der 1945er Aufnahme um 9,7%, in der Aufnahme von 1962 um 6,5% –, jedoch immer noch in einem zügigeren Tempo als dasjenige verbleibt, welches er für Takt 1 als Anfangstempo wählt.

Takte	1	5
Tempo	59,9 Achtel/min	60,9 Achtel/min

Tabelle 7: Serkin (1945), Dauerverhältnis der Viertaktgruppen

Takte	1	5
Tempo	51,8 Achtel/min	53,0 Achtel/min

Tabelle 8: Serkin (1962), Dauerverhältnis der Viertaktgruppen

Kempff hingegen beginnt Takt 5 in einem deutlich langsameren Tempo als Takt 1. Er kehrt auch innerhalb der Takte 5–8 nicht mehr in den Tempobereich der ersten beiden Takte zurück. Die Ursache für das gegenüber den Takten 1–4 langsamere Grundtempo der Takte 5–8 darf in Kempffs starkem Ritardando in Takt 4 vermutet werden. Gegenüber Takt 3 vermindert er das Tempo etwa um ein Drittel (33,03%), gegenüber seinem Durchschnittstempo beträgt die Reduktion immerhin noch knapp 14%. Um zu verstehen, was die genaue Ursache dieser Verlangsamung ist, soll Kempffs Deutung dieses Taktes im Detail betrachtet werden.

Wilhelm Kempff (1965)								
Takt 4								
Notenwerte (Oberstimme)	1/4	1/8	1/8	1/8	1/8 + 1/32	6x 1/64stel (1x16*)	4x 1/64stel (1x16)	9x 1/128stel (1x16)
Reale Dauer RD (sek)	2,34	1,14	1,23	1,32	1,48	0,53	0,38	1,28
GDD (sek)	2,34	1,17	1,17	1,17	1,46	0,88	0,59	0,59
Abw. von GDD (in %)	0,0	+2,6	+5,1	+12,8	+1,4	-39,8	-35,6	+116,9

Tabelle 9: Die Dauern der einzelnen Klänge in numerischer Darstellung bei Kempff (1956)

RD (Reale Dauer): die Dauer, welche der Interpret für den jeweiligen Notenwert konkret realisiert.

DD (Grave-Durchschnitts-Dauer): die Dauer des jeweiligen Notenwertes in Ableitung vom Durchschnittstempo des Interpreten.

Abw. von GDD: die prozentuale Abweichung der realen Dauer von der Durchschnittsdauer des jeweiligen Notenwertes in bezug auf das jeweilige Durchschnittstempo des Interpreten.

GDD	1/4	1/8	1/8	1/8	$1/8 + 1/32$	$6 \times 1/64$	$4 \times 1/64$	$9 \times 1/64$
RD	1/4	1/8	1/8	1/8	$1/8 + 1/32$	$6 \times 1/64$	$4 \times 1/64$	$9 \times 1/64$

Abbildung 4: Kempff (1965), Balkendiagramm Takt 4

Es fällt auf, dass Kempff in Takt 4 zunächst ein Zeitmaß wählt, welches sehr dicht an seinem Durchschnittstempo liegt, die Dauer der ersten Viertel entspricht exakt der Durchschnittsdauer GDD, die Dauer der ersten Achtel erscheint mit 2,6% minimal verbreitert, die zweite Achtel dehnt er um 5,1%; erst der Akkord auf der dritten Achtel ist aufgrund seiner Funktion als vorläufiger harmonischer Zielklang gegenüber dem Durchschnittstempo deutlich verbreitert (12,8%). Wie sich aus der Zahlentabelle klar ablesen lässt, ist die Achtelnote mit angebundener 32stel-Note as^3 jedoch wieder bis auf 1/100 Sekunde an der GDD, die Abweichung beträgt gerade einmal 1,4%. Kempff verdeutlicht auf diese Weise, dass innerhalb des Taktes 4 ein neuer Abschnitt beginnt: die dominantische Überleitungskadenz zur Paralleltonart Es-Dur. Die 64stel innerhalb des Laufwerkes spielt Kempff deutlich beschleunigt: Das Tempo der ersten Sechser-Gruppe liegt um 39,8%, das der folgenden Vierer-Gruppe noch um 35,6% über der Durchschnittsdauer, die 128stel-Novemole ist bezogen auf die GDD in ihrer Dauer mehr als verdoppelt, die Abweichung beträgt 116,9%. Kempff zelebriert an dieser Stelle das dominantische Arpeggio regelrecht, hebt gewissermaßen musikalisch den Zeigefinger und weist darauf hin, dass jetzt etwas musikalisch Neues beginnt.

Wenn man in der graphischen Veranschaulichung die Dauer der übergeordneten Gruppe der gesamten 64stel und 128stel in Kempffs Darstellung RD mit deren Dauer nach GDD vergleicht, scheint es, als wäre die Differenz der Dauern zwischen den Großgruppen gar nicht so groß. Die Gesamtdauer des Laufwerkes von g^2 nach d^1 beträgt in Kempffs Spiel 2,19 sek, bezogen auf das Durchschnittstempo wäre dieser Abschnitt nach 2,05 sek bereits beendet, die Dauerabweichung beträgt 6,8%. Betrachtet man diesen Abschnitt im Vergleich, wird deutlich, dass Kempff seine verlangsamten 128stel fast vollständig durch die Beschleunigung der vorhergehenden 64stel ausgleicht.

Insofern trägt nicht ausschließlich die verbreiterte 128stel-Novemole zur Dehnung des Taktes 4 in bezug auf das Durchschnittstempo bei, sondern auch der Ritardando-Prozess, welchen Kempff auf den vorausgehenden drei Achteln aus harmonischen Gründen einleitet.



Abbildung 5: Kempff (1965), Balkendiagramm, Laufwerk

Vergleichen wir nun Kempffs Interpretation des Taktes mit den beiden Darstellungen von Rudolf Serkin.

Rudolf Serkin (1945)								
Takt 4								
Notenwerte (Oberstimme)	1/4	1/8	1/8	1/8	1/8+1/32	6x 64stel (1x16*)	4x 64stel (1x16)	9x 128stel (1x16)
Reale Dauer RD (sek)	2,08	0,91	0,88	0,86	1,27	0,82	0,41	0,67
GDD	2,08	1,04	1,04	1,04	1,3	0,78	0,52	0,52
Abw. von GDD (in %)	0,0	-12,5	-15,4	-17,3	-2,3	+5,1	-21,2	+28,8

Tabelle 10: Serkin (1945), Dauer der einzelnen Klänge des Taktes 4 in numerischer Darstellung



Abbildung 6: Serkin (1945), Balkendiagramm Takt 4

Erstaunlich an Serkins Aufnahme aus dem Jahre 1945 ist, dass der erste Klang, der verminderte Septakkord auf *fis*, ebenso wie in Kempffs Interpretation bis auf 1/100 Sekunde in seiner Dauer exakt der spezifischen Durchschnittsdauer für eine Viertelnote entspricht. Somit gestalten beide Interpreten in ihrer jeweiligen Deutung von der gleichen Basis aus. Dies scheint jedoch zunächst die einzige Gemeinsamkeit dieser beiden Interpretationen bezüglich des Zeitgestaltungskonzeptes für den Takt 4 darzustellen: Denn im Gegensatz zu Kempff verbreitert Serkin das Tempo auf der Dreier-Gruppe der Achtel nicht, sondern zieht es an, da er ein ›romantisches‹ Ritardando an dieser Stelle offensichtlich vermeiden möchte. Der vorläufige harmonische Zielklang, der f-Moll-Dreiklang, welcher bei Kempff derjenige Einzelklang des Taktes 4 ist, der mit 12,8% die größte Verbreiterung gegenüber der Durchschnittsdauer erfährt, repräsentiert den kürzesten Einzelklang in Serkins Darstellung von Takt 4. Dort, wo Kempff das Zeitmaß wieder beschleunigt, wird Serkin breiter: auf der übergebundenen Achtel as^2 . Dies erscheint, da es sich um den ersten Spitzenton des Satzes handelt – zudem mit einer Sforzato-Vorschrift versehen –, aus dessen energetischem Kern heraus sich das Laufwerk der 64stel- und 128stel-Passagen entwickelt, naheliegender als Kempffs eher knappe Darstellung dieses Klangs.

Anders als Kempff versteht Serkin in seiner frühen Aufnahme die erste Sechsergruppe der 64stel auch nicht beschleunigt, vielmehr ritardiert er sogar etwas und ist innerhalb dieser Gruppe nur 5,1% über der Durchschnittsdauer. Erst die nächste Vierer-Gruppe erscheint bei Serkin analog zu Kempff deutlich beschleunigt, wenn auch mit 21,2% nicht ganz so stark wie bei jenem. Die 128stel-Novemole verbreitert Serkin wiederum, auch dies bei weitem nicht so gravierend wie Kempff: einem Ritardando von 118,8% gegenüber der GDD (Kempff) steht hier eines von 28,8% (Serkin 1945) gegenüber.

Wie gestaltet sich nun das Verhältnis der Dauer der übergeordneten Gruppe des Laufwerkes in Serkins früher Interpretation im Vergleich zur spezifischen Durchschnittsdauer für diese Einheit? Die graphische Veranschaulichung legt auch hier – wie bei Kempff – nahe, dass diese beiden Dauern nicht allzusehr voneinander differieren dürften.

GDD	6 x 1/64	4 x 1/64	9 x 1/128
RD	6 x 1/64	4 x 1/64	9 x 1/128

Abbildung 7: Serkin (1945), Balkendiagramm, Laufwerk

Serkin benötigt für das Laufwerk 1,9 sek – die GDD entspricht 1,82 sek – und damit 4,4% mehr Zeit als für diesen Abschnitt durch die Durchschnittsdauer determiniert wird. Seine Abweichung von derselben ist damit geringer als jene von Kempff.

Rudolf Serkin (1962)								
Takt 4								
Notenwerte (Oberstimme)	1/4	1/8	1/8	1/8	1/8+1/32	6x 64stel (1x16*)	4x 64stel (1x16)	9x 128stel (1x16)
Reale Dauer (sek)	2,1	0,94	0,95	1,0	1,44	0,88	0,38	0,83
GDD	2,27	1,135	1,135	1,135	1,418	0,85	0,568	0,568
Abw. von GDD (in %)	-7,5	-17,2	-16,3	-11,9	+1,6	+3,5	-33,1	+46,1

Tabelle 11: Serkin (1962), Dauer der einzelnen Klänge des Taktes 4 in numerischer Darstellung

GDD	1/4	1/8	1/8	1/8	1/8 + 1/32	6 x 1/64	4 x 1/64	9 x 1/64
RD	1/4	1/8	1/8	1/8	1/8 + 1/32	6 x 1/64	4 x 1/64	9 x 1/64

Abbildung 8: Serkin (1962), Balkendiagramm Takt 4

Wie gestaltet nun Serkin die Dauern des Taktes 4 in seiner Interpretation aus dem Jahre 1962? Zunächst beginnt er den Takt – bezogen auf das jeweilige Durchschnittstempo – ein wenig schneller als Kempff und er selbst in der 1945er Aufnahme; die Dauer der ersten Viertelnote ist – bezogen auf die GDD – um 7,5% verkürzt. Anders als Kempff und ähnlich wie er selbst in seiner frühen Aufnahme verkürzt er die folgende Achtel noch deutlicher (um 17,2% in bezug auf die GDD), im Folgenden tendiert er jedoch – anders als in der 1945er Aufnahme und ähnlich wie Kempff – zu einer Verbreiterung der Dauern innerhalb der drei Achtel. Ebenfalls ähnlich wie in Kempffs Darstellung – und somit anders als in seiner frühen Aufnahme – erscheint die Achtelnote mit angebundener 32stel minimal verlängert (um 1,55%). Ebenso wie auch in der Deutung von 1945 beschleunigt Serkin die erste Sechser-Gruppe des 64stel-Laufwerkes allerdings nicht, vielmehr ist sie sogar gegenüber der GDD leicht gedehnt (um 3,5%), wobei diese Differenz sich im 1/100-Sekunden-Bereich abspielt und somit kaum hörbar ist. Die sich anschließende Vierer-Gruppe der 64stel wird von Serkin in der 1962er Einspielung vernehmbar im Tempo beschleunigt, im Bezug auf die GDD erscheint diese Gruppe um 33,1% verkürzt, dies ist mehr als in der Interpretation von 1945 (21,2%) und erreicht beinahe Kempffs Grad der Abweichung an dieser Stelle (35,6%). Im Gegenzug verbreitert er auch das Tempo der 128stel-Novemole in der Aufnahme von 1962 stärker als in der 1945er Ein-

spielung. In der frühen Aufnahme erscheint bei Serkin diese Tongruppe gegenüber der GDD in ihrer Dauer nur um 28,8% gedehnt, in der späteren Deutung beträgt die Verbreiterung der Novemole hingegen 46,1% gegenüber der GDD; unerreicht bleibt jedoch die Dimension der Verbreiterung dieser Stelle bei Kempff um 116,9%.



Abbildung 9: Serkin (1962), Balkendiagramm, Laufwerk

Auch bei dieser Interpretation soll nun untersucht werden, wie sich die Gesamtdauer des Laufwerk-Abschnittes von g^2 bis d^f zur Gesamtdauer nach der GDD verhält. Serkin benötigt für diesen Abschnitt in der Deutung von 1962 2,09 sek, die Dauer nach der GDD dieser Interpretation wäre 2 sek (exakt: 1,99 sek), somit erscheint seine Darstellung des Laufwerkes von Takt 4 gegenüber der GDD um 5% in ihrer Dauer verbreitert. Damit weicht er an dieser Stelle etwas stärker von der GDD ab als in seiner früheren Aufnahme (4,4%). Beide Deutungen Serkins weisen jedoch an dieser Stelle eine geringere Abweichung von der GDD auf als dies bei Kempff der Fall ist, welcher diesen Abschnitt gegenüber seiner GDD um 6,3% verbreitert.

Vergleich der Zweitaktgruppen Takt 1–2 und Takt 3–4 sowie der Einzeltakte 1, 2, 3 und 4

In allen drei Interpretationen wird das Tempo innerhalb des Taktes 3 angezogen und in Takt 4 wieder verlangsamt. Durch den Vergleich auf der Zweitakt-Ebene soll untersucht werden, ob die Modifikationen des Zeitmaßes in beiden Takten sich solchermaßen ausgleichen, dass die Durchschnittsdauer der Takte 3 und 4 in ihrer Summe etwa der Durchschnittsdauer der Takte 1 und 2 in der Summe entspricht.

Takte	1–2	3–4
Dauer (sek)	16,7	17,88

Tabelle 12: Kempff (1965), Dauerverhältnis der Zweitaktgruppen

Takte	1	2	3	4
Dauer (sek)	8,2	8,5	7,17	10,71

Tabelle 13: Kempff (1965), Dauerverhältnis der Einzeltakte

In Kempffs Interpretation dauert die erste Zweitakt-Gruppe der Grave-Introduktion beinahe 1,2 sek länger als die zweite. Dies ist der Fall, obwohl bei Kempff das Accelerando in Takt 3 mit 28,7% Abweichung vom Durchschnittstempo stärker ausfällt als in den beiden Interpretationen Rudolf Serkins: 14,2% in der 1945er Einspielung und 13% in der Aufnahme von 1962. Die kürzere Dauer der ersten Zweitakt-Gruppe in Kempffs Darstellung liegt darin begründet, dass er die Grave-Introduktion mit einem Zeitmaß beginnt, welches mit 58,5 Achteln/min bereits 12,5% über dem Durchschnittstempo von 52,0 Achteln/min liegt. Im Takt 2 verbreitert er das Zeitmaß etwas, befindet sich jedoch immer noch 8,7% über dem Durchschnittstempo. Wenn man nun anstelle von Kempffs Grave-Durchschnittstempo – welches zumindest in bezug auf Kempffs Tempogestaltung der ersten Viertaktgruppe nicht von direkter Aussagekraft ist, sondern nur einen abstrakten Mittelwert darstellt – den Tempobereich der ersten beiden Takte als Bezugspunkt für Kempffs Zeitmaß in Takt 4 heranzieht, so ergibt sich etwa zwischen Takt 1 und Takt 4 ein Tempounterschied von 23,4%, welcher die Differenz der Dauern zwischen den beiden Zweitaktgruppen begründet.

Takte	1–2	3–4
Dauer (sek)	16,24	15,13

Tabelle 14: Rudolf Serkin (1945), Dauerverhältnis der Zweitaktgruppen

Ganz anders gestaltet sich das Verhältnis der Dauern der ersten beiden Zweitakt-Gruppen in der frühen Aufnahme Rudolf Serkins (1945); hier erscheint im Gegensatz zu Kempffs Deutung die zweite Zweitaktgruppe gegenüber der ersten verkürzt (Differenz: 6,8%). Sehen wir uns an, woran dies liegt: Serkins Zeitgestaltungskonzept der ersten vier Takte unterscheidet sich grundsätzlich von jenem Wilhelm Kempffs. Er beginnt das Grave in einem Zeitmaß (59,9 Achtel/min), welches dicht bei seinem Durchschnittstempo von 58,6 Achteln/min liegt. Die Abweichung im Sinne einer Beschleunigung beträgt nur 2,2% (zum Vergleich: Kempff 12,5%). Ähnlich wie Kempff fasst Serkin den zweiten Takt etwas breiter auf als den ersten – Serkins Tempo in Takt 2 beträgt 58,4 Achtel/min – und nähert sich damit seinem Durchschnittstempo an. In Takt 3 beschleunigt er das Zeitmaß, jedoch nicht so gravierend, wie Kempff dies tut; gegenüber seinem Durchschnittstempo ist Serkin um 14% schneller; im Vergleich zum spezifischen Tempo des Taktes 2 beträgt die Abweichung 14,5%. In Takt 4 der 1945er Einspielung beruhigt Serkin das Tempo wieder, jedoch ist sein Ritardando in bezug auf das Tempo von Takt 3 mit 9,7% weit weniger massiv als jenes von Wilhelm Kempff in Takt 4 (33% Temporeduktion gegenüber Takt 3).

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die zweite Zweitakt-Gruppe in Rudolf Serkins Aufnahme gegenüber der ersten deshalb in ihrer Dauer verkürzt ist, weil Serkins Accelerando in Takt 3 nicht durch ein massives Ritardando in Takt 4 ausgeglichen wird. Er verbleibt vielmehr auch in Takt 4 (und darüber hinaus) in einem – sowohl in bezug auf das Anfangs- wie auch auf das Durchschnittstempo – beschleunigten Tempobereich, welchen er erst wieder in Takt 9 (siehe Tabelle) verlässt.

Takte	1-2	3-4
Dauer (sek)	17,7	16,49

Tabelle 15: Rudolf Serkin (1962), Dauerverhältnis der Zweitaktgruppen

Auch in Rudolf Serkins Einspielung aus dem Jahre 1962 erscheint die zweite Zweitakt-Gruppe gegenüber der ersten verkürzt, und zwar erstaunlicherweise auf Prozent-Bruchteile im exakt gleichen Verhältnis wie die analogen Taktgruppen der frühen Aufnahme (Verkürzungsverhältnis zwischen den ersten beiden Zwei-Taktgruppen: Serkin (1945) 6,835 %, Serkin (1962) 6,836 %). Das führt zu der Frage, ob es weitere Übereinstimmungen hinsichtlich der Zeitgestaltung seiner frühen Aufnahme gibt. Im Unterschied zu seiner frühen Aufnahme und auch zu Kempff verfällt Serkin in der Deutung des Jahres 1962 in Takt 2 nicht in ein – gegenüber Takt 1 – breiteres Tempo und beginnt erst aus dem verlangsamten Zeitmaß des Taktes 2 heraus das Accelerando in Takt 3, vielmehr gestaltet Serkin hier innerhalb der Takte 1-3 ein kontinuierliches Accelerando – deshalb gibt es in der Tempokurve innerhalb der ersten 3 Takte im Unterschied zu den anderen beiden Aufnahmen auch keinen ›Knick‹ (vgl. die Tempokurven der drei Interpretationen). Interessant ist in diesem Zusammenhang, wie Serkin den Bewegungsfluss innerhalb der Takte 1-3 mit Hilfe der proportionalen Verschiebung des Dauerverhältnisses zwischen zwei Klängen steigert: Innerhalb dieses Abschnittes verliert der jeweils erste Akkord im Takt stetig an Dauer, während dagegen der Akkord auf der Taktzeit 3 mit jedem Erklängen in seiner Dauer verlängert wird; die Verkürzung fällt dabei gravierender aus als die Verlängerung, ein vollständiger Ausgleich findet somit nicht statt. Hier nun die numerische und graphische Darstellung dieser bilateralen Wechselbeziehung.

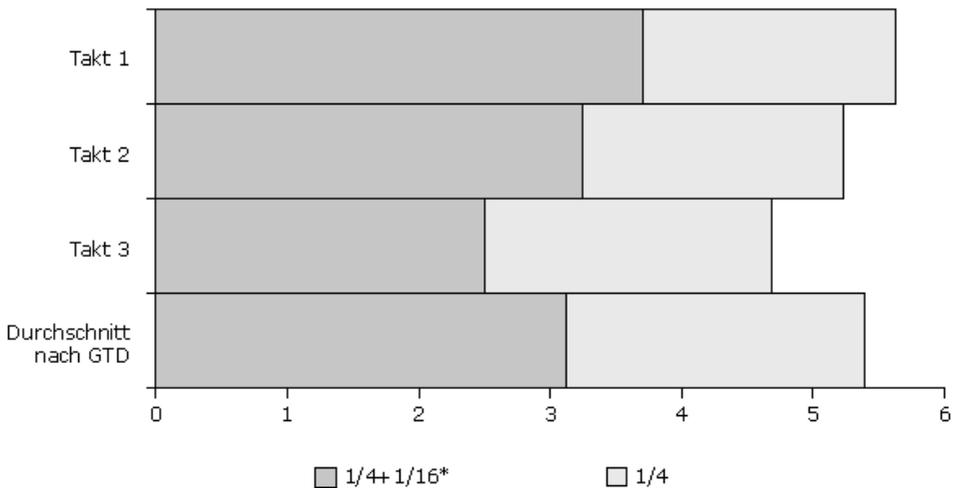


Abbildung 10: bilaterale Dauerverschiebung

Der Takt 3 ist im Verhältnis zum Durchschnittstempo der 1962er Aufnahme um 12,9% beschleunigt, gegenüber Takt 2 jedoch nur um 5,8%, insofern wird das schnelle Zeitmaß des Taktes 3 hier organischer entwickelt als in der früheren Aufnahme und als bei Kempff. In Takt 4 bewegt sich Serkins Spiel in einem gegenüber seinem Durchschnittstempo noch um 5,6% beschleunigten Zeitmaß, denn gegenüber Takt 3 beträgt die Temporeduktion in Takt 4 nur 6,5%.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass – trotz frappierender Übereinstimmung der Verhältnisse der Dauern zwischen den ersten Zweitakt-Gruppen seiner beiden Aufnahmen – Serkin in der späteren Deutung ein anderes Konzept verfolgt als in seiner frühen Einspielung. So ist sowohl die Beschleunigung in Takt 3 der 1962er Aufnahme geringer als in der früheren Deutung als auch die Beruhigung des Tempos in Takt 4, die Gestaltung ist im Gegensatz zur früheren Aufnahme auf eine organische Tempoentwicklung hin angelegt. Deshalb differieren auch die Dauern der Takte 1–2 in der späteren Aufnahme stärker voneinander, zumal in Takt 2 bereits das Zeitmaß beschleunigt wird. Von den Tempo-Extremen Kempffs ist Serkins 1962er Aufnahme in ihrem Zeitgestaltungskonzept noch weiter entfernt als die frühe Deutung.

Diskussion

Wie sich bereits aus dem Vergleich der drei Tempokurven ersehen lässt, unterscheidet sich Serkins interpretatorischer Ansatz in bezug auf die Zeitgestaltung für die Grave-Introduktion von Ludwig van Beethovens Sonate *Pathétique* in beiden Interpretationen (1945 und 1962) deutlich von jenem Wilhelm Kempffs, ungeachtet dessen, dass auch die Unterschiede zwischen Serkins eigenen beiden Deutungen nicht unerheblich sind. Kempff, welcher mit 52,0 Achteln/min das breiteste Durchschnitts-Zeitmaß aufweist, zeigt sich in seiner Zeitgestaltung als ein Interpret, der sich die Freiheit herausnimmt, das Tempo um ein Viertel oder auch ein Drittel zu beschleunigen oder auch um ein vergleichbares Maß zu ritardieren, wenn es die musikalische Dramaturgie seiner Meinung nach erfordert. Die Tempobeschleunigung von Takt 2 zu Takt 3 beträgt 18,4%; gegenüber Takt 3 reduziert Kempff in Takt 4 das Tempo um über 33%.

Derartige Beobachtungen für sich genommen sind allerdings nur von begrenztem Aussagewert, denn Kriterien für eine Wertung der einzelnen Interpretationskonzepte lassen sich aus der Erhebung der Daten nicht herleiten. Eine weiterführende Perspektivierung der Untersuchungsergebnisse hinsichtlich ästhetischer Fragestellungen erscheint daher geboten. So könnte im vorliegenden Fall beispielsweise diskutiert werden, ob ein Interpret gut daran tut, in einer Sonate aus Beethovens früher Schaffensphase Freiheiten in der Tempogestaltung sich in einem Ausmaß zu nehmen wie Wilhelm Kempff, oder ob dies, gemessen an einer Vorstellung ›klassisch‹ ausgewogener Temporelationen, vielmehr als inadäquat gelten darf. In diesem Zusammenhang könnte ferner gefragt werden, ob und, wenn ja, wie die beiden Interpreten den Charakter des ›Pathetischen‹ in ihren jeweiligen Deutungen umsetzen, und in wieweit auch dies Einfluss auf die Zeitgestaltung hat. Beethovens Verständnis von Pathos dürfte in erster Linie von Friedrich Schillers Pathos-Begriff geprägt sein, welcher in seiner Schrift *Über das Pathetische* im

Sinne idealistischer Zielsetzungen für einen pathetisch-erhabenen Stil in der Kunst plädiert, welcher die Menschen »ergreifen« und »erheben« solle.⁹ Die Frage, ob die Sonate aufgrund ihrer Charakterbezeichnung einen besonderen Zugriff erfordere, wird in der Beethoven-Forschung kontrovers diskutiert. Egon Voss vertritt die Meinung, dass das, »[...] was genau Beethoven mit ›pathétique‹ wollte, [...] durchaus ungewiß [sei]. Das Werk ist nicht so außergewöhnlich, daß sich sein Name von selbst verstünde. Die Vorstellung jedenfalls, Beethoven habe mit dieser Sonate in besonderem Maße große und erhabene Leidenschaften [...] dargestellt [...] ist nicht haltbar.«¹⁰ Gänzlich anders sieht dies Joachim Kaiser: »In keinem anderen Werk Beethovens spielt sich das von Leidenschaft erfüllte ›Ich‹ so flammend auf, kein anderes lud auch zu so hemmungslosem Mißbrauch ein [...]«.¹¹ Dennoch fordert Kaiser für die *Pathétique* eine Darstellung, welche die Ausdrucksextreme auslotet: »Diese Sonate ist als Herausforderung zu schneidend, zu exzentrisch, als daß irgendwelche freundlich-verbindlichen mittleren Antworten lohnten. Wer sich bei der *Pathétique* auf bloßes Unterspielen zurückzieht, der hat das Interpretationsproblem dieses Werkes nämlich keineswegs klug unterlaufen. Lahme Vorsicht schützt hier nicht vor der Strafe des Mißlingens [...]«.¹² Gemäß diesem Plädoyer für einen eher romantisch-subjektivistischen Zugriff könnte Kempffs extremes Zeitgestaltungskonzept der Grave-Introduktion als angemessen gelten. Bei ihm verknüpft sich das ›Pathetische‹ mit dem ›Romantischen‹ – romantisch in dem Sinne, dass es für ihn von größerer Bedeutung ist, eine differenzierte Detailgestaltung zu verfolgen, als die ›große Linie‹ durch ein streng kontrolliertes Tempo zu bewahren. Martin Wehnert führt als Indizien für eine »romanhafte Analogie« des Romantischen unter anderem »abruptes Verlassen bzw. häufiger Wechsel eines Gestaltungsprinzipes, spontane Ausbrüche und Interjektionen« sowie »differenzierte Klang- (couleur local) und Zeitstrukturen« auf.¹³ Einiges davon lässt sich auch bei Kempff finden: Seine Darstellung des Taktes 3 verknüpft den pathetischen Sforzato-Ausbruch, den Beethoven hier vom Interpreten fordert, mit einem ›Ausbruch‹ aus dem Tempobereich der Takte 1–2, in Takt 4 reduziert er das Tempo, um die ›harmonische Farbe‹ der Dominante auszukosten. Ferner trennt er die zweite Viertaktgruppe im Tempo deutlich von der ersten durch ein ritardiertes Zeitmaß.

Solche gravierenden Schwankungen des Zeitmaßes leistet sich Rudolf Serkin nicht. In seiner frühen Aufnahme liegt er zwar in seiner Zeitgestaltung näher am Konzept Kempffs als in seiner Deutung des Jahres 1962, da er – wie auch Kempff – zunächst in Takt 2 gegenüber Takt 1 das Tempo verbreitert, um es dann in Takt 3 um so mehr anzuziehen, jedoch liegen diese Änderungen im 10%-Bereich (Temporeduktion in Takt 4 gegenüber Takt 3) bzw. im 15%-Bereich (14,6% Beschleunigung in Takt 3 gegenüber Takt 2). Sie erscheint in bezug auf ihre Tempomodifikationen gemäßigter und kontrollierter und dennoch keineswegs undifferenzierter als Kempffs Interpretation und verweist in diesem Sinne eher auf einen Gestaltungsansatz klassischer Ästhetik, wel-

9 Schiller 1793, 304, zit. N. Hermand, 62.

10 Voss 1994, 89f.

11 Kaiser 1975, 158.

12 Ebd.

13 Wehnert, 1994, 501.

chem »Vorstellungen von Klarheit, Rationalität« und insbesondere »Mäßigung des Ausdrucks« zugrunde liegen, wie sie Werner Busch im Rekurs auf die griechische Antike beschreibt.¹⁴

In der späteren Aufnahme Serkins (1962) spielen sich die Modifikationen des Zeitmaßes im 6 %-Bereich ab (5,8 % Beschleunigung von Takt 2 zu Takt 3 und 6,5 % Ritardando von Takt 3 zu Takt 4). Sie unterscheidet sich von den anderen beiden Deutungen durch eine streng kontinuierliche Zunahme des Zeitmaßes innerhalb der Takte 1–3. Serkin hält den jeweils ersten Akkord der Takte 1 und 2 überproportional lange aus, insbesondere den allerersten, vollgriffigen c-Moll-Akkord lässt er beinahe vollständig ausklingen, um die von Beethoven geforderte ›fortepiano‹-Vorschrift gewissenhaft auszuführen.¹⁵ Durch das musikalische Gewicht, welches Serkin diesen Akkorden damit neben der dynamischen Intensität gibt, verleiht er dem Beginn des Grave eine andere Form des Pathos¹⁶ als Kempff: In Kombination mit dem langsamen Zeitmaß drängt sich die Assoziation eines Trauermarsches auf. In dieser Interpretation wird in noch stärkerem Maße als in Serkins früher Aufnahme ein interpretatorisches Zeitgestaltungskonzept verwirklicht, das den Prinzipien der klassischen Ästhetik im Sinne einer Konzeption von »fest umrissener Linearität«¹⁷ als einer »organische[n] Struktur [...] um das Schöne zu verwirklichen«, entspricht, auf der Basis einer »Lehre von allen harmonisch zu gestaltenden Bezügen und Maßen«.¹⁸

In Kempffs Interpretation hingegen lässt sich eine wirkliche Tempobasis, welche aus musikalischen Gründen kontinuierlich modifiziert wird, nicht finden. Den Bereich seines Durchschnittstempos von 52,0 Achteln/min erreicht er erstmals in den Takten 7 und 8, vorher ist diese Angabe in Kempffs Interpretation ein rein statistischer Mittelwert. Besonders hervorzuheben gilt es, dass Kempff die Introduktion noch nicht einmal in der Nähe seines Durchschnittstempos beginnt: Während Serkin für beide Deutungen ein Zeitmaß wählt, welches sehr nah bei seinem Durchschnittstempo liegt, wählt Kempff bereits für den Beginn ein gegenüber dem Durchschnittstempo beschleunigtes Zeitmaß, welches er im weiteren Verlauf des Grave nicht mehr aufgreift; der einzige Takt, der noch rascher gestaltet ist als seine ersten beiden Takte ist Takt 3. Nach dem gravierenden Ritardando in Takt 4, welches durch das Accelerando in Takt 3 nicht ausgeglichen wird, kehrt Kempff nicht mehr in die Temposphäre der ersten Viertakt-Gruppe zurück, die zweite Viertakt-Gruppe (Takte 5–8) erklingt bei ihm in einem gegenüber den ersten vier Takten deutlich gedrosselten Zeitmaß. Auch hier zeigt sich Kempff wiederum als ein Interpret, für den die individuelle Ausdeutung musikalischer Details einen höheren Stellenwert hat als die Beachtung eines ›einheitlichen‹ Tempos. Ob dies ein Mangel an Kontrolle ist, oder ob Kempff ein bestimmtes Konzept verfolgt, nämlich – wie bereits angedeutet – die beiden Viertakt-Gruppen in Blick auf ihre unterschiedliche formale Funktion auch im Zeitmaß voneinander abzugrenzen, kann hier nicht entschieden wer-

14 Busch 1998, 1070–1071.

15 In diesem Falle lässt sich die Zeitgestaltung nicht unabhängig von der Dynamik betrachten.

16 Hermand 2003, 60.

17 Busch 1998, 1070–1071.

18 Stroux 1931, 3.

den.¹⁹ Beim Laufwerk der 64stel und 128stel in Takt 4 versucht er zumindest das starke Ritardando auf der 128stel-Novemole durch eine Beschleunigung der 64stel-Gruppen auszugleichen.

Der Hauptunterschied zwischen den beiden Interpretationen Serkins liegt in der Tempogestaltung der Takte 1–3: Während Serkin in der frühen Aufnahme das Tempo von Takt 1 zu Takt 2 zurücknimmt und das Zeitmaß in Takt 3 gegenüber Takt 2 um 14,5% anzieht, steigert er in der Aufnahme von 1962 das Tempo in zwei Etappen: von Takt 1 zu Takt 2 beträgt die Temposteigerung knapp 10%, von Takt 2 zu Takt 3 wird das Zeitmaß um 5,8% gesteigert. In beiden Interpretationen vermeidet Serkin ein zu starkes Ritardando in Takt 4. Während Kempff auf den drei Achteln ritardiert, scheint Serkin in seiner frühen Aufnahme dies auf jeden Fall vermeiden zu wollen; er bleibt nicht nur im Tempo, sondern zieht es sogar leicht an. In der späteren Aufnahme findet hingegen eine minimale Verbreiterung des Tempos auf der Drei-Achtel-Gruppe statt. Das Ritardando auf der 128stel-Gruppe ist in der 1962er Aufnahme stärker (46%) als in der frühen Aufnahme (28,8). Serkin versucht dies in beiden Interpretationen – ähnlich wie Kempff – durch eine Verkürzung der 64stel auszugleichen, er verkürzt jedoch – anders als Kempff – nur die zweite 64stel-Gruppe, in der Aufnahme von 1962 stärker (33,1%) als in der 1945er Deutung (21,2%). Die erste (Sechser-)Gruppe verbreitert er sogar – um 5,1% in der Aufnahme von 1945 und um 3,5% in der 1962er Deutung. Dieses Ergebnis kann so verstanden werden, dass Serkin mittels seiner gegenüber Kempff zwar wesentlich unauffälligeren, aber nichtsdestotrotz äußerst differenzierten Zeitgestaltung versucht, der ›Herausforderung‹ der *Pathétique* jenseits von ›Exzentrik‹ und ›Unterspielen‹ genüge zu tun – eingedenk dessen, dass die Zeitgestaltung nur eine unter verschiedenen Möglichkeiten interpretatorischer Gestaltung ist.²⁰

19 Um eine bessere Einschätzung dieser Problematik geben zu können, müsste auch ein Vergleich mit Kempffs Zeitgestaltung des nachfolgenden Allegros herangezogen werden, der allerdings den Rahmen dieser Untersuchung sprengen würde.

20 Diese Untersuchungen wurden mit Hilfe der Computersoftware Cubasis SX durchgeführt. Ein anderes Programm, mit welchem sich nicht nur die Zeitgestaltung von Klängen, sondern auch die spektrographischen Eigenschaften von Musikaufnahmen untersuchen lassen, ist das Open-Source-Programm PRAAT, welches für phonetische Analysen auf Signalbasis konzipiert wurde. Einen weiteren sehr vielversprechenden Ansatz weist die ›Performanceanalyse auf Grundlage einer Theorie oszillierender Systeme‹ (TOS) auf, wie sie von Jörg Langner und Reinhard Kopiez entwickelt wurde. Nach dieser Theorie wird angenommen, dass Zeit- und Intensitätsgestaltung nicht nur auf einer lokalen Ebene von nur wenigen Takten stattfinden, sondern auch eine extrem lange Periodendauer besitzen können, deren kontrollierbare Grenze bisher noch unbekannt ist. Weiterhin gehen Kopiez und Langner davon aus, dass Zeit- und Intensitätsgestaltung multipel strukturiert sind und simultan auf einer Vielzahl von Dauernebenen verlaufen.

Literatur

- Czerny, Carl (1842), *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, hg. von Paul Badura-Skoda, Wien: Universal Edition 1994.
- Gabrielsson, Alf (1987), »Once again: The Theme from Mozart's Piano Sonata in A major (K. 331) – A Comparison of Five Performances«, in: *Action and Perception in Rhythm and Music*, Stockholm: Kungliga musikaliska Akademien, 81–103.
- Gottschewski, Hermann (1996), *Die Interpretation als Kunstwerk*, Laaber: Laaber.
- Kaiser, Joachim (1975), *Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kolisch, Rudolf (1943), »Tempo und Charakter in Beethovens Musik«, *Musik-Konzepte* Bde. 76/77, München: Text+Kritik 1992.
- Langner, Jörg / Kopiez, Reinhard (1996), »Entwurf einer neuen Methode der Performanceanalyse auf Grundlage einer Theorie oszillierender Systeme (TOS)«, in: *Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie* 12, 9–27.
- Lehmann, Stephen / Marion Faber (2003), *Rudolf Serkin. A Life*, New York: Oxford University Press.
- Linsenmeyer, Klaus (2005), *Wilhelm Kempff – Lebensskizzen eines großen Pianisten*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Schiller, Friedrich (1793), *Philosophisch-Ästhetische Schriften* (= Sämtliche Werke 5), Leipzig: Insel, o. J.
- Stroux, Johannes (1931), »Die Anschauungen vom Klassischen im Altertum«, in: *Das Problem des Klassischen und der Antike*, hg. von Werner Jaeger, Leipzig/Berlin: Teubner.
- Voss, Egon (1996), »Klaviersonate c-Moll Pathétique op. 13«, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, 2. Aufl., Bd. 1, hg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber: Laaber.
- Wehnert, Martin (1994), »Romantik und romantisch«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Sachteil, Bd. 8, Kassel u. a.: Bärenreiter, Sp. 464–507.

Populäre Musik als Gegenstand musikalischer Analyse

Billy Joels *New York State Of Mind*

Martin Schönberger

Insbesondere in der deutschsprachigen Populärmusikforschung sind seit jeher soziologisch und psychologisch geprägte Ansätze vorherrschend gewesen, deren Interesse den äußerst komplexen gesellschaftlichen Funktions- und Wirkungszusammenhängen von Rock- und Popmusik gilt. Strittig ist, ob Rockmusik strukturanalytisch in den Blick zu nehmen überhaupt als dem Gegenstand angemessen gelten kann. Nicht zuletzt hieraus resultiert eine immer noch vergleichsweise starke Zurückhaltung des dezidiert musiktheoretischen Diskurses im Bereich populärer Musik. Mit der hier vorgelegten Untersuchung des Songs *New York State Of Mind* von Billy Joel wird der These, dass populäre Musik strukturell nicht interessiere, nicht nur prinzipiell widersprochen, mehr noch, es finden vorwiegend solche analytischen Ansätze Verwendung, die von der Beschäftigung mit traditioneller Kunstmusik her erprobt sind. Dieses Vorgehen versucht zu verdeutlichen, dass die tonalen Schemata der traditionellen Kunstmusik eine Anpassung an Idiom und Verfahrensweise populärer Musik erfahren, die als ›strukturell‹ interessant gelten darf, weil populäre Musik als ›klangliches Ereignis‹ sich nicht im Moment des ›Sounds‹ erschöpft.

What to listen for in Rock – der Titel eines Buches von Ken Stephenson¹, das sich der Aufgabe stellt, einen Überblick über die derzeit gebräuchlichen Ansätze zur Analyse der Rock- und Popmusik zu geben, stellt die entscheidende Frage jeder musikalischen Analyse – die nach den ästhetisch relevanten Momenten des untersuchten Gegenstandes. Ihre Beantwortung stellt im Bereich der populären Musik eine besondere Herausforderung dar, denn keineswegs ist unumstritten, dass die von Stephenson behaupteten Kategorien, welche allesamt strukturelle Aspekte von Rockmusik in den Blick nehmen², überhaupt als gegenstandsadäquat gelten können.³ Die Kontroverse wurzelt in Unterschieden des Musikbegriffs. Insbesondere in der deutschsprachigen Populärmusikforschung sind seit jeher soziologisch und psychologisch geprägte Ansätze vorherrschend gewesen, deren

1 Stephenson 1991.

2 Stephenson verfolgt keinen dezidierten Ansatz, sondern stellt grundlegende Kategorien bereit, die er anhand diverser Literaturbeispiele diskutiert. Kapitelweise abgehandelt werden auf diese Weise »phrase rhythm«, »scales«, »key determination«, »cadences«, »harmonic palette and succession« und »form«. Die Beispiele stammen überwiegend aus dem Bereich des ›Classic Rock: The Beatles, Emerson, Lake and Palmer, Kansas u. a.

3 So beispielsweise Wicke 2003.

Interesse den komplexen gesellschaftlichen Funktions- und Wirkungszusammenhängen von Rock- und Popmusik gilt.⁴ Nicht zuletzt hieraus resultiert eine immer noch deutliche Zurückhaltung des musiktheoretischen Diskurses im Bereich populärer Musik.⁵ Als deren offenkundigste Folge kann die Vielzahl terminologischer Unschärfen im Vokabular der musikalischen Analyse gelten.

Nun ist der Hinweis darauf, Musik stehe in diversen ›Kontexten‹, weder neu, noch wird hier etwas benannt, auf das populäre Musik alleine einen Anspruch erheben könnte. Allenfalls scheint es, als ob der sich generell abzeichnende Paradigmenwechsel innerhalb der Musikwissenschaft – von der ›Geistes‹- zur ›Kulturwissenschaft‹ – im Bereich der Populärmusikforschung besondere Konjunktur hat. Nicht bezweifelt werden muss, dass Musik ›medialen Charakter‹ in bezug auf die Vermittlung gesellschaftlicher Prozesse besitzt, und unentschieden bleiben darf, ob dies für die populäre Musik in höherem Maße zutrifft als für die traditionelle ›E-Musik‹.⁶ Jede Kontextualisierung aber setzt einen Text voraus. Die These, das klanglich Wahrnehmbare sei für den poplarmusikalischen Diskurs nachrangig und werde erst durch wie auch immer geartete ›Kontexte‹ seiner eigentlichen Funktion zugeführt, droht dies zu übersehen.⁷ Der Forderung nach Aufdeckung sozialer und psychischer Mechanismen im Bereich der populären Musik kann durch die Marginalisierung ihrer ›formalen‹ Seite nicht Rechnung getragen werden.

Freilich ist damit noch nicht beantwortet, welche strukturanalytischen Kategorien im Bereich populärer Musik mit Erfolg zur Anwendung gebracht werden können. In der vorgelegten Untersuchung wird die Forderung, es müsse bei der Analyse populärer Musik zu einer grundlegenden ästhetischen Neubewertung des Verhältnisses zwischen ›primären‹ und ›sekundären‹ bzw. ›harten‹ und ›weichen‹ musikalischen Parametern kommen, da die Kategorie des ›Sounds‹ die allein angemessene technische Beschreibungsdimension sei⁸, nicht geteilt. Dies zeigt sich in der Einschätzung der Bedeutung des Notentextes für die Analyse. Entscheidend ist nicht, ob der Notentext Ausgangspunkt einer ›Aufführung‹ im Bereich poplarmusikalischer Praxis ist, sondern ob sich in den Transkriptionen Strukturen auffinden lassen, die für das ›Hören‹ bedeutsam sind.⁹ Daher darf die Form des Notentextes nicht zur ausschließlichen Voraussetzung dafür gemacht werden, über welche Aspekte des Klanglichen sinnvoll gesprochen werden kann.¹⁰ Wenn im Folgen-

4 Einen guten Überblick hierzu bieten Rösing, Schneider, Pfeleiderer 2002.

5 Neben zahllosen anwendungsorientierten Publikationen finden sich nur vereinzelt Beiträge mit wissenschaftlichem Anspruch. So liegt beispielsweise die nach wie vor grundlegende Veröffentlichung zur *Harmonieanalyse in der Rockmusik* (Kramarz 1983) bereits mehr als zwanzig Jahre zurück.

6 Jedenfalls ist das Bild des sich kontemplativ über eine Partitur später Beethovenscher Streichquartette beugenden ›strukturellen Hörers‹, sofern es überhaupt jemals Relevanz besaß, in Zeiten der ›Eventkultur‹ nicht mehr geeignet, den entscheidenden Gegensatz zwischen ›E‹ und ›U‹ zu benennen.

7 Auf diese Problematik hingewiesen hat bereits von Appen 2004.

8 Wicke 2003.

9 In diesem Sinne auch Moore 1992.

10 Dass die Partitur im modernen Sinne kein Instrumentarium für die Komponisten des 15. Jahrhunderts bildete, bedeutet nicht, dass es für die Kontrolle vertikaler klanglicher Ereignisse in notierten oder improvisierten Musiken dieser Zeit keine Kriterien gegeben hätte.

den – wie zumeist im Bereich der populären Musik – auf der Grundlage einer Transkription argumentiert wird, dann im Bewusstsein der damit verbundenen Einschränkungen. Bereits ein erster Vergleich mit einer der vorliegenden Einspielungen oder Mitschnitte von *New York State Of Mind* würde zeigen, dass wesentliche klangliche Ereignisse in der Transkription keine Berücksichtigung finden – nicht zuletzt aufgrund der fehlenden Möglichkeit exakter Notation. Und doch stellen die mittels Transkription wiedergegebenen harmonischen Progressionen, der Verlauf der Gesangslinie, die Taktgruppenordnung und der formale Aufbau ein musikalisches Substrat dar, das nicht in den Bereich des Akzidentiellen fällt.

Slowly, with a blues feel

5

Some folks like to get a - way take a ho - li - day from the
 I've seen all the mov - ie stars in their fan - cy cars and their
 Comes down to re - al - i - ty and it's fine with me, 'cause I've

Beispiel 1: Billy Joel, *New York State Of Mind*¹¹ (Fortsetzung nächste Doppelseite)

11 Eine kurze Anekdote zur Entstehungsgeschichte von *New York State Of Mind*, die sich nach Billy Joels eigener Aussage auf 20 Minuten reduzieren lässt, besagt: Nachdem die Erfolge seiner Songs sich auf den Künstler zunehmend hemmend auswirkten, so dass er »kaum mehr eine Note zu Papier« brachte, setzte die Rückkehr an die Ostküste der USA, »ungeahntes Potential [...] frei. So erzählte er [Joel] später, wie das Lied *New York State Of Mind* entstanden sei: »Wir kamen in unsere neue Wohnung in New York, und ich setzte mich sofort ans Klavier. Innerhalb von 20 Minuten war der Song fertig.« (Seibold 1993, 23)

8

neigh - bor - hood hop a flight to Mi - a - mi beach or to Hol - ly - wood.
 lim - ou - sines been high in the Rock - ies un - der the ev - er - greens.
 let it slide don't care if it's Chi - na - town or on Riv - er - side.

12

But I'm tak - in' a Grey - hound on the Hud - son Riv - er - line
 But I know what I'm need - in' and I don't want to waste more
 I don't have a - ny rea - sons I've left them all be-

16

time.
 hind.
 I'm in a New York state of mind.

21

1. 2.

D. S. ♩ al Coda after verse 5

It was so

26

ea - sy liv - in' day by day, out of touch with the rhy - thm and

31

blues. And now I need a litt - le give and take the

37

New York Times, the Dai - ly News.

Billy Joel, *New York State Of Mind* (Schluss)

Die Strophe (verse)

In der Transkription, die dieser Analyse zugrunde liegt¹², bilden die Takte 1 bis 4 eine ›Intro‹. Dieser Abschnitt kehrt als Zwischenspiel zwischen den einzelnen Strophen unverändert wieder. Da die Strophe trugschlüssig in der VI. Stufe endet, die Intro ihrerseits auf der VI. Stufe anhebt, können die Takte 1–4 resp. 19–22 unmittelbar anschließen und in den tonikaln Beginn der Strophe zurückleiten. Bei der Fortführung in die ›Bridge‹ entfällt dieses Moment der Rückleitung; das Ende der Intro wird so modifiziert, dass die VI. Stufe prolongiert erscheint. Ende der Strophe und Wiederaufnahme der Intro sind auch hier phrasenverschränkt (Beispiel 1).

Die Strophe selbst weist eine zwei- bzw. dreiteilige Anlage auf: Takt 13 kehrt sowohl melodisch als auch harmonisch zum Beginn zurück; der gesamte Formteil schließt in Takt 19. Die ersten acht Takte der Strophe lassen sich nochmals in zwei Viertakter gliedern, die sich bis auf den jeweils letzten Takt entsprechen: Die Takte 9 bis 11 stehen als Transposition der Takte 5 bis 7 eine Quarte höher (Beispiel 3).

12 Der Analyse liegt folgendes Notenmaterial zugrunde: *Billy Joel Complete Works Vol. 2* (1991), Milwaukee (WI): Hal Leonard Publishing Corporation.

(1 - 4) Slowly, with a blues feel

(19 - 22)

mind.

Beispiel 2: Billy Joel, *New York State Of Mind*, T. 1–4 und 19–22

5

Some folks like to get a - way, take a ho - li - day fromk their

8

neigh - bor - hood... hop a flight to Mi - a - mi Beach or to Hol - ly - wood.

Beispiel 3: Billy Joel, *New York State Of Mind*, T. 5–11

Die gesamte Strophe zeigt eine auffällige Nähe zum syntaktischen Modell des klassischen ›Satzes‹: Der ›Grundidee‹¹³ des ersten Viertakters folgt deren transponierte Wiederholung, die aufgrund der Silbenzahl des Textabschnittes melodisch leicht variiert ist. Beide Abschnitte bilden eine achttaktige Präsentationsphrase. Ein erneutes, nunmehr verkürztes Erscheinen der Grundidee in T. 13 markiert als ›Fortspinnung‹ den Beginn

13 Nach Caplin 1998.

des Entwicklungsteils. Ein auf drei Takte verkürzter Kadenzteil schließt sich unmittelbar an, wodurch die gesamte Strophe fünfzehn statt der regulären sechzehn Takte zählt. Präsentation wie Transposition der Grundidee im Vordersatz erweisen sich bei näherer Betrachtung als kontinuierliche Fortführung eines Sequenzmodells, einer gebräuchlichen chromatischen Variante des sogenannten ›Dur-Moll-Parallelismus‹.¹⁴

Beispiel 4:
›Dur-Moll-Parallelismus‹

Das satztechnische Modell eines fallenden diatonischen ›Dur-Moll-Parallelismus‹ ergibt sich aus der alternierenden Folge von harmonischem Quint- und Sekundstiege in Grundakkorden.¹⁵ Infolge einer Zirkelbildung kann die Sequenz mit der Folge IV-I enden. Im Song markiert aber der Eintritt der IV. Stufe bereits den Beginn der transponierten Grundidee. Diese führt von der F-Stufe über die A-Stufe zur d-Stufe.

Im Außenstimmensatz des Modells wechseln Terz und Quinte. In der chromatischen Variante wird jede Quinte durch Alteration von Oberstimme oder Bass vermindert. Dieser verfärbte ›Diskant-Bass-Gerüstsatz‹ erlaubt jeweils die Setzung eines ›zwischen-dominantischen‹ (Quint-)Sextakkordes. Jeder harmonische Terzfall innerhalb der Sequenz wird hierdurch mittels eines kadenziellen Schritts eingeführt

Beispiel 5:
Chromatisierung des ›Parallelismus‹

In *New York State Of Mind* allerdings erfolgt die Zwischendominante zur II. Stufe nicht als Quintsextakkord, sondern in Grundstellung.¹⁶ Analog verhält sich die Transposition der Takte 9 bis 12. Dabei erscheint die III. Stufe e-Moll zu einer Zwischendominante der IV. Stufe modifiziert. Zusätzlich wird die Zwischenkadenz um die ›Prädominante‹ g-Moll, als II. Stufe in F-Dur, erweitert. Die Taktgruppenbildung wird hierdurch nicht berührt, es kommt zu einer vorübergehenden Beschleunigung des harmonischen Tempos in T. 8.

14 Nach Dahlhaus 1967.

15 Sowohl Begriff wie ›harmonische‹ Herleitung erscheinen beim ›Dur-Moll-Parallelismus‹ prekär. Nach Dahlhaus' eigener Definition sind die »charakteristischen Schemata der tonalen Harmonik« – zu denen er neben dem ›Dur-Moll-Parallelismus‹ auch ›vollständige Kadenz‹ und ›Quintschrittsequenz‹ zählen – in »satztechnischen Formeln des 16. und des frühen 17. Jahrhunderts vorgebildet.« (1967, 92) Wohl nicht zuletzt in Ermangelung einer historischen Begrifflichkeit unterbleibt aber der Versuch einer Namensgebung jenseits des tonalen Kontextes.

16 Mit Sicht auf das ›Diskant-Bass-Gerüst‹ ist nicht der Grundakkord die originäre Form des Akkordes, sondern der Quintsextakkord – und der vermeintliche ›Grundakkord‹ vielmehr eine Ableitung.

Die erweiterte Kadenz verdeutlicht den formalen Einschnitt am Ende der Grundidee und zielt auf den Beginn der Transposition.

Harmonic progression in G major: I (G), (V) (D), VI (E), (II - V) (F#m - D), IV (C).

Beispiel 6: Billy Joel, *New York State Of Mind*, harmonischer Auszug T. 1–8

Im Notenbeispiel 7 wird die satztechnische Grundlage des chromatisierten Dur-Moll-Parallelismus' für die Takte 5 bis 12 noch einmal verdeutlicht.

in C-Dur: I C E7 Am7 Gm7 C7

in a-Moll: V I

in F-Dur: II V

in F-Dur: I F A7 Dm7

in d-Moll: V I

Beispiel 7: Billy Joel, *New York State Of Mind*, harmonische Chiffrierung T. 5–11

In T. 12 erscheint eine überraschende, scheinbar auf Es-Dur zielende, VII-V-Verbindung, die jedoch in den tonikalen Beginn des Nachsatzes führt. Die formfunktionale Analogie zu T. 8 ist evident, jedoch handelt es sich weder um die kontinuierliche Fortsetzung der Sequenz, noch um eine harmonische ›Ellipse‹, bei der ein zwischendominantischer Akkord der F-Stufe als ausgelassen gelten müsste. Aus Sicht des ›Diskant-Bass-Gerüstsatzes‹ und seines alternierendem Wechsel zwischen Terz und Quinte im Außenstimmensatz wird vielmehr der 4. Ton im ›Diskant‹ mit einer Terz als auch einer Quinte fundiert, damit der offenkundig beabsichtigte Zirkelschluss in die Tonika mit T. 13 erfolgen kann:



Beispiel 8: Billy Joel, *New York State Of Mind*, Gerüstsatz T. 1–13

Dieses Verfahren resultiert daraus, eine ungeradzahlige Tonleiter, wie es jede diatonische ist, mit einem zweigliedrigen Sequenzmodell auszustufen. Die zusätzliche Verfärbung der Quinte steht der tonalen Konvention entgegen: Die reguläre Dominante als Bestandteil einer zur I. Stufe zurückführenden II-V-I-Verbindung wird durch die tiefalterierte VII. Stufe ersetzt, ohne dass die charakteristische Akkordstruktur des kleinen Durseptakkordes aufgegeben würde: Der Hintergrund des Satzmodells hilft so zu erläutern, weshalb der B⁷ ein funktionales Äquivalent des G⁷ darzustellen vermag. Die tiefalterierte VII. Stufe erscheint ihrerseits mittels einer VII-II-Verbindung in bezug auf die implizierte Parallele der Mollvariante, Es-Dur, zwischenkadenzial überformt.



Beispiel 9: Billy Joel, *New York State Of Mind*, harmonische Skizze zu T. 12

Gemessen am ›Diskant-Bass-Gerüst‹ des Satzmodells, beruhen die ersten neun Takte der Strophe auf der Harmonisation einer Tonleiter von e² bis e¹ (Beispiel 10). Die Terzlage der I. Stufe ist Ausgangs- und Zielpunkt der Bewegung. Die dadurch hervorgebrachte ›Kopfnote‹ e² ist Korrelat der prolongierten Anfangstonika – eine in ›klassischen Sätzen‹ übliche Formfunktion des Vordersatzes.

Bei der Betrachtung der Gesangsstimme (Beispiel 10) fällt im Vergleich zum ›hintergründigen‹ Harmoniemodell auf, dass sich der Ambitus der Melodie jeweils auf nur auf einen Terzzug beschränkt: e², d² und c² bilden die melodische Grundidee und entsprechend a², g² und f² ihre Transposition. Die Relation zwischen Terzzug und zugeordnetem Dreiklang im Harmoniegerüst wechselt durch das Fortschreiten der Sequenz: c² und e² werden von Grundton und Terzton des Ausgangsklangs (I. Stufe) zu Terz und Quinte des

Beispiel 10: Billy Joel, *New York State Of Mind*, harmonischer Verlauf und Tonleitermodell T. 1–13

Beispiel 11: Billy Joel, *New York State Of Mind*, harmonische Chiffrierung T. 5–8

Zielklangs (VI. Stufe). Harmonische und melodische Sequenz sind nicht deckungsgleich: Die harmonische Sequenz erfolgt mittels zweitaktiger Glieder, die melodische mittels viertaktiger. Um einen Registerausgleich herbeizuführen und die Gesangsstimme mit der fallenden Sequenz nicht in eine unsingliche Tiefe zu führen, erfolgt ab der IV. Stufe eine ›Höherlegung‹. Damit wird die ›obligate Lage‹ nicht verlassen.¹⁷

17 Auch dieses Verfahren weist eine Nähe zu klassischen Vorbildern auf. Im Kopfsatz von W. A. Mozarts Klavierkonzert G-Dur KV 453 beruht das Thema des Seitensatzes trotz eines leicht unterschiedlichen Stufengangs auf derselben Gegenläufigkeit von melodischer und harmonischer Sequenz.

Durch die Gruppierung der melodischen Sequenzbildung wird die IV. Stufe in T. 9 besonders hervorgehoben. Demgegenüber wirkt die VI., wie nachfolgend die II. Stufe untergeordnet. Bedenkt man, dass das traditionelle Blues-Schema in seinen ersten acht Takten, nach einem viertaktigen tonikalen Beginn, den ersten Stufenwechsel im fünften Takt mit einer Bewegung zur IV. Stufe vorsieht, erscheint es mit Blick auf die Vortragsbezeichnung »with a blues feel« durchaus nicht unangemessen zu behaupten, dass die von Joel vorgenommene Einrichtung des Dur-Moll-Parallelismus diesem originären Formmodell der Popularmusik Rechnung trägt.¹⁸ Dafür spricht nicht zuletzt der im Rahmen der Kadenz T. 18 verzögerte Eintritt der Dominante, der, nachdem in T. 16 bereits die Doppeldominante erreicht ist, in Umkehrung der regulären Kadenzfolge in T. 17 nochmals die IV. Stufe vorangestellt wird: Die Folge IV-V-I-I ist die herkömmliche Abfolge am Ende des zwölftaktigen Blues-Schemas. Allerdings erscheint diese Folge um die Wiederholung der I. Stufe verkürzt und durch den Einschub der Takte 13 bis 16 verzögert. Die im regulären Blues-Schema sich bereits innerhalb der zweiten Viertaktgruppe ereignende Rücknahme des harmonischen Ausfallschritts I-IV verlagert sich auf den Beginn des Nachsatzes: Die auf sechzehn Takte zielende Anordnung des ›Satzes‹ unter Verwendung des Dur-Moll-Parallelismus erklärt, weshalb die regulär zwölftaktige Anordnung des Blues-Schemas erweitert erscheint.

Angesichts der sich durch diese Überblendung ergebenden Sonderstellung der Takte 13 bis 16 überrascht es nicht, dass auch sie auf demselben Modell des chromatischen Dur-Moll-Parallelismus basieren wie bereits der Vordersatz. Drei markante Modifikationen sind allerdings zu beobachten. Zunächst wird die Basslinie stufenweise geführt. Dadurch erscheinen die vormalig nur als Grundakkorde gesetzten Harmonien nunmehr unter Verwendung von Terz-Quart- bzw. Sextakkorden. Ferner erfolgen die Stufenwechsel nun nicht mehr taktweise wie im Vordersatz, sondern halbtaktig. Auf diese Art ereignet sich eine gemäß der traditionellen Formenlehre für den Beginn des Nachsatzes charakteristische ›Verdichtung‹, die hier als Beschleunigung des harmonischen Tempos erfahrbar wird: Die drei Terzfälle von der I. über die VI. und von der IV. in die II. Stufe ereignen sich in vier statt in acht Takten. Zusätzlich werden harmonische Varianten durch Zusatztöne oder mittels veränderter Vorzeichnung gewonnen. Bemerkenswert erscheinen der simultane Gebrauch von diatonischer und chromatischer Form in T. 13,2; die Substitution der diatonischen III. Stufe T. 14,3 durch einen tonikalen Septakkord – der jedoch die vom Modell geforderte III. Stufe in sich aufnimmt und dadurch weniger eindeutig einer Stufe zuzuordnen ist als seine Klassifizierung gemäß der Terzschichtung glauben machen will; und nicht zuletzt die Hochalteration der Terz in der II. Stufe in T. 16, welche – wie bereits erwähnt – einen doppeldominantischen Klang hervorbringt. Diese Bildung wirkt um so überraschender, als im vorausgehenden tonikalen Sextakkord auf die aus dem Vordersatz bekannte Alteration von *c* zu *cis* im Rahmen der dominantischen Vorbereitung der II. Stufe verzichtet wird:

18 Der Verdeutlichung der übergeordneten harmonischen Pendelbewegung zwischen I. und IV. Stufe dient die Balkensetzung in der Oberstimme in Notenbeispiel 10. ›Züge‹ im Sinne der Theorie Heinrich Schenkers sind hier nicht gemeint.

The image shows a musical score for Billy Joel's "New York State of Mind". It consists of two systems of music. The first system starts at measure 13 and includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with chord symbols. The second system starts at measure 16 and also includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with chord symbols. The piano accompaniment is written in a style that emphasizes harmonic structure, with some chords written as whole notes or half notes.

System 1 (Measures 13-15):

- Measure 13: Chords C, E7 #9/H
- Measure 14: Chords Am7, C maj7 /G
- Measure 15: Chords F, C/E

System 2 (Measures 16-19):

- Measure 16: Chords D7, Fmaj7
- Measure 17: Chords G7, Am7
- Measure 18: Chords G7, Am7
- Measure 19: Chords G7, Am7

Beispiel 12: Billy Joel, *New York State Of Mind*, harmonische Chiffrierung T. 13–19

Die Doppeldominante T. 16 geht mit einer rhetorischen Zäsur einher. Dann endet die Strophe mittels der trugschlüssigen Wendung IV-V-VI. Der Kadenzteil fällt dabei in das ganztaktige harmonische Ausgangstempo des Strophenbeginns zurück. Die Sentenz des Textes – »I’m in a New York State of mind« – erscheint auf diese Weise besonders pointiert.

Die Bridge

Der sich an die Strophe anschließende Abschnitt der ›Bridge‹¹⁹ arbeitet mit einem weiteren, für das Genre der Populärmusik äußerst prominenten harmonischen Gerüst – der Aneinanderreihung mehrerer II-V-I-Verbindungen zu einer erweiterten Quintfallsequenz. Im folgenden Notenbeispiel werden die Stufengänge der Übersichtlichkeit halber auf die jeweilige Zwischentonika bezogen, die aufgrund der metrischen Stellung und Dauer zusätzliches Gewicht erhält.

19 Zum Formbegriff vgl. Stephenson 1991, 137f.

25

It was so ea - sy liv - in' day by day,

Am⁷ D⁷ Gmaj⁷

in G-Dur: II⁷ V⁷ I⁷#

29

out of touch with the rhy - thm and blues.

Gm⁷ C⁷ F

in F-Dur: II⁷ V⁷ I

Beispiel 13: Billy Joel, *New York State Of Mind*, T. 25–32

An den Nahtstellen zwischen den einzelnen II-V-I-Verbindungen erfolgen jeweils Vermollungen, um eine leitereigene II. Stufe für die nachfolgende Zwischenkadenz zu gewinnen. Eine erste Paarung zweier II-V-I-Verbindungen führt in den Takten 25 bis 32 von a-Moll nach F-Dur.

(25 - 32)

Vermollung

Am⁷ D⁷ Gmaj⁷ Gm⁷ C⁷ F

Beispiel 14: Billy Joel, *New York State Of Mind*, harmonischer Verlauf T. 25–32

Dieser Ablauf wird in den Takten 33 bis 40 transponiert. Ausgangspunkt ist nun Hm⁷. Der gesamte Satz rutscht dadurch einen Ganzton nach oben. F und Hm⁷ schließen unmittelbar aneinander an. Durch diesen Anschluss wird am Ende der Transposition G-Dur und damit die Dominante erreicht. Insofern bereits die erste der insgesamt vier II-V-I-Verbindungen auf G-Dur zielte, kann der gesamte Formteil als ›Auskomponierung‹ der Dominante gelten und kommt damit einer durchaus traditionellen harmonischen Disposition von ›Mittelteilen‹ in mehrteiligen Formen tonaler Musik nach.

(33 - 40)

Harmonischer Verlauf T. 33–40:

Hm⁷ E⁷ Amaj⁷ Am⁷ D⁷ G

Die Abbildung zeigt eine musikalische Notation für sechs Takte. Die obere Stimme ist in G-Dur (zwei Dur-Dies) und die untere Stimme in Bassklaviatur. Die Harmonik besteht aus den Akkorden Hm⁷, E⁷, Amaj⁷, Am⁷, D⁷ und G. Ein horizontaler Doppelpfeil über den Akkorden E⁷ und Am⁷ ist mit 'Vermollung' beschriftet.

Beispiel 15: Billy Joel, *New York State Of Mind*, harmonischer Verlauf T. 33–40

Um vom Ende der Bridge in die Tonika zu Beginn der Strophe zurückzugelangen, greift Joel abermals auf die II-V-I-Verbindung zurück: Unmittelbar nach Abschluss der Transposition erscheint ein Dm⁷, wodurch dem zuvor erreichten G^{maj7} die vergleichsweise starke tonikale Wirkung sofort wieder entzogen wird. Die Takte 41 bis 42 leiten damit die Rückmodulation nach C-Dur ein. Der Eintritt des Dm⁷ mutet archaisch, beinahe modal an. Er erinnert nicht zuletzt in Verbindung mit der auffälligen Realteration von *fis* zu *f* an den Schnitt von T. 16 zu T. 17, an den Übergang von Fortspinnung zu Kadenzteil innerhalb der Strophe. Erst der nachfolgende G^{sus} stellt die sG-Funktion²⁰ des Dm⁷ eindeutig klar.

Harmonischer Verlauf T. 41 f.:

Dm⁷ G^{sus} C

II⁷ V⁴ I

Die Abbildung zeigt die Harmonik für zwei Takte. Die obere Stimme enthält die Akkordausdrücke Dm⁷, G^{sus} und C. Die untere Stimme zeigt die Basslinie. Darunter ist eine funktionale Analyse angegeben: II⁷ V⁴ I, wobei V⁴ die Subdominante (9 und 7) über dem Bass (5) enthält.

Beispiel 16: Billy Joel, *New York State Of Mind*, harmonischer Verlauf T. 41 f.

20 Zur verwendeten Terminologie vgl. <http://www.freenet.de/Gegenklang> (Stand: 12.06.2006).

Coda

An die Bridge schließt sich nahtlos zunächst wieder eine Strophe (vokal/instrumental) an. Anders als zwischen den Strophen erfolgt nun kein Zwischenspiel. Nach der letzten Strophe »Comes down to reality [...]« entfällt die Bridge. Statt dessen folgt unmittelbar die »Outro«. Allerdings ähnelt diese keineswegs dem Vor- bzw. Zwischenspiel. Vielmehr lassen sich die Takte 43 bis 49 als Zusammenfassung, als Synthese von Strophe und Bridge verstehen. Der Beginn der Coda fällt – analog zu Zwischenspiel und Strophe – mit dem Ende der Strophe zusammen: Auch diese beiden Phrasen werden miteinander verschränkt. Ein Vergleich der Takte 43 bis 45 mit den Takten 5 bis 7 zeigt, dass beiden Abschnitten abermals der chromatisierte Dur-Moll-Parallelismus zugrunde liegt:

43 Coda

mind.

5

Some folks like to get a - way take a ho - li - day from the
 I've seen all the mov - ie stars in their fan - cy cars and their
 Comes down to re - al - i - ty and it's fine with me, 'cause I've

Beispiel 17: Billy Joel, *New York State Of Mind*, Vergleich T. 43–45 und T. 5–7

Doch kaum wähnt sich der Hörer harmonisch am Anfang der Strophe, überrascht Joel in T. 46 mit einem erneuten B^7 . Dieser Klang war bislang nur einmal in Erscheinung getreten und zwar als funktionales Äquivalent der Dominante im Übergang von Vordersatz zu Nachsatz innerhalb der Strophe in T. 12. Auf einen analogen funktionalen Zusammenhang verweist die nachfolgende Auflösung, die als Sextakkord über *Es* im Bass merkwürdig ambivalent zwischen der Mollvariante der Tonika in erster Umkehrung – gemäß der Terzschichtung des Akkordes – und der Parallele der Mollvariante mit Sexte statt Quinte – gemäß der Kadenzbewegung des Basses – steht. Die übergeordnete Bewegung mit

den Fundamentschritten *B-Es-As-D* entscheidet zugunsten der zweiten Sichtweise. Die Fundamentschritte zitieren nochmals jenes technisch-stilistische Mittel, auf welchem der Mittelteil des Songs im wesentlichen beruht hatte. Damit sind in der Coda die beiden den Song wesentlich prägenden satztechnischen Modelle vertreten: Der chromatisierte Dur-Moll-Parallelismus wird in eine abschließende Quintfallsequenz überführt.

Schließlich spielt Joel ganz am Ende seinen Joker aus: Nachdem die Quintfallsequenz in ihren ersten Schritten regelmäßig fortschreitet, wird ausgerechnet an der Stelle (T. 48/49), wo mit Erreichen der diatonischen II. Stufe die Alterationen, die mit der B-, Es-, und As-Stufe einhergingen, rückgängig gemacht sind und der Eintritt der Schlusskadenz erwartet werden kann, der Hörer noch ein weiteres und letztes Mal überrascht



Beispiel 18: Billy Joel, *New York State Of Mind*, harmonischer Verlauf, Schluss

Unmittelbar vor dem tonikalischen Schlussakkord ist statt der regulären Dominante ein Dominantseptakkord über dem tiefalterierten 2. Basston gesetzt. Dieser Akkord substituiert im Rahmen einer ›phrygischen Wendung‹ den regulären Dominantklang. Bekanntlich wird dieser Sachverhalt auch als ›Tritonussubstitution‹ bezeichnet.²¹ Diese Wendung schlägt einen Bogen zurück zur Bridge. Die unmittelbare Folge von F-Stufe und h-Stufe, die dort an der Schnittstelle zwischen erster und zweiter Quintfallsequenz steht (T. 32/33), kann ebenfalls als Folge einer Tritonussubstitution verstanden werden – nur, dass hier regulärer Klang und Substitut direkt nebeneinander zu stehen kommen. In der Konsequenz dieser Überlegung wäre der dortige A-Klang als ein Substitut für den Es-Klang, der dortige G-Klang als ein Substitut des Des-Klangs anzusehen. Diese Einschätzung gewinnt nicht zuletzt dadurch zusätzliche Plausibilität, dass bei konsequenter Fortführung der realen Quintfallsequenz in Anschluss an die F-Stufe (T. 32 f.) eine über Es nach Des führende Progression zustande käme – als Folge davon, dass eine reale Quintfallsequenz, die aus II-V-I-Verbindungen besteht, mit vier Sequenzgliedern den Raum dreier Ganztöne, also einen Tritonus, ausschreitet.

21 »Die Möglichkeit, eine Dominante [...] durch den tritonuserfernten Akkord zu ersetzen, heißt Tritonussubstitution. Im Baß entsteht dadurch ein halbtöniger Anschluß, der sogenannte chromatic approach, den [...] Bassisten oft auch dann spielen, wenn der Akkord selbst nicht chiffriert ist. Die alterierte Dominante und ihre Tritonussubstitution besitzen [...] das gleiche Tonmaterial: die melodische Molltonleiter. Der Baßton entscheidet darüber, welcher Skalenbestandteil als Grundton gehört wird.« (Dings 2004, 15 f.)

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is in G major (one sharp) and the second system is in B-flat major (two flats). Both systems show a sequence of chords and bass lines over four measures. The notation includes treble and bass clefs, a key signature, and various chord symbols and notes.

Beispiel 19: Billy Joel, *New York State Of Mind*, hypothetischer harmonischer Verlauf T. 25–40

Abschließend ließe sich daher behaupten, dass jene ›tiefe‹ harmonische Region, die erstmals durch den B⁷ in T. 12 ins Spiel gebracht wurde und in der Konsequenz der realen Quintfallsequenz der Bridge gelegen hätte, dort aber infolge des Tritonussubstituts außen vor blieb, als Schlusspointe des Stückes im Gefolge des erneuten B⁷ doch noch erklingt – auch dies *with a blues feel*.

Resümee

Die Untersuchung des Songs *New York State Of Mind* von Billy Joel verdeutlicht, dass Kompositionen aus dem Bereich des ›Classic Rock‹ zahlreiche Momente aufweisen, in denen die tonalen Schemata der traditionellen Kunstmusik eine ›Anpassung‹ an Idiom und Verfahrensweise populärer Musik erfahren. Diese, das war zu zeigen, konnte hier als ›strukturell‹ interessant behauptet werden, weil populäre Musik als ›klangliches Ereignis‹ sich nicht im Moment des ›Sounds‹ erschöpft.

Folge der ›Anpassung‹ ist, dass traditionell geprägten Hörern gestattet wird, vertraute Struktureigenschaften wiederzufinden.²² Dieser Befund erscheint zunächst wenig spektakulär. Das Ergebnis der Analyse wäre jedoch unvollständig wiedergegeben ohne den Hinweis darauf, dass die Schemata der Kunstmusik nicht schlicht bedient, sondern auf spezifische Weise abgewandelt erscheinen. Sie gehen eine eklektische Verbindung mit originären Elementen aus dem Vokabular der populären Musik ein, im vorliegenden Beispiel vorzugsweise des Blues.²³

- 22 Bei ähnlichem Befund kommt Walter Everett (2000) zu einer anderen Schlussfolgerung. Everetts These ist, dass Joel je nach vertontem Text zwischen einem ›umgangssprachlichen‹ und einem ›erlernten‹ Vokabular bewusst zu wählen wisse. Everett hinterfragt jedoch nicht, inwieweit beide Momente sich auf eine tiefer reichende Traditionsgrundlage beziehen. Everetts und diesem Beitrag aber ist gemein, dass von ihnen eine rezeptionsästhetische Dimensionierung strukturanalytischer Befunde ihren Ausgang nehmen könnte, die zu einer ›Versöhnung‹ der vorherrschenden soziologisch und wahrnehmungspsychologisch ausgerichteten Hermeneutik mit dem strukturanalytischen Ansatz beitrüge.
- 23 Hier gilt es allerdings zu konzedieren, dass das sogenannte ›Blues-Schema‹ seinerseits bereits als Ergebnis der Konfrontation afroamerikanischer Musikformen mit der europäischen Mehrstimmigkeit am Ausgang des 19. Jahrhunderts gelten darf.

Literatur

- Appen, Ralf von (2004), Rezension zu Rösing / Schneider / Pfeleiderer 2002, *FZMw* 7, 20–26.
- Caplin, William E. (1998), *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, London/New York: Oxford University Press.
- Dings, Manfred (2004), *Elementare Jazzharmonik am Klavier*. <http://www.partiturspiel.de>
- Dahlhaus, Carl (1968), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel u.a.: Bärenreiter.
- Everett, Walter (2000), »The Learned vs. the Vernacular in the Songs of Billy Joel«, *Contemporary Music Review* 18, 105–129.
- Kramarz, Volkmar (1983), *Harmonieanalyse der Rockmusik. Von Folk und Blues zu Rock und New Wave*, Mainz: Schott.
- Moore, Allan F. (1992), *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock. Popular Music in Britain*, Berkshire: Open University Press.
- Rösing, Helmut / Albrecht Schneider / Martin Pfeleiderer (2002), *Bestandsaufnahme* (=Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 19), Frankfurt a. M.: Lang.
- Seibold, Jürgen (1993), *Billy Joel*, Wien: Zsolnay.
- Wicke, Peter (2003), »Popmusik in der Analyse«, *Acta Musicologica* 75, 107–126.

Akusmatisches und ökologisches Hören in Luc Ferraris *Presque rien avec filles*

Karl Traugott Goldbach

Hinsichtlich der Komposition mit aufgenommenen Klängen stehen sich zwei Konzeptionen gegenüber. Pierre Schaeffer postulierte in seiner Theorie einer ›akusmatischen Musik‹, dass Klänge so eingesetzt werden sollten, dass der Hörer keinen Bezug zur Klangquelle herstellen kann, also ganz auf den Klang selbst verwiesen wird. Luc Ferrari spielte dagegen ausdrücklich mit den Möglichkeiten der ›ökologischen‹ Konzeption; der Hörer soll die Quellen der Klänge erkennen und dadurch Informationen erhalten, die über ›rein musikalische‹ Aspekte hinausgehen. Während Ferrari im akusmatischen Diskurs seiner Komposition mithilfe der traditionellen musikalischen Parameter ›Rhythmus‹ und ›Klangfarbe‹ Zusammenhang stiftet, verbindet der Hörer im ökologischen Diskurs aufgrund seines Wissens über die Klangquelle Klänge miteinander assoziativ, die im Rahmen der Musiktradition keine Beziehungen haben. Nach einer Darstellung der Assoziationen, welche die Kombination verschiedener, im Rahmen einer ökologischen Konzeption gegebener Informationen auslösen kann, und der Möglichkeiten, in welcher Form in beiden Ansätzen das spezifische Klangmaterial Sprache und der musikalische Parameter Raum eingesetzt werden, sollen abschließend Formteile der Komposition bestimmt und die Übergänge zwischen den Formteilen untersucht werden.

Akusmatisches und ökologisches Hören

›Aufgenommene Klänge‹ als kompositorisches Ausgangsmaterial eröffnen in der Musikgeschichte erstmals die Möglichkeit einer direkten akustischen ›Abbildung‹: statt einer instrumentalen oder vokalen Nachahmung kann nun beispielsweise wirkliches Vogelgezwitscher verarbeitet werden. Pierre Schaeffer, der Pionier der ›musique concrète‹, zeigte sich aber schon mit seinen ersten kompositorischen Versuchen mit aufgenommenen Klängen aus dem Jahr 1948 unzufrieden, denn die Assoziationen, die das Geräusch eines realen Ereignisses hervorruft, waren ihm, der die Klänge zu einer eigenständigen Komposition formen wollte, nicht willkommen.¹ Schaeffers Ästhetik veranschaulicht sein Gebrauch der Begriffe ›acousmatique‹ und ›objet musical‹. ›Acousmatique‹ bezeichnet jene Form der auditiven Wahrnehmung, bei der ein Geräusch gehört wird, die Quelle

1 Schaeffer 1974, 22. Diese Aussage stützt sich wohl auf Ausführungen Schaeffers in seinem als Arbeitstagebuch von 1948 ausgegebenen ersten Teil von Schaeffer 1952, 20. Da Schaeffer in diesem Tagebuch bereits 1948 über eine Richtung schreibt »que les Allemands appellent pompeusement l'›electronique [sic] Musik« (ebd., 15), Werner Meyer-Eppler diesen Terminus jedoch erst im Folgejahr prägte, darf die Authentizität des Textes bezweifelt werden.

des Geräusches für den Hörer aber unsichtbar bleibt.² Das akusmatische Hören realisiert sich im ›objet musical‹. Wie in der ›konkreten Kunst‹, wo sich Farbe und Form von der Gegenständlichkeit gelöst haben, wollte Schaeffer eine ›musique concrète‹ komponieren: Der Komponist soll das Material möglichst so einsetzen, dass der Hörer keine Referenz zur akustischen Quelle herstellen kann:³

Werden bestimmte Klänge transponiert, spielt man sie rückwärts, verhallt man sie, so lösen sie sich von jedem instrumentalen Bezug und von aller Anekdolik, und bieten sich ganz im Gegenteil als originale Materialien für eine neue Art von Musik an.⁴

Doch Schaeffers Hoffnungen erfüllten sich nur teilweise; Assoziationen lassen sich nicht vollständig unterdrücken. Zudem unterliegen sie einer großen hörerspezifischen Variabilität und sind historischen Entwicklungen unterworfen. Dem heutigen Hörer ist die Verwendung ›aufgenommener Klänge‹ aus der Film- und Unterhaltungsmusik vertraut und als akustischer Klanghintergrund in Rundfunk und Fernsehen permanent gegenwärtig. Ein Hörer von 1948 konnte die aufgenommenen und bearbeiteten Klänge nicht in allen Fällen sofort einordnen. Schaeffer selbst berichtet über Zuschriften von Hörern, die bei der Erstsending seiner *Etudes des bruits* eine Musik zu hören glaubten, »die vielleicht durch die Bewegung der Planeten entsteht«⁵. An anderer Stelle beschreibt Schaeffer, welchen Wandlungen das Hörerlebnis untergeordnet war:

Auf einem präparierten Klavier wird ein Thema gespielt, auf Schallplatte aufgenommen und fugiert. Um das Paradoxon vollzumachen: als die Hörer von damals das Resultat vernahmen, glaubten sie Lokomotiven zu hören. Die vorgewarnten Hörer von heute verbannen das Stück für gewöhnlich in den Mondschein der alten Klavierrromantik. Die Neuerung war also nicht radikal genug.⁶

In der Folgezeit hielten sich nicht alle Komponisten der ›musique concrète‹ an die engen Vorgaben Schaeffers. So nutzte Luc Ferrari gerade das ›Anekdolische‹, von dem Schaeffer die Klänge lösen wollte, um mit gleichsam ›fotografischen‹ Tonaufnahmen Geschichten zu erzählen:

Ich dachte mir, es müsste möglich sein, die strukturellen Qualitäten der alten Konkreten Musik durchaus beizubehalten, ohne dem Material den Realitätsgehalt, den es ursprünglich hatte, wegzunehmen. Es müsste möglich sein, zugleich Musik zu machen und Fetzen von Realität zueinander in Beziehung zu bringen, also Geschichten zu erzählen.⁷

2 Bei der Definition von ›acousmatique‹ berief er sich auf die Erklärung des *Larousse*: »Acousmatique, adjectif: se dit d'un bruit que l'on entend sans voir les causes dont il provient.« (zit. nach Schaeffer 1966, 91).

3 Vgl. Schaeffer 1966, 95 ff.

4 Schaeffer 1974, 23.

5 Schaeffer 1952, 30, dt. Übersetzung zit. nach Prieberg 1960, 86.

6 Schaeffer 1974, 22, im Zusammenhang mit seiner gemeinsam mit Pierre Henry produzierten Komposition *Bidule en ut* (1950).

7 Interview mit Ferrari in Pauli 1971, 41.

Simon Emmerson nennt die unterschiedlichen Ansätze Schaeffers und Ferraris ›aural‹ und ›mimetic discourse‹. Dabei bezeichnet ›mimetic‹ die Nachahmung all jener Elemente menschlicher Kultur, die traditionellerweise nicht mit musikalischem Material in Verbindung gebracht werden. Emmerson unterscheidet dabei zwischen ›timbral mimesis‹, die den Klang direkt imitiert, und ›syntactic mimesis‹, die nur eine Struktureigenschaft des natürlichen Ereignisses nachahmt, wie im Fall der Imitation von Sprachrhythmen. Dem ›aural discourse‹ entspricht Schaeffers Akusmatik, also jener ›rein musikalischen‹ Verwendung des Klangmaterials.⁸ Der Begriff ›mimetic‹ ist freilich nicht unproblematisch, da die ›musique concrète‹ den Klang einer natürlichen Schallquelle ja nicht nachahmt, sondern ihn verarbeitet. Der Ausdruck ›Mimesis‹ soll hier deshalb für ein verwandtes Phänomen aufgespart werden. An die Stelle des Begriffspaares ›aural‹ und ›mimetic‹ setze ich die Begriffe ›akusmatisch‹ (Schaeffer) und ›ökologisch‹ (Luke Windsor).⁹ ›Ökologisch‹ bezieht sich in der ökologischen Psychologie nicht nur auf die biologische, sondern auch auf die soziale und kulturelle Umwelt.¹⁰ So wie die ökologische Psychologie Individuen in ihrer Umwelt untersucht, lassen sich auch Klänge einer Komposition im Hinblick auf ihre ›natürliche Umgebung‹ analysieren. Dieser Ansatz soll im Folgenden an Ferraris *Presque rien avec filles* (1989) veranschaulicht werden. In diesem Stück stehen ökologischer und akusmatischer Diskurs gleichberechtigt nebeneinander.¹¹

Akusmatische Strategien in *Presque rien avec filles*

Um Klänge aus ihrem alltäglichen Kontext zu isolieren, wählen Komponisten der ›musique concrète‹ häufig Klangfragmente aus, durch deren Wiederholung eine musikalische Textur entsteht. Obwohl Luc Ferrari im größeren Teil seines Stückes die Klänge so einführt, dass ihre Herkunft erkennbar ist, bildet der erste Formteil der Komposition ein typisches Beispiel für den akusmatischen Ansatz. Aus einer Aneinanderreihung von Fragmenten flügelschlagender Vögel tritt allmählich ein einzelnes aggressiv schlagendes Geräusch hervor (0:00–1:05). Eine ähnliche Klangfläche erwächst aus einem reibenden Geräusch, vermutlich von Becken hervorgerufen, unterstützt von weiteren metallischen Klängen (2:06–3:43).

So wie in traditioneller Kunstmusik Zusammenhang durch Variation und Wiederholung – auf den Ebenen der Melodik, Harmonik, Rhythmik oder Klangfarbe – gestiftet wird, arbeitet auch die ›musique concrète‹ mit dem Moment von Ähnlichkeit. Für die Beschreibung dieser Form von ›Nachahmung‹ möchte ich Emmersons Unterscheidung zwischen ›timbral‹ und ›syntactic mimesis‹ modifizieren. Ein Beispiel für ›timbral mimesis‹ liegt vor, wenn Ferrari die Aufnahme von Donnergeräuschen mit den Klängen einer

8 Emmerson 1986, 17f.

9 Vgl. Windsor 1994.

10 So gliedern Kruse/Graumann/Lantermann 1990 die Kapitel ihres Handbuchs mittels Überschriften wie »Spielumwelt«, »Arbeitsumwelt«, »Büroumwelt« und »Medien-Umwelten«.

11 Für die Analyse vorteilhaft ist auch, dass zum Vergleich zwei CD-Editionen vorliegen:

- Luc Ferrari, *Acoustmatrix 3*, BVHAAS 9009 (CD 1990),
- ders., *Music Promenade*, Musidisc 245172 (CD 1995).

großen Trommel kombiniert, die ein ähnliches Frequenzspektrum abdecken (1:12–2:10). Dagegen bietet die Gegenüberstellung von Vogelgurren und Trommelwirbel ein gutes Beispiel für ›syntactic mimesis‹: hier geht es um die Nachahmung einer Artikulation (6:29–6:31, 9:21–9:25, 9:41–9:42).

Ökologische Strategien in *Presque rien avec filles*

Wenn hier der Begriff der Mimesis auf die Nachahmung musikalischer Strukturen angewendet wird, erscheint er – im Gegensatz zu Emerson – dem akusmatischen Diskurs zugeordnet. Im Vergleich zum mimetischen überschreitet der ökologische Diskurs die ›traditionellen‹ musikalischen Parameter. Wenn ein hechelnder Hund durch das Klangbild läuft (4:43–4:47), erinnert dies an ein vorher erklungenes leises Hundebellen (2:31–2:43, 3:16–3:24). Obwohl beide Geräusche, Bellen und Hecheln, klanglich keine Ähnlichkeit haben, werden sie miteinander in Verbindung gesetzt: die Alltagserfahrung besagt, dass sie auf die gleiche Quelle zurückgehen. Genauso werden auch die verschiedenen Vogelstimmen – Gurren (5:48–6:12, 6:29–6:53, 8:48–9:42), Zwitschern (1:06–2:06, 4:08–7:23, 12:47–13:49) und Schreien (7:47, 8:12, 8:37, 9:02, 9:27, 9:51) – nur als zusammengehörig angesehen, weil sie nicht akusmatisch, sondern ökologisch gehört werden. In Hinsicht auf Klangfarbe und rhythmische Struktur hat das Zwitschern der Vögel mehr Ähnlichkeit mit dem Zirpen der Grillen als mit dem Schreien und Gurren der Vögel. Zudem haben beide Klänge die gleiche musikalische Funktion als Hintergrundklang. Dadurch erscheint der Übergang zwischen ihnen fließend (vgl. ca. 7:00–7:30). Der Klang beinhaltet außerdem eine ›ökologische‹ Information: Vögel singen meist am Tag, Grillen zirpen in der Nacht.

Nach Emerson gehören sowohl die Verwendung aufgenommener Instrumentalklänge als auch ihre Nachahmung durch elektroakustische Klangerzeugung nicht in den ›mimetic‹, sondern in den ›aural discourse‹, weil diese Klänge in der Regel frei von mimetischen Referenzen seien.¹² Andererseits werden Trommelwirbel und Beckenschläge, die sich klanglich kaum ähneln, dennoch aufeinander bezogen, weil beide Klänge der gleichen Instrumentenfamilie entstammen. In einer besonders prägnanten Passage von Schlagzeugklängen hört man neben Trommel- und Beckenschlägen auch eine sparsam eingesetzte Trillerpfeife (12:04, 12:09) und hupenartige Klänge, die durch das Reiben mit einem feuchten Tuch auf einer Trommel entstanden sein könnten, wenngleich es sich wahrscheinlich eher um die Bearbeitung eines anderen ›aufgenommenen Klanges‹ handelt. Ein solches Instrument, freilich in deutlich höherer Frequenz, gehört unter dem Namen ›Cui-ca‹, wie auch die Trillerpfeife, zum Instrumentarium des Samba und im Wechsel zweier hoher Klänge können Fragmente eines Sambarhythmus erahnt werden (11:46–12:50).

Ökologisches Hören und subjektive Assoziation

Mit dem letzten Satz habe ich das Gebiet der Spekulation betreten; ein anderer Hörer mag hier keinen Sambarhythmus hören. Ich habe meine subjektive Assoziation hier

12 Emerson 1986, 26.

dennoch formuliert, weil sich an ihr eine Besonderheit des ökologischen Hörens zeigen lässt. Da ich wusste, dass Cuica und Trillerpfeife zum Instrumentarium des Samba gehören, habe ich in die Schlagzeugklänge einen bestimmten Rhythmus hineinprojiziert: mein ökologisches Hören bestimmte also mein akusmatisches Hören. Ferrari rechnet mit der Unbestimmtheit derartiger Assoziationen und überlässt dem Hörer bewusst die sich hierdurch ergebenden Freiräume:

Jedes dieser Tonbilder enthält Fragmente von Geschichten, Ansätze zu Geschichten. Aber die Montage erzählt keine geradlinige Story. Zur Story werden die vielen Fragmente, die sich da überlagern und kreuzen und vermengen erst, wenn die Phantasie des Hörers sich ihrer annimmt und Zusammenhänge konstruiert, oder besser: unter den unzähligen Zusammenhängen eine Auswahl trifft, wenn sie die Fragmente also weiter-spinnt und aus den Bilderfolgen einen Sinn herausliest oder heraushört. Allgemeiner formuliert: Meine Anekdotische Musik bringt dem Publikum die Bilder seiner eigenen Realität und seiner eigenen Imagination.¹³

Ein Vergleich mit anderen Werken verdeutlicht Ferraris Anliegen. In seinem Hörspiel *Verirrt. Ein Labyrinth (Je me suis perdu ou Labyrinth portrait)* von 1987 adaptiert er einerseits den Roman *Calypso* von Colette Fellous, andererseits thematisiert er die Entstehung des Hörspiels selbst. Dabei zieht sich ein Calypso-Rhythmus durch die gesamte Komposition, zum Teil in Form von Schlagzeugklängen, zum Teil in einer Montage von Stimmen, um zum Schluss des Werkes in einem echten Calypso zu kulminieren. Der Tanz steht hier als Chiffre für die erotische Spannung, die in Roman wie Hörspiel zwischen einem Mann und einer Frau entsteht, die sich nicht kennen und dennoch eine Nacht in dem selben Hotelzimmer verbringen müssen. Es herrscht völlige Dunkelheit: beide können einander nicht sehen, sondern nur hören.¹⁴ Ferrari bemerkt hierzu:

Noch in den fünfziger Jahren durfte man diese sinnlichen und gefühlsbetonten Aspekte in keiner Weise ins Spiel bringen, man hatte sich ja um nichts anderes als um musikalische Strukturen zu kümmern. Ich habe mich aber immer dafür eingesetzt, dass man auch in der Musik offen über diese Dinge reden konnte. In dieser Hinsicht gibt es also etwa seit 1970 keine Probleme mehr. Ich kann offen über Fragen der Intimität, der geschlechtlichen Beziehungen, der Erotik und der Sinnlichkeit reden und auch darüber, wie diese Dinge im Kopf eines jeden Menschen entstehen [...] Meiner Meinung nach ist die Einführung der Sinnlichkeit bzw. der Psychoanalyse in den Bereich der Musik, also die offene und konkrete Behandlung intimer Probleme im Bereich der Musik sehr, sehr wichtig. Wichtiger noch als alle technischen und ästhetischen Fragen des Komponierens.¹⁵

Die klangliche Umgebung der Schlagzeugpassage in *Presque rien avec filles* verweist auf ein ähnliches Themenfeld. Der Übergang von Vogelgezwitscher zu Grillenzirpen mar-

13 Ferrari in Pauli 1971, 47.

14 Auf den möglichen Bezug zu *Verirrt* machte mich Peter Michael Hamel aufmerksam, der mir auch dankenswerterweise Radiomitschnitte dieses Hörspiels und des im Folgenden zitierten Radio-features von Raul Hoffmann zur Verfügung stellte.

15 Interview mit Ferrari in Hoffmann 1997.

kierte den Übergang vom Tag zur Nacht. Das Knarren eines Möbelstücks und die sich anschließenden Geräusche von Textilien, die an ein Bett und Bettwäsche denken lassen, suggerieren den Übergang von einem Außen- zu einem Innenraum. Ein kurzes Schweigen der Stimmen und des Schlagzeugs lassen die neuen Klänge bis zum Eintritt eines Trommelwirbels deutlicher hervortreten (9:50–10:10). Die Stoffgeräusche, aus denen noch einmal ein Möbelknarren (12:38–12:39) und die Geräusche eines Reißverschlusses hervortreten (10:07, 12:06, 12:51), bleiben bis zum Ende des Stückes mit unterschiedlicher Intensität präsent und begleiteten die Schlagzeugpassage. Das neuerliche Einsetzen des nunmehr von Atemgeräuschen begleiteten Vogelgezwitschers zeigt den Tagesanbruch an (12:47–13:53). Schließlich beenden die von einer Frauenstimme gesprochenen Worte »c'est sa nature« und ein lautes Ausatmen die Komposition.

Sprache im akusmatischen und ökologischen Diskurs

Wenn Sprache außermusikalische Inhalte in die Komposition einführt, was bedeutet das für die Verwendung von Sprache im ökologischen Diskurs? Bis zum 19. Jahrhundert reflektierte der musiktheoretische und ästhetische Diskurs vor allem ihren semantischen Gehalt, doch schon mit der seit dem 18. Jahrhundert umstrittenen These, dass zwar die italienische Sprache, nicht aber die französische und schon gar nicht die deutsche singbar seien, wendete er sich den klanglichen und rhythmischen Eigenschaften der Sprache zu. Die Musik des 20. Jahrhunderts entdeckte die Sprache dann endgültig als phonetisches Klangmaterial. Beide Aspekte finden sich auch in Werken der elektroakustischen Musik. Emerson ordnet die »phonetische Sprache« dem »aural discourse« zu, die »semantische« hingegen dem »mimetic discourse«.¹⁶

Ferrari verwendet in *Presque rien avec filles* drei Sprachen: Deutsch, Italienisch und Französisch. Tibor Kneif bemerkt zu einem ähnlichen Einsatz von Sprache in Ferraris früherem Werk *Hétérozygote* (1963/64), wo noch das Englische als vierte Sprache hinzutritt, dass der Komponist durch die Verwendung so bekannter Sprachen das »entsemantisierte« Hören der Sprache und ihre Überführung in reine Musik erschwere. Ferrari kreise den Hörer gleichsam ein und zwingt ihn dazu, sich kraft eigener Anstrengung vom »Inhaltshören« frei zu machen.¹⁷ Das Argument ließe sich umkehren: da vermutlich viele Hörer nicht alle drei Sprachen verstehen, nötigt sie deren Simultaneität, die ihnen weniger geläufigen oder unbekannteren Sprachen erst einmal rein klanglich wahrzunehmen. In *Presque rien avec filles* sind lediglich Textfragmente zu verstehen, auf deutsch erscheint »Alles Licht aufsaugen mit den Augen« (7:48–7:50, 8:47–8:50), »mit den Augen becircen« (9:01–9:02), »der Blick, der sich entblößt« (8:08–8:11), »der erste Blick der Liebenden« (8:25–8:26), in den beiden anderen Texten unter anderem die Worte »regard« (9:13–9:20) und »guardo« (8:52–8:53). Obwohl das semantische Umfeld aller Texte undeutlich bleibt, scheinen die sämtlich auf das Wortfeld »Sehen« bezogenen Worte und Satzfragmente einen Kommentar zu einer Komposition zu liefern, die Bilder durch

¹⁶ Emerson 1986, 26.

¹⁷ Kneif 1974, 30.

die ökologische Herkunft ihrer Klänge in der Vorstellung des Hörers entstehen lässt. Diese Form von Selbstreferentialität nimmt Ferrari bereits mit dem ersten erkennbaren Wort im Stück, das von einer Männerstimme gesprochene »vent«, voraus (3:42). Im Verlauf des Stückes verwendet Ferrari Sprache immer stärker als reines Klangmaterial. Er zitiert nur noch Klangfetzen und zerstört damit die semantischen Bezüge. Ferraris Sprachbehandlung umgibt die Aura von Verlust. (vgl. insbesondere 10:37–11:24).

Klangraum und Klangbewegung

Räumlichkeit ist einer der wichtigsten »Parameter« der elektroakustischen Musik. Seine Bedeutung wird schon bei der elektroakustischen Übertragung von Orchestermusik deutlich, wenn man plötzlich die ersten Violinen im linken Lautsprecher hört und feststellen muss, dass die Kanäle der Stereoanlage vertauscht sind. Die Bedeutung der Räumlichkeit für den ökologischen Diskurs ist offensichtlich: Den vorbeilaufenden Hund erkennt man an der »körperlichen Bewegung«, die dem Klang eingeschrieben ist.

Im akusmatischen Diskurs kommen mehrere Strategien zum Einsatz. Erstens macht eine räumliche Verteilung das Klangbild transparenter und unterstreicht andere musikalische Prozesse: eine Trommel auf dem rechten Stereokanal begleitet das anfängliche Flügelschlagen. Ein Echo auf dem linken Kanal erklingt immer stärker versetzt, bis es schließlich nicht mehr als Echo, sondern als eigenständiger Klang wahrgenommen wird (ca. 0:40–1:00). Zweitens kann die räumliche Verteilung eine Ähnlichkeit zwischen Klängen stiften: wenn im eingehenden Loop des Flügelschlagens die Klangbewegung immer von rechts nach links verläuft, entsteht im Klangbild die Tendenz, dass tiefe Klänge rechts und hohe Klänge links erscheinen (0:00–1:05). Der Wechsel von rechts nach links bestimmt auch die Klangbewegung des laufenden Hundes (4:43–4:47). Dagegen bewegen sich die Trommelwirbel, die die Sprachfragmente unterbrechen, immer von links nach rechts.

Die zweite Klangfläche gibt ein Beispiel dafür, wie räumliche Bewegung selbst zum musikalischen Prozess werden kann. Der erste Rhythmus wird durch metallische Schläge auf zwei verschiedenen Tonhöhen gebildet: der tiefere liegt rechts, der andere mittig. Ein Schaben, das sich zunächst von der Mitte aus im Stereopanorama ausbreitet und schließlich links konzentriert, bildet dazu einen Kontrapunkt. Später bewegt sich der Klang noch einmal in die Mitte zurück, dann wieder nach links, um schließlich abermals das ganze Stereopanorama auszufüllen (2:06–3:43).

Großform

Folgende drei formale Stationen wurden bislang ausgemacht: aus der die Komposition eröffnenden Klangtextur treten perkussive Klänge heraus und verschwinden wieder, eine Schlagzeugklangfläche breitet sich im Raum aus, Sprache wird auf ihren phonetischen Klangcharakter reduziert. Mittels dieser Strukturelemente lassen sich insgesamt neun Abschnitte festmachen. Die folgende Tabelle gibt eine Übersicht und führt die jeweils wichtigsten Klänge auf; die eingetragenen Zeiten zeigen Beginn und Ende der Formtei-

le an, häufig kommt es zu Überlappungen der Abschnitte. Wesentliches Kriterium für die Abgrenzung der Formteile untereinander ist der Wandel der musikalischen Textur. Eine Unterscheidung in Einzelklänge oder Texturen ist in vielen Fällen nicht problemlos möglich. Unter Texturen verstehe ich Klänge, die einerseits ein Kontinuum bilden, andererseits den gesamten (oder wenigstens nahezu gesamten) Formteil ausfüllen. Demgegenüber sind Einzelklänge Klänge, die nur punktuell auftreten. Wenn in der Spalte für Einzelklänge keine Zeiten angegeben sind, meint das, dass sie sich im ganzen Formteil finden. Die Auflistung der Klänge erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Teil	Zeit	Einzelklänge	Texturen
I	0:00–1:05		Flügelschlagen Große Trommel
II	1:02–2:10	Motorengeräusch (1:03–1:20) Donner (1:19–2:10) Stimmen (1:39–1:41, 2:02–2:04)	Vogelgezwitscher Große Trommel (bis 3:23)
III	2:06–3:43	Hundebellen (2:31–2:43, 3:16–3:24)	bearbeitete Beckenklänge
IV	3:39–5:14	Schritte (3:57–3:59, 4:25–5:13) Donner und Regen (4:08–4:21) laufender Hund (4:43–4:47)	Wind Vogelgezwitscher (ab 4:05)
V	5:15–7:23	Gurren (5:48–6:12, 6:29–6:53) Schlagzeug (Trommelwirbel) Schüsse	Vogelgezwitscher
VI	7:19–9:57	Frauenstimmen (ab 7:48) Motorengeräusch (7:48–7:59) Gurren (8:48–9:42) Vogelschreie (7:47, 8:12, 8:37, 9:02, 9:27, 9:51) Trommeln (ab 8:48) Schüsse (ab 8:48) Becken (ab 9:15)	Grillenzirpen
VII	9:50–12:09	Knarren (9:50) Frauenstimmen (ab 10:11) Trommeln (ab 10:10) Becken (ab 10:11)	Stoffgeräusche
VIII	11:46–12:50		›Hupenklänge‹ Trommeln Becken Stoffgeräusche
IX	12:47–13:53	Atemgeräusche Stimmen (13:38–13:39, 13:44–13:47)	Vogelgezwitscher Stoffgeräusche

Tabelle 1: Luc Ferrari, *Presque rien avec filles*, Formübersicht

Die Tabelle zeigt, dass die Klänge nicht nur die einzelnen Formteile voneinander abgrenzen, sondern dass sie auch die Beziehungen der Formteile untereinander bestimmen. Die Teile I und III umrahmen mit ihren traditionellen ›musique concrète‹-Texturen die Naturaufnahmen in Teil II. Teil I endet mit dem Ausblenden der Flügelschlag-Textur, bis nur noch der Klang einer großen Trommel übrig bleibt. Wenn dieser Klang in Teil II gleichsam eine ›timbral mimesis‹ vollzieht und in einen Dialog mit den Gewitterklängen tritt, wird das Verhältnis von akusmatischem und ökologischem Diskurs thematisiert. Der Klang der großen Trommel stiftet zudem eine Verbindung zu Teil III. Darüberhinaus exponiert Teil II Klänge, die in späteren Formteilen wieder aufgenommen werden: in Teil IV die Gewitterklänge und das Vogelgezwitscher, in Teil V das Vogelgezwitscher und in Teil VI das Motorengeräusch. Die Frauenstimmen verbinden die beiden längsten Teile VI und VII, die zusammen etwa ein Drittel der Komposition ausmachen, allerdings erklingen in Teil VII statt der Grillen- Textilgeräusche. In Analogie zum Übergang von Naturklängen zu Kultur-Klängen lässt sich die Reduktion der Sprache auf ihre phonetische Materialebene als Übergang vom ökologischen zum akusmatischen Diskurs verstehen. Er kulminiert in der Schlagzeugpassage von Teil VIII, der aufgrund der Textur wiederum auf die ebenfalls vorwiegend akusmatischen Teile I und III verweist, gleichzeitig aber die Textilgeräusche bis in Teil IX weiterführt. Der kurze Teil IX, der noch einmal die Naturgeräusche aufnimmt, bekommt so die Funktion einer Coda. Außerdem steht Teil IX in Beziehung zu Teil IV: nicht durch einen gemeinsamen Klang, sondern dadurch, dass nur diese beiden Teile auf Schlagzeugklänge verzichten.

Die Teile IV und V unterscheiden sich kaum in ihrem Klangmaterial. Der Unterschied besteht vor allem darin, dass in Teil IV kein Schlagzeug erklingt. Nach dem Trommelwirbel zu Beginn von Teil V (5:14 f.) treten auch andere stärker rhythmisierte Klänge hervor, vor allem das Gurren eines Vogels, das mit den Schlagzeugklängen im Sinne der syntactic mimesis in einen Dialog tritt. Ein solcher Übergang vom ökologischen zum akusmatischen Diskurs (unter Hinzutreten des Schlagzeugs) kennzeichnet auch die Abfolge der Teile VI und VII, dort bezogen auf die allmähliche Fragmentierung von Sprache. Die Parallele zwischen den Teilen ist allerdings nicht vollkommen: beim Übergang von IV zu V erfolgt der Einsatz der Schlagzeugklänge erst im Verlauf des zweiten Teils, dagegen im Übergang von VI zu VII schon im ersten der Teile.

Übergänge zwischen den Formteilen und Entwicklungen über mehrere Formteile

Ferrari gestaltet die Übergänge zwischen Formteilen mittels zweier Strategien. Entweder er blendet von einem Teil auf den nächsten über, schafft damit weiche Übergänge, oder er markiert Übergänge durch auffällige Klänge. Die ersten drei Teile sind in ihrem Klangmaterial so unterschiedlich, dass eine Überblendung genügt, um sie deutlich voneinander zu trennen. Dagegen verwenden die Teile IV und V beide das Vogelgezwitscher als Hintergrundklang; der Übergang vom ökologischen zum akusmatischen Diskurs beginnt nicht direkt am Anfang, sondern erst im Verlauf von Teil V. Daher markiert Ferrari diesen Übergang zunächst durch ein deutliches Zurücknehmen der Lautstärke, dem ein Trom-

melwirbel folgt (5:12–5:16). Auch der Übergang von Teil V zu VI ist durch die Ähnlichkeit von Vogelgezitschern und Grillenzirpen zunächst eher dezent (7:19–7:23), andererseits betonen das erstmalige Erscheinen der Frauenstimme im Vordergrund (7:19) und das Schlagzeugbreak (7:24–7:27) diesen Übergang. Ähnlich markiert auch im Übergang von Teil VI zu VII, wenn das Grillenzirpen in das Stoffgeräusch überblendet (9:50–10:01), ein Trommelwirbel den Beginn des neuen Abschnitts (10:10).

Eine ähnliches Einschnittssignal ist möglicherweise auch der Vogelschrei in Teil VI. Dafür spricht zumindest, dass der erste Schrei unmittelbar vor Einsatz der drei auf das Stereopanorama verteilten Frauenstimmen erklingt (7:47). Der dritte Schrei (8:37) fällt in die erste Passage, in der sich Sprachfragmente wiederholt im Raum bewegen (8:36–8:46). So scheint es nahe zu liegen, diesen Schrei auch an den anderen Stellen als Einschnittssignal zu verstehen. Der zweite Schrei trennt die deutschen Textfragmente »der Blick, der sich entblößt« und »der alles hergibt, von sich« (8:08–8:15) voneinander. Der vierte Schrei leitet einen Trommelwirbel ein, nachdem das Schlagzeug längere Zeit im Hintergrund geblieben war (9:02–9:03). Der fünfte Schrei stellt in gewisser Weise eine Synthese des zweiten und des vierten Schreis dar: nach dem Text »der sich entblößt, der alles hergibt von sich« ertönt zunächst ein Trommelwirbel, dann der Schrei (9:17–9:27). Der sechste Schrei markiert schließlich den Einsatz des Stoffgeräusches (9:51).

Daneben gibt es Verläufe, die sich über mehrere Teile erstrecken. Das sei anhand der Schlagzeug- und der Stimmklänge nachvollzogen. Zunächst begleitet eine große Trommel das Flügelschlagen im ersten Teil, anschließend im zweiten Teil die Gewitterklänge. Der dritte Teil besteht ohnehin hauptsächlich aus Schlagzeugklängen. Dabei gehören Teil I und III eher dem akusmatischen Diskurs an, in Teil II ist der Dialog zwischen Donner und großer Trommel (der ›timbral mimesis‹) ebenfalls dem akusmatischen Verfahren zuzuordnen. Folgerichtig schweigen die Schlagzeugklänge in Teil IV, in dem der ökologische Diskurs im Vordergrund steht, wenngleich hier die Donner- und die Schrittgäusche das Klangbild rhythmisch strukturieren. Teil V verwendet das Gurren eines Vogels deutlich als rhythmisches und somit akusmatisches Element, konsequent erklingt auch wieder das Schlagzeug. Wenn in Teil VI die Frauenstimmen semantisches Material präsentieren, setzt das Schlagzeug zunächst aus, begleitet dann aber die Fragmentierung der Sprachklänge. Während Teil VIII vordergründig eine akusmatische Passage ist, verzichtet Teil IX als ›ökologische Coda‹ wieder auf diese Klänge.

Eine ähnliche Entwicklung nehmen die Stimmen. Bereits in Teil II sind sie im linken Lautsprecher sehr leise im Hintergrund hinter einem Rauschen aus Regen zu hören (1:39–1:41, 2:02–2:04). Der vierte Teil beginnt zwar nicht mit einer Frauen- sondern einer Männerstimme, sie deutet dafür aber bereits auf die Selbstreferentialität der folgenden gesprochenen Texte (3:42). Nachdem der erste Stimmeinsatz links lag und das »vent« in der Mitte, erobert sich die Frauenstimme, die Teil VI einleitet, durch die Bewegung von der Mitte nach halbrechts einen weiteren Teil des Stereobildes (7:19). Mit der Verteilung Links (deutsch), Mitte (französisch) und Rechts (italienisch) nehmen drei Frauenstimmen schließlich das gesamte Stereopanorama in Besitz (ab 7:48).

Ausblick

Diese Untersuchung hat am Beispiel einer Komposition von Luc Ferrari gezeigt, wie akusmatischer und ökologischer Diskurs musikalischen Zusammenhang stiften können – sowohl innerhalb eines Formteiles als auch zwischen unterschiedlichen Formteilen. Auch der Akzentverschiebung vom ökologischen hin zum akusmatischen Diskurs kommt formbildende Kraft zu.

Der hier vorgestellte Analyseansatz kann nicht nur in der Betrachtung elektroakustischer Musik Verwendung finden, sondern auch in verwandten ›Gattungen‹ wie beispielsweise dem Hörspiel, der Filmmusik. Auch in der traditionellen Analyse könnte er Verwendung finden: so evozieren Trompeten in der Oper des 18. Jahrhunderts häufig einen höfischen, Holzblasinstrumente hingegen einen pastoralen Kontext, und der Zusammenhang zwischen Arco und Pizzicato auf einer Violine ist eher ökologischer als akusmatischer Natur.¹⁸

Literatur

- Emmerson, Simon (1986), »The Relation of Language to Materials«, in: *The Language of Electroacoustic Music*, hg. von Simon Emmerson, Houndmills: Macmillan, 17–39.
- Hoffmann, Raul (1997), *Klangvolle Alltagsscherben – Die Hörkunst des Luc Ferrari*, Radio-Feature, BR 1997.
- Kneif, Tibor (1974), »Typen der Entsprachlichung in der neuen Musik«, in: *Über Musik und Sprache. Sieben Versuche zur neueren Vokalmusik*, hg. von Rudolf Stephan, Mainz: Schott, 20–33.
- Kruse, Lenelis/Carl-Friedrich Graumann/Ernst-Dieter Lantermann (Hg.) (1990), in: *Ökologische Psychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*, München: Psychologische Verlagsunion.
- Pauli, Hansjörg (1971), *Für wen komponieren Sie eigentlich? Hans Werner Henze, Luc Ferrari, Mauricio Kagel, Luigi Nono, Dieter Schnebel, Jaques Wildenberger*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Prieberg, Fred K. (1960), *Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik*, Berlin u. a.: Ullstein.
- Schaeffer, Pierre (1952), *À la recherche d'une musique concrète*, Paris: Editions du Seuil.
- (1966), *Traité des objets musicaux. Essai interdiscipline*, Paris: Editions du Seuil.
- (1974), *Musique concrète. Von den Pariser Anfängen um 1948 bis zur elektroakustischen Musik heute*, aus dem Französischen von Josef Häusler, Stuttgart: Klett.
- Windsor, W. Luke (1994), »Using Auditory Information for Events in Electroacoustic Music«, *Contemporary Music Review* 10, 85–93.

18 Ich danke Robin Minard für die Anregung zu diesem Text.

Die neue alte Musiktheorie

Eine Glosse

Stefan Rohringer

Ende letzten Jahres hat der Laaber-Verlag bekanntgegeben, die Zeitschrift *Musiktheorie* werde in neuer Form erscheinen. Mittlerweile liegt das erste Heft des 21. Jahrgangs vor. Herausgeberteam und Layout haben gewechselt, ebenso der Titel. Er lautet nun: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft*. – Diese Namensgebung erstaunt.

Erinnern wir uns: Im Geleitwort der ersten Ausgabe der *Musiktheorie* stand zu lesen, dass sich das Periodikum als modifizierte Wiederaufnahme eines älteren Projekts begriff: Die 1970 gegründete *Zeitschrift für Musiktheorie* war bereits 1978 wieder eingestellt worden.

Eine deutschsprachige musiktheoretische Zeitschrift stellt ein Desiderat dar, dessen Dringlichkeit sich um so weniger bestreiten lässt, je mehr entsprechende Periodica in anderen Ländern auf reges Interesse stoßen. Dieses Interesse ist auch bei uns vorhanden. Es werden daher alle, die Musiktheorie als notwendige Ergänzung der ästhetischen Kunsterfahrung verstehen, dazu aufgerufen, Leser und Autoren der neuen Zeitschrift zu werden.¹

Der seinerzeit gewählte Titel schien nicht zuletzt aus der Not geboren, den Begriff ›Musiktheorie‹ als Ausweis des spezifischen Gegenstandes der Zeitschrift zu erhalten, auf die passende Bezeichnung des Organs als *Zeitschrift für Musiktheorie* aber nicht mehr zurückgreifen zu können.

Nun könnte man es bei der Vorstellung belassen, die neue Namensgebung sei ebenfalls aus der Not entstanden: auch eine *Zeitschrift für Musikwissenschaft* hat es schon gegeben. Doch gereicht die Not nicht zur Tugend, und das anfängliche Amüsement über eine Stilblüte verkehrt sich in Ärger, wenn man nach einer Erklärung Ausschau hält. Diejenige des Verlages ist so nachdrücklich wie fragwürdig:

Mutiert die seit langen Jahren dem engsten Kreis musikwissenschaftlicher Zeitschriften zuzurechnende *Zeitschrift Musiktheorie* zu einer inhaltlich wie konzeptionell weit offeneren *Zeitschrift für Musikwissenschaft*?

1 Cahn u.a. 1986.

lautet die rhetorisch gemeinte Frage von Henning Müller-Buscher², und er setzt eilig fort:

Um es vorweg zu nehmen: Keinesfalls. Mit der Ausweitung des Titels *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* soll im neuen Zeitschriftentitel nur das nachvollzogen werden, was sich ohnehin in all den zurückliegenden Jahrgängen mehr oder weniger schon in der inhaltlichen Entwicklung andeutete.

Die beschwichtigende Botschaft lautet: Der Wechsel ist bereits vollzogen, die »Ausweitung des Titels« trägt dem Rechnung.

Die beiden neuen Herausgeber, Matthias Schmidt und Wilhelm Seidel, schließen sich der Argumentation ihres Verlegers an. Ihnen zufolge hat sich die *Musiktheorie* vom »Spezialorgan« der frühen Jahre, mit »Themen aus dem Bereich der Musiktheorie im engeren Sinne, Beiträge[n] zur Theorie und kompositorischen Praxis des Tonsatzes, des Rhythmus und der Form« zu einer Publikation entwickelt, die zunehmend durch »ästhetisch und analytisch orientierte Studien, musikalische Kunststudien sowie Arbeiten über die Geschichte des Faches und seine Methoden« geprägt worden sei: »Die Autoren realisierten damit mehr und mehr die Musiktheorie in ihrem weiten, allgemeinen Sinne.«³ Abschließend heißt es:

Verlag und Herausgeber haben sich entschlossen, aus diesem Faktum die Konsequenz zu ziehen. Sie versehen mit dem vorliegenden Heft die *Musiktheorie* mit dem Untertitel *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, um den Titel des Organs mit seinem Inhalt in Einklang zu bringen.⁴

Die Passage hat einen eigentümlichen Klang – so, als unterläge die Entwicklung der Zeitschrift einer geschichtlichen Notwendigkeit. Das Verb »realisieren« verweist nicht allein darauf, was die Autoren mit ihren Beiträgen verwirklicht haben, ihm eignet die Konnotation eines Bewusstseinswandels. Darauf wird an zentraler Stelle dieses Beitrags zurückzukommen sein.

Wie ›weit‹ es nunmehr zugehen soll, verrät wiederum Müller-Buscher:

›Musiktheorie‹ versteht sich als umfassender Begriff, der die Identifikation mit den Wissens- und Forschungsgegenständen der ›Wissenschaft von der Musik‹ sucht, gar sie selbst repräsentiert.⁵

Diese Formulierung ist freilich recht enigmatisch, denn der Begriff Musiktheorie vermag von sich aus nichts zu suchen, schon gar keine Identifikation. Die rhetorische Figur entschuldigt nicht den Euphemismus, der mit der Anthropomorphisierung einhergeht: Begriffe sind nicht selbsttätig. ›Musiktheorie‹ als repräsentativen Begriff für eine ›Wissen-

2 Müller-Buscher 2006.

3 Schmidt / Seidel 2006.

4 Ebd.

5 Müller-Buscher 2006, 2.

schaft von der Musik« zu verstehen bedeutet, den Begriff der ›Theorie‹ im generellen der ›Wissenschaft‹ aufgehen zu lassen. ›Musiktheorie‹ und ›Musikwissenschaft‹ werden zu Synonymen. Ein diskreter Begriff von ›Musiktheorie‹ wird zum Verschwinden gebracht.

So ist denn die neue Titelgebung keine Präzisierung, sondern eine Tautologie. Die Zeitung heißt eigentlich: »Musikwissenschaft. Zeitschrift für Musikwissenschaft« – mehr noch: »Musikwissenschaft. Zeitschrift für die Musikwissenschaft«. In ihr soll sich »die Disziplin Musikwissenschaft in voller Bandbreite wieder finden, soll mitten im Zentrum musikwissenschaftlicher Forschung installiert werden«⁶ und »als ›Sprachrohr‹ der Musikwissenschaft intensiv in das Zentrum des Faches integriert«⁷ sein. Doch das Szenario zeigt Risse. Wie bereits zitiert, ist auch im Vorwort der beiden neuen Herausgeber von der »Geschichte des Faches und seinen Methoden« die Rede – nur mit dem Unterschied, dass dort der Zusammenhang darauf schließen lässt, dieses Fach heiße ›Musiktheorie‹ und nicht (historische) ›Musikwissenschaft‹. Und tatsächlich: Wie die beiden neuen Herausgeber treffend bemerken, wird »eine Zeitschrift [...] nicht zuletzt durch ihre Autoren geprägt«.⁸ Wer aber Autor wurde, das entschieden auch bei der *Musiktheorie* von jeher zuallererst die jeweiligen Herausgeber. Das anfängliche Team⁹ bestand wie das neue¹⁰ ausschließlich aus Vertretern der historischen Musikwissenschaft. In den vergangenen Jahren allerdings agierten zunächst mit Clemens Kühn und später mit Dieter Torkewitz zwei Herausgeber, die ungeachtet ihrer musikwissenschaftlichen Promotion herausragende Vertreter des Faches Musiktheorie sind. Insbesondere dem Engagement von Clemens Kühn ist es zu danken, dass zunehmend auch solche Autoren in der *Musiktheorie* zu Wort kamen, die nicht der historischen Musikwissenschaft zuzurechnen sind, sondern ihre Aufgaben in den Bereichen Musiktheorie, Tonsatz oder Gehörbildung an Musikhochschulen wahrnehmen. Diese Entwicklung vermochte kein entscheidendes Gegengewicht zur Tendenz der ausgewiesenen musikwissenschaftlichen Kollegen zu bilden, die ursprüngliche Akzentuierung der Zeitschrift aufzugeben. Möglicherweise war sie von Verlagsseite sogar unerwünscht.

Dass die Musiktheorie in einer Zeitschrift, die diesen Namen trägt, zunehmend verwaist, bedarf der genaueren Erklärung. Man wird sie im veränderten Stellenwert musiktheoretischer Themen in der Musikwissenschaft zu suchen haben. Die *Musiktheorie* sah sich bei ihrer Gründung der ersten Herausgebergeneration zufolge zwei Grundsätzen verpflichtet: Zum einen sollten

6 Ebd.

7 Ebd.

8 Schmidt / Seidel 2006, 1.

9 Die Herausgeber ab dem Gründungsjahr 1986 waren zunächst Peter Cahn, Hermann Danuser, Renate Groth und Giselher Schubert, ab 1997 waren es Rudolf Bockholdt, Peter Cahn, Anselm Gerhard und Clemens Kühn, ab 2003 folgte auf Anselm Gerhard Dieter Torkewitz. Das letzte Heft des 20. Jahrgangs bestritten nur noch Peter Cahn, Clemens Kühn und Dieter Torkewitz.

10 Es ist zudem um einen Beirat ergänzt, der ebenfalls – mit einer Ausnahme, welche die systematische Musikwissenschaft betrifft – allein aus Vertretern der historischen Musikwissenschaft zusammengesetzt ist. Ihm gehören an: Wolfgang Horn, Oliver Huck, Sebastian Klotz, Annette Kreuziger-Herr, Birgit Lodes, Hartmut Möller und Wolfram Steinbeck.

zum Gegenstandsbereich ihrer Themen [...] alle Probleme zählen, die je unter Musiktheorie diskutiert und abgehandelt wurden, und zwar ungeachtet der Frage, ob ein Problem noch heute unter sie gefasst werde oder nicht.«¹¹

Mehr noch aber sollte die *Musiktheorie* von einem zweiten Grundsatz mit »stärkerem Gegenwarts- und Aktualitätsbezug« geleitet sein. Die entscheidende Passage hierzu lautet:

Das historische Interesse wird nämlich ergänzt durch ein systematisches – zum Teil auch dort, wo es darum geht, geschichtliche Fragen der Musiktheorie zu klären. Dieses systematische Interesse, das sich von Denkformen der Gegenwart herleitet und um die begrenzte Geltung möglicher Systematisierungsversuche weiß, sucht einem spezifischen Aktualitätsbedürfnis Rechnung zu tragen als die (ohnehin kaum mögliche) Klärung der Frage, wie es ›eigentlich gewesen‹ oder wie ›eigentlich gedacht‹ worden sei. Es sollen also ältere musiktheoretische Positionen nicht allein ›gedeutet‹, sondern, wo möglich, und wünschenswert, auch ›weiterentwickelt‹ werden. Es sollen aber auch neue wissenschaftliche Ansätze und Begriffsbildungen thematisiert und vorgestellt werden, welche die musiktheoretische Reflexion fördern, seien diese nun bezogen auf die Musik der Gegenwart oder auf ältere Musik.¹²

Rückblickend darf man sagen: Keine dieser beiden Hoffnungen hat sich nachhaltig erfüllt. Und insbesondere von der zweiten steht zu vermuten, dass sie sich überhaupt nicht erfüllen konnte. Zu stark war das historische Paradigma der Disziplin, die sich als systematische versuchen wollte. Obwohl mit der Formulierung von dem »systematischen Interesse, das sich von Denkformen der Gegenwart herleitet und um die begrenzte Geltung möglicher Systematisierungsversuche weiß« eine treffliche Formel gefunden war, die neuerliche Grundlegung einer systematischen Musiktheorie zu legitimieren, trat die gewünschte Weiterentwicklung nicht ein. Das »spezifischere Aktualitätsbewusstsein« der deutschen Musikwissenschaft war falsch eingeschätzt worden. Übersehen wurde, dass schon zur Zeit der Gründung der *Musiktheorie* in der Musikwissenschaft – mit Ausnahme der propädeutischen Form einer Allgemeinen Musiklehre – Musiktheorie fast ausschließlich als ›Geschichte der Musiktheorie‹ begegnete.¹³ Die bei Grundlegung der akademischen Musikwissenschaft am Ausgang des 19. Jahrhunderts noch als »spekulative Musiktheorie« unter der systematischen Musikwissenschaft mit aufgeführte Disziplin war schon wenig später durch das Fallbeil des Historismus zu Tode gekommen. Der Wiederaufbau der deutschen Musikwissenschaft nach 1945 stellt die äußere Zäsur dar, an der der Wandel in Intention und Struktur abgelesen werden kann. Die Erkenntnis, dass Musik, und folglich alle Theorie über sie, rein geschichtlicher Natur sind, hat in der Musiktheorie zu einem tiefgreifenden Umwandlungsprozess geführt. Einer gängigen Einschätzung zufolge besteht die Crux der Musiktheorie darin, dass sie den Verdacht, nicht

11 Cahn u. a. 1986, 2.

12 Cahn u. a. 1986, 3.

13 In dieser Hinsicht traf sich die Intention mit dem Projekt des staatlichen Instituts für Musikforschung in Berlin unter Friedrich Zamminer, eine auf 15 Bände angelegte *Geschichte der Musiktheorie* herauszugeben, deren erster Band 1984 erschienen war.

allen Formen überzeitlicher Begründungssuche entsagt zu haben, niemals zur Gänze abschütteln konnte. Das aber reicht an den Kern des Problems nicht heran. Entscheidend ist, dass auch die ›Arbeit am Begriff‹, welche einer jeden (nicht nur musiktheoretischen) Systematik inhärent ist, und die in bester hermeneutischer Absicht historische Gegenstände neu zu durchdringen sucht, einer historischen Wissenschaft wie der historischen Musikwissenschaft notwendig zur ›Geschichte der Irrtümer‹ (Michael Polth) gerinnt. Der historische Musikwissenschaftler stellt die theoretischen Entwürfe in Vergangenheit und Gegenwart dar, er hinterfragt, auf welche Probleme die jeweiligen Theorien eine Antwort zu geben suchen, oder benennt die neuen Probleme, die aus ihnen erwachsen. Nur eines betreibt er mit Sicherheit nicht: Theoriebildung im emphatischen Sinn. Zu dieser trägt er allenfalls mittels Kritik indirekt bei.¹⁴

Das hier aufscheinende Problem ist also ein viel grundsätzlicheres, eines, für das die fragwürdige Titelgebung des Laaber-Verlages allenfalls ein Symptom bildet. Das »spezifischere Aktualitätsbewusstsein« – das darf gesagt werden, auch wenn dieser Zusammenhang seinerzeit von den Herausgebern so nicht explizit hergestellt worden ist – ist ohne die Überzeugung, »Musiktheorie [sei] notwendige Ergänzung der ästhetischen Kunsterfahrung«, nicht denkbar. An dieser Stelle wird der Unterschied zwischen einer ›Kunstwissenschaft‹ und einer ›Geschichtswissenschaft‹ deutlich. Die Kunstwissenschaft weiß sich abhängig von der ästhetischen Erfahrung, für die Geschichtswissenschaft hingegen ist dieser Punkt selbst dann arbiträr, wenn sie die Geschichte einer Kunst zum Gegenstand hat. Der Zusammenhang von ästhetischer Erfahrung und Kunstwissenschaft wird in der Musiktheorie dadurch geleistet, dass sie, wie eine jede systematische Musikwissenschaft, an die Voraussetzung gebunden ist, »Musik [sei] eine in bestimmter Weise kategorial geformte akustische Wahrnehmung«.¹⁵ Der Konsens aber, Musiktheorie trage zur kategorialen Formung auditiver Wahrnehmung bei, verliert in den Musikwissenschaften mehr und mehr an Rückhalt.¹⁶ Dieser Befund meint nicht das klare Bewusstsein davon, dass ein jeder musiktheoretischer Entwurf Ausdruck einer geschichtlichen Situation ist. Er bedeutet nichts weniger, als dass im Zeitalter der ›modernen Kulturwissenschaften‹, in dem alle kategoriale Formung in Zusammenhang mit einer umfassenden kulturellen Kontextualisierung verstanden wird, Musiktheorie – und offenbar auch die Auseinan-

14 Wie stark der Sog des historischen Paradigmas ist, zeigt sich auch in einer Publikation neueren Datums, die zumindest der Form nach jener alten Idee einer Ordnung der systematischen Musikwissenschaften dadurch Rechnung trägt, dass der Musiktheorie wieder ein Platz eingeräumt wird. Die Rede ist vom zur Zeit – ebenfalls im Laaber-Verlag – erscheinenden *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft* (hg. von Helga de la Motte-Haber u. a.), das neben Bänden zur Musikästhetik, Musikpsychologie und Musiksoziologie auch einen Band zur Musiktheorie aufweist. Allerdings handelt es sich bei den Beiträgen, obwohl sie überwiegend nicht von Vertretern der historischen Musikwissenschaft verfasst worden sind, fast ausschließlich um geschichtliche Darstellungen – also wiederum um ›Geschichte der Musiktheorie‹. Allenfalls dort, wo neueste Entwicklungen paraphrasiert werden, rücken die Beiträge in die Nähe einer ›spekulativen Musiktheorie‹. Das mag nicht zuletzt der Gattung ›Handbuch‹ geschuldet sein.

15 Dahlhaus, Carl 1982, »Musikwissenschaft und Systematische Musikwissenschaft«, Kapitel II aus: *Systematische Musikwissenschaft*, hg. von Carl Dahlhaus u. Helga de la Motte-Haber (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Band 10), Laaber: Laaber, 26.

16 Als das in dieser Hinsicht einschneidende Datum kann ohne Übertreibung der Tod von Carl Dahlhaus bestimmt werden.

dersetzung mit ihrer Geschichte – in den Musikwissenschaften nicht mehr als ein Modus der Kontextualisierung begriffen wird. Eine inhaltliche Begründung hierfür zu geben, fällt schwer, eine politische zu vermuten, liegt nahe: Musiktheoretisch dimensionierte Verstehenshorizonte gelten gemeinhin als zu abstrakt, um Bestandteil gesellschaftlich relevanter Diskurse zu werden.

Diese Einschätzung könnte durch nichts besser belegt sein als durch das erste Heft der neuen *Musiktheorie*. Sein Thema ist der »Kanon«.¹⁷ Kein einziger der Beiträge aber setzt sich mit der Frage auseinander, inwieweit historische oder gegenwärtige Musiktheorie an der Ausprägung eines Kanons teilhatte oder teilhat, oder auch, welchen Beitrag Musiktheorie dazu leisten kann, jenen geschichtlichen Zustand »von innen heraus als Funktionszusammenhang begreiflich«¹⁸ zu machen, der für die Konstituierung eines Kanons oder seines Verblässens mitverantwortlich ist.

Um einem möglichen Missverständnis vorzubeugen: Es geht nicht darum, wem ›die Musiktheorie‹ gehört, nicht als Begriff und nicht als Zeitschrift – aus gutem Grund heißt diese Zeitschrift schlicht *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*. Die Weite des Gegenstandes ›Musiktheorie‹ verträgt nicht nur, sie fordert divergente Herangehensweisen. Gerade deshalb aber bedarf es distinkter Begriffe. Fragwürdige Ausgrenzungen oder Vereinnahmungen sind einer solchen Unternehmung nicht dienlich. Sie lassen nur jenes »Desiderat« fühlbar werden, das die erste Herausgebergeneration der *Musiktheorie* zum Anlass ihrer Zeitschriftengründung nahm.

Literatur

- Cahn, Peter / Hermann Danuser / Renate Groth / Giselher Schubert (1986), »Zum Geleit«, *Musiktheorie* 1/1, 2–3.
- Müller-Buscher, Henning (2006), »Zur neuen Musiktheorie. Vorwort des Verlages«, *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 21/1, 2–3.
- Schmidt, Matthias / Wilhelm Seidel (2006), »Zur neuen Musiktheorie, Vorwort der Herausgeber«, *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 21/1, 2.
- Dahlhaus, Carl (1982), »Musikwissenschaft und Systematische Musikwissenschaft«, in: *Systematische Musikwissenschaft* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10), hg. von Carl Dahlhaus und Helga de la Motte-Haber, Laaber: Laaber, 25–48.

17 Kompositions- und Satzlehre werden nicht thematisiert, es geht ausschließlich um ›Kanon‹ im Sinne von ›Literaturkanon‹.

18 Dahlhaus, Carl 1982, 29.

Sieben (nicht ganz wahllose) Griffe in die Bücherkiste

Markus Jans

1. Humberto R. Maturana / Francisco J. Varela, *Der Baum der Erkenntnis, Wie wir die Welt durch unsere Wahrnehmung erschaffen – die biologischen Wurzeln der menschlichen Erkenntnis*, aus dem Spanischen übersetzt von Kurt Ludewig, Bern/München/Wien: Scherz 1987.

Zwei führende Neurobiologen stellen in einem Lehrbuch ihre Forschungsergebnisse über elementare Lebensprozesse vor. Ihr Hauptinteresse gilt den Wahrnehmungsvorgängen, über die wir zu einer (wie auch immer gearteten) Vorstellung von Wirklichkeit kommen. Mit den Untersuchungsmethoden der Naturwissenschaft gelangen sie zu Schlüssen, die vergleichbar sind mit Ideen, die in der Geschichte der philosophischen wie auch der esoterischen Epistemologie immer wieder eine Rolle gespielt haben: Wahrnehmen ist Wirklichkeit erschaffen. Subjekt und Objekt sind Aspekte dieser Wirklichkeit und eigentlich nicht voneinander zu trennen. Das verwendete wissenschaftliche Vorgehen zur Wahrheitsfindung lässt sich selbstverständlich problematisieren und wird gerade durch die Ergebnisse dieser Studie ganz schön relativiert. Die Autoren wissen daraus brisantes Kapital zu schlagen.

2. Luc Ciompi, *Die emotionalen Grundlagen des Denkens. Entwurf einer fraktalen Affektlogik*, Göttingen: Vandenhoeck 1997.

Der Schweizer Psychiater und Kognitionsforscher bricht mit der Vorstellung einer kausalen Logik für Denken und Handeln. Letztere unterstellt, dass sowohl Denken als auch Handeln einer kausalen Folgerichtigkeit unterstehen, desgleichen die Interaktion zwischen Denken und Handeln. Das untrennbare Ineinander von Kognition und Emotion hebt nach Ansicht Ciompis die obgenannte Kausalverkettung aus. Sowohl Denken als auch Handeln sind weder stringent rückführbar auf Ursächlichkeiten, noch sind sie sinnvoll als Verkettung von solchen darzustellen. Mit der ›Selbstähnlichkeit‹, einem Begriff, der in der Chaostheorie eine bedeutsame Rolle spielt, wird ein anderer möglicher ›Ordnungsfaktor‹ vorgeschlagen und eingeführt. Denken und Handeln sind eingebunden in einen »unablässigen Prozess der Selbstschöpfung [...], die sich mit ihr eigener Kraft wieder und wieder selbstähnlich hervorzubringen vermag«. Per saldo: Kein Gedanke ohne Gefühl in seinem ›Vorraum‹, das aber heißt: »Addio reine ratio!«

3. Heinz von Foerster, *KybernEthik*, Berlin: Merve 1993.

Der Autor ist einer der Begründer und wichtigsten Vertreter der in den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts entstandenen Wissenschaft von der Steuerung von Ereignissen und Abläufen. Er erzählt in diesem Buch über sein Leben, über prägende Begegnungen, über seine Wissenschaft und ihren Beitrag zur Philosophie, insbesondere zu Erkenntnistheorie und Ethik. Abgedruckt sind mehrere Reden und Aufsätze zu Haupt- und Nebenaspekten des Faches, die Heinz von Foerster vor ganz unterschiedlichen Gremien in den USA und in Europa gehalten und später publiziert hat. Neben einer *Einführung in die natürliche Magie* findet sich da sogar eine *Einführung in die 12-Ton Musik*. Foerster war bekannt mit Josef Maria Hauer. Er berichtet zunächst von einer Begegnung mit dem Komponisten, die er als Adoleszent erlebt hat, und fügt dieser Geschichte einen Aufsatz an, den er für die erste Nummer der Zeitschrift *Jedermann* 1947 zum Thema geschrieben hatte. Die Hauptstücke des Buches betreffen allerdings weniger die technischen als vielmehr die philosophischen und sozialen Implikationen, genauer: den Einfluss, den die relativ junge Wissenschaft mit ihrer durch Rückkoppelung und Vernetzung geprägten Sicht auf die Erkenntnistheorie und auf die Ethik haben kann. Zur Debatte steht ein Paradigmenwechsel, darin die Abkehr von der Idee (und Denkpraxis) der Objektivität die Hauptrolle spielt. Zur Diskussion steht der Übergang vom linear gerichteten (am ehesten durch das Symbol des Pfeils repräsentierten) zu einem gleichzeitig mehrfach orientierten (vielleicht durch ein kugelförmiges Netz am besten symbolisierten) Selbst- und Weltbewusstsein, oder, um es mit Jean Gebser (*Ursprung und Gegenwart*, 1949) zu sagen: der Übergang vom perspektivischen zum aperspektivischen Bewusstsein. Angesichts der wachsenden individuellen Freiheit steigt die Bedeutung der Wahl und damit das Gewicht der persönlichen (und kollektiven) Verantwortung. Hier ergibt sich die Verbindung zur Ethik, die im Buchtitel mit der Kybernetik kurzgeschlossen wird.

4. Guy André Mayor, *Anonymität und Öffentlichkeit. Eine textlinguistische Untersuchung und Beschreibung der Rubrik »Schatzchächtli« des Zürcher TAGES-ANZEIGERS, ihrer Texte und Textsorten von 1978 bis 1998*, Luzern: ars pro toto 2002.

Mayor interessiert sich in diesem Buch für das sprachliche Handeln in Kleinannoncen, für die möglichen Vorder- und Hintergründe von öffentlicher Intimität und gleichzeitig anonymer Öffentlichkeit. Die Auslegeordnung verschiedener Textsorten und besonders die damit verbundene Verfolgung einzelner ›Geschichten‹ über beträchtliche Zeiträume lesen sich bisweilen wie Krimis. Über das Einordnen und Situieren der Texte geraten mehr und mehr auch die dazu unabdingbaren Deutungen ins Blickfeld: Was ist gesagt, was ist gemeint? Wie nehmen wir Text und Subtext wahr? Und hier, im Bereich der Rezeption und Interpretation von Texten, bietet Mayor (auch für Musiktheoretiker) neue und sehr hilfreiche Denkansätze: Er stellt, erstmals in der Linguistik und Literaturwissenschaft, ein ›energetisches‹ Text- und Textverstehensmodell zur Diskussion, das sich sehr gut auch auf musikalische Texte/Werke übertragen lässt. Ich habe dieses Modell kürzlich in einem Aufsatz über Interpretation (*Musiktheorie* 4, 2005) vorgestellt. Ich denke, dass eine (dort ebenfalls zitierte) Textpassage genügt, um zu erklären, wie dieses ›energetisch‹

zu verstehen ist: »Darüber hinaus enthalten Texte – neben linguistisch kategorisierbaren Elementen und physikalisch messbaren Schwingungen (etwa Schallwellen) – Schwingungsmuster, die mit letzteren auf eine noch nicht durchschaubare Weise verbunden sind. Texte sind also, meiner These entsprechend, immer *auch* ›Schwingungsfelder‹ bzw. deren (oben genannte) diskriminierbare Teile vielleicht ›Träger‹ einer feinstofflichen, apparativ (noch) nicht messbaren Energie, die ich, in Anlehnung an Sheldrake, morphogenetische nenne.« Die Modellvorstellung von morphischen bzw. morphogenetischen Energiefeldern wurde von Rupert Sheldrake, einem Biologen, eingeführt (*Das schöpferische Universum*, 1983), um gewisse zwar nachweisbare, aber in ihrer Funktionsweise unerklärliche Informationsübertragungen darstellen zu können. Das Feldmodell scheint besonders treffend, denn auch bei den aus der Physik bekannten Feldern ist deren Vorhandensein bloß an ihrer Wirkung erfahr- und messbar.

5. Max Haas, *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung*, Bern u.a.: Peter Lang 2005.

Der Basler Musikologe legt ein Fazit seiner lebenslangen Mittelalterforschung vor. Seine Darstellung erfasst und deutet nicht nur alle verfügbaren Quellen (und deren Quellen und deren historische Kommentare), sondern verarbeitet auch eine atemberaubende Zahl von themenverwandter und sachrelevanter Sekundärliteratur. Die große Menge an Information verlangt nach einer bekömmlichen Form der Darreichung. Sie wurde gefunden in der Fokussierung auf einige Kernthematika, auf die bezogen der Text sich ausbreitet (und Seitenthemen entwickelt), um die herum er mäandriert, und auf die er immer wieder von anderen Betrachtungsstandpunkten aus zugeht und zurückkommt. Sehr viele unserer mehr oder minder zementierten Ansichten zum Mittelalter und zum mittelalterlichen Musikdenken werden dabei in ihren Grundfesten erschüttert. Haas macht sich und dem Leser die Sache nicht einfach. Jeder einzelne Begriff, jede einzelne Vorstellung wird mit rigoroser Gründlichkeit hinterfragt, kein Stein bleibt auf dem anderen. Ob es um die Voraussetzungen des mittelalterlichen Denkens überhaupt und um den mächtigen Einfluss von Aristoteles und dessen Rezeption, ob es um das ›universitäre Curriculum‹ (auf Papier und in der Praxis), ob es um das musikalische Handeln (*operari*) und die damit verbundene Vorstellung von Werk (*opus*), ob es um die Sprache von Musiktraktaten und um die Hintergründe ihrer Verfasstheit, oder ob es (in diesem Zusammenhang) um deren Adressaten (Kinder und Adoleszenten) geht: Nichts bleibt ganz so und nichts bleibt so ganz, wie wir es bisher geglaubt haben. Die Wellen der Erschütterung machen zudem nicht etwa halt an den Grenzen (wo wären diese zu ziehen?) des Mittelalters, sondern breiten sich mit voller Stärke aus bis ins 17. Jahrhundert.

6. Christopher Schmidt, *Harmonia Modorum. Eine Gregorianische Melodielehre*, Winterthur: Amadeus 2004.

Schmidt führt in die Tiefe von Modus und Modalität und zeigt an seinen (notwendigerweise) sehr vielen Beispielen das Ineinander aller Modi so überzeugend auf, dass sämtliche alten und neuen Bestimmungskriterien und Erfassungssysteme sich daneben ärmlich ausnehmen. In meiner Buchbesprechung in dieser Ausgabe ist dazu mehr zu erfahren.

7. A. & N. O'Nymi: *Die romantische Harmonielehre und ihre Krise (nicht nur) in Wagners Tristan (... sondern auch bei Mozart, Bach, Mahler und vielen anderen, ja eigentlich bei allen). Systematische Theorie und ihre hausgemachten Probleme*, Verlag »Herr, es ist Zeit«, erschienen im Jahre Zweitausendundhoffentlichbald.

Ich weiß: Ludwig Holtmeier hat die Büchse der Pandora bereits ganz nett geöffnet (Dresden 2001). Die (nicht zuletzt) dadurch um sich greifende Epidemie bedarf m. E. eines finalen Schubs, der sie zur Pandemie werden lässt. Ein Buch, das ich gerne lesen würde.

BERICHTE

»Musik und Theorie von ca. 1600–1750«

2. Internationale Orpheusakademie 14. bis 18. April 2004 in Gent

Seit 2001 bietet das *Orpheus Instituut* in Gent im Rahmen seines Doktorandenstudiengangs regelmäßig Veranstaltungen zu musiktheoretischen Fragen an, seit 2003 findet in jährlichem Turnus die durchweg hochkarätig besetzte *International Orpheus Academy* statt. In beiden Jahren war das Thema weit gefasst: 2003 ging es um das »20. Jahrhundert«, 2004 um »Musik und Theorie von ca. 1600–1750«.

Der von Thomas Christensen (Chicago) im Eröffnungsvortrag ausgeführte Gedanke, eine Landkarte des besagten Zeitraums zu erstellen, ohne dabei eine allgemeingültige und übergeordnete ›Theorie‹ zu verfolgen, stand programmatisch für die pluralistische Ausrichtung der ganzen Veranstaltung. Zudem sollten Theorie und Praxis deutlich aufeinander bezogen werden.¹ Hier knüpften die meisten Vorträge an. Ausgehend vom aristotelischen Theoriebegriff skizzierte Thomas Christensen die Wandlungen, denen das Verhältnis zwischen Theorie und Praxis im Laufe der Zeiten unterworfen war. Christensen wies insbesondere auf das veränderte Selbstverständnis der barocken Theoretiker hin: Nur noch wenige Schriften beschäftigten sich mit akustischen Problemen oder Schwingungsverhältnissen; die praktische Anwendbarkeit für Generalbassspiel und Komposition rückte in den Vordergrund. Wie sehr sich die allgemeine geistesgeschichtliche Entwicklung auf das musiktheoretische Denken auswirkt, wurde nicht nur hier, sondern auch angesichts zahlreicher anderer Beiträge im Verlauf der Akademie wiederholt deutlich. So betonte Penelope Gouk (Manchester) für das Gebiet der Medizingeschichte zunächst, wie wenig der heute geläufige naturwissenschaftliche Wissenschaftsbegriff auf Denker wie beispielsweise Isaac Newton zutrifft. Das Bestreben, den Menschen und die ihn umgebenden Phänomene ›ganzheitlich‹ zu verstehen, stehe im Zentrum einer allgemeinen Naturphilosophie, im Rahmen derer beispielsweise Optik oder Akustik lediglich als Teilbereiche verstanden würden. Die Musik und als deren Sinnbild wiederum das gestimmte Instrument fänden infolgedessen bei Medizinern und Naturphilosophen wie Thomas Willis oder George Cheyne als allgemeine Metapher für das Gleichgewicht von Körper und Geist Verwendung.

Im Sinne derartiger interdisziplinärer Überlegungen war es wiederum Christensen, der an anderer Stelle die Bedeutung von Descartes und Newton für die Theorie Rameaus

1 Diese Zielsetzung verfolgt das *Orpheus Instituut* seit seiner Gründung 1996 mit besonderer Verve. Musikern mit einer bereits abgeschlossenen künstlerischen Ausbildung soll es so möglich werden, ihre praktischen Erfahrungen mit einer vertieften akademischen Ausbildung zu verbinden und ihre Studien mit dem Doktorgrad nach amerikanischem Vorbild abzuschließen: In Kooperation mit den Konservatorien in Amsterdam und Den Haag sowie der Fakultät der Künste an der Universität Leiden wird den Absolventen des Genter Instituts der ›docArtes‹ verliehen.

betonte. Zeige sich Rameau im *Traité de l'harmonie* von 1722 noch stark inspiriert von dem mechanistischen Weltbild der kartesischen Philosophie, so werde er im Laufe der Jahre immer mehr von zentralen Gedanken Newtons beeinflusst: Die Idee von der Tonika als ›Gravitationszentrum‹, gehe – so Christensen – direkt auf den Einfluss der Newtonschen Gravitationstheorie zurück.

»The Music Itself« war der Ausgangspunkt von Susan McClarys (*University of California*) Ausführungen. In einer Art von ›Queer Theory‹ verband McClary subjektive Eindrücke mit theoretischen Erwägungen und versuchte sich so der Musik des italienischen und französischen Barocks zu nähern. Beginnend mit dem Begriff der Rhetorik bei Monteverdi und der Charakterisierung seiner Opernfiguren suchte sie die Hauptunterschiede zum französischen Barock zu erläutern. McClary betonte, der hohe Affektgehalt der italienischen Musik stehe in starkem Gegensatz zur französischen Ästhetik, die sich dem Reglement der strengen französischen Hofkultur eines Louis XIV. habe unterwerfen müssen. Demgegenüber entziehe sich die italienische Musik tendenziell einer stringenten Dramaturgie und vereine in ihrem Wesen das Element des Kalküls mit dem der Willkür.

Das Schaffen Johann Sebastian Bachs unter formalen und harmonischen Aspekten zu beleuchten, machte sich Joel Lester (New York) zur Aufgabe. Lester, selbst als Geiger konzertierend tätig, bezog vielfältige aus der künstlerischen Praxis stammende Überlegungen in seine analytischen Interpretationen mit ein. Bachs Musik erschien Lester mitunter als eine Art nonverbale Unterweisung in Komposition: Den Präludien in C-Dur, c-Moll, D-Dur und e-Moll aus dem *Wohltemperierten Clavier I* liegt ein jeweils ähnlich gehaltener Generalbass zu Grunde, wobei Bach den kompositorischen Anspruch des Modells steigert und sich die Textur der Präludien zunehmend verdichtet. Lester lehnte einen traditionellen Formbegriff bei Bach als anachronistisch ab, behauptete aber andererseits das Prinzip einer ›heightening complexity‹ als entscheidendes formbildendes Kriterium.

Wie vorbarocke Stimmführungsmodelle, die aus der Improvisation vierstimmiger Sätze hervorgegangen waren, sich im Barock verfestigen und schließlich in das Modell der ›regula del ottava‹ münden, zeigte Markus Jans (Basel). Anhand zahlreicher Beispiele erörterte er unterschiedliche Variantenbildungen, die sich bis in den Choralatz Bachs verfolgen ließen. Daraus resultierten weitreichende Überlegungen über das Verhältnis zwischen ›Modalität‹ und ›Tonalität‹, die – entgegen landläufiger Meinung – keineswegs sich gegenseitig ausschließende Systeme darstellten.

Probleme der ›musica ficta‹ bildeten den Gegenstand von Gérard Geays Vortrag. Geay, Komponist, Forscher und Herausgeber im Bereich alter Musik am Centre de Musique Baroque de Versailles, sprach von der enormen Wichtigkeit, über die ›Materialbeschaffenheit‹ der einzelnen Modi genauestens orientiert zu sein, um dem ausführenden Musiker einen sinnvoll spielbaren Notentext vorlegen zu können. Dies betreffe nicht nur Fragen der Vorzeichnung, sondern auch die Problematik, dass bei vier- bzw. fünfstimmigen Kompositionen Stimmen oftmals fehlten und nur ein Gerüstsatz überliefert sei.

Einen interessanten Blick auf aufführungspraktische Aspekte anderer Art warf Marc Vanscheeuwijck (*University of Oregon*). Im Mittelpunkt seines Interesses standen die Auswirkungen der Akustik der Kathedrale von Bologna. Vanscheeuwijck untersuchte

insbesondere die Folgen des enormen Nachhalls von acht bis zwölf Sekunden auf Komposition wie Rezeption.

Den ungewöhnlichsten Programmpunkt bildete sicherlich der »Versuch einer Interpretation mit der Geige in der Hand« des flämischen Geigers Sigiswald Kuijken. Seine Interpretation des Adagios aus Bachs Sonate g-Moll für Solovioline zeigte, wie sich theoretisches Wissen mit instrumentalem Können zu verbinden vermag. Antworten auf die Fragen nach Phrasierung, Tempo, Dynamik bezog Kuijken aus der Struktur der ›Linie‹, worunter er die übergeordnete harmonische Progression verstand, die er in seiner Interpretation plastisch herauszuarbeiten versuchte.

So erwies sich die in Gent gezeichnete ›Landkarte‹ mit ihren verschiedenen Landschaften des Denkens und Musizierens im Barock als vielfältig: Sie bot das Bild eines reichen Faches, das gerade im Zusammenhang mit anderen Disziplinen zu bedenkenswerten Aussagen gelangen kann. Die *International Orpheus Academy* 2004 mit ihren etwa 35 Teilnehmern aus aller Welt führte so zu einem intensiven und lehrreichen Zusammenkommen in einer entspannten, kollegialen und häufig sogar freundschaftlichen Atmosphäre.

Florian Wetter

Historie versus Systematik? Die Kongresse der GMTH und SMT in Hamburg und Boston im Herbst 2005

Die bereits seit Mitte der 60er Jahre akademisch institutionalisierte ›Music Theory‹ der USA ist ein wichtiges Vorbild für die im Aufbruch begriffene Musiktheorie Europas.¹ Gleichwohl sind europäische und amerikanische Musiktheorie in inhaltlicher wie institutioneller Hinsicht zwei deutlich unterschiedliche Disziplinen. Wird auch beiden gleichermaßen abverlangt, in der Lehre einen Hauptakzent auf die propädeutische Pflichtfachausbildung zu legen, kann doch die ›Music Theory‹ in den USA auf eine lange und eigenständige Forschungstradition zurückblicken und erscheint, da sie zumeist in die Music Departments der Universitäten integriert ist, als akademische Disziplin institutionell gefestigt. Demgegenüber befindet sich zumal die Musiktheorie in Deutschland in einer prekären Situation: Institutionell an den Musikhochschulen verankert, nimmt sich ihre Möglichkeit, einen identitätsstiftenden Rückhalt in der eigenen wissenschaftlichen Ausrichtung zu finden, noch vergleichsweise bescheiden aus.

Eindrücke vom Hamburger Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie und dem Annual Meeting der Society for Music Theory (SMT) in Boston seien im Folgenden die Grundlage für einige Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der deutschen und amerikanischen Musiktheorie. Dabei wird sich zeigen, dass das durch das Motto des Dresdener Gründungskongresses der GMTH im Jahr 2001 »Musiktheorie – Zwischen Historie und Systematik« beschriebene Spannungsfeld eine für die Disziplin unverminderte Aktualität besitzt.

»Musiktheorie im Kontext«

Auch im fünften Jahr nach Gründung der GMTH bilden deren Jahreskongresse einen Gradmesser für die inhaltliche Entwicklung der Musiktheorie in Deutschland. Jahrestreffen akademischer Organisationen haben – anders als Fachkongresse – in erster Linie zum Ziel, einen möglichst breiten Überblick über aktuelle Diskussionen innerhalb der eigenen Disziplin zu geben. Gleichzeitig sind sie ein wichtiges Forum für den intensiven fachlichen und persönlichen Austausch ihrer Mitglieder. Der V. Kongress der GMTH, der vom 14. bis 16. Oktober 2005 an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg stattfand, stand unter dem Motto »Musiktheorie im Kontext«. Über 200 offiziell registrierte Teilnehmer waren an die Hamburger Musikhochschule gekommen. Unter den passiven wie aktiven Teilnehmern befand sich eine auffallend hohe Zahl jüngerer Lehrbeauftragter. Sie repräsentieren eine Gruppe, die bei den Treffen der GMTH nicht zuletzt

1 Ein Indiz des Aufbruchs sind die zahlreichen Neugründungen nationaler Gesellschaften für Musiktheorie: In Italien wurden 1989 gleich zwei Gesellschaften für Musiktheorie gegründet. Es folgten Gründungen in Frankreich, Spanien, Belgien und England. Als letzte Gründung vor derjenigen der GMTH (2000) erfolgte 1999 die der *Dutch Society for Music Theory* in den Niederlanden.

auch die Erfahrung professioneller Zugehörigkeit sucht, die ihnen infolge des ausgesprochen ›informellen‹ Status der Lehrbeauftragten hierzulande an der eigenen Hochschule oft verwehrt bleibt.

Wie seine Vorgänger fand auch der Hamburger Kongress erneut unter großer internationaler Beteiligung statt, wobei insbesondere die Präsenz einiger der führenden Vertreter aktueller Strömungen der amerikanischen Musiktheorie hervorzuheben ist. Dies ist ein Zeichen dafür, dass sich die Kongresse der GMTH innerhalb nur weniger Jahre zu einem international beachteten Forum der Musiktheorie entwickelt haben. Dies lässt auf eine zukünftige produktive Beziehung von amerikanischer und deutscher Musiktheorie hoffen. Denn obwohl die deutsche Musiktheorie seit ihrer Institutionalisierung durch die GMTH wieder stärker von der amerikanischen Musiktheorie wahrgenommen wird, ist die aktive Rezeption deutschsprachiger musiktheoretischer Literatur in den USA noch immer beklagenswert gering. Ein fachlicher Dialog findet nach wie vor primär auf der Grundlage persönlicher Kontakte statt, die allerdings gerade von amerikanischen Musiktheoretikerinnen und -theoretikern zunehmend gesucht werden. Zu dieser Entwicklung passt, dass sich unter den eingereichten Abstracts eine erstaunlich hohe Zahl von Bewerbungen aus den USA befand, die nicht nur – und das sei eigens betont – auf persönliche Aufforderung hin, sondern zum großen Teil durch die Verbreitung des Call for Papers über die Mailingliste der SMT zustande gekommen war.²

Ohnehin war mit 100 Einsendungen die Zahl der Proposals so hoch wie noch nie. Die Qualität der Beiträge hatte die Vorbereitungsgruppe des Kongresses³ und den Vorstand der GMTH dazu bewogen, die vorgesehene Zahl der Vorträge von 40 auf 60 zu erhöhen. Der Überlegung folgend, dass »durch die ästhetische Praxis, benachbarte Disziplinen und den geschichtlichen Hintergrund der Musiktheorie eine Reihe von Fragestellungen erwachsen, die über die Grenzen eines propädeutisch verengten Fachverständnisses hinausweisen«⁴, bildete eine interdisziplinäre Ausrichtung die zentrale inhaltliche Akzentuierung der Veranstaltung. Besonders zum Ausdruck kam dies in der von Christian Thorau (Frankfurt a. M.) inhaltlich betreuten Sektion »Zeichentheoretische und kognitivistische Ansätze in der Musiktheorie«. Weitere thematische Sektionen widmeten sich der Wechselwirkung von Musiktheorie und ästhetischer Erfahrung, dem Verhältnis von Musiktheorie und Komposition sowie den Bezügen zwischen Musiktheorie und kulturellem Kontext.

Die hohe Anzahl der Vorträge und das breit gefächerte thematische Spektrum des Hamburger Kongresses erlauben keine detaillierte Beschreibung seines Verlaufs. Die folgenden Ausführungen – und gleiches gilt für die Darstellung des amerikanischen Kongresses – geben zwangsläufig einen ausschnittartigen und subjektiven Eindruck wieder.

Jeder der vier thematischen Sektionen war ein Einführungsvortrag vorangestellt: Als Auftakt der Sektion »Musiktheorie und ästhetische Erfahrung« entwickelte Elmar Lamp-

2 Gerade vor diesem Hintergrund wäre es wünschenswert, dass sich auch deutsche Musiktheoretikerinnen und -theoretiker verstärkt mit eigenen Vorschlägen für die Teilnahme an SMT-Meetings in den USA bewerben.

3 Mitglieder der Vorbereitungsgruppe waren: Reinhard Bahr (Kongressleitung), Jan Philipp Sprick, Catherine Fourcassie, Jörn Arnecke, Wolfgang-Andreas Schultz, Axel Schaffran.

4 Textlaut des Call for papers.

son, Präsident der Hamburger Musikhochschule, in seinem Referat »Musiktheorie als intelligentes Fühlen« Perspektiven einer stärker an der musikalischen Erfahrung orientierten Musiktheorie. Die ursprünglich im Hinblick auf Fragestellungen der praktischen Pädagogik hin konzipierte Sektion erwies sich schließlich als die inhaltlich heterogenste. Das Spektrum der zwölf Beiträge reichte von primär philosophisch orientierten Vorträgen wie denjenigen von Jörg-Peter Mittmann (»Überlegungen zum empirischen Wert musiktheoretischer Aussagen«) und Martin Kaltenecker (»Zum Begriff der musikalischen Zuschreibung«) bis hin zu pädagogisch ausgerichteten Überlegungen wie Wolfgang-Andreas Schultz' »Melodielehre im Pflichtfach-Unterricht«.

Die Sektion zum »Verhältnis von Musiktheorie und Komposition« wurde mit dem anschaulichen Vortrag »Abschaffendes Schaffen: Überlegungen zu einer Poetik kreativer Zerstörung« von Hermann Danuser (Berlin) eröffnet. Diese Sektion war mit siebzehn Vorträgen erwartungsgemäß die größte. Für die vielen ausgesprochen individuellen analytischen Ansätze, die hier sichtbar wurden, ist eine generelle Tendenz charakteristisch: Nur wenige Vorträge thematisierten grundsätzliche Aspekte des Verhältnisses von Musiktheorie und Komposition. Die meisten Beiträge waren analytische Fallstudien, die – und das lag sicher primär am Motto des Kongresses – einzelne musikalische Werke kontextualisierten. Ein Übergewicht eher historisch orientierter Ansätze war deshalb kaum verwunderlich. Stellvertretend seien hier drei unterschiedliche Beiträge erwähnt: Tobias Bleek (Berlin) verfolgte am Beispiel von György Kurtags Webern-Rezeption den unmittelbaren Einfluss von theoretischer Reflektion auf den kompositorischen Schaffensprozess. Astrid Bolay (Trossingen) thematisierte August Halms Analysebegriff vor dem Hintergrund seiner eigenen Kompositionen. Reinhard Bahr (Hamburg) schließlich erörterte mögliche Bezüge zwischen Moritz Hauptmanns dialektisch-spekulativer Musiktheorie und dem Musikdenken Robert Schumanns.

Den Auftakt zur dritten Sektion »Musiktheorie und kultureller Kontext« machte Alexander Rehdings (Harvard) Beitrag »Europäische Musiktheorie und chinesische Musik 1800/1900«, der auf originelle Weise ein in Vergessenheit geratenes Stück früher Musikethnologie thematisierte und dabei die oftmals von zwangsläufigen Missverständnissen geprägte Rezeption außereuropäischer Musikkulturen durch westliche Musik und Musiktheorie aufzeigte. Der historische Zeitraum, der in dieser Sektion durch Beiträge wie »Kulturgeschichtliche Überlegungen zum Modusphänomen in der europäischen Musik« (Tihomir Popovic, Hannover), »Musiktheorie in Zisterzienserklöstern« (Angelika Moths, Basel), »Synchroner Schnitt um 1910: Das kurze Stück im kulturellen Kontext um 1910« (Simon Obert, Basel) oder auch »Das Geräusch in der Musiktheorie im italienischen Futurismus« (Beate Kutschke, Berlin) abgedeckt wurde, war sehr weit gefasst. Insbesondere Bettina Varwigs (Harvard) Vortrag zu den rhetorischen Grundlagen der Formbildung im 17. Jahrhundert zeigte, wie eine kultur- und geistesgeschichtliche Kontextualisierung – hier besonders der rhetorischen Schriften des Erasmus von Rotterdam – zu einem verblüffend neuen Blick auf das herkömmliche Repertoire beitragen kann. Ein markanter Unterschied zu allen übrigen Sektionen war indes die auffallende Zurückhaltung hinsichtlich der Themen aus dem 20. Jahrhundert. Hier gab es lediglich einen Beitrag von Aaron Girard (Harvard), der sich am Beispiel David Lewins mit den Anfängen der amerikanischen Musiktheorie als intellektueller Disziplin auseinandersetzte.

Zeichentheoretische und kognitivistische Ansätze spielen in der deutschen Musiktheorie bislang lediglich eine untergeordnete Rolle. Deshalb schien es den Organisatoren angebracht, für diese Sektion drei Eröffnungsvorträge vorzusehen. Dass drei der fünf restlichen Sektionsbeiträge (Uwe Seifert, Martin Pfeleiderer und Markus Neuwirth) aus der systematischen Musikwissenschaft kamen, verdeutlicht, dass die deutsche Musiktheorie die ›kognitivistische Wende‹ der amerikanischen Musiktheorie nicht – oder noch nicht – mitvollzieht. Ob die Vorstellung dieser Ansätze auf dem Hamburger Kongress zu einer verstärkten Rezeption in Deutschland führen wird, ist noch nicht abzusehen: Bei aller Offenheit blieb eine gewisse Skepsis spürbar. Neben Christian Thorau, der in das Thema einführte, waren mit Robert Hatten (Bloomington) und Lawrence Zbikowski (Chicago) zwei der renommiertesten Vertreter dieser Strömung nach Hamburg gekommen. Sie näherten sich dem Thema aus jeweils unterschiedlicher Richtung: Hatten gab mit seinem Vortrag »Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes and Gesture« einen umfassenden Überblick über seine Arbeiten zur Semiotik. Seine theoretischen Ausführungen illustrierte er mit einer Vielzahl von Musikbeispielen, die die Anwendbarkeit insbesondere der Kategorie der ›gesture‹ auf die musikalische Interpretation aufzeigten.⁵ Zbikowski stellte in seinem Vortrag »Cognitive Science, Music Theory, and Music Analysis«⁶ Analyseverfahren auf der Grundlage von ›basic-level‹-Kategorien vor. Hier standen anthropologische Grundfragen wie diejenige nach den kognitiven Kapazitäten des Menschen im Vordergrund. Als konkretes Analysebeispiel diente ihm dabei der Film-Song *The Way you Look Tonight*, den Zbikowski zunächst in seinem originalen filmischen Kontext vorstellte und schließlich auf der E-Gitarre selbstbegleitet darbot. Der Vergleich der beiden Ansätze zeigte die Verlagerung des theoretischen Erkenntnisinteresses – Zbikowski gehört einer jüngeren Generation an als Hatten – von einem primär am konkreten musikalischen Werk orientierten analytischen Zugang hin zu allgemeinen Fragen musikalischer Kognition.

Die Freepaper-Sektion war mit neun Vorträgen nicht sehr umfangreich, dafür inhaltlich aber um so abwechslungsreicher. Martin Schönbergers (München) Beitrag zur Analyse Populärer Musik⁷, der einzige Beitrag seiner Art auf dem Kongress, fand sich in einer Sektion mit Bettina Schergauts (Freiburg) Vortrag zum Verhältnis von musikalischer und dialektischer Logik bei Theodor W. Adorno wieder. Folker Froebe (Mannheim) versuchte in seiner Analyse des I. Satzes von Beethovens Streichquartett op. 95 einen undogmatischen Schenker-Ansatz mit der Tradition motivisch-thematischer Analyse zu verbinden.⁸ Diese Art von Methodeneklektizismus repräsentiert eine wichtige Tendenz in der gegenwärtigen deutschen Musiktheorie, die gerade durch die Verbindung historischer und systematischer Ansätze zu neuen Ergebnissen zu kommen sucht.

Die Sektionen – es fanden bis zu drei Vorträge parallel statt – wurden durch Workshops zu verschiedenen Formen der Improvisation oder auch multimedialer Komposi-

5 Hatten 2004.

6 Ausgehend von seinem 2004 mit dem Wallace-Berry-Award ausgezeichneten Buch *Conceptualizing Music* (Zbikowski 2002).

7 Siehe den Abdruck des Beitrages in dieser Ausgabe der ZGMTH.

8 Siehe den Abdruck des Beitrages in dieser Ausgabe der ZGMTH.

tion ergänzt. Präsentationen des Gehörbildungsprogrammes »Orlando« der Dresdner Musikhochschule (John Leigh) sowie zur Zeichensatzanwendung in Funktions- und Stufentheorie ergänzten die theoretischen Vorträge.

Einen weiteren Akzent setzte ein Konzert, in dem Alte und Neue Musik von Machaut bis Ligeti einander gegenübergestellt und mit Texten von Johann Mattheson kommentiert wurde. Schließlich sei auch noch die Podiumsdiskussion zur BA/MA-Studienreform erwähnt, die Fortsetzung einer Veranstaltung vom Vorjahr in Köln, in der die Veränderungen thematisiert wurden, die auf die Musiktheorie als Hochschuldisziplin zukommen werden.

Bei der Abschlussdiskussion gab es zwar wie in den vergangenen Jahren ein überwiegend positives Echo, aber auch kritische Töne wurden laut. Abgesehen von der Kritik an unzureichenden Präsentationsformen einzelner Vortragender wurde ein zu hohes Abstraktionsniveau in vielen Beiträgen kritisiert. Hier handelt es sich aber zweifelsohne um ein Problem, dessen Ursprung nicht nur in der inhaltlichen Gestaltung der Vorträge, sondern in den grundsätzlich divergierenden Ansichten über die Ausrichtung der Musiktheorie, nicht zuletzt der GMTH selbst, zu suchen ist. Für den Verfasser jedenfalls war der Kongress ein beeindruckendes Zeugnis für den Wandel und die zunehmende Professionalisierung der deutschen Musiktheorie. Befürchtungen, das Interesse könnte nach dem euphorischen Beginn in der Gründungsphase der Gesellschaft sukzessiv abnehmen, haben sich nicht bestätigt. Ganz im Gegenteil: Der Kongress hat Vorfreude auf das nächste Treffen der GMTH in Weimar geweckt.

Annual Meeting der SMT in Cambridge/Boston

Das 28. Annual Meeting der SMT fand vom 10. bis 13. November 2005 im Hyatt Regency-Hotel in Cambridge/Massachusetts, in unmittelbarer Nachbarschaft der Boston University, Harvard und des MIT, statt. Über 500 Teilnehmerinnen und Teilnehmer waren zu diesem Treffen an die amerikanische Ostküste gereist und machten es damit zu dem bisher größten Einzeltreffen der SMT seit ihrer Gründung im Jahr 1978.⁹ Die Zahl der Teilnehmenden, aber auch die Tatsache, dass nahezu jede Hochschule bei den Jahrestreffen der großen akademischen Gesellschaften in den USA präsent ist, macht dieses Treffen nicht nur zu einem wichtigen Forum des akademischen Austausches, sondern auch zum zentralen Academic Job Market: Angesichts der großen geographischen Entfernungen in den USA bietet es sich für die Universitäten, aber auch für die Bewerberinnen und Bewerber an, diese Treffen mit sogenannten »Job Interviews« zu verbinden und so Zeit und Reisekosten zu sparen.

Die programmatische Vielfalt dieses Kongresses lässt jeden Versuch erfolglos erscheinen, die amerikanische Musiktheorie auf bestimmte vorherrschende theoretische Ansätze zu reduzieren. Dennoch lassen sich trotz der zunehmenden Ausdifferenzierung einige Trends beobachten, die im Folgenden dargestellt werden sollen. Im Hinblick auf die in Deutschland momentan stark rezipierte Schenkerian Analysis ist zu sagen, dass dieser

9 Seit einigen Jahren finden die Treffen der SMT alle zwei Jahre gemeinsam mit der American Musicological Society (AMS) statt.

in den USA ehemals äußerst wichtige Zweig der musikalischen Analyse zwar nach wie vor präsent ist, im Kontext der SMT jedoch kaum noch diskutiert, hinterfragt oder weiterentwickelt wird. In Boston war lediglich eine Session¹⁰ von insgesamt vierundzwanzig dezidiert der Schenker-Analyse gewidmet: »Schenker: Interruption, Form, and Allusion«. Schenkerian Analysis scheint ihren paradigmatischen Status für die Analyse tonaler Musik in den USA zunehmend einzubüßen. Sie ist auf dem Weg, ein immer noch populäres und an den meisten Universitäten gelehrtes Analyseverfahren zu werden, um das aber keine grundsätzlichen Debatten mehr geführt werden.

Ein neues musiktheoretisches Paradigma stellen demgegenüber die Transformational Theory und die aus ihr hervorgegangene Neo-Riemannian-Theory (NRT) dar. Der große Erfolg dieses theoretischen Ansatzes ist vor allem deswegen erstaunlich, weil sich die NRT nur für einen vergleichsweise kleinen Ausschnitt des (spät-)tonalen Repertoires eignet. In seinem Beitrag für die ZGMTH definiert Edward Gollin die NRT als »a range of speculative and analytical studies concerned with the relation of the mathematical structure of tonal pitch materials (e.g. harmonic triads, tertian seventh chords, diatonic collections, and so forth) to the properties and functions of those materials in musical systems and in individual musical works«. ¹¹ Der dabei interessanteste Punkt ist Gollins Beschreibung der NRT als »speculative and analytical«. Gollin bezieht sich dabei auf die Anfänge der NRT, die zunächst als spekulatives theoretisches System aus der von David Lewin begründeten Transformational Theory hervorgegangen ist, weshalb einige amerikanische Theoretiker der Ansicht sind, dass die NRT eher Neo-Lewinian-Theory heißen müsste. ¹² Lewins mathematische Überlegungen wurden später von Brian Hyer¹³ und Richard Cohn¹⁴ aufgegriffen und zur NRT weiterentwickelt. Momentan ist neben der weiteren systematischen Ausdifferenzierung der NRT der Versuch spürbar, die NRT mehr als bisher für die konkrete Analyse fruchtbar zu machen. Gemessen an dem Charakteristikum, zunächst theoretisch-spekulative Modelle zu entwickeln und diese erst in einem zweiten Schritt zum Instrument konkreter Analyse werden zu lassen, kann die NRT als typisch für die amerikanische Musiktheorie gelten, in der dem spekulativen Anteil musiktheoretischen Denkens traditionell eine größere Rolle zukommt als in der derzeitigen deutschen Musiktheorie.

Lewins entscheidende Rolle bei der Entwicklung der NRT hat ihm in der amerikanischen Musiktheorie das Image des mathematisch und streng systematisch orientierten Theoretikers eingebracht. Dass diese einseitige Bewertung jedoch zu kurz greift, zeigt die posthume Publikation von Lewins beeindruckender Aufsatzsammlung »Studies in Music with Text«, die Anfang 2006 als erster Band der neuen Musiktheorie-Reihe bei

10 Es gibt bei den Meetings der SMT zumeist keine thematischen Sektionen, sondern die anonym bewerteten Abstracts werden zu thematisch gebundenen Sessions mit zwei bis vier Vorträgen zusammengefasst.

11 Gollin 2005.

12 Insbesondere Lewins Buch *General Musical Intervals and Transformations* (1987) ist im Hinblick auf diese Theorieentwicklung paradigmatisch.

13 Hyer 1995.

14 Die wichtigsten Aufsätze in diesem Zusammenhang sind Lewin 1996 sowie Cohn 1996, 1997 und 1998. Für eine umfassende Bibliographie siehe Gollin 2005.

Oxford University Press¹⁵ erschienen ist: Der Herausgeber der Reihe, Richard Cohn, bemerkte anlässlich der Präsentation des Bandes auf dem SMT-Kongress, dieses Buch zeige einen »anderen David Lewin«, nämlich einen Theoretiker, der sich fern von jeglichem Systemzwang auf äußerst sensible und erfahrungsnahe Weise der vielschichtigen Analyse von Einzelwerken widme.

In einer Sektion mit dem Titel »Traveling Through Space« wurden eine Reihe systematisch-spekulativer Ansätze aus der Transformational- aber auch der Pitch-Class Set Theory zusammengefasst. Vorträge wie Joseph N. Straus' »Atonal Pitch Space« oder Dmitri Tymoczkos »A Map of All Chords«¹⁶ beeindruckten durch ihren Anspruch, Musiktheorie wirklich als »Theorie« im emphatischen Sinne zu begreifen und sich nicht durch Fragen nach der vermeintlichen Relevanz ihres Tuns für die pädagogische Anwendung vorschnell gängeln zu lassen. Andererseits sollten sich – darin mag ein zugegebenermaßen traditionell europäischer Standpunkt zum Ausdruck kommen – gerade die Transformational Theory, die NRT aber auch die Pitch-Class-Set-Theory der Gefahr bewusst sein, dass der Kontakt zur Musik durch ein dominierendes Systemdenken leicht verloren gehen kann. Das Ergebnis können dann Analysen sein, die sich dem hörenden Nachvollzug nahezu vollständig entziehen. Ein Negativbeispiel in dieser Hinsicht war Richard Hermanns (University of New Mexico) Vortrag »Parsimonious Equivalence Classes for Voice-Leading between Maximally Even and Near Maximally Even Set Classes«, der schon in seiner Titelgebung die hier gemeinte Problematik widerspiegelt.

Vor diesem Hintergrund – der Diskrepanz zwischen analytischen Ergebnissen und ihrem Beitrag für die Konstituierung des ästhetischen Gegenstandes Musik – ist auch das zunehmende Interesse in den USA an einer Verbindung von Musiktheorie und Kognition zu verstehen: Neben traditionell musikpsychologisch orientierten Vorträgen wie »Surprise and Listening Ahead: Analytic Engagements with Musical Tendencies« von Elizabeth Hellmuth Margulis (Northwestern University) griff Clifton Callender (Florida State University) in seinem Vortrag »Some thoughts on Measuring Voice-Leading Distance« die für die NRT zentrale Kategorie des »parsimonious voice-leading« auf und stellte grundlegende theoretische Erkenntnisse der NRT hinsichtlich ihrer musikalischen Wahrnehmbarkeit durch eine empirische Untersuchung auf den Prüfstein.¹⁷ Neben den bisher beschriebenen Entwicklungen ist – ähnlich wie in Deutschland – eine Tendenz zur eklektischen Kombination unterschiedlicher methodischer Ansätze zu beobachten. Deutlich wurde dies insbesondere in der Session »Combining Musical Systems« bei Jonathan R. Pieslaks (University of Michigan) Vortrag »Three Turns ›in the Evening Air‹: Schenkerian, Schoenbergian, and Neo-Riemannian Perspectives on a Debussy-Prelude«.

15 Lewin 2006.

16 Eine aktuelle Version von Tymoczkos SMT-Vortrag ist kürzlich unter dem Titel »The Geometry of Musical Chords« in *Science* veröffentlicht worden (*Science*, 7. Juli 2006, Vol. 313, Nr. 5783, 72–74). Es ist damit der erste Musik-Artikel in der über 120-jährigen Geschichte der wichtigsten naturwissenschaftlichen Zeitschrift der USA und steht für die naturwissenschaftlich-systematische Ausrichtung von Teilen der »Music Theory« in den Vereinigten Staaten. Der Text und zusätzliches Material sind auf Tymoczkos Homepage frei zugänglich (<http://www.music.princeton.edu/~dmitri/sciencearticle.htm>, 12.6.2006).

17 Siehe in diesem Kontext auch Callender 1998.

Einer der interessantesten Vorträge war Ian Quinns »Harmonic Function without Primary Triads«, der in der Session »Tonal Reconstructions« angesiedelt war. Quinn, derzeit Assistant Professor an der Yale University, berichtete über einige von ihm eingeführte Neuerungen im Undergraduate-Curriculum. Im Mittelpunkt steht dabei eine Akkord-Chiffrierung, die Quinn »functional-bass notation« nennt, eine Kombination aus Funktionssymbolen und Generalbassziffern, die eine Abkehr vom Umkehrungsdenken der in den USA durch »roman numerals« repräsentierten Stufenlehre bedeutet und dabei unter anderem einen bereits von Daniel Harrison skizzierten Funktionsbegriff weiterentwickelt.¹⁸ Diese Reform des Theorieunterrichts zielt auf die schnellere individuelle Arbeit der Studenten am konkreten musikalischen Material, in erster Linie dem Erstellen von Stilkopien. Bemerkenswert an Quinns Ansatz ist neben den konkreten Ideen zur Umsetzung im Unterricht, dass er diesen Innovationen einen theoretisch sehr komplex begründeten Tonalitätsbegriff zugrunde legt, für den er auch empirische Ergebnisse aus der Kognitionsforschung heranzieht.¹⁹ Quinns Vortrag war daher eine anregende Verknüpfung von Erfahrungen aus einer propädeutischen Lehrsituation und abstrakt-spekulativer Forschung. Konkrete Unterrichtspraxis und spekulative Theoriebildung werden in den USA – und das gilt nicht nur für Quinns Vortrag – nicht als unüberbrückbarer Gegensatz, sondern zumeist als sich gegenseitig befruchtend angesehen.²⁰ Gerade in diesem Bereich zeigen sich jedoch Unterschiede zwischen der Situation in den USA und Deutschland: Während neue Ansätze im Bereich des Satzlehreunterrichts hierzulande in letzter Zeit zunehmend historisch ausgerichtet sind, werden die umfangreichen Forschungen zur Geschichte der Musiktheorie in den USA in der Regel nicht für die Herausbildung neuer theoretischer Ansätze fruchtbar gemacht.

Eine ganz andere Art, musiktheoretische Erkenntnisse in der pädagogischen Praxis anzuwenden, zeigte sich im Bereich »Performance and Analysis«. In einer Sektion zu »Performance and Rhythm« wurden Forschungsergebnisse zu »Chopin's Chromatic Shadings: Performance as Analysis« oder »Glenn Gould's Constant Rhythmic Reference Point« vorgestellt. Einer der inhaltlichen Höhepunkte des SMT-Treffens war jedoch die Abendsektion »Interacting Interpretive Roles – Performer and Theorist«, in der drei Theoretiker Studierende des New England Conservatory in Boston live gecoacht haben. Clemens Kemme (Conservatorium van Amsterdam) betonte im Lied *Il pleure dans mon cœur* von Debussy aufführungsrelevante Zusammenhänge zwischen Text und Musik. William Rothstein (CUNY) legte bei seinem Unterricht von Brahms' 2. Violinsonate op. 100 den Schwerpunkt auf strukturell begründbare interpretatorische Alternativversionen. Robert Hatten machte schließlich seinen – bereits auf dem Hamburger GMTH-Kongress vorgestellten – gestischen und rhetorischen Ansatz für die Interpretation des III. Satzes von Beethovens Streichquartett B-Dur, op. 130 fruchtbar. Kemmes Textinter-

18 Harrison 1994.

19 Quinns Ph. D. Dissertation *A Unified Theory of Chord Quality in Equal Temperaments* (2004) widmet sich einer ähnlichen Thematik und erscheint sukzessive in drei Abschnitten in *Perspectives of New Music*.

20 Dass auf den Treffen der SMT relativ wenig dezidiert pädagogische Themen diskutiert werden, ist darauf zurückzuführen, dass diese Themen tendenziell bei den ebenfalls jährlich stattfindenden Treffen der College Music Society (<http://www.music.org>) behandelt werden, der mit fast 10.000 Mitgliedern größten akademischen Musikgesellschaft der USA.

pretation, Rothsteins struktureller Zugang und Hattens gestische Interpretation sind drei sehr unterschiedliche Ansätze, die jeder auf seine Art ein großes Potential für ein gewinnbringendes Zusammenwirken von Theorie und musikalischer Interpretation bergen. Das überwältigende Publikumsinteresse an dieser Veranstaltung zeigte die Bedeutung, die diesem bisher sicherlich zu wenig beachteten Thema in Zukunft innerhalb der Musiktheorie zukommen wird.

Die thematische Ausrichtung der Bela Bartóks drittem Streichquartett gewidmeten Plenary Session – unmittelbar vor dem Business-Meeting der SMT – steht beispielhaft für das anhaltend große Interesse der amerikanischen Musiktheorie an der Musik des 20. Jahrhunderts. Dabei scheint Bartók die bisher dominierenden Repräsentanten der musikalischen Moderne, Schönberg und Strawinsky, zunehmend abzulösen. Die drei analytischen Vorträge von Joseph N. Straus (CUNY), Jonathan W. Bernard (University of Washington) und Judith Frigyesi (Bar-Ilan University) wurden durch eine Aufführung des Streichquartetts durch das Borromeo String Quartet aus Boston ergänzt. Daneben gab es noch eine Reihe weiterer Sessions zur Musik des 20. Jahrhunderts mit Themen wie »American Composers since 1945«, »Schoenberg and Leibowitz« und »European Twentieth-Century Composers«.

Auch die Publication Awards der SMT im Jahr 2005²¹ reflektieren die bisher beschriebenen Entwicklungen innerhalb der amerikanischen Musiktheorie. Den Preis für den besten Artikel erhielt Michael Klein (Temple University) für seinen Aufsatz »Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative«. Klein kombiniert dort musiktheoretische, musikwissenschaftliche, semiotische und hermeneutische Ansätze zu einer eigenständigen und in ihrer methodischen Bandbreite exemplarischen musikalischen Analyse, in deren Mittelpunkt das Konzept der Intertextualität steht. Der Emerging Scholar Award ging an Julian Hook (Indiana University) für seinen Artikel »Uniform Triadic Transformations«, die produktive Weiterentwicklung und Systematisierung einer Reihe von Ideen der Transformational Theory. Der wichtigste Preis, den die SMT zu vergeben hat, der Wallace-Berry-Award für das beste Buch, wurde dem Ethnomusicologist Marc Perlman (Brown University) für *Unplayed Melodies: Javanese Gamelan and the Genesis of Music Theory* verliehen. Perlman überwindet in diesem Buch die Grenzen des Faches durch die Verbindung traditioneller westlicher Musiktheorie mit der Ethnomusicology und den Kognitionswissenschaften. Der in den USA – anders als in Deutschland – primär innerhalb der Disziplin Musiktheorie selbst angesiedelte Bereich der Geschichte der Musiktheorie wurde durch zwei Special Citations berücksichtigt. Zum einen wurde Claude Paliscas Übersetzung und Kommentar von Vincenzo Galileis *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florenz 1581) ausgezeichnet, zum anderen eine zweibändige Übersetzung von Heinrich Schenkers *Der Tonwille* – ein großes Projekt unter der Editionsleitung von William Drabkin.

21 Ausführliche Beschreibungen der einzelnen Publikationen und vollständige bibliographische Angaben unter: <http://www.societymusictheory.org/index.php?pid=187> (12.6.2006).

Fazit

Das Jahrestreffen der SMT 2005 hat erneut die große Leistungsfähigkeit und Vielseitigkeit der amerikanischen Musiktheorie unter Beweis gestellt. Was bedeutet das für die deutsche Musiktheorie? Deren Potential liegt immer noch in der sehr soliden handwerklichen Ausbildung an den Musikhochschulen und der engen Verbindung zur künstlerischen Praxis. Die Gründung der GMTH hat der bisher tendenziell vernachlässigten wissenschaftlichen Seite des Faches ein stärkeres Gewicht verliehen. Bei der weiteren Entwicklung eines eigenständigen Profils kann der Dialog mit der amerikanischen Musiktheorie hilfreich sein, wenn die Vielfalt des amerikanischen Diskurses fruchtbar gemacht wird, ohne darauf zu verzichten, bestimmte Entwicklungen kritisch zu hinterfragen.

Sehr auffällig ist, dass die Ansätze, die momentan die Diskussion in den USA beherrschen, wie beispielsweise die NRT oder die kognitive Musiktheorie, in der deutschen Musiktheorie nur eine marginale Rolle spielen. Doch ist diese Skepsis gegenüber unhistorisch-systematischen Entwürfen, denen der Versuch eines innovativen Umgangs mit historischen Erkenntnissen gegenübergestellt wird, vielleicht bereits der Anfang einer eigenständigen Profilbildung der deutschen Musiktheorie im Vergleich zu einer immer noch stark systematisch orientierten Musiktheorie in den USA, eine Orientierung, die sich durch die NRT derzeit wieder zu verstärken scheint.

Der deutlichste Unterschied zwischen amerikanischer und deutscher Musiktheorie betrifft aber möglicherweise gar keinen inhaltlichen Aspekt, sondern die Kommunikationsstruktur innerhalb der ›Scientific Community‹. Auf Grund der Tatsache, dass sich die Musiktheorie in Deutschland erst vor wenigen Jahren in Form der GMTH einen institutionellen Rahmen gegeben hat, sind wechselseitige Bezugnahmen auf Entwicklungen innerhalb des Faches immer noch rar. Auch der Hamburger Kongress vermittelte den Eindruck, dass unterschiedliche Ansätze, nachdem sie vorgestellt worden sind, doch zumeist unverbunden nebeneinander stehen bleiben. Daher wären in Zukunft offenere und offensiv geführte inhaltliche Diskussionen wünschenswert. Ob die jährlichen Kongresse dafür ein angemessenes Forum bilden können, scheint jedoch nicht nur aus organisatorischen Gründen fraglich. Eine Möglichkeit könnten zwar inhaltlich-programmatische Podiumsdiskussionen bieten, die auf den bisherigen Kongressen überwiegend zu institutionellen Fragen durchgeführt wurden²², eine aussichtsreichere andere Option könnte aber darin bestehen, ›regionale‹ Treffen zu spezifischen Themenstellungen dem Jahreskongress flankierend an die Seite zu stellen, so wie dies zuletzt mit den Symposien zum Schaffen von Sethus Calvisius in Leipzig und zum Thema »Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang« in Bremen bereits geschehen ist. Auch hier bedarf es allerdings, nicht anders als bei den Jahreskongressen, jeweils der Klärung, wie die Zusammenarbeit der GMTH mit den musiktheoretischen Fachbereichen der einzelnen Hochschulen aussehen könnte.

Jan Philipp Sprick

22 Dass auch institutionelle Diskussionen inhaltliche Fragen berühren, hat die BA/MA-Diskussion auf dem Hamburger Kongress gezeigt, da die Positionierung der Musiktheorie in der Neuordnung der Hochschulen zentrale Fragen des fachlichen Selbstverständnisses berührt.

Literatur

- Callender, Clifton (1998), »Voice-Leading Parsimony in the Music of Alexander Scriabin«, *Journal of Music Theory* 42, 219–233.
- Cohn, Richard (1996), »Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions«, *Music Analysis* 15, 9–40.
- (1997), »Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their Tonnetz Representations«, *Journal of Music Theory* 41, 1–66.
- (1998), »Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and Historical Perspective«, *Journal of Music Theory* 42, 167–180.
- Gollin, Edward (2005), »Neo-Riemannian Theory«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1–2 (2003/05), Bd. 2: 2/2–3, 153–155.
- Harrison, Daniel (1994), *Harmonic Function in Chromatic Music*, Chicago.
- Hatten, Robert (2004), *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington: Indiana University Press.
- Hyer, Brian (1995), »Reimag(in)ing Riemann«, *Journal of Music Theory* 39, 101–138.
- Lewin, David (1987), *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New Haven: Yale University Press.
- (1996), »Cohn Functions«, *Journal of Music Theory* 40, 181–216.
- (2006), *Studies in Music with Text*, Oxford: Oxford University Press.
- Quinn, Ian (2004), *A Unified Theory of Chord Quality in Equal Temperaments*, Ph.D. Diss., Eastman School of Music.
- Zbikowski, Lawrence M. (2002), *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford: Oxford University Press.

REZENSIONEN

Christopher Schmidt, *Harmonia Modorum. Eine gregorianische Melodielehre* (= Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis, Sonderband), Winterthur: Amadeus 2004

In diesem Buch kommt der wohl wunderbarste Aspekt der Musik zur Sprache, ihr eigentliches Lebenselixier: die Tonbedeutung und ihre Veränderbarkeit im wechselnden Umfeld. Der Gegenstand ist meistens flüchtig, seine Aggregatzustände sind so raschen Wechsels unterworfen, dass man seiner kaum habhaft werden kann. Die Geschichte der Musiktheorie ist voller Beispiele von Versuchen, ihn einzusperren und in eine kristalline Struktur zu pressen. Dass sich die theoretische von der ästhetischen Wahrnehmung dabei meist weit entfernt, ist uns allen schmerzlich bewusst. Als Beispiele für das Erfassen der Tonbedeutung in der mittelalterlichen Einstimmigkeit seien Guido von Arezzos ›Hexachorde‹ oder Abt Bernos und Hermannus Contractus' ›Spezies‹ genannt. Sie haben es trotz ihrer Unzulänglichkeiten zu erstaunlich langlebigen Karrieren gebracht. Als theoretische Systeme sind sie für die Erklärung und für das Verstehen von vielen musikalischen Sachverhalten jedoch zuwenig differenziert.

Christopher Schmidt belässt den Gegenstand in seinen (oft rasch) wechselnden Aggregatzuständen. Um diese ohrenfällig vorführen zu können, braucht die Darstellung sehr viel mehr Raum und Zeit als die Beschreibung einer künstlichen Kristallisation. Als zweites braucht sie Lernstützen. Als solche werden immer wieder andere, der wachsenden Komplexität der Beispiele angepasste und aus die-

sen direkt erfahrbare Orientierungshilfen aufgezeigt. Mit Hilfe dieser wird dem Leser und Nachvollziehenden deutlicher, wie die Sache beschaffen ist, und gleichzeitig immer wieder auch, wo die Beschränkung aller Systematisierung und Reduktion liegt: Die theoretischen Hilfskonstrukte weisen selbst auf die Grenzen ihrer Tauglichkeit und Haltbarkeit.

Der Gegenstand und die gewählte Methode seiner Erforschung sind untrennbar verbunden mit der Form seiner Mitteilung. Aus der Art, mit dem Gegenstand umzugehen, ergibt sich die Art, wie mit dem Leser umgegangen wird. Die Form ist geprägt vom ›Wir‹. Weder majestatis noch modestiae ist dieser Plural, er meint vielmehr das direkte Einbeziehen, das An-die-Hand-Nehmen des Lesers. In diesem Sinne ist das Buch ein Lehrbuch.

Zum Inhalt: Modus wird sinnfällig dargestellt als etwas, das aus melodischen Urbewegungen und ihren Ausfaltungen entsteht. Die Urbewegungen erschaffen Tonfelder, die eine gewisse Anziehungskraft haben und eine melodische Bewegung mehr oder minder stark an sich binden, sie in ihrem Bereich behalten und dann auch wieder entlassen können. Diese Felder können ineinandergreifen oder getrennt auftreten. Sind sie ineinander, so werden dadurch die Tonbedeutungen einem raschen Wechsel unterworfen. Sind sie deutlicher getrennt, und können die Töne während einer gewissen Zeit einem Feld zugeordnet

werden, so bleiben auch die Tonbedeutungen konstant. Bestimmte solcher Felder können in bevorzugten Kombinationen auftreten. Solche Feldverbindungen charakterisieren einen bestimmten modalen Rahmen, oder werden umgekehrt möglicherweise von ihm bestimmt, je nachdem, ob man induktiv oder deduktiv vorgeht. Die Ergebnisse der beiden Methoden schließen sich nicht aus, der Gegenstand lässt beide zu.

Eine so hochdifferenzierte Hör- und Betrachtungsweise hat einen äußerst behutsamen und respektvollen analytischen Umgang mit den einzelnen Melodien zur Folge. Man bemächtigt sich nicht der Musik, sondern man belässt sie in ihrer Eigenmächtigkeit. (Solch nobles Verhalten ist nicht durchweg typisch für Musiktheoretiker, weder in alten noch in neuen Zeiten!) Die kleineren Einheiten, die Tonfelder, können sehr wohl unter dem Einfluss verschiedener modalen Felder stehen, letztendlich ist jeder Modus in jedem enthalten. Insgesamt entsteht ein Reigen von sich gegenseitig beeinflussenden Kräften, ein Zusammenwirken in Harmonie. Die Sänger (Komponisten) bedienen sich dieses Kräftespiels nicht bloß um des Spiels willen, son-

dern – und auch das ist in der Darstellung immer mitberücksichtigt – zur Unterstützung rhetorischer Intentionen, zur inhaltlichen Akzentuierung und zur formalen Gliederung. Das Wesen von Modus und Modalität wird hier sinnlich erfahrbar dargestellt. Der Autor vermittelt es dem Lesenden aus seiner umfassenden Kenntnis eines riesigen Repertoires in allen seinen unterschiedlichen Quellen.

Dieses Buch ist zwar ein Lehrbuch, aber kein Nachschlagewerk. Man liest es nicht ein bisschen, man muss es als Ganzes in sich aufnehmen, muss die Beispiele wiederholt singen und durchhören, muss versuchen, der Wahrnehmung des Autors zu folgen, die eigene Wahrnehmung daran zu messen und sie dadurch zu schärfen. Man kann in vielem auch anderer Meinung sein, das gehört zu diesem Prozess. Am Ende ist man an einem anderen Ort als zu Beginn, man ist um viele Erfahrungen reicher, man hat viel gelernt, viel verstanden, ja man ist – im Sinne der platonischen Anamnese – dem begegnet, was man eigentlich immer schon in sich trug als verborgenes Wissen. Und das ist ein ganz großer Gewinn.

Markus Jans

Tonalität der Tonfelder. Anmerkungen zu Bernhard Haas, *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven: Noetzel 2004

Die historiographische Vorstellung, die sich vom Übergang der sogenannten ›Dur-Moll-Tonalität‹ in die ›Atonalität‹ im allgemeinen Bewusstsein festgesetzt hat, ist diejenige von Arnold Schönberg. Nach Schönberg hatte die Tonalität im 19. Jahrhundert durch die Verwendung ›entfernter Stufen‹, durch die Anreicherung der Akkorde mit chromatischen Tönen, durch eine freiere Dissonanzbehandlung sowie durch den Einsatz ›vagrierender Akkorde‹ an form- und zusammenhangsbildender Kraft verloren (nach Dahlhaus ging die Aufgabe der Zusammenhangsbildung an die motivisch-thematische Arbeit über). Der Übergang in die ›Atonalität‹, der zugleich eine Emanzipation der Dissonanzen aus ihrer satztechnischen Abhängigkeit von konsonanten Intervallen und eine Emanzipation der Zusammenklänge aus der Hierarchie der Tonart darstellen sollte, war somit kein Bruch mit der traditionellen Tonalität, sondern deren konsequente Weiterentwicklung. Bei aller Sympathie für eine Sichtweise, in der die ›Atonalität‹ von der ›Dur-Moll-Tonalität‹ nicht durch einen Systemwechsel getrennt ist (nach der sich also die Musik vor 1911 bereits von einer Tonika ebenso emanzipiert hat, wie die Musik danach immer noch einen harmonischen Zusammenhang konstituiert), fällt es aufgrund der Tatsache, dass alle Theorien der Tonalität auf dem Tonikabezug als Grundprinzip beruhen, schwer, die Kontinuität in der Geschichte der Tonalität um das Jahr 1911 zu begreifen. Vorzugsweise bildet der Beginn der Atonalität im allgemeinen Bewusstsein eine Zäsur. Und die Kehrseite

der übertriebenen Vorstellung von der Zäsur um 1911 ist die übertriebene Vorstellung von der Einheit der Jahre 1600 bis 1911 als eines Zeitraums der einen ›Dur-Moll-Tonalität‹.

Eine Hilfe könnte das Buch *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon* von Bernhard Haas bieten. Das Buch skizziert eine Tonalität, die sich nicht durch Tonikabezug, sondern durch die Bildung von Tonfeldern konstituiert. Historisch gesehen fällt die ›klassische Zeit‹ dieser Tonalität in die zweite Hälfte des 19. und die erste des 20. Jahrhunderts. Die charakteristischen harmonischen Zusammenhänge und Effekte, auf welche die Theorie der Tonfelder vorzugsweise zielt, sind solche, wie man sie vor allem aus dem späten 19. Jahrhundert kennt. Der erste Komponist, in dessen Werken diese Zusammenhänge und Effekte mit einer solchen Deutlichkeit auftreten, dass sie eine Analyse durch Tonfelder geradezu herausfordern, ist allerdings Franz Schubert gewesen. Einzelne Effekte finden sich sogar schon seit dem ›Zerfall der barocken Musikanschauung‹ von etwa 1730 an, z. B. bei C. Ph. E. Bach. Das Augenmerk des Buches fällt aber nicht nur auf die Musik aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sondern auch auf Kompositionen nach 1911, darunter dodekaphone Werke; denn nach der These des Buches konstituiert sich auch noch in den zwölftontechnischen Kompositionen Schönbergs, Bergs und Weberns der musikalische Zusammenhang durch Tonfelder (die Zwölftontechnik selbst ist kein Modus der Zusammenhangsbildung).

Grundthesen

Bei der Gesamtperspektive, die das Buch bietet, ist sorgfältig zwischen den Anteilen von Albert Simon und Bernhard Haas zu unterscheiden. Auf Albert Simon, einen im Jahre 2000 verstorbenen ungarischen Dirigenten, geht die Theorie der Neuen Tonalität im ganzen zurück. Von dieser Theorie existiert ein vollendetes Manuskript, das momentan nicht zur Veröffentlichung freigegeben ist. Alle Beschreibungen der Tonfelder, die Bernhard Haas (der Simon persönlich gekannt hat) anbietet, referieren lediglich die Überlegungen Simons. Die Analysen einzelner Werke von Schubert, Alkan, Franck, Liszt, Schönberg und Webern stammen allerdings von Haas selbst. Und über Simon hinaus geht Haas durch die Installation einer historischen Perspektive, also durch die Einordnung der Tonfeld-Tonalität in eine Geschichte der Tonalitäten überhaupt (wobei zu bemerken wäre, dass Simon selbst nie verkannt hat, welchen historischen Ort die von ihm beschriebene Tonalität innehat).

Bernhard Haas ist ein ausgesprochener Kenner der Schenkerschen Theorie und Analyse. Aus seiner Sicht heraus hat in der Zeit zwischen 1730 und 1850 eine allmähliche Ablösung der ›Ursatz-Tonalität‹ nach Schenker durch eine ›Tonfeld-Tonalität‹ nach Simon stattgefunden. Innerhalb der ›durmollltonalen Epoche‹ hat es somit einen Systemwechsel gegeben. Wer einerseits bei Händel und andererseits bei Liszt von einer Komposition in C-Dur spricht, meint – bewusst oder unbewusst – zwei in ihrem grundsätzlichen Funkzionieren völlig verschiedene Tonarten.

Die spannenden Fragen, die die Ausführungen von Haas aufwerfen, betreffen die beiden ›Übergangszeiten‹: 1730 bis 1850 und 1890 bis 1920. Haas hatte sich nicht zum Ziel gesetzt, über die Darstellung der Theorie Simons hinaus auch diese problematischen Zeit-

spannen eingehend zu behandeln. Aber das Buch bietet für beide Zeiträume Perspektiven. So lassen sich nach Haas die Kompositionen Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts, Schumanns, Chopins und Mendelssohns sowohl nach Schenker als auch nach Simon erfolgreich analysieren. Anhand der Analyse eines Liedes von Schubert gibt er die Richtung vor, in die ein Versuch zu gehen hätte, der das Zusammenbestehen zweier Analysemethoden bei einer Komposition in eine autonome Beschreibung des Zustandes der Tonalität in diesem Werk überführen möchte. Die (durchaus vielversprechende) Hypothese lautet, dass die harmonischen Zusammenhänge und Effekte, auf die die Tonfelder zielen, zunächst in Fantasien, Durchführungen und kurzen Abschnitten als Sondererscheinungen auftauchen, während die Komposition im ganzen durch die Funktionen der Schenkerschen Theorie zusammengehalten wird. Der Prozess bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts bestünde darin, dass die Tonfeld-Effekte nicht nur selbstverständlicher werden, sondern die Funktionen Schenkers in ihrer formbildenden Rolle ablösen.

Genauer gesagt: Schenkers Analysen zeigen, wie Kompositionen in ihrem Verlauf Strukturen vollenden oder einlösen (solche Strukturen sind Züge, Brechungen, Ausfaltungen, Koppelungen usw.). Immer klärt das spätere Geschehen über das frühere auf, indem es im Nachhinein deutlich macht, wie das frühere Teil einer Struktur gewesen ist. Die harmonischen Effekte, die von Schenkers Blick bevorzugt getroffen werden, sind solche, die entweder aus dem Einlösen einer Struktur oder aus dem Verzögern ihrer Vollendung resultieren (so beispielsweise der charakteristische Klang einer Subdominante, wenn sie als ›Prolongation‹ den Eintritt der Dominante verzögert). Wenn also die Funktionen Schenkers durch die Tonfelder Simons abgelöst wurden,

dann wurde damit auch die finale Ausrichtung der Kompositionen, die Orientierung am Späteren (das über den Sinn des Früheren aufklärt) preisgegeben. Mit dieser Orientierung verschwanden bestimmte harmonische Effekte aus der Musik. Es reicht ein kurzer Blick auf die Musik des späten Debussy, um zu sehen, dass es hier den Effekt einer lange vorbereiteten und ›satten‹ Schlusstonika oder einen stringenten Gang des Basses nicht mehr gibt. Umgekehrt ist das für Debussy charakteristische ›In-sich-Bewegen‹ von stehenden Klangflächen einer der Effekte, auf den die Theorie der Tonfelder zielt.

Auch für die zweite Übergangszeit von 1890 bis 1920 bietet Haas eine Perspektive an. Wie Schönberg richtig gesehen hat, ist die Preisgabe der Tonika ein – systematisch gesehen – kleiner Schritt in der Entwicklung der Tonalität gewesen. Die tiefgreifenden Veränderungen der Tonalität hatten bereits ein halbes Jahrhundert vor der ›Atonalität‹ stattgefunden, als – nach Simon/Haas – die Tonalität der Tonfelder zur Systemgrundlage des musikalischen Zusammenhangs geworden war. Im Gegensatz zur alten Tonalität (nach Schenker), in der ein Tonartbezug von substantieller Bedeutung ist, weil sich der musikalische Zusammenhang durch die Darstellung einer Tonika konstituiert, ist die Darstellung einer Tonika in einer Musik, die auf Tonfeldern beruht, sekundär. Die Akkorde geben sich nicht dadurch einen Zusammenhang, dass sie eine bestimmte Tonart begründen, sondern zu denselben oder verschiedenen Tonfeldern gehören. So hört man die Emanzipation des harmonischen Zusammenhangs von einer Tonart beispielsweise daran, dass die Tonart h-Moll in der h-Moll-Sonate von Liszt nur noch an formalen Eckpunkten präsent ist. Der überwiegende Teil der Akkordfortschreitungen lässt sich von einem Bezug zu h-Moll oder überhaupt zu einer

bestimmten Tonart gar nicht oder nur unzureichend verstehen.

Die Hauptstrukturen einer Tonart bei Schenker führen notwendigerweise immer bis in den strukturellen Schluss einer Komposition (der nicht mit dem realen Schluss zusammenfallen muss), die beiden großen Tonfelder, die nach Haas eine Komposition bestimmen (auf der obersten Ebene einer Komposition spielen immer zwei Tonfelder eine Rolle), müssen mit dem Schluss einer Komposition nicht zwingend etwas zu tun haben. Man kann hierbei zum Beispiel an die *Symphonische Fantasie und Fuge* von Max Reger denken, deren Schlusskadenzen nicht mehr (im Sinne Schenkers) über das (dichtgedrängte und turbulente) harmonische Geschehen zuvor aufklären.

Die Geschichte vom Wandel der Tonalität, die das Buch von Haas skizziert, ist im großen und ganzen gesehen vielleicht nicht neu oder überraschend. Dass in der Musik Debussys Klangflächen eine Rolle spielen, hat man durchaus schon gewusst. Aber durch die Fundierung der Historiographie in den Theorien von Schenker und Simon gewinnt die Skizze an Tiefe, weil sich die Behauptungen bis in die konkreten Einzelheiten der Tonsätze hinein verfolgen lassen.

Zur Logik der Analyse

Simons Theorie hat unverkennbare Ähnlichkeiten mit Theoremen von Lendvai¹ und Gardonyi². Zahlreiche Einzelheiten finden sich bereits als Beobachtungen in Richard Taruskins *Strawinskymonographie*.³ Darüber hinaus berührt sich das Anliegen Simons mit dem der ›Neo-Riemannian Theory‹ eines Richard Cohn.⁴

Über Lendvai, Gardonyi und Taruskin geht Simon allerdings durch die Fülle der Beobach-

tungen und deren systematische Durchdringung hinaus. Mit der gebotenen Vorsicht darf man sagen, dass es Simon innerhalb der Tonalität der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelungen ist, zahllose Erscheinungsformen zu sammeln, systematisch zu ordnen und auf grundlegende Prinzipien zu bringen. Und man darf einem Autor, der sich in lebenslanger Beschäftigung einen theoretischen Zugang erarbeitet hat, welcher musikalische Erscheinungen eines bestimmten Zeitraums beinahe »flächendeckend« erfasst, ohne dass der umfassende Blick durch leere Abstraktion erkaufte würde, zutrauen, dass er etwas hinsichtlich der grundsätzlichen Verfasstheit der von ihm behandelten Musik verstanden hat (dies um so mehr, als Simon – wie gesagt – nicht grundsätzlich Neues behauptet, sondern vorzugsweise Einzelbeobachtungen seiner Vorgänger in einen größeren Rahmen gestellt hat).

Jede Musiktheorie, die es mit einer systematisch erschlossenen Fülle von Erscheinungen zu tun hat, folgt einer anderen Logik als Fallstudien. Wie Schenkers Theorie ist auch diejenige von Simon weder deskriptiv noch normativ, sondern – wenn überhaupt – korrektiv. Sie beschreibt nicht, was der Fall ist (das wäre entweder belanglos, wenn es sich um überprüfbare Äußerlichkeiten handelte, oder unmöglich, wenn es sich um Gegenstände des musikalischen Zusammenhangs handelt, die sich in einem Subjekt konstituieren). Aber sie schreibt der Musik auch nicht a priori vor, wie ihr Zusammenhang beschaffen ist (das wäre der Fall, wenn sie aus Gründen, die unabhängig von den Kompositionen bestehen, Regeln über die Bildung von musikalischem Zusammenhang herleiten würde). Das Ziel der Theorien von Schenker und Simon ist es vielmehr, das Hören durch eine Fülle bereitgestellter Begriffe, die auf Klangwirkungen zielen, zu differenzieren.⁵ Das Interesse gilt

weder der vermeintlichen Beschaffenheit von Kompositionen (als Faktum an sich) noch der empirischen Vielfalt der Wahrnehmung von Hörern, sondern der Kommunikation zwischen Hörer und Gegenstand. Die Theorie sagt nicht, wie der Gegenstand beschaffen ist, und beschreibt nicht, wie gehört wird, sondern möchte Einfluss auf die Wahrnehmung der Musik nehmen. Sie sinnt den Leser an, das erklingende Kunstwerk auf eine bestimmte Weise wahrzunehmen. Und sie »beweist« ihre Triftigkeit alleine dadurch, dass die Differenzierungen, die sie anbietet, dem Hörer tatsächlich zu einer neuen detaillierten Wahrnehmung verhelfen, in der sich ihm die Fülle und der Reichtum eines musikalischen Kunstwerks erschließen.

Zur Logik dieser Theorien gehört, dass nach der Realität der Differenzierungen nicht naiv gefragt werden kann – in der Art, ob die Unterschiede, die sich durch eine Beschäftigung mit Schenker oder Simon hören lassen, wirklich existieren oder ob sie nur eingebildet sind. Eine Antwort darauf gäbe vor zu wissen, wie das Kunstwerk oder der Hörer »eigentlich« beschaffen sei. Wenn jedoch die Differenzierungen, die Schenker und Simon ihren Lesern ansinnen, nur in der Relation zwischen dem Hörer und dem Kunstwerk zustande kommen, wenn sich Tonalität überhaupt nur in einem Akt der Kommunikation konstituiert⁶, dann ist das Erlebnis einer differenzierten Wahrnehmung, die mit Bestimmtheit erfahren wird, bereits die Realität, um die es geht. Einen Standpunkt, von dem aus entschieden werden könnte, ob die erlebte Differenzierung »an sich« richtig ist, gibt es nicht. – Auf die Bestimmtheit des ästhetischen Erlebnisses kommt es an, und diese lässt sich wiederum daran erfahren, dass derselbe Modus der Wahrnehmung an anderen Stellen der Komposition oder an anderen Kompositionen versagt. Die Form einer Wahrnehmung lässt sich

einem Kunstwerk nicht beliebig überstülpen. Oder aber: Wer nie scheitert, hat etwas falsch gemacht. (Dabei muss sich Bestimmtheit nicht beim ersten Versuch einstellen, sie kann das Ziel einer längeren Beschäftigung sein.)

Arten der Tonfelder

Simon kennt drei Arten von Tonfeldern: ›Funktion‹, ›Konstrukt‹ und ›Quintenreihe‹. Jedes ist nach einer eigenen Gesetzmäßigkeit gebaut.

Die ›Funktion‹ besteht aus vier Grundtönen im Kleinterzabstand sowie aus den vier Quinttönen der Grundtöne (Beispiel 1). Die acht Töne entsprechen der Halbton-Ganzton-Skala (›Oktotonik‹) oder dem zweiten Modus von Messiaen. Es gibt drei Funktionen (beginnend mit *c*, *cis* und *d*; die Funktion auf *es* entspricht der ersten).

Das ›Konstrukt‹ besteht aus drei Tönen im Großerzabstand sowie deren Quinttönen (Beispiel 2). Die sechs Töne bilden eine Skala

aus Halbtonschritten und Kleinterzen. Es gibt vier Konstrukte.

Die ›Quintenreihe‹ besteht aus drei bis zehn Tönen im Abstand von reinen Quinten (Beispiel 3). Nach der Zahl der Töne wird unterschieden zwischen ›Tritaton‹, ›Tetraton‹, ›Pentaton‹, ›Hexaton‹ usw.

Tonfelder sollen helfen, bestimmte Klangwirkungen, die vor allem die Harmonik von 1850 an prägen, differenzierter zu verstehen. Drei wesentliche Eigenarten der ›spätromantischen‹ Tonalität sind bereits durch die Eigenschaften der Tonfelder impliziert:

- dass der Akkord-Zusammenhang nicht durch eine Tonart vermittelt werden muss,
- dass zusammenhängende Töne nicht immer eine klare Diskretion in bestimmte Akkorde (im traditionellen Sinne) zulassen und
- dass Akkorde, die in ihrer Klangwirkung voneinander abhängen, satztechnisch nicht auf gleicher Ebene liegen müssen.

Beispiel 1: ›Funktion‹ nach Simon



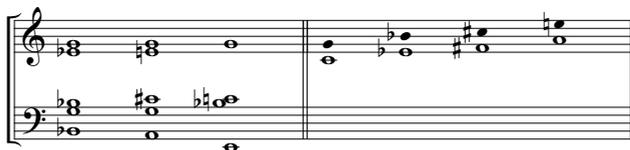
Beispiel 2: ›Konstrukt‹ nach Simon



Beispiel 3: ›Quintenreihe‹ nach Simon



Beispiel 4: Franz Liszt, *Orpheus*, ›tonikale Funktion‹ des Beginns



Vermittlung durch eine Tonart

Die Sinfonische Dichtung *Orpheus* von Liszt beginnt mit der Akkordfolge Es-Dur - A-Dur-Septakkord - C-Dur. Obwohl man mit gewissem Recht behaupten darf, dass die Komposition insgesamt in C-Dur steht, bilden die drei Akkorde des Anfangs keinen Zusammenhang, der durch eine Tonart vermittelt wäre: Es-Dur muss nicht innerhalb von C-Dur als tP und A-Dur als Tp^7 gehört werden (oder Es-Dur als T und A-Dur als (TP) $[Tp]$). Vielmehr erscheinen die Akkorde zunächst unmittelbar und schließlich durch ein Tonfeld aufeinander bezogen.

Die harmonische Wirkung eines jeden Akkordes resultiert zunächst daraus, welchen anderen Akkorden er folgt. A-Dur erfährt eine besondere Beleuchtung durch seine Stellung nach Es-Dur, C-Dur wiederum durch seine Position nach Es-Dur und A-Dur. Auch der gemeinsame Ton g , den die Hörner einstreuen, und die Bewegung des Basses zu Beginn ($b-a$) prägen die Klangwirkungen.

Für die eigentümliche harmonische Wirkung der Akkorde haben die traditionellen Harmonielehren keinen Begriff. Er wäre mit Äquivalenzwirkung am besten beschrieben. Äquivalenz meint den Eindruck, dass verschiedene Akkorde wie unterschiedliche Seiten ein und desselben Klanges wirken. So ist der A-Dur-Akkord zwar neu und von Es-Dur unterschieden, und doch scheint er nur dasselbe aus einem anderen Blickwinkel zu sagen, was auch der Es-Dur-Akkord ausdrückt (die Äquivalenz von Akkorden ist nicht mit dem Stellvertretergedanken der Funktionstheorie zu verwechseln, bei dem Nebenakkorde den Platz einer Hauptfunktion einnehmen können). Die Äquivalenz ist eine der Wirkungen, die dem Hörer durch das Tonfeld »Funktion« bewusst gemacht werden sollen. Nach Simon bilden die Akkorde Es-Dur, A-Dur-Septakkord

und C-Dur verschiedene Ausschnitte aus derselben Funktion. Die harmonischen Beziehungen der Akkorde sind dadurch geprägt, dass sich ihre Töne sukzessiv zu einem Tonfeld ergänzen.

Diskretion

Die traditionellen Harmonielehren und die Theorie Schenkers gehen davon aus, dass jeder Ton des Tonsatzes danach bestimmt werden kann, ob er einem Akkord angehört oder einen Nebenton darstellt, ob er an der Konstituierung eines harmonischen Fundaments beteiligt ist oder nicht. Diese Prämisse, nach der Töne eine klare harmonische Diskretion zum Ausdruck bringen müssen, ist dem 18. und den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts weitgehend angemessen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts jedoch, also in der Musik, auf welche die Theorie der Tonfelder zielt, häufen sich die Fälle, in denen zusammenhängende Töne keine klare Unterscheidung im skizzierten Sinne zu erkennen geben.

Die Begleitfigur, mit der Gabriel Fauré sein Impromptu op. 34 eröffnet, drückt keine klare Vorstellung davon aus, ob es sich um zwei verschiedene Akkorde handelt (As-Dur und b-Moll) oder um einen As-Dur-Akkord mit drei Nebentönen. Die Vereinigung der Töne zu einem in sich bewegten Gesamtklang ist allerdings ästhetische Absicht. Denn wenn man versucht, die Sechzehntel in die eine oder andere Richtung zu »vereindeutigen« (also entweder einen ersten von einem zweiten Akkord oder harmonieeigene von harmoniefremden Tönen zu unterscheiden), verliert der Anfang seinen eigentümlichen Reiz.

Nach Simon lassen sich die sechs Töne als Tonfeld beschreiben, als sechstönige Quintenreihe (als Hexaton *des-as-es-b-f-c*), die



Beispiel 5: Gabriel Fauré, Impromptu op. 34, Beginn



Beispiel 6: Wagner, *Tristan*-Vorspiel, Beginn nach ›subdominantischer‹ und ›dominantischer‹ Funktion geordnet

sukzessiv in Bewegung gebracht wird (und zwar so, dass die Folge sowohl einen As-Dur als auch einen b-Moll-Akkord andeutet). Mit dieser Beschreibung wird der Klangeindruck und damit der ästhetische Sinn der Stelle getroffen.

Ein berühmtes Beispiel für eine unbestimmte Diskretion ist der *Tristan*-Anfang. Bekanntlich wurde darum gestritten, ob der erste Akkord ein *gis* oder ein *a* enthält. Ist das *gis* Vorhalt zu *a* oder das *a* Durchgang zu *ais*? Die Unbestimmtheit ist kein Defizit, sondern gehört zum Wesen der *Tristan*-Harmonik. Simon kann dieser Unbestimmtheit gerecht werden, indem er eine Folge von zwei Funktionen annimmt. Die Töne *gis* und *a* gehören demnach beide zum ersten Tonfeld wie die

Töne *ais* und *h* zum zweiten. Der traditionelle Unterschied zwischen harmonieeigenen und harmoniefremd, der sich ästhetisch ohnehin nicht mehr mitteilt, ist in der Theorie der Tonfelder aufgehoben. Andererseits wird der Unterschied zwischen den Tönen *gis* und *a* nicht völlig nivelliert, sondern lediglich auf eine andere Ebene verlagert: *gis* und *a* heben sich nicht mehr als harmonieeigenen und harmoniefremd voneinander ab, sondern als Grundton (*gis*) und Quintton (*a*) des Tonfeldes.

Nebenbei bemerkt: Das Beispiel zeigt, dass die Funktionen Simons unverkennbar an die Akkordfunktionen der Funktionstheorie anschließen. Sie gehen lediglich an Vollständigkeit und systematischer Ausweitung über diese hinaus. Denn die traditionellen Erklä-



Beispiel 7: Wagner, *Tristan*-Vorspiel, ›subdominantisches‹ und mögliche Ausschnitte des Tonfeldes

rungen, es handele sich beim *Tristan*-Anfang um eine Art von ›phrygischem Halbschluss‹ (d-Moll - E-Dur) oder um einen Halbschluss mit der Funktionsfolge DD - D (H-Dur - E-Dur-Septakkord), werden durch Simon prinzipiell nicht in Frage gestellt. Nur die Möglichkeit, dass sich der erste Akkord klar als subdominantischer oder doppeldominantischer Klang muss deuten lassen können, wird zurückgewiesen. Tatsächlich enthält das erste Tonfeld alle Töne, aus denen sich sowohl die ›subdominantisches‹ als auch die ›doppeldominantisches‹ Akkorde in a-Moll herauszuschneiden lassen: d-Moll, d-Moll-Septakkord, d-Moll mit ›sixte ajoutée‹, F-Dur, F-Dur mit ›sixte ajoutée‹, übermäßiger Quintsextakkord *f-a-c-dis*, H-Dur, H-Dur-Septakkord usw. Das erste Tonfeld ist sozusagen der Inbegriff von Subdominante/Doppeldominante. Dass aber die Doppeldominante von der Subdominante nur durch eine minimale Differenz getrennt ist, die manchmal die Möglichkeit einer gegenseitigen Vertretung erlaubt, ist auch von den traditionellen Harmonielehren gesehen worden (und in Schenkers Diagrammen erscheint eine Doppeldominante innerhalb einer Kadenz ohnehin als chromatische Variante der IV./II. Stufe).

Zwischen den Zeilen

Der es-Moll-Akkord in Takt 220 des Kopfsatzes von Mozarts *Prager Sinfonie* ist satztechnisch eine Kombination aus mehreren Durchgangsnoten. In Schenkers Diagrammen würde er gar nicht als substantieller Zusammenklang erscheinen (sondern als Appoggiatura), und auch die traditionellen Harmonielehren würden den Akkord wahrscheinlich nicht als solchen ernst nehmen.

Simons Theorie versucht, Klänge und ihre harmonischen Wirkungen, die im Lichte der

traditionellen Tonalität zwischen den Zeilen stehen, als solche erfahrbar zu machen. Für ihn ist interessant, dass der es-Moll-Akkord – obwohl satztechnisch eindeutig ein Durchgang – für einen kurzen Augenblick einen dunklen Schatten auf das harmonische Geschehen wirft und dass es sich lohnt, den Voraussetzungen dieser Akkordwirkung nachzugehen. Nach Simon könnte die Dunkelheit des Durchgangsakkordes von dem Umstand abhängen, dass einige Takte zuvor (Takt 218) ein G-Dur-Akkord erklang. Die Tatsache der Existenz eines G-Dur-Akkordes lässt den es-Moll-Akkord danach beinahe abgründig erscheinen. G-Dur und es-Moll werden als voneinander abhängig beschrieben, obwohl sie satztechnisch nicht auf derselben Ebene liegen und deswegen nach Schenker gar nicht aufeinander bezogen werden könnten. G-Dur und es-Moll ergänzen sich zu einem Konstrukt. Im Gegensatz zur Äquivalenzwirkung der Funktionen wirken Akkorde, die aus einem Konstrukt herausgeschnitten werden, eher kontrastiv.

Vielseitigkeit der Tonfelder

Tonfelder können auf allen Ebenen des Tonsatzes wirksam sein. Auch die Aufteilung der Töne eines Tonfelds folgt keinen apriorischen Regeln. So lassen sich die Töne eines Konstrukts beispielsweise in zwei übermäßige Dreiklänge, in einen Dur- und einen Mollakkord, deren Töne in Halbtönen voneinander entfernt sind, oder in drei Dur- und/oder Mollakkorde im Großerabstand aufteilen.

Die Aufteilung kann dabei als unmittelbare Akkordfolge und im satztechnischen Gewand eines Fauxbourdonsatzes erscheinen wie in Mozarts *Fantasie* KV 475 (Takt 12/13) oder als Anlaufstationen innerhalb eines Formabschnitts wie im Kopfsatz des Klavierkonzerts

Eine Akkordfolge wie g-Moll - H-Dur kann ein Konstrukt bilden oder zu zwei Funktionen gehören (sozusagen T-D bzw. S-T). Die Theorie fordert – gemäß der beschriebenen Logik – dazu auf, die Akkordfolge im konkreten Falle sorgsam auszuhören und unter den vorhandenen Möglichkeiten diejenige auszuwählen, die den Klangcharakter der betreffenden Stelle am besten trifft (und wenn die Akkordfolge Eigenschaften sowohl eines Konstrukts als auch einer Funktionsfolge aufweist, wird man in die Deutung beide Möglichkeiten einbeziehen).

In Schuberts Lied *Der Atlas* wird man das Tonartenverhältnis g-Moll - H-Dur zwischen den äußeren Abschnitten und dem Mittelteil wegen des Kontrastes als Konstrukt deuten (dasselbe gilt für das Impromptu op. 90,2, in dem die Rahmenteile in Es-Dur einem Mittelteil in h-Moll schroff gegenüberstehen).

Am Ende der Exposition aus der 9. Sinfonie von Bruckner liegt es näher, die Akkorde h-Moll und g-Moll als Ausschnitte aus Funktionen zu deuten. Die Schlusskadenz insgesamt besteht aus den Akkorden: h-Moll - g-Moll - e-Moll - C-Dur - b-Moll - F-Dur (auch diese Akkorde sind auf sich selbst und nicht auf eine Tonart bezogen, auch wenn F-Dur den Schlussakkord bildet). Bezieht man die Akkorde auf Funktionen, dann ergibt sich eine einfache Abfolge: Von h-Moll aus steigt Bruckner ›quintabwärts‹ zu g-Moll und e-Moll, danach noch einmal um eine ›Quinte‹ abwärts zu C-Dur. Von da an folgt ein zweifacher ›Quintanstieg‹: C-Dur - b-Moll - F-Dur. Somit bildet C-Dur die Mitte, während die benachbarten Akkorde g-Moll, e-Moll und b-Moll ebenso zu einem Tonfeld gehören wie die ›Rand-Akkorde‹ h-Moll und F-Dur, die Anfang und Schluss der Kadenz bestimmen. Die Tritonuspaare F-Dur/h-Moll und B-Dur/e-Moll bilden nach den Worten von Haas »Vorder- und Rückseite« einer Funktion ab.

Die Pointe bei Bruckner aber steckt im Schlussakkord F-Dur, in den jenes seltsame *h* hineingemischt wird, über das der Verfasser an einer früheren Stelle einmal geschrieben hat, es bleibe unklar, ob dieser Ton harmonieeigen oder harmoniefremd sei.⁷ Er passt in den Akkord, aber man weiß – vor traditionellem Hintergrund – nicht, auf welche Weise. Nach Simon gehört der Ton *h* selbstverständlich zu der Funktion, die den F-Dur- und den h-Moll-Akkord enthält. Das *h* ist eine Erinnerung an das äquivalente h-Moll, mit dem die Schlusskadenz begann.

Wer die Akkordfolge h-Moll - g-Moll zu Beginn der Kadenz hört, wird allerdings auch eine leicht abgründige Wirkung beim g-Moll-Akkord spüren, die von seiner Position nach h-Moll herrührt (man vergleiche, um wie viel weniger drastisch der e-Moll-Akkord nach g-Moll wirkt). Insofern wäre es nicht verfehlt, innerhalb eines harmonischen Rahmens, der auf Funktionen basiert, von einem internen Konstrukt zu sprechen.

Deutlich ist die Synthese aus Funktion und Konstrukt zu Beginn von Regers *Introduktion, Passacaglia und Fuge h-Moll* für zwei Klaviere. Den Rahmen der Eröffnung bildet ein Konstrukt. Bereits die Akkordfolge g-Moll - H-Dur am Ende umfasst sämtliche sechs Töne des Tonfelds. Die Akkorde zu Beginn (h-Moll und der übermäßige Dreiklang *d-fis-ais*) werden ebenfalls aus den Tönen des Konstrukts gebildet.



Beispiel 10: Reger, *Introduktion, Passacaglia und Fuge h-Moll* für zwei Klaviere, T. 1

Andererseits ist auch eine Interpretation durch Funktionen möglich. Fasst man nämlich den übermäßigen Dreiklang als Durchgangsakkord auf (auch dies ist bei Simon zulässig, wenn es dem Klangeindruck entspricht), dann erscheint eine Folge von Funktionen:

- ›Tonika‹: h-Moll/d-Moll
- ›Subdominante‹: E-Dur/g-Moll
- ›Tonika‹: H-Dur.

Die Funktionen der Tonika und Subdominante werden jeweils durch zwei äquivalente Akkorde dargestellt. Der Abschluss g-Moll - H-Dur wirkt so gesehen wie ein Plagalschluss. Die aufreizende Wirkung, welche die Akkordfolge als Konstrukt hätte haben können, wird bei Reger zu der eher harmlosen Wirkung einer Funktionsfolge abgemildert.

Beinahe das Gegenteil findet sich in Schumanns a-Moll-Klavierkonzert (1. Satz, Takt 126). Hier wird die Substanz einer Funktion mit der Wirkung eines Konstrukts angereichert. Der b-Moll-Akkord, der satztechnisch aus Durchgangsbewegungen verschiedener Stimmen resultiert (die Notation der Streicher hebt diesen Aspekt hervor), steht an Stelle eines G-Dur-Septakkordes, der normal, aber auch blasser erschiene: b-Moll und G-Dur gehören zu einer Funktion.

Geht der Blick vom funktionalen Aspekt hin zur kontrastiven Wirkung des Klanges (die durch die Notierung im Klavier suggeriert wird), dann wird man von einem Konstrukt D-Dur/b-Moll sprechen, um damit auszu-

drücken, dass der fremde und dunkle b-Moll-Akkord inmitten von D-Dur- und G-Dur-Akkorden dafür sorgt, dass die vergleichsweise harmlosen Klänge in der Umgebung des b-Moll-Akkordes heller und glänzender erscheinen, als man es ohne diesen Akkord erwarten könnte. Die Akkordfolge im Ganzen erhält durch das kurze Konstrukt einen aufreizenden Impuls.

Die Analysen

Die Lektüre des Buches von Haas ist alles andere als einfach. Die Schwierigkeiten ähneln – wohl nicht zufällig – denjenigen, die bei der Beschäftigung mit den Schriften Schenkers auftauchen. Das hat zum einen mit der erwähnten besonderen Logik der ›funktionalen Analyse‹ zu tun. Zum anderen ist der Sprachstil, den der Autor pflegt, äußerst lakonisch. Das wiegt um so schwerer, als es mit knappen und nüchternen Sätzen kaum möglich ist, einen Leser an die ›ästhetische‹ Seite der Theorie heranzuführen, daran also, dass die begriffliche Seite der Theorie detailliert und konkret auf Klangwirkungen am Kunstwerk zielt. Mit der Verlinkung von Begriff und Wahrnehmung erfüllt die Theorie aber überhaupt erst ihren Sinn. Ein hartes Brot sind des weiteren die Analysen. Reichtum und Genauigkeit der Beobachtungen in den Diagrammen stehen auch hier in schroffem Kontrast zur geringen Mittei-

Beispiel 11: Robert Schumann: Klavierkonzert a-Moll op. 54, 1. Satz, T. 124–127

lungsfreudigkeit des Autors im Text. Der Rezensent gesteht, dass sich ihm in einigen Analysen bislang noch nicht alle Details erschlossen haben. Aber immerhin darf gesagt werden: Manches, was auf den ersten Blick willkürlich wirkt, kann sich nach längerer Beschäftigung als sehr triftig erweisen. So schien etwa die Verteilung des ›Konstrukts IIb‹ in Liszts Klavierstück *Am Grabe Richard Wagners* auf die Takte 2, 4, 6 und 39 kaum nachvollziehbar. Man muss allerdings den Details des Tonsatzes aufmerksam folgen und alle (wirklich alle!) Hinweise von Haas berücksichtigen, um festzustellen, dass die Interpretation fundiert ist.

Sorgfalt und Ausdauer beim Nachvollzug sowie auch ein Wille dazu, das im Diagramm Angebotene in ein Hörerlebnis zu übersetzen, sind bei Haas zwingende Voraussetzungen zum Verständnis der Analysen. Solche Anforderungen sind in der musiktheoretischen Literatur sicherlich unpopulär – aber wenn man einem Buch Unpopularität bescheinigt, kann das auch ein Kompliment sein.

Michael Polth

Anmerkungen

- 1 Lendvai 1971.
- 2 Gardonyi/Nordhoff 2002.
- 3 Taruskin 1996.
- 4 In einer seiner jüngsten Veröffentlichungen (2004) bildet eine durch das erste Notenbeispiel wiedergegebene Dreiklangsfolge (E-Dur - c-Moll), welche in der Theorie

- Simons ein ›Konstrukt‹ genannt wird, den Ausgangspunkt der Darstellung.
- 5 Schenkers eigene Sichtweise ist allerdings durch Ansprüche auf die universale Geltung seiner Beobachtungen verzerrt.
- 6 Vgl. Polth 2001.
- 7 Ebd., 21f.

Literatur

- Cohn, Richard (2004), »Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age«, *Journal of the American Musicological Society* 57/2, 285–323.
- Gardonyi, Zsolt / Hubert Nordhoff (2002), *Harmonik*, 2. Aufl., Wolfenbüttel: Mösele.
- Haas, Bruno (2003), *Die freie Kunst. Beiträge zu Hegels Wissenschaft der Logik, der Kunst und des Religiösen*, Berlin: Dunker & Humboldt.

- Lendvai, Ernő (1971), *Béla Bartok. An Analysis of His Music*, London: Kahn.
- Taruskin, Richard (1996), *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*, London: Oxford University Press.
- Polth, Michael (2001), »Nicht System – nicht Resultat. Zur Bestimmung von harmonischer Tonalität«, *Musik & Ästhetik* 18, 12–36.

Autoren

HANS AERTS studierte Musikwissenschaft an der *Katholischen Universität Leuven* (Belgien) und an der *Technischen Universität Berlin* sowie Musiktheorie an der *Universität der Künste Berlin*. Er unterrichtet Musiktheorie an zwei Berliner Musikschulen und ist seit 2003 Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der *UdK*.

CORNELIUS BAUER studierte Schulmusik, Germanistik, Violine und Musiktheorie. 2005 Promotion mit einer Arbeit zum Thema *Postminimalismus als kompositorischer Ansatz*. 2001 bis 2006 Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg. Tätigkeit als Musiker, Instrumentallehrer sowie Musiktheater- und Konzertdramaturg.

JOCHEN BRIEGER studierte zunächst Musiktheorie, Komposition, Kirchenmusik, Musikerziehung, Orgel, Musikwissenschaft und Germanistik in Saarbrücken. Weitere Studien in Musiktheorie und Orgel folgten an der *Schola Cantorum Basiliensis*. Stipendiat der Konrad-Adenauer-Stiftung (2001–2003) und des DAAD (2003–2005). Preisträger mehrerer nationaler und internationaler Orgelwettbewerbe. Zu seinen Forschungsgebieten zählen die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts und die Schnittpunkte zwischen Alter und Neuer Musik. Er ist als Organist, Komponist und seit WS 2005/06 als Lehrbeauftragter am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität des Saarlandes tätig.

FLORIAN EDLER studierte Schulmusik, Geschichte und Musiktheorie in Berlin. Er arbeitet an einer Dissertation über die Musikästhetik des Schumann-Kreises. Seit 2002 unterrichtet er Musiktheorie als Lehrbeauftragter an Musikhochschulen in Bremen, Berlin und Weimar, seit 2006 in Berlin als Gastdozent. Veröffentlichungen und Vorträge zur Werkanalyse und Geschichte der Musiktheorie im 17. und 19. Jahrhundert. Nebentätigkeit als Pianist und Arrangeur von Salonmusik.

FOLKER FROEBE studierte in Hamburg Musiktheorie, Kirchenmusik, Musikwissenschaft und Theologie. 1999 bis 2000 Dozent für Orgelimprovisation und Generalbass an den Musikhochschulen in Hamburg und Bremen. Seit 2000 Lehraufträge für Musiktheorie an den Musikhochschulen in Mannheim und Hannover. Vorträge und Veröffentlichungen zur Werkanalyse und Geschichte der Musiktheorie.

DORIS GELLER studierte an der Musikhochschule Detmold Schulmusik, Flöte (Paul Meisen), Musiktheorie (Johannes Driessler) und Gehörbildung (Monika Quistorp). Von 1976 bis 1980 war sie als Dozentin für die Fächer Musiktheorie und Gehörbildung an der Musikhochschule Detmold tätig, seit 1980 ist sie Professorin für diese Fächer an der Musikhochschule Mannheim. Daneben tritt sie als Flötistin mit verschiedenen Ensembles auf (Rundfunk- und Plattenaufnahmen). 1997 erschien ihr Buch (mit CD) *Praktische Intonationslehre für Instrumentalisten und Sänger* im Bärenreiter-Verlag. Sie ist Mitautorin des

1999 erschienenen Lernprogramms *INTON*, eines Computerprogramms zur Schulung des Intonationsgehörs. Ihr Lehrbuch *Modulationslehre* erschien 2002 bei Breitkopf und Härtel.

KARL TRAUGOTT GOLDBACH studierte an der *Hochschule für Musik Franz Liszt* in Weimar Komposition und elektroakustische Komposition und schließt derzeit sein musikwissenschaftliches Promotionsverfahren mit der Dissertation *Der tragische Schluss im deutschsprachigen Musiktheater des späten 18. Jahrhunderts* ab. Referent auf musikwissenschaftlichen und interdisziplinären Kongressen in Weimar, London, Cardiff, Newcastle-upon-Tyne, Leuven, Porto, Wien, Oldenburg, Hamburg und Louvain-la-nouvelle.

GUIDO HEIDLOFF, seit 2006 Professor für Musiktheorie an der *Hochschule für Musik und Theater Hannover*, studierte zunächst Schulmusik und Germanistik, später Tonsatz und Gesang in Köln. Er arbeitete als Konzertsänger zusammen mit namhaften Dirigenten (Rilling, Bernius, Müller-Brühl u. a.) und als professioneller Ensemblesänger (Mitgliedschaft im Sextett *Singer Pur*). Zusammenarbeit mit dem Hilliard-Ensemble. Zahlreiche Konzertreisen und CD-Einspielungen. Echo-Preis 2005 für Ersteinspielungen von Rihm, Sciarrino, Moody und Metcalf: *Singer Pur featuring The Hilliard Ensemble*. Weitere CD-Produktionen entstehen derzeit mit der international besetzten *Josquin-Capella*.

MARKUS JANS studierte Klavier und Klarinette am Konservatorium in Luzern, Musiktheorie und Komposition an der Basler Musikhochschule und Musikwissenschaft an der Universität Basel. Seit 1972 unterrichtet er Historische Satzlehre an der *Schola Cantorum Basiliensis* und seit 1979 Geschichte der Musiktheorie an der Musikhochschule Basel. Seit 1972 Tätigkeit als Chorleiter. Publikationen in verschiedenen Periodika, u. a. im Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis zu Fragestellungen von Komposition, Theorie und Analyse im Spannungsfeld zwischen historischem und systematischem Zugang.

CHRISTINE KIERAKIEWITZ studierte seit 1998 Musikwissenschaft, Phonetik und Mittlere und Neuere Geschichte an der *Universität zu Köln*, 2005 Magister artium; Magisterarbeit über die Sammlung *Fontana d'Israel* von Johann Hermann Schein. Seit dem Sommersemester 2005 arbeitet sie an einer Promotion über *Sethus Calvisius: Leben und Werk* an der *Universität zu Köln* bei Prof. Dr. D. Gutknecht.

JANINA KLASSEN, Musikwissenschaftlerin, Professorin an der Musikhochschule Freiburg i. Br.; Promotion an der *Christian-Albrechts-Universität zu Kiel*, Promotionspreis 1990, Habilitation an der *Technischen Universität Berlin*. Forschungsschwerpunkte: Musik- und Sprachtheorien, Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, ältere Musiktheorie, Genderforschung. Veröffentlichungen zu Clara Wieck und Robert Schumann, Brahms, Rezeption, Musik- und Zeichentheorie, Figurenlehre und musikalische Rhetorik, Musik und Öffentlichkeit. Herausgabe von Werken Clara Wieck Schumanns sowie *Notenpapier*, Magazin der Musikhochschule Freiburg.

RUDOLF KOTZ studierte Schulmusik, Kirchenmusik, Musiktheorie und Englisch in Freiburg im Breisgau. Während des Studiums bis 2006 war er als Organist und Chorleiter tätig. Seit September 2006 ist er im Referendariat am Seminar für Didaktik und Lehrerbildung Tübingen und setzt seinen musikalischen Fokus auf den Bereich der Kammermusik.

WOLFGANG KREBS studierte Musikwissenschaft, Geschichte und Germanistik an der Frankfurter Universität und promovierte mit einer Arbeit über Ernst Kurth. Er lehrte seit 1994 in Frankfurt, Weimar, Jena und Marburg. Ferner leitet er das Unternehmen *Dr. Wolfgang Krebs – Kultur & Wissenschaft*.

JOHANNES MENKE studierte Schulmusik, Oboe, Musiktheorie, Komposition und Germanistik in Freiburg. 2004 Promotion mit einer Arbeit über Giacinto Scelsi an der *Technischen Universität Berlin*. Seit 1999 Lehrbeauftragter, seit 2005 hauptberuflicher Dozent für Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg, daneben Tätigkeiten als Chorleiter, freier Mitarbeiter beim *DeutschlandRadio Kultur* und Komponist. Seit 2005 Mitherausgeber der Reihe *sinefonia* beim *Wolke-Verlag* Hofheim. Veröffentlichungen und Vorträge zur Werkanalyse, Ästhetik, Geschichte der Musiktheorie und Didaktik. Seit 2006 Vorstandsmitglied der GMTH.

ANDREAS MORAITIS studierte u. a. an der *HdK* Berlin und der *FU* Berlin. Tätigkeit als Musikpädagoge. 1994 Promotion mit einer Untersuchung zur Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie der musikalischen Analyse. Veröffentlichungen zu musiktheoretischen und -analytischen Themen.

MICHAEL POLTH, seit 2002 Professor für Musiktheorie an der *Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim*, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und klassische Philologie in Bonn und Berlin (TU) sowie Musiktheorie in Berlin (*UdK* vormals *HdK*). Promotion 1997: *Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts* (Kassel 2000). Veröffentlichungen vor allem zu Fragen der Musiktheorie: *Zur kompositorischen Relevanz der Zwölftontechnik* (Berlin 1999), »Nicht System – nicht Resultat. Zur Bestimmung von harmonischer Tonalität«, *Musik & Ästhetik* 18 (2001), »Dodekaphonie und Serialismus«, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2 (Laaber 2005). 2000–2004 Präsident der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH).

JOHANNES QUINT studierte zuerst in Bonn Musikwissenschaften und Philosophie, später Komposition bei Günther Becker in Düsseldorf, dann bei Hans Zender in Frankfurt/M. Daneben Musiktheoriestudium bei Friedrich Jaecker in Köln. Seine Arbeit wurde durch zahlreiche Preise, Stipendien und Kompositionsaufträge unterstützt, so durch ein Stipendium der Hessischen Kulturstiftung (1992), durch ein Kompositionsstipendium des Berliner Senats (1994) und durch ein Arbeitsstipendium des Landes Bayern (Jahresaufenthalt in der Villa Concordia, Bamberg; 2000-01). 1999 war er Preisträger beim Kompositionsseminar des Klangforum Wien in Boswil (Schweiz). Seine Werke wurden durch

bedeutende Ensembles im Bereich Neue Musik aufgeführt und für den Rundfunk bzw. als CD produziert, u. a. durch das *Ensemble Modern*, das *Klangforum Wien*, die *Musikfabrik NRW*, die *Neuen Vocalsolisten Stuttgart* und das *ohton-Ensemble*, Oldenburg. Dirigenten waren u. a. Lothar Zagrosek, Vladimir Kiradjiev, Bernhard Kontarsky, Hans Zender und Jean-Philippe Wurtz. Johannes Quint lebt als freischaffender Komponist in Bonn und arbeitet daneben als Dozent für Musiktheorie, Analyse und Computermusik an den Musikhochschulen Frankfurt/Main und Köln.

STEFAN ROHRINGER studierte Schulmusik, Klavier, Tonsatz, Hörerziehung, Musikwissenschaft und Geschichte in Köln. Er ist Professor für Musiktheorie an der *Hochschule für Musik und Theater München* und hat verschiedene Veröffentlichungen zu musikpädagogischen und musiktheoretischen Fragestellungen vorgelegt. Seit 2004 Präsident der *Gesellschaft für Musiktheorie*.

MARTIN SCHÖNBERGER studierte Schulmusik und Musiktheorie an der *Hochschule für Musik und Theater München*. Derzeit erfolgen weitere Studien in Gehörbildung und Chordirigieren sowie in Medienpädagogik an der *LMU*. Neben seinem Studium arbeitet er vorwiegend als Chorleiter, Arrangeur und Korrepetitor. Musiktheoretischer Forschungsschwerpunkt ist die populäre Musik.

JAN PHILIPP SPRICK studierte Musiktheorie, Viola, Musikwissenschaft und Geschichte in Hamburg und Harvard und promovierte derzeit bei Hermann Danuser an der *Humboldt-Universität zu Berlin*. Er ist Promotionsstipendiat des *Evangelischen Studienwerks Villigst* und war im Wintersemester 2005/06 Visiting Fellow am Music Department der *Harvard University*. Jan Philipp Sprick ist seit 2006 Dozent für Musiktheorie an der *HMT Rostock* und unterrichtet als Lehrbeauftragter Gehörbildung/Höranalyse an der *HU Berlin* und Musiktheorie der *UdK Berlin*.

ANA STEFANOVIC studierte Musikwissenschaft an der *Universität Belgrad* und promovierte an der *Universität Paris IV-Sorbonne* über das Thema *Évolution du rapport de la musique et du texte dans l'opéra baroque français (1675–1733): une voie herméneutique*. Sie ist Dozentin für Musikwissenschaft an der *Universität Belgrad*. Veröffentlichungen zu verschiedenen musikwissenschaftlichen Themen. Forschungsschwerpunkte bilden die Beziehung zwischen Musik und Text in Oper und Lied in der Musik des Barock bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts sowie Fragen der Stilanalyse, Philosophie und Ästhetik der Musik.

BETTINA VARWIG promovierte nach dem Studium der Musikwissenschaft am *King's College London* an der *Harvard University* über *Form und Rhetorik in der Musik von Heinrich Schütz* (2006). Zur Zeit ist sie Fellow by Examination am *Magdalen College, University of Oxford*.

AUTOREN

FLORIAN VOGT studierte Schulmusik und Musiktheorie an der Freiburger Musikhochschule bei Otfried Büsing, Eckehard Kiem und Ludwig Holtmeier sowie Mathematik an der Freiburger *Albert-Ludwigs-Universität* sowie an der *Eastman School of Music in Rochester*, New York, als Stipendiat der Landesstiftung Baden-Württemberg. Seit 2006 Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Freiburger Musikhochschule. Seit dem WS 2006 wissenschaftlicher Angestellter am musikwissenschaftlichen Seminar der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Sein besonderes Interesse gilt der Musiktheorie Heinrich Schenkers und der historischen Satzlehre.

MARIO FELIX VOGT studierte zunächst an der *Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf* Klavier, später an der *Folkwang-Hochschule Essen* Klavier, Musiktheorie und Gehörbildung. Derzeit Promotion über Zeitgestaltungs-Aspekte von Rudolf Serkins Interpretationen der Beethovenschen Klaviersonaten. Beiträge für das *Beethoven-Handbuch* (hg. von Claus Raab und Heinz von Loesch) und das *Lexikon des Klaviers* (hg. von Siegfried Mauser und Christoph Kammertöns). Mitgestaltung und -Organisation des Kongresses an der FHS Essen »Hector Berlioz und die Deutschen«. Unterrichtstätigkeit als Klavierlehrer an der Domsingschule/Essen.

FLORIAN WETTER studiert Anglistik an der *Albert-Ludwigs-Universität* und Schulmusik und Musiktheorie an der *Hochschule für Musik Freiburg*. Neben seinem Studium arbeitet er als Darsteller, Übersetzer, Autor und Komponist im Sprechtheater- und Hörspielbereich. Musiktheoretische Forschungsschwerpunkte sind derzeit die Filmmusik und die Opern Benjamin Britzens.