

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: Poli 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 ›Urk‹-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

Orpheus-Instituut, Gent, 5. bis 8. April 2006 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 3

17. Jahrhundert

Herausgegeben von

Johannes Menke

Editorial

Für die Musiktheorie müsste das 17. Jahrhundert eigentlich von zentralem Interesse sein: Hier formte sich die Dur-Moll-tonale Harmonik, hier etablierte sich Musik als Ausdrucksform, die in zunehmendem Maß Semantisches zu transportieren beabsichtigte, hier wurden satztechnische Verfahren entwickelt, die den weiteren Verlauf der Kompositionsgeschichte nicht minder geprägt haben als der *stile antico*, den das 17. Jahrhundert sorgsam tradierte und weiterformte.

Die enge Fokussierung auf J. S. Bach, für manche der barocke Komponist schlechthin, lässt dessen Zeitgenossen oft nur als weniger bedeutende ›Komponisten neben Bach‹ und seine Vorgänger als defizitär empfundene ›Komponisten vor Bach‹ erscheinen. In musiktheoretischen Lehrwerken, dem musiktheoretischen Fächerkanon vieler Hochschulen und der Unterrichtspraxis spiegelt sich dies nach wie vor wieder. Die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts und die instrumentale Polyphonie des 18. Jahrhunderts gehören zu den Standard-Themen der musiktheoretischen Ausbildung. Das 17. Jahrhundert erscheint dagegen als Verfalls- oder Vorgeschichte.

Die historische Aufführungspraxis hat sich das 17. Jahrhundert schon längst erschlossen. Das Fach Musiktheorie sollte nicht zögern, ihrem Vorbild zu folgen. Die Musik des 17. Jahrhunderts erscheint bunt und vielgestaltig, sie ist ebenso experimentierfreudig wie konservativ, sie sucht die Extreme und findet rationale und modellhafte Lösungen. Gerade in dieser Heterogenität, so zeigen die hier versammelten Beiträge, liegt eine Herausforderung für die heutige Musiktheorie. Janina Klassen klärt über einige Missverständnisse in bezug auf die ›Figurenlehre‹ auf. Auch Bettina Varwig beschäftigt sich mit der Beziehung von Rhetorik und Musik; sie demonstriert anhand Schütz'scher Werke, wie das Meta-Konzept der Rhetorik die musikalische Formbildung bestimmt. Florian Edler untersucht detailliert die Entwicklung des Dur-Moll-Kontrastes in der italienischen Triosonate vor und bei Corelli und zeigt auch ihre Folgen für die Wiener Klassik. Cornelius Bauer vertieft sich analytisch in eine Arie von Purcell und demonstriert, wie eng horizontale und vertikale Aspekte bei der Harmoniebildung verflochten sind. Ich selbst stelle einen Lehrgang zur Diskussion, in dem einige satztechnische Verfahren des 17. Jahrhunderts vermittelt werden sollen. Dieser Beitrag eröffnet eine neue Rubrik der ZGMTH. In ihr wird in Zukunft regelmäßig direkter Bezug auf Musiktheorie als Lehrfach genommen werden. In der Rubrik ›Kolumne‹ schließlich schildert Stefan Rohringer seine Erfahrungen im ›Bücherturm‹.

Die musikwissenschaftliche Zeitschrift *Musiktheorie* widmete ihre letzte Ausgabe demselben Thema. Die Vorbereitungen für unsere Ausgabe begannen bereits im Winter 2005. Es handelt sich daher nicht um eine Reaktion, sondern um eine Koinzidenz, die vielleicht indiziert, dass das Thema in der Luft liegt und ihm auffallend viele jüngere Wissenschaftler Interesse entgegenbringen.

Johannes Menke

Figurenlehre und Analyse

Notizen zum heutigen Gebrauch

Janina Klassen

Der heutige Gebrauch der Figurenlehre als analytischer Zugriff auf ältere Musik und die verschiedenartigen Konzeptionen von Figurenlehren im 16., 17. und 18. Jahrhundert unterscheiden sich grundlegend. Der auf Arnold Schering zurückgehende Versuch, die alten Figurenlehren als Analyseapparat einzusetzen, erfolgte unter den Voraussetzungen der Formenlehre des 19. Jahrhunderts. Sowohl die ästhetischen, kunsttheoretischen und ideologischen Unterschiede zwischen dem 19. Jahrhundert und früheren Jahrhunderten als auch diejenigen zwischen den einzelnen Figurenlehren verbieten den systematischen Einsatz von ›Figurenlehre‹. Nur eine konsequente Kontextualisierung der Figuren und ihrer Verwendung wäre ein angemessener Umgang mit dem Phänomen.

Für die Analyse von Musik zwischen 1500 und 1800 hat sich die Figurenlehre längst als methodischer Zugang etabliert, allen Einwänden, einschließlich meiner eigenen¹, zum Trotz. Eine genauere Untersuchung der diversen ›Figurenkataloge‹ in Schriften des 16. bis 18. Jahrhunderts hat dagegen ergeben, dass das historische Repertoire nicht einfach mit den ›Figurenlehren‹ des 20. Jahrhunderts gleichzusetzen ist.² Die heutige Figurenlehre bietet in geraffter, die Komplexität reduzierender Form eine gute Erstinformation über einen diversifizierten historischen Sachverhalt. Allerdings wird in den von Brandes 1935, Unger 1941 oder Bartel 1986 veröffentlichten konkordanten Sammlungen der spezifische historische Kontext verwischt. In Bartels *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, das bereits mehrfach neu aufgelegt worden ist, werden etwa, nach einer allgemeinen Begriffsbestimmung und jeweils kurzen Überblicken über die historischen Schriften und Autoren (9–71), in alphabetischer Folge von ›abruptio‹ bis ›variatio‹, Figurendefinitionen verschiedener Quellen aus dem 16. bis 18. Jahrhundert extrahiert und kurz kommentiert (73–285). Die pragmatischen Aspekte eines Benutzerhandbuchs liegen auf der Hand. Erstens bietet das Buch einen raschen Überblick und verweist auf die Fundstellen in historischen Traktaten. Zweitens spiegelt es aber auch die schon in der historischen Theorie gewählte Praxis, einfach Figurennamen synekdochisch einzusetzen für musikalische Phänomene, die ansonsten mit Besonderheiten der hochspezialisierten Kontrapunkt- und Moduslehren beziehungsweise als madrigalistische Wortausdeutungen be- oder

1 Klassen 2001.

2 Klassen 1997.

umschrieben werden müssten.³ In dieser Hinsicht ähnelt die Figuren- einer Formenlehre, und sie könnte – einen differenzierten Umgang vorausgesetzt – auch dementsprechend genutzt werden.

Das Bedürfnis nach Figurenlehren in der neueren Musiktheorie beziehungsweise -wissenschaft entsteht kaum zufällig im Gefolge musikalischer Formenlehren im 19. Jahrhundert. Deren Voraussetzung liegt einmal in der ästhetischen Aufwertung von Musik als eigenständiger Kunst und zum anderen in dem Bestreben, musikalische Analyse einem an den Naturwissenschaften orientierten Wissenschaftsverständnis anzugleichen. Gewünscht wird ein gleichsam abstraktes Gerüst als objektivierender Maßstab für die Analyse der Kunstfertigkeit.

Hans Heinrich Eggebrechts seinerzeit attraktives Analysemodell von Norm und Individuation⁴ hat seinen Ursprung in der wesentlich von Nikolaus Forkel (1788) formulierten Vorstellung von musikalischer ›Grammatik‹ als normativer Regel und der ›Poetik‹ beziehungsweise ›Rhetorik‹ als kunstvollem Regelverstoß. In der älteren Theorie geht es aber nicht immer um einen modellhaften Normsatz im Sinne einer Grundform, wie in einer Mustergrammatik. Vielmehr fassen die von mir untersuchten Figurenkataloge mehrheitlich besonders kunst- beziehungsweise wirkungsvolle Beispiele aus der Musik ihrer Zeit in Figuren, um sie für Musikexperten zur Nachahmung zu empfehlen. Ohnehin muss man für die ältere Zeit von anderen Grammatikdefinitionen ausgehen. Noch bei Johann Mattheson bedeutet Grammatik Schriftkompetenz. Darunter wird die Fähigkeit verstanden, eine gehörte Musik korrekt aufzuschreiben.

Erst mit der Abstraktion von Form als geistiger Leistung im Sinne der Autonomieästhetik konnten entsprechende Analyseverfahren für die neue Musik des 19. Jahrhunderts überhaupt entwickelt werden. Sie setzen die in den 1830er Jahren noch neue Vorstellung voraus, dass die Kompositionsidee bereits in den Notenzeichen enthalten⁵, das heißt an der Partitur ablesbar sei. Als Konsequenz daraus folgt eine eng am Textmodell und am Notentext als der materialisierten Idee orientierte Musikanalyse, die die räumliche Ausbreitung von Musik, ihre akustischen und klanglichen Momente und die Fülle performativer Gesten höchstens indirekt berücksichtigt.

Nun spielte im musikalischen Geschichtskonzept, wie etwa Robert Schumann es formulierte⁶, die alte Musik eine immer wichtigere Rolle als Grundlage für die Musik der Gegenwart. Daher wurden im 19. Jahrhundert auch die neu ins Blickfeld geratenen Werke von Bach, Händel oder Scarlatti autonomieästhetisch umgewertet, indem man sie aus ihrem ursprünglichen, ästhetisch heteronomen Kontext herauslöste und auf ihre selbstreferentiellen Qualitäten fokussierte. Irritierendes wie die als misslungen empfundenen barocken Arientexte redigierte oder strich man ungeniert und ohne Skrupel gegenüber den ›Alten Meistern‹ – nachzulesen etwa in Mendelssohns Aufführungspartitur von Bachs *Matthäuspasion*. Barockmusik wandelte sich damit von einem Medium im

3 Vgl. Dahlhaus 1954, 1989 und Meier 1974.

4 Eggebrecht 1979.

5 Kawohl 2002, 150 f.

6 Schumann, I, 252–54.

Dienst der Repräsentation stereotyper Affekte zum individuellen Ausdruck eines musikalischen Autors-Ichs. So hören wir sie auch heute noch.

Tatsächlich ließen sich die autonomieästhetischen Qualitäten Alter Musik zwar behaupten, aber kaum mit den späteren, an der eigenen zeitgenössischen Instrumentalmusik entwickelten, abstrakten Mustern fassen. Schumann hatte die Modernität Bachs noch durch spezifische Charakteristika hervorgehoben und dessen *Wohltemperiertes Klavier* mit Etüden von Chopin verknüpft. Zu seiner Zeit stand keine formalisierte Metasprache für eine Strukturanalyse im heutigen Sinne zur Verfügung. Parallel zur Etablierung einer universal anwendbaren Analysesprache wuchs indessen auch ein zunehmendes Geschichtsbewusstsein für historische Angemessenheit. Scherings Vorschlag, nach einer bis dahin unentdeckten Figurenlehre für die analytische Erschließung barocker Musik zu forschen (1908), bot hier einen vielversprechenden Ansatz. Er wurde erst von Brandis (1935) und Unger (1941) ausgeführt, nachdem in den 1920er Jahren die heute prominentesten Quellen, nämlich die Schriften von Burmeister und Bernhard, veröffentlicht worden waren.⁷

Den Hintergrund für Scherings Vorschlag dürften Bachanalysen gebildet haben wie die illustren Albert Schweitzers (1905/08), die ihrerseits durch Wagners Leitmotive und die Erfahrung mit dem französischen Symbolismus der Jahrhundertwende inspiriert sind. Leitmotive haben ebenso dramaturgische wie satztechnische Funktionen. Aufgrund der Praxis, sie zu isolieren und in Motivtabellen aufzulisten, bekommen sie eine allgemeinere, von der konkreten musikalischen Situation mehr abgelöste semantische Kodierung, als vielleicht ursprünglich beabsichtigt. Diese Verbindlichkeit behauptete Schweitzer auch für bestimmte »Schmerz« oder »Freude« ausdrückende Motive« in Bachs Kantaten (441 ff.). Schweitzer legte damit den Grundstein für eine Art »Bachwörterbuch«, dessen musikalische »Vokabeln« dann standardisiert und »wissenschaftlich« mit rhetorischen Figuren aufgefüllt wurden, so dass nun auch Bachs Instrumentalmusik als musikalische Predigt ausgelegt werden konnte.

Eine weitere folgenreiche Voraussetzung für dieses neue Denken in semantisch kodierten Musikformeln bietet die Filmmusikästhetik, die sich, von den USA ausgehend, mit der Verbreitung des attraktiven Mediums am Anfang des 20. Jahrhunderts etabliert. Da im Film Bilder und Szenen rasch wechseln, braucht man kurze Musikphrasen zur Vertonung. Motivkataloge mit einschlägigen Repertoire-Zitaten und Originalkompositionen erfüllen dieses Bedürfnis.⁸ Die Wirkung der dort enthaltenen kurzen Beispiele ist bereits in den Herkunftswerken (darunter vielfach Opern und Operetten) erprobt. Sie können bei der »live« zum laufenden Bild produzierten Filmmusik als allgemeinverständliche Versatzstücke variabel eingesetzt und szenenhaft collagiert werden, was ihre Anwendung deutlich von Wagnerschen Leitmotivtechniken unterscheidet. Die inhaltliche und emotionale Kodierung der Filmmusikmotive beruht weitgehend auf Erfahrung.

Weitreichende Folgen hatte die bei Scherling angelegte Isolierung der Figuren- von einer Affektenlehre, obwohl rhetorische Figuren ein wesentlicher Bestandteil affektiver Rede sind. Die Trennung wurde dadurch begünstigt, dass die parallel geführte Affekt-

7 Klassen 2001.

8 Kloppenburg 2000, 70.

diskussion sich auf einen anderen Fokus konzentrierte. Hermann Kretzschmar (1911/12) ging es um ein Gegenmodell zur Vorherrschaft einer allein auf das kognitive Moment beschränkten Erkenntnis im Sinne Hanslicks. Er unterstrich dagegen einen heteronomen Zugang zur Musik, der emotionale und wirkungsästhetische Aspekte einbegreift. Hier wurden die Weichen gestellt für eine polare Sichtweise, in der die rhetorischen Figuren als rationales und die Affekte als emotionales Moment Alter Musik fungierten. Der Unterschied vertiefte sich in der weiteren Rezeption im 20. Jahrhundert. Die Opposition ›Figur versus Affekt‹ verknüpfte man mit der traditionellen Spaltung von ›Geist versus Sinnlichkeit‹. In einem weiteren Schritt übertrug man die traditionelle Dichotomie auf einen aus dem Kulturkampf des Deutschen Kaiserreichs nachwirkenden Konflikt, in dem der ›protestantische Norden‹ mit protestantischer Kirchenmusik und der ›katholische Süden‹ mit Oper assoziiert wurde. Schon Philipp Spitta hatte Bach energisch als einen »Erzkantor« mit eher Bismarckschen Zügen vom Konzertsaal in die Kirche zurückversetzt. Die Nord-Süd-Spannung wurde dadurch unterstützt, dass im wesentlichen nur einige aus dem deutschen Sprachraum stammende Quellen Figurenkataloge enthalten. Als Nachweise für die Geistfähigkeit deutscher Musik missverstanden, konnte die so verankerte Rhetorizität explizit wie implizit kultur- und rassepolitisch instrumentalisiert werden.⁹ Wenn Quellen aus Italien oder Frankreich, wo eine viel größere rhetorische Tradition bestand als in den deutschen Landen, keine Figurenkataloge enthalten, so deshalb, weil dort jeweils andere Diskurse geführt wurden, deren Ausgangspunkte und Ziele damals nicht weiter untersucht worden sind. Sie hätten womöglich das Modell der geistigen, protestantischen, norddeutschen Überlegenheit ins Wanken gebracht.

Die gesamte Affektenlehre, einschließlich der Figuren, ist im Sinne des 17. Jahrhunderts rational. Sie gilt als Handwerkszeug zur Herstellung wirkungsvoller Musik. Rhetorik bietet ein Fachvokabular, das zur Analyse wirkungsvoller Strategien herangezogen worden ist. Damit gehören auch die einzelnen Figurenkataloge ins Fach der Ratgeberliteratur beziehungsweise Bauanleitungen für wirkungsvolle Stücke. Dass die historischen Kataloge so unterschiedlich ausfallen, liegt einmal in dem historischen Zeitraum von 150 Jahren und zum zweiten in epistemologischen Ursachen begründet. Zwar bildeten Autoren des 16. bis 18. Jahrhunderts ihre Erkenntnisse gerne in umfangreichen Systemen ab. Doch ihre Systemtheorie ist oft individuell geprägt und nicht immer mit anderen Systemen kompatibel. Daher muss für jede Quelle die Bedeutung und Anwendung von Figuren erst bestimmt werden. Dagegen richten sich unsere heutigen Bedürfnisse darauf, die musikalischen Eigengesetzlichkeiten der vorliegenden Werke in einer vereinheitlichten Konvention historisch adäquat benennen zu können. Dazu braucht man eine analytische Kunst- oder Metasprache, die erstens die Komplexität der Einzelbeispiele reduziert und formalisiert, zweitens begrifflich möglichst eindeutig und drittens pragmatisch anwendbar ist. Die Figurenlehre gibt das allerdings nicht her: Um mit Figuren operieren zu können, müsste ihr Gebrauch im historischen Kontext zunächst analysiert werden.

9 Z. B. durch Gurlitt 1966.

Literatur

- Dahlhaus, Carl (1954), »Die Figurae superficiales in den Traktaten Christoph Bernhards«, in: *Kongressbericht Bamberg 1953*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 135–138.
- (1989), »Figurenlehre und freier Satz«, in: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland* (= Geschichte der Musiktheorie 11), hg. von Ruth E. Müller, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 140–145.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1979), »Zur Methode der musikalischen Analyse«, in: ders., *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 7–42.
- Forkel, Johann Nikolaus (1788/1801), *Allgemeine Geschichte der Musik*, 2 Bde., Leipzig, Reprint Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1967.
- Gurlitt, Wilibald (1966), »Musik und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit« [1944], in: ders., *Musikgeschichte und Gegenwart*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, 2 Bde., Wiesbaden: Steiner, 62–81.
- Klassen, Janina (2001), »Musica Poetica und Musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis«, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, hg. von Günther Wagner, Stuttgart/Weimar: Metzler, 73–83.
- (2007), »Klang-Rede und musikalische Syntax«, *Musik & Ästhetik* 41, 43–61.
- Kloppenburg, Josef (2000), »Multimediale Verbindungen: Klingende Bilder«, in: *Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*, Laaber (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 11), hg. von dems., 11–20.
- Kretschmar, Hermann (1911/12), »Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre«, *Jahrbuch Peters* 18, 63–77 und 19, 65–78.
- Meier, Bernhard (1974), *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema.
- Schering, Arnold (1908), »Die Lehre von den musikalischen Figuren«, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 106–144.
- Schumann, Robert (1854), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig: Wigand, 5. Aufl. hg. von Martin Kreisig, Leipzig 1914.
- Schweitzer, Albert (1905), *J. S. Bach, le musicien poète*, Paris.

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

Bettina Varwig

Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im siebzehnten Jahrhundert sind in der Wissenschaft primär im Hinblick auf die sogenannte Figurenlehre diskutiert worden. Ausgehend von einem an Erasmus orientierten Rhetorikbegriff wird hier anstelle einer Semantik der Figuren die Frage der musikalischen Syntax oder Form in den Mittelpunkt gestellt. Eine enge Verbindung von musikalischen mit rhetorischen Formvorgängen findet sich zunächst in den Schriften der deutschen Theoretiker der ›musica-poetica‹-Tradition, die gezielt die syntaktischen Qualitäten der Musik in Analogie zur Rhetorik aufzeigen. Dieses Vorgehen schafft die Grundlage für eine Kompositionslehre, die das Zusammensetzen von musikalischen Phrasen lehr- und lernbar macht. Ebenso erweisen sich bestimmte Strategien der Formbildung in Heinrich Schützens Werken als eng verknüpft mit damaligen rhetorischen Denkmustern. Aus diesen Erkenntnissen kann die musikalische Rhetorik als analytische Methode neu formuliert und nutzbar gemacht werden.

I. Rhetorik und ›musica poetica‹

Die ›ars rhetorica‹ des 16. und 17. Jahrhunderts ist von der modernen Wissenschaft erst teilweise erschlossen: James Murphy sprach vor einiger Zeit von mehr als eintausend unzureichend behandelten Autoren der Renaissancezeit.¹ Die vielfältigen Schichten und verzweigten Traditionen dieses damals so zentralen Wissensgebietes sind uns daher auch nur in Ausschnitten bekannt, und es sind jene Ausschnitte, die die gängige Grundlage für heutige systematische Einführungen in die Rhetorik bilden.² Diese basieren meist auf einer Mischung von Ciceronischem und Quintilianischem Gedankengut und erklären zunächst die fünf Aufgaben des Redners (›inventio‹, ›dispositio‹, ›elocutio‹, ›memoria‹, ›pronuntiatio‹). Daran schließt sich die Darstellung der für die Ausführung dieser Aufgaben jeweils erforderlichen Techniken an. Zentrale Bedeutung kommt dabei der Lehre von den gedanklichen Orten oder ›topoi‹, den fünf (oder sechs) Redeteilen und nicht zuletzt den rhetorischen Figuren zu. Dieses Grundmuster lag tatsächlich vielen Schul- und Lehrbüchern der Renaissance zugrunde; einige Rhetoriker der Zeit erweiterten und ergänzten es allerdings erheblich.

1 Murphy 1983.

2 Zum Beispiel Lausberg 1960.

Hier möchte ich ansetzen. Eine Erweiterung unseres Verständnisses der Rhetorik des 16. und 17. Jahrhunderts vermag neue Einsichten in die häufig aufgezeigten engen Verbindungen zwischen Redekunst und Musik zu eröffnen, sowohl im Hinblick auf die theoretischen Schriften der ›musica poetica‹ und ihre innovativen Methoden zur Beschreibung musikalischer Formbildung, als auch bezüglich der kompositorischen Praxis der Zeit. Eines der einflussreichsten Rhetoriktraktate der nordeuropäischen Renaissance war die erstmals 1512 veröffentlichte Schrift *De duplici copia rerum et verborum* des Erasmus von Rotterdam. Noch vor 1600 erschienen über 150 Ausgaben des Werkes, und es bewahrte seine Popularität bis weit ins 18. Jahrhundert hinein.³ Erasmus, selbst ein standfester Ciceronier, verfolgte mit dieser Veröffentlichung hauptsächlich das Ziel, die Verbindlichkeit der Ausdrucksweisen des klassischen Lateins wiederherzustellen, die in den Schriften mittelalterlicher Autoren weitgehend verlorengegangen war. Er systematisierte dabei ein Verfahren, das ansatzweise schon bei den klassischen Autoren diskutiert worden war, nämlich die Variation und Amplifikation von verbalen Aussagen mittels klar definierter, leicht zu erlernender Methoden.⁴ Diese sollten dem Redner ermöglichen, ›copia‹ (Fülle) und damit Eleganz und Überzeugungskraft zu erzielen. Ein solcher Ansatz beruht auf der Unterteilung einer Rede in einzelne bedeutungstragende Einheiten, wie Perioden, Kola und Kommata. Diese können durch verschiedene Prozesse der Variation und Amplifikation verändert werden, und zwar auf den beiden schon im Titel der Schrift angedeuteten Ebenen: auf jener der ›res‹ (Dinge, Inhalt) und auf jener der ›verba‹ (Wörter, verbaler Ausdruck). ›Verba‹ werden mit grammatischen Mitteln bearbeitet, ›res‹ mit Hilfe der Dialektik oder argumentativer Strategien.

Für beide Verfahren liefert Erasmus zahlreiche Beispiele. Bezüglich der Variation von ›verba‹ verblüfft er den Leser mit 147 Arten, den Satz »Dein Brief hat mir sehr gefallen« auszudrücken. Dem stellt er über 200 Variationen der Aussage »Immer, so lange ich lebe, werde ich mich an dich erinnern« an die Seite.⁵ Im Bereich der ›res‹ zählt Erasmus zwölf Methoden auf, mit denen ein Argument durch Wiederholung, Zergliederung, Gegensatz, Vergleich, Allegorie etc. erweitert werden kann. So schlägt er vor: »Die erste Methode, einen Satz zu amplifizieren, besteht darin, etwas, das sich allgemein und knapp formulieren lässt, dann zu erweitern und in seine Bestandteile zu zerlegen. Dies ist so wie wenn eine Ware zuerst durch ein Gitter oder in einer Verpackung gezeigt wird, und dann ausgepackt und geöffnet wird und dem Auge gänzlich dargeboten wird.«⁶

Als Beispiel bearbeitet Erasmus den prägnanten Satz »Er ist ganz und gar ein Ungeheuer«, indem er die kompakte Hauptaussage in verschiedenste Bestandteile zerlegt, sie bald als Frage, bald in Adjektivform ausdrückt, und dadurch die kurze Periode zu einem abgerundeten Paragraphen erweitert:

In Geist und Körper ist er ein Ungeheuer. Egal, welchen Teil des Geistes oder Körpers man betrachtet, man sieht ein Ungeheuer. Der bebende Kopf, die tollwütigen Augen,

3 Vgl. Rix 1946.

4 Vgl. Kennedy 1980, 206.

5 Erasmus 1988, 76 ff., 82 ff.

6 Ebd. 197.

das Antlitz eines Drachen, der Blick einer Furie, der aufgeblähte Bauch, die Hände wie Klauen zum Raub, die entstellten Füße, seine ganze körperliche Gestalt also, was stellt sie anderes dar als ein Ungeheuer? Betrachte die Zunge, die bestialische Stimme, und du wirst sie monströs nennen, erforsche den Geist, und du wirst ein Ungeheuer finden, bedenke seinen Charakter, untersuche sein Leben, und du wirst es alles monströs finden. Aber um nicht alles bis ins Detail zu verfolgen, er ist also nichts als ein Ungeheuer.⁷

Diese ausgefeilte Kunst der verbalen Amplifizierung und Ausschmückung eines jeglichen Satzes oder Themas, in der die rhetorischen Prozesse von Erfindung, Disposition und Dekoration fruchtbar ineinandergreifen, spielt auch, wie ich im Folgenden zeigen möchte, in der Musiktheorie und -praxis des frühen 17. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle. Die engen Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik zu dieser Zeit sind in der modernen Musikwissenschaft vielfach besprochen worden. Das Problem wurde allerdings meist von einem relativ begrenzten und nach meiner Kenntnis nicht an Erasmus orientierten Blickwinkel angegangen, der sich auf die Erörterung der musikalisch-rhetorischen Figuren konzentrierte. Seit Arnold Scherings einflussreichen Forschungen im frühen 20. Jahrhundert ist die Figurenlehre immer wieder als eine historisch fundierte Interpretationshilfe eingesetzt worden. Sie sollte den Zugang zu einer barocken Sprache der Affekte eröffnen, in der gewisse melodische Gesten oder harmonische Wendungen im damaligen Zuhörer angeblich greifbare semantische Assoziationen hervorriefen.⁸

Interpretationen barocker Musikstücke, die sich auf Figurenkataloge stützen, neigen allerdings dazu, sich auf lokale Ereignisse zu beschränken, deren Affektgehalt meist direkt aus dem Textinhalt der jeweiligen Passage abgeleitet wird. Wie Peter Williams zu Recht bemängelt, wird allein durch eine Übertragung rhetorischer Terminologie auf gewisse musikalische Formulierungen wenig darüber ausgesagt, wie ein solches Phänomen tatsächlich musikalisch wirksam und sinnstiftend werden kann – der Eindruck analytischer Einsicht und geschichtlich abgesicherter Sinnfindung, der aus einem solchen einseitigen Prozess der Benennung gewonnen wird, bleibt dabei oft illusorisch.⁹ Fragen der musikalischen Syntax oder Form hingegen werden bei einem solchen Vorgehen an den Rand gedrängt. Ausnahmen bilden nur einige Versuche, die fünf klassischen Redeteile auf ausgewählte Musikstücke zu übertragen, eine Aufgabe, an der schon Johann Mattheson letzten Endes scheiterte, da sich die kontinuierliche Form der Rede nur schwer mit der da-capo-Anlage seiner Arienvorlage verbinden ließ.¹⁰

Der semantische Ansatz der Figurenlehre wurde im allgemeinen dadurch gerechtfertigt, dass in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum die theoretische Tradition der ›musica poetica‹ begründet wurde, die angeblich (in einer romantisierenden Lesart des Begriffs) eine Art ›poetisches‹ Komponieren mit Hilfe bildlicher oder affektdarstellender Figuren propagierte. Dieses Missverständnis kursiert in der heutigen Wissenschaft immer noch, obwohl es schon mehrfach dahingehend korri-

7 Ebd. 199f.

8 Schering 1908, vgl. auch Unger 1941.

9 Williams 1983, 238; vgl. auch Vickers 1984.

10 Mattheson 1737, 128; vgl. auch Butler 1977 und Budde 1997.

giert worden ist, dass ›musica poetica‹ damals nicht mehr und nicht weniger als ›Kompositionslehre‹ bedeutete.¹¹ Das konkrete Problem, ein Musikstück zu schreiben oder zu ›formen‹, wurde bis dato von den beiden traditionellen Disziplinen ›musica theoretica‹ und ›musica practica‹ bis auf allgemeine Hinweise zum korrekten Kontrapunkt- und Modusgebrauch so gut wie überhaupt nicht besprochen. Die Theoretiker der ›musica poetica‹ stellten sich dieser Herausforderung erstmals, angefangen mit Gallus Dressler, der unter diesem Titel 1563 den ersten (unveröffentlichten) Traktat schrieb. Dresslers Ausführungen gehen von der Vorstellung aus, ein Musikstück solle einen klar gestalteten Anfangs-, Mittel- und Endteil haben, welche jeweils ihre eigenen kompositorischen Strategien erfordern.¹² Eine solche Sichtweise mag dem heutigen Leser vielleicht allzu trivial erscheinen, aber die Erkenntnis der formalen Funktion einzelner Passagen innerhalb größerer musikalischer Zusammenhänge stellte tatsächlich eine grundlegende theoretische Neuerung dar.

Spätere Theoretiker wie Seth Calvisius, Joachim Burmeister und Johannes Nucius nahmen Dresslers rudimentäre Überlegungen auf und entwickelten sie weiter, indem sie die isolierbaren Bestandteile untersuchten, aus denen zeitgenössische Musikstücke aufgebaut waren. Diese Bestandteile nannten sie verschiedentlich Phrasen oder Perioden, oder sie verwendeten weniger geläufige Begriffe wie ›modulatio‹ oder ›affectio‹.¹³ Unabhängig von der jeweiligen Begriffswahl wurden solche Abschnittsbildungen immer als eng verwandt mit den grammatikalischen Konzepten von Periode, Kolon und Komma beschrieben. Joachim Burmeister, Autor der bekannten *Musica Poetica* von 1606, definiert beispielsweise eine ›affectio‹ als »eine melodische oder harmonische Periode, die durch eine Kadenz beendet ist«, und führt unter der Überschrift ›clausulae‹ aus, dass jene nur dort gebraucht werden sollen, »wo im Text ein Abschnitt ersichtlich ist, entweder durch ein Komma, ein Kolon, oder eine Periode. Dadurch wird, in der Sprache der Logiker, der ›terminus ante quem‹ der vorhergehenden ›affectio‹ oder Periode markiert, und zugleich der ›terminus a quo‹ für die neue oder folgende Periode gegeben.«¹⁴

Ein Großteil des Burmeisterschen Traktats beschäftigt sich mit der Frage, wie solche ›affectiones‹ zu einem zusammenhängenden Musikstück verbunden werden können. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass die meisten seiner oft mit komplizierten griechischen Namen versehenen ›ornamenta‹ im Grunde kompositorische Strategien zur Verbindung, Variation und Erweiterung musikalischer Phrasen benennen. So beschreibt die Figur der ›auxesis‹ oder ›climax‹ beispielsweise die Amplifizierung einer Phrase durch stufenweise Transposition auf- oder abwärts.¹⁵ Burmeisters Zeitgenosse Johannes Nucius stellt eine ähnliche Figur in seiner 1613 veröffentlichten *Musices Poeticae* vor und fügt

11 Bartel 1997 beispielsweise interpretiert die ›musica poetica‹ ganz im Sinne des Affektausdrucks durch Figuren; kritisiert wird dieser Ansatz u. a. in Forchert 1993, 9.

12 Dressler 1914/15, 245ff.

13 Gioseffo Zarlino und Christoph Bernhard benutzen den Begriff ›modulatio‹; bei Joachim Burmeister erscheint ›affectio‹ oder ›Periode‹, bei Nucius auch ›Phrase‹.

14 Burmeister 1606, 38.

15 Ebd. 61, 63. ›Auxesis‹ ist die harmonische (viestimmige) Form des Ornaments, ›climax‹ die melodische.

seiner Beschreibung den Ratschlag hinzu, dass die ›climax‹ vor allem dort gebraucht werden solle, wo »der Hörer gespannt das Ende erwartet«.16 Eindeutig spiegelt sich hier Dresslers Entdeckung der funktionalen Qualitäten von musikalischen Eröffnungs- oder Abschlussphrasen wider, ohne dass es einer der beiden Autoren für nötig befand, irgendeinen Bezug zum Textinhalt der gewählten Beispiele herzustellen. Das Verfahren wird daher unzweifelhaft nicht als semantisch oder inhaltsbezogen, sondern als vorwiegend syntaktisch charakterisiert. Tatsächlich deklariert Burmeister nur die ›hypotyposis‹ ausdrücklich als eine Figur, die den Textinhalt wiedergeben und verlebendigen soll. Wie Siegfried Oechsle bemerkt, bestätigt die separate Erwähnung dieses Ornaments eindeutig die »semantische Neutralität« der übrigen Figuren.17

Wie die ›climax‹, so bezieht sich ein Großteil der Figurbeschreibungen bei Burmeister, Nucius und etlichen weiteren Autoren auf Varianten einfacher Wiederholungsmuster, so zum Beispiel Burmeisters ›palillogia‹ (besser als ›ostinato‹ bekannt) oder seine verschiedenen Arten der Imitation und Fuge. Bei all diesen ›ornamenta‹ handelt es sich um formbildende kompositorische Techniken, die der sinnvollen syntaktischen Verbindung und Verlängerung musikalischer Phrasen und Abschnitte dienen; Nucius lobt aus diesem Grund die ›imitatio‹ ausdrücklich als einen Prozess, der Ordnung in den Anfang einer Komposition bringe.18 Ähnlich wie bei Erasmus überlagern auch hier Aspekte der ›inventio‹ und ›dispositio‹ das häufig als zentral angesehene Verfahren der ›decoratio‹, so dass Burmeisters musikalisch-rhetorische Figuren weniger als oberflächliche, textbezogene Ausschmückung einer unabhängigen musikalischen Struktur oder Form erscheinen, denn vielmehr als konkrete formale Strategien, die eine überzeugende zeitliche Disposition eines Stückes überhaupt erst ermöglichen.

Die Erkenntnis, dass Wiederholung zu den Grundprinzipien musikalischer Gestaltung zählt, stellte das herkömmliche Wiederholungsverbot als Folge des ›varietas‹-Postulats grundsätzlich in Abrede. Sie ist deshalb als eine der folgenreichsten Einsichten dieser Gruppe von Theoretikern zu werten. Wiederholung – ein Phänomen, das wegen seiner scheinbaren Einfachheit nur selten überhaupt erörtert wird – dient nicht nur der zeitlichen Expansion, sondern vor allem der Abgrenzung und Integration kleinerer und größerer Einheiten innerhalb eines Stückes, wodurch Erwartungen geweckt, erfüllt oder unterlaufen werden können. Noch in Gioseffo Zarlinos *Istitutioni harmoniche* aus der Mitte des 16. Jahrhunderts wurde Wiederholung generell als zu vermeidendes Übel angesehen. Aus diesem Grund widmet Zarlino ein ganzes Kapitel der Frage, wann und wie eine Passage überhaupt wiederholt werden darf, und bespricht eine Reihe von Imitationstechniken, die eindeutig auf Wiederholungsschemata beruhen, nur kurz gegen Ende des Traktats.19 Diese für die damalige musikalische Praxis so zentralen Verfahren wurden

16 Nucius 1613, Kap. 7. Er stellt unter dem Begriff ›climax‹ eine etwas andere musikalische Technik vor, bei der zwei Stimmen in parallelen Terzen oder Sexten fortschreiten.

17 Oechsle 1998, 20.

18 Nucius 1613, Kap. 1.

19 Zarlino 1968, 153.

erst von den ›musica-poetica‹-Theoretikern in den Mittelpunkt der Betrachtungen gestellt und als analog zu rhetorischen Strategien der Variation und Amplifikation diskutiert.²⁰

Natürlich ist Wiederholung ein Phänomen, bei dem sich Musik und Sprache grundlegend voneinander unterscheiden, da exakte Wiederholung in der Sprache nur in Einzelfällen auftritt; Erasmus tadelt sie sogar ausdrücklich als »häßlichen und anstößigen Fehler«. ²¹ Gleichwohl erweist sich in Burmeisters Verständnis von Komposition als der Verbindung, Variation, Erweiterung und Kontrastierung von Phrasen eine erstaunliche Nähe zur Erasmischen Vorstellung von rhetorischer ›compositio‹. Tatsächlich waren Erasmus' Ideen im deutschen Bildungssystem der Zeit weit verbreitet, meist in Form von vereinfachten Lehrbüchern, die seine ausschweifenden Erklärungen auf ein paar leicht zu behaltende Regeln verkürzten, welche dann auch auf andere Disziplinen übertragen werden konnten. Der Musiktheoretiker Lukas Lossius, Burmeisters Lehrer in Lüneburg, publizierte 1552, nur wenige Jahre bevor seine eigene *Musica practica* im Druck erschien, eine solche reduzierte Fassung von *De duplici copia rerum et verborum*, zusammen mit einer Frage-und-Antwort-Version der Dialektik und Rhetorik des Melanchthon.²² Es ist höchst wahrscheinlich, dass dieser Sammelband eine der Hauptquellen für Burmeisters rhetorisches Wissen, Denken und die von ihm verwendete Terminologie bildete.²³

II. Musikalisch-rhetorische Formgestaltung bei Heinrich Schütz

Heinrich Schütz gilt seit langem als Musterbeispiel des barocken ›musicus poeticus‹, der angeblich mit Hilfe der Figurenlehre die Luthersche Bibelsprache in musikalische Formulierungen von ähnlicher Strahl- und Überzeugungskraft übersetzte.²⁴ Ein an Erasmus anschließendes Verständnis von Rhetorik eröffnet interessante analytische Perspektiven, die das restriktive Dogma der Figurenlehre – von Schütz in seinen zahlreichen schriftlichen Äußerungen nicht ein einziges Mal erwähnt – hinter sich lassen und statt dessen die Strategien formaler und expressiver Disposition erfassen. Wie oben zitiert, forderte Erasmus' erste Amplifikationsmethode, dass eine kurze und allgemeine Aussage in ihre Bestandteile zerlegt und dadurch erweitert und entfaltet wird. Betrachtet (und hört) man Schützens Vertonung des 8. Psalms *Herr, unser Herrscher* (SWV 449), so zeigt sich in den ersten Takten des Stücks eine erstaunliche Ähnlichkeit beider Vorgehensweisen (Beispiel 1).

Schütz teilt die erste Textzeile, »Herr unser Herrscher, wie herrlich ist dein Nam in allen Landen«, in drei Phrasen auf, die er zunächst in unmittelbarer Folge präsentiert. Anstatt sofort zum nächsten Textvers überzugehen, entfaltet er dann die kompakte Aussage, ganz wie Erasmus es vorschlägt, indem er die drei Teile nochmals in verschiedenen Konfigurationen darstellt.

20 Vgl. Oechsle 1998, 21.

21 Erasmus 1988, 32.

22 Lossius 1552.

23 Vgl. Ruhnke 1955, 14 ff. sowie Benito Riveras Einleitung zu Burmeister 1993, xlvi.

24 Vgl. beispielsweise Eggebrecht 1959.

›VARIATIO‹ UND ›AMPLIFICATIO‹

(Vox sola.)

Herr un - ser Herr - scher, wie herr - lich ist dein Nam, in al - len

Organum (u. Violone).

Lan - den, in al - len Lan - den, in al - - - len Lan - den, wie herr - lich ist dein Nam, wie

herr - lich ist dein Nam, in al - len Lan - den, in al - len Lan - den, in al - - - len Lan - den,

Beispiel 1: Heinrich Schütz, *Herr, unser Herrscher* (SWV 449), Takt 1–9

Die Anfangsphase a (Takt 1–2), die das Kolon »Herr, unser Herrscher« deklamiert, wird als einleitendes Motto behandelt. Der zweite Teil b (Takt 3, »wie herrlich ist dein Nam«) erscheint zunächst ebenfalls nur einmal, während die Kadenzgeste (Takt 4–5, »in allen Landen«) zweimal in jeweils transponierter und augmentierter Form wiederholt wird. Dadurch wird, in Umkehrung der Burmeisterschen ›auxesis‹, der Schlusseffekt mit jedem Schritt gesteigert. Diese Dreifachteilung des Materials ist typisch für Schützens Arbeitsweise. Während des Entfaltungsprozesses wird klar, dass die drei Abschnitte die Funktion eines Anfangs-, Mittel- und Endteils übernehmen, wobei der erste durch eine Pause abgesetzt ist und der letzte durch die Wiederholung und Erweiterung als Schlussglied wirksam wird. Ein solches Vorgehen mag dem heutigen Hörer völlig selbstverständlich vorkommen und scheint auch Wilhelm Fischers bekanntes Ritornello-Modell von Vordersatz, Fortspinnung und Epilog vorwegzunehmen.²⁵ Zu Schützens Zeit allerdings war, wie auch aus den damaligen theoretischen Quellen ersichtlich, eine solche Strategie der funktionalen Differenzierung eine wichtige neue Errungenschaft. Der Komponist verwendet hier in kleinerem Rahmen die Dreiteilung, die Gallus Dressler für die formale Anlage eines ganzen Stückes gefordert hatte.

Der erste Abschnitt der Schützenschen Komposition hätte problemlos in Takt 5 enden können. Schütz verlängert ihn aber statt dessen nochmals durch weitere variierte Wiederholungen: b wird jetzt von c abgetrennt und einmal wiederholt, gefolgt von einem erneuten dreifachen Erklängen des Kadenzteils in absteigender Sequenz. Dadurch wird der dramatische Anstieg zum f^2 in Takt 6, der die intensivierte Wiederholung des An-

25 Fischer 1915.

fangsteils einleitete, umgekehrt. Die melodische und rhythmische Entspannung geht mit einer Rückkehr zur Ausgangstonalität *g* einher. Eine vergleichbare Strategie aber schlägt Erasmus dem Redner zur Verlängerung eines Einleitungsabschnittes vor: »Das ›exordium‹ wird auch durch eine wiederholte Darstellung erweitert, in der ein Fall, der kurz und einfach dargelegt wurde, in längerer und ausgeschmückterer Form wiederholt wird.«²⁶

Obwohl der zweite Abschnitt des Anfangsteils in Schützens Komposition einen Takt kürzer ist als der erste, kann er beim Hören als eine Erweiterung erscheinen. Zusätzlich zur Wiederholung von *b*, die den gesamten Abschnitt ausgedehnter wirken lässt, wird dem Hörer durch die Wiederkehr von *b* in Takt 6 eine implizite Wiederholung auch von *a* als Auftakt zu *b* suggeriert; Phrase *a* dient daher gleichsam als Einleitungsphrase für beide Hälften, auch wenn sie tatsächlich nur einmal auftaucht. Dieser Vorgang der impliziten Verdoppelung wird erst durch den klar artikulierten Wiederholungsprozess ermöglicht, der die Erwartung und Erinnerung des Hörers als gestaltbaren Bestandteil der Komposition begreift. Ein solches Spiel mit der Hörerfahrung, das später ein Hauptmerkmal des barocken und klassischen Stils ausmachen sollte, beruht auf der bewussten Einteilung des Materials in leicht fassbare und funktional differenzierte Einheiten, die dann wiederholt und variiert werden können.

Dass sich Erasmus' erste Amplifikationsmethode als Gestaltungsprinzip in Schützens Komposition wiederfindet, soll hier nicht als Ausgangspunkt dafür dienen, die Werke von Schütz systematisch auf diese oder jene Erasmische Formulierung zu durchsuchen. Ein solches Vorgehen würde die mannigfaltigen musikalischen Prozesse letztlich wieder zu ›exempla‹ eines hartnäckig verteidigten externen Theoriesystems reduzieren (wie es auch die Figurenlehre oft mit sich bringt), ohne dabei die individuellen Gegebenheiten der musikalischen Disposition einzelner Stücke in Betracht zu ziehen. Entscheidend ist vielmehr, dass die gleiche grundlegende Vorstellung von kompositorischen Strategien der Wiederholung und Erweiterung vorliegt, wodurch die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik auf eine breitere Basis gestellt werden, die ein tieferes analytisches Verständnis individuell gestalteter musikalischer Formen ermöglicht.

In den beiden anderen überlieferten Schützschen Vertonungen dieses Psalmtextes lassen sich ähnliche Variations- und Amplifikationstechniken nachweisen. In der frühesten Fassung SWV 27 aus den *Psalmen Davids* von 1619 (Beispiel 2, folgende Doppelseite) herrscht eine unkomplizierte Erweiterungsstrategie vor. Auf die im Tutti deklamierte und durch eine Pause klar artikuliert Eröffnungsphrase *a* (»Herr, unser Herrscher«) folgt Phrase *b*, durch die der gesamte zweite Teil des Satzes (»wie herrlich ist dein Nam in allen Landen«) ebenfalls im Tutti vorgetragen wird. Dieser zweite Abschnitt endet mit einer Kadenz auf *a* und wird dann vollständig in transponierter Form wiederholt, wodurch der harmonische Verlauf zur Ausgangstonalität *g* zurückgeführt wird. Die formfunktionale Differenzierung des musikalischen Materials ist hier auf eine Zweiteilung in Anfangs- und Schlussphrase beschränkt, von denen nur die letztere durch einfachste Mittel amplifiziert wird. Diese Schlichtheit in der formalen Anlage, die für den Ablauf des gesamten Stückes charakteristisch ist, mag ein Merkmal von Schützens frühem Stil sein und erklärt sich womöglich aus der liturgischen Funktion dieser ersten Psalmvertonungen, in denen der

26 Erasmus 1988, 275.

Komponist eine große Menge an Text möglichst zeitsparend verarbeiten musste. Schütz erwähnt diesen Umstand selbst im Vorwort zu den *Psalmen Davids*: »[...] wie sich dann zu composition der Psalmen meines Erachtens fast keine bessere art schicket, dann daß man wegen menge der Wort ohne vielfältige repetitiones immer fort recitare [...]«. ²⁷

Ein komplexerer zeitlicher Verlauf mit einer dreifachen Zergliederung des Materials begegnet wiederum in Schützens letzter Fassung dieser Textvertonung (SWV 343), veröffentlicht in den *Symphoniae Sacrae* II von 1647 (Beispiel 3, S. 346 f.). Der gesamte Anfangsteil ist, wie auch in SWV 449, für eine Solostimme gesetzt, jedoch dienen hier zusätzlich zwei Violinen der Integration und Artikulation der verschiedenen Phrasen; ein Vorgang, der ferner durch den regulären Ostinato-Bass (Burmeisters ›palillogia‹) unterstützt wird, welcher die zunehmend verschnörkelte Vokalstimme an ein stabiles harmonisches und metrisches Gerüst bindet. Nach einer Wiederholung der Eröffnungsphrase a, die bruchlos zu Teil b überleitet, wird Amplifikation größtenteils durch die melismatische Erweiterung von b erreicht, wodurch die Mittel- oder Weiterführungsfunktion dieses Abschnittes besonders offensichtlich wird.

Eine traditionelle, an der Darstellung von Affekten orientierte Interpretation dieser Passage würde vielleicht die sich frei entfaltenden Melismen als eine figürliche Repräsentation des im Psalmtext benannten freudigen Ausdrucks des Lobes Gottes beschreiben. Die dadurch unterstellte Trennbarkeit von musikalischer Struktur und vom Text diktiertem dekorativen Affektausdruck wird der musikalischen Erfahrung aber nicht gerecht. Die Entfaltung der zunehmend amplifizierten Phrasen, die in ein Spannungsverhältnis zum monotonen Bass treten, gestaltet selbst ein überzeugendes und ausdrucksstarkes musikalisches Argument, in dem der sorgfältig gelenkte formale Prozess die Direktheit der Expressivität überhaupt erst möglich macht. Ohne auf den begleitenden Textinhalt aufbauen zu müssen, entstehen hier Sinn und Intensität unmittelbar aus dem musikalisch-formalen Ablauf, wodurch eine strikte analytische Unterscheidung der Ebenen Struktur und Ausdruck fragwürdig wird – Form ist hier die Funktion eines Ausdrucks, welcher der formalen Disposition selbst innewohnt. ²⁸

Nachdem der höchste Ton des Melismas in Takt 7 erreicht ist, entspannt sich die Vokalmelodie in einer ersten ›clausula imperfecta‹ nach c (»in allen Landen«). Die Instrumente unterstützen die Prozesse von Abgrenzung und Weiterführung, indem sie zunächst die zwei Eröffnungsphrasen miteinander verbinden, später die Kadenzwirkung der Schlussphrase unterstreichen. Zugleich schaffen sie eine Verbindung zum nächsten Abschnitt, der schon beginnt, während die Violinen die Auflösung der Schlussformel erreichen (Takt 9). Eine variierte Wiederholung des gesamten Anfangsteils folgt, wiederum der Disposition von SWV 449 vergleichbar; jedoch entsteht hier ein noch überzeugenderer Eindruck von weitreichender tonaler Richtungsgebung: Die ›clausula imperfecta‹ in Takt 8 erfährt ihre Auflösung erst durch die ›clausula perfecta‹ in Takt 16, durch die auch die in den melismatischen Höhenflügen akkumulierte Spannung weitgehend neutralisiert wird. Das Melisma ist bei dieser Wiederholung des Anfangsteils noch weiter amplifiziert:

27 Schütz 1931, 64.

28 ›Sinn‹ hier in Anlehnung an Margaret Bents Formulierung »non-semantic sense« (Bent 2002, 50).

CAPELLA.

Herr un - ser Herr - scher, wie herr - lich ist dein Nam in

CHORUS I.

Herr un - ser Herr - scher, wie herr - lich ist dein Nam in

CHORUS II.

Herr un - ser Herr - scher, wie herr - lich ist dein Nam in

›VARIATIO‹ UND ›AMPLIFICATIO‹

al - len Lan - den, wie herr - lich ist dein Nam in al - len Lan - den.

al - len Lan - den, wie herr - lich ist dein Nam in al - len Lan - den.

al - len Lan - den, wie herr - lich ist dein Nam in al - len Lan - den.

al - len Lan - den, wie herr - lich ist dein Nam in al - len Lan - den.

al - len Lan - den, wie herr - lich ist dein Nam in al - len Lan - den.

al - len Lan - den, wie herr - lich ist dein Nam in al - len Lan - den.

al - len Lan - den, wie herr - lich ist dein Nam in al - len Lan - den.

al - len Lan - den, wie herr - lich ist dein Nam in al - len Lan - den.

al - len Lan - den, wie herr - lich ist dein Nam in al - len Lan - den.

al - len Lan - den, wie herr - lich ist dein Nam in al - len Lan - den.

Beispiel 2: Heinrich Schütz, *Herr, unser Herrscher* (SWV 27), Takt 1–6

2 3

Cantus vel Tenor.

Herr un - ser Herr-scher, Herr un - ser Herr-scher, wie herr - lich ist dein Nam, wie

4 5

herr - lich ist dein Nam, wie

6 7

herr - lich ist dein Nam

8 9 10

in al - len Lan-den, Herr un - ser Herr - scher, Herr un - ser Herr - scher, wie

Konzept der ›Reihung‹, das mit der Musik des frühen 17. Jahrhunderts oft in Verbindung gebracht wird, ist hier nur in solchen Abschnitten ersichtlich, in denen eine lockerere formale Anlage selbst eine klare Funktion innerhalb der Gesamtkonzeption eines Stückes übernimmt. So zeigt sich in allen drei Versionen des 8. Psalms, dass im jeweiligen Mittelteil, der den oben diskutierten Anfangsabschnitten folgt, der Gebrauch von Wiederholungs- und Variationsmustern drastisch reduziert ist, während zum Beschluss jedes Werkes der Anfangsteil mit den von dort bekannten formalen Strategien und jeweils erhöhter Schlusswirkung wiederkehrt. Der kontinuierliche mittlere Abschnitt wird daher durch den Kontrast mit den zwei klar disponierten Rahmenteilern sofort als solcher kenntlich.²⁹

Die weit verbreitete negative Einschätzung des Verständnisses von Form in der Musik des 17. Jahrhunderts – so argumentiert Clemens Kühn etwa, dass Form damals überhaupt kein substantielles Problem darstellte – geht auf den Formbegriff des 19. Jahrhunderts zurück, der, obwohl schon vielfach kritisiert, in der heutigen Musiktheorie und -pädagogik noch immer eine zentrale Rolle spielt.³⁰ Diese Art ›Formenlehre‹ bezieht sich zumeist auf eine Ansammlung statischer Strukturmodelle, die angeblich als Idealvorstellung den Werken des 18. und 19. Jahrhunderts zugrunde liegen, denen des 17. Jahrhunderts und früherer Zeiten aber fehlen. Ein rhetorischer, auf Erasmus fußender Zugang zu Fragen der musikalischen Syntax und Form im 17. Jahrhundert erlaubt eine gründliche Revision dieses althergebrachten Formbegriffs. Er begreift Form nicht als abstrakte, vor der Komposition selbst existierende Struktur, sondern als das Ergebnis flexibler und differenzierter kompositorischer Strategien. Durch die Betonung der temporellen und individuellen gegenüber den statischen und allgemeinen Qualitäten von Form kann dieser revidierte Formbegriff einen neuen Zugang zu den Werken von Schütz und seinen Zeitgenossen eröffnen. Die formalen und expressiven Qualitäten dieser Musik erweisen sich so als integrierte Aspekte eines sinnvollen und überzeugenden musikalischen Arguments.

Literatur

- Bartel, Dietrich (1997), *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Bent, Margaret (2002), »Sense and Rhetoric in Late-Medieval Polyphony«, in: *Music in the Mirror: Reflections on the History of Music Theory and Literature for the 21st Century*, hg. von Andreas Giger und Thomas Mathiesen, Lincoln: University of Nebraska Press, 45–59.
- Budde, Elmar (1997), »Musikalische Form und rhetorische dispositio: Zum ersten Satz des dritten Brandenburgischen Konzerts«, in: *Alte Musik und Musikpädagogik*, hg. von Hartmut Krones, Wien: Böhlau, 69–83.
- Burmeister, Joachim (1606), *Musica Poetica*, Rostock: Stephan Myliander, Reprint Kassel u.a.: Bärenreiter, 1955.

²⁹ Vgl. dazu auch Volckmar-Waschk 2001, 79.

³⁰ Kühn 1995, 608.

- Burmeister, Joachim (1993), *Musical Poetics*, hg. und übers. von Benito Rivera, New Haven: Yale University Press.
- Butler, Gregory (1977), »Fugue and Rhetoric«, *Journal of Music Theory* 21/1, 49–109.
- Dressler, Gallus (1914/15), »Praecepta musicae poeticae«, hg. von Bernhard Engelke, *Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg* 49/50 (1914/15), 213–250.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1959), *Heinrich Schütz: Musicus Poeticus*, Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht.
- Erasmus, Desiderius (1988), *De copia verborum ac rerum*, hg. von Betty I. Knott, in: *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, Bd. 1.6, Amsterdam: Elsevier.
- Forchert, Arno (1993), »Heinrich Schütz und die Musica Poetica«, *Schütz-Jahrbuch* 15, 7–23.
- Fischer, Wilhelm (1915), »Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils«, *Studien zur Musikwissenschaft* 3, 24–84.
- Kennedy, George (1980), *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Kühn, Clemens (1995), Art. »Form«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Sachteil, Bd. 3, Kassel u. a.: Bärenreiter, Sp. 607–643.
- Lausberg, Heinrich (1960), *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München: Hüber.
- Lossius, Lucas (1552), *Erotemata dialecticae et rhetoricae Philippi Melanthonis, et praeceptionum Erasmi Roterdami, de utraque copia verborum et rerum*, Frankfurt: Petrus Brub.
- Mattheson, Johann (1737), *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg: Christian Herold, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1990.
- Murphy, James (1983), »One Thousand Neglected Authors: The Scope and Importance of Renaissance Rhetoric«, in: *Renaissance Eloquence: Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, hg. von James Murphy, Berkeley: University of California Press, 20–36.
- Nucius, Johannes (1613), *Musices Poeticae, sive de compositione cantus*, Neisse: Crispinus Scharffenberg, Reprint Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik 1976.
- Oechsle, Siegfried (1998), »Musica poetica und Kontrapunkt: Zu den musiktheoretischen Funktionen der Figurenlehre bei Burmeister und Bernhard«, *Schütz-Jahrbuch* 20, 7–24.
- Rix, Herbert David (1946), »The Editions of Erasmus' De Copia«, *Studies in Philology* 43, 595–618.
- Ruhnke, Martin (1955), *Joachim Burmeister: Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Schering, Arnold (1908), »Die Lehre von den musikalischen Figuren im 17. und 18. Jahrhundert«, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 21, 106–114.
- Schütz, Heinrich (1931), *Gesammelte Briefe und Schriften*, hg. von Erich Müller, Regensburg: Gustav Bosse.

- Unger, Hans Heinrich (1941), *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Reprint Hildesheim u.a.: Olms 42007.
- Vickers, Brian (1984), »Figures of Rhetoric/Figures of Music?«, *Rhetorica* 2/1, 1–44.
- Volckmar-Waschk, Heide (2001), *Die Cantiones sacrae von Heinrich Schütz: Entstehung, Texte, Analysen*, Kassel u.a.: Bärenreiter.
- Williams, Peter (1983), »The Snares and Delusions of Musical Rhetoric: Some Examples from Recent Writings on J. S. Bach«, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, Sonderband, Winterthur: Amadeus, 1983, 230–240.
- Zarlino, Gioseffo (1968), *The Art of Counterpoint: Part Three of ›Le istituzioni harmoniche‹, 1558*, übers. von Guy A. Marco and Claude Palisca, New Haven: Yale University Press.

Der Dur-Moll-Kontrast in der italienischen Triosonate

Florian Edler

Im Zuge der Ausbildung der harmonischen Tonalität im Verlauf des 17. Jahrhunderts gewinnt die Beziehung zwischen einer Grundtonart und ihrer ›Paralleltonart‹ zunehmend an Bedeutung. Dieser Prozess wird am Beispiel der Entwicklung der italienischen Triosonate in der zweiten Jahrhunderthälfte untersucht. Im Hinblick auf Moll-Ausweichungen in Durtonarten und den Moll-Dur-Kontrast als Eröffnungstopos in langsamen Moll-Sätzen werden Werke verschiedener Komponistengenerationen miteinander verglichen. Dabei ergeben sich folgende Resultate: In Dur-Stücken lässt sich die Tonart der VI. Stufe nicht auf entsprechende Kadenzstufen der duralen Modi zurückführen, ist aber dennoch häufiges Ziel von Ausweichungen. Die Wendung zur Tonart der III. Stufe kommt erst gegen Ende des Jahrhunderts in Mode, obwohl es sich um eine Kadenzstufe im modalen System handelt. In Moll-Stücken löst die Dur-Transposition einer Anfangsphase (in Moll) allmählich die entsprechende Wiederholung in der Molltonart der V. Stufe ab. Die bereits im 16. Jahrhundert unter anderem bei bestimmten Skalenmodellen (Folia, Romanesca) signifikante Klangfolge ›Moll-Dur‹ repräsentiert erst im späteren 17. Jahrhundert einen Ausdrucksgegensatz der neuen ›Tongeschlechter‹. Einige kompositionsgeschichtliche Konsequenzen dieser Entwicklungen werden mit einem knappen Ausblick auf die Modulationsordnung im Suiten- und Sonatensatz bis zur Epoche der ›Wiener Klassik‹ skizziert.

Ausweichungen von einer Tonart in eine andere lassen sich grundsätzlich unter zwei Aspekten betrachten. Zum einen bilden sie einen wichtigen formbildenden Faktor. Mit dem Wechsel in eine neue Tonart beginnt häufig, wenn auch nicht zwangsläufig, ein neuer Abschnitt. Kadenzen befestigen die Ausweichungen und dienen zugleich der musikalischen Interpunktion. Zum anderen implizieren Übergänge in andere Tonarten semantische Momente. Unter der Voraussetzung eines Systems der Tonartenverwandtschaft drücken sie Nähe und Ferne, Normkonformität und Abweichung aus. Neben dem höheren oder geringeren Verwandtschaftsgrad von Ausgangs- und Zieltonart als solchem wird die Art des Übergangs zum Ausdrucksmoment. Hinzu kommt, als weiterer semantischer Aspekt, die Charakteristik von Tonarten. In der Dur-Moll-tonalen Musik ist die Polarität der beiden Modi – bzw. ›Tongeschlechter‹ – Dur und Moll grundlegend. Diesem Gegensatz untergeordnet sind spezifische Konnotationen einer jeden der zwölf jeweils möglichen Transpositionen.

Die Polarität von Dur und Moll entwickelt sich im Zuge der Entstehung der harmonischen Tonalität im 17. Jahrhundert. Im Zusammenhang damit verändert sich das

System der Tonartenverwandtschaft.¹ Wie sich dieser Prozess kompositionsgeschichtlich bemerkbar macht, wird im Folgenden anhand eines zeitlich, lokal und gattungsspezifisch eingegrenzten Repertoires untersucht: der italienischen Triosonate zwischen 1650 und 1694, dem Erscheinungsjahr von Arcangelo Corellis op. 4. Erst in dieser seiner letzten Triosonaten-Sammlung entspricht die Behandlung der Tonartenverwandtschaft grundsätzlich den Verhältnissen in großformatigen Instrumentalwerken des Spätbarocks wie den Suiten und Concerti Händels und Bachs. Dagegen sind die ausgewählten Werke der Komponistengeneration vor Corelli geprägt vom Denken einerseits in den Kategorien Dur und Moll, andererseits in denen der alten Modi. Insofern als es um eine Art Vorgeschichte der Triosonate Corellis geht, kommen neben einigen Vertretern Norditaliens (Maurizio Cazzati, Biagio Marini, Giovanni Maria Bononcini) auch die in Rom wirkenden Komponisten Lelio Colista, Alessandro Stradella und Carlo Ambrogio Lonati ins Blickfeld.²

Die Verwandtschaft zwischen ›Paralleltonarten‹ besteht unter den Bedingungen der harmonischen Tonalität in Dur und Moll auf durchaus unterschiedliche Weise. Daher werden zunächst die Verhältnisse in Dur, in einem zweiten Abschnitt dann Besonderheiten der Molltonarten untersucht.

I. Verwandte Mollstufen in Durtonarten

Welche Möglichkeiten der Moll-Ausweichung kommen in den noch von der modalen Tradition geprägten Durtonarten des mittleren 17. Jahrhunderts grundsätzlich in Betracht? In keinem der duralen Modi (Ionisch, Lydisch und Mixolydisch) erscheint die VI. Stufe in Dur als reguläre Kadenzstufe. Im Mixolydischen bietet sich die V. als einzige verwandte Mollstufe an. Deren Verwendung als Ziel einer Kadenz steht freilich in Konflikt mit der Entwicklung zum modernen Dur. Im Ionischen und Lydischen ist neben der duralen V. auch die mollare III. Stufe regulär. Auf ihr wird im System der alten Tonarten – auf E in einem C-Modus, auf A in einem F-Modus (mit *b*-Vorzeichnung) – eine Mi-Kadenz gebildet. Im mehrstimmigen Satz schließt eine solche Kadenz mit dem Terz-Quintklang (mit großer Terz) oder alternativ mit dem Quint-Oktavklang. Unter den Voraussetzungen der Dur-Moll-Tonalität erscheint aber eine phrygische Kadenz zur III. Stufe (beispielsweise E-Dur in einem C-Dur-Stück) als ein Halbschluss in der Paralleltonart (a-Moll). Gleichwohl lässt sich ein solcher Schlussklang insbesondere dann, wenn die vermeintlich implizierte VI. Stufe ausbleibt, im Sinne des modalen Denkens als Ziel der Ausweichung verstehen. Eine zweite Möglichkeit, die Wendung zur III. Stufe den Verhältnissen der harmonischen Tonalität anzupassen, besteht in deren Behandlung als eine Moll-Tonika. Innerhalb eines C-Dur-Stücks wäre also ein e-Moll-Ganzschluss denkbar.

Welche allgemeinen Tendenzen zeigen sich nun in den untersuchten Werken? In der italienischen Triosonate des mittleren 17. Jahrhunderts sind Moll-Ausweichungen in Dur-Stücken insgesamt seltener und auch weniger fest an bestimmten formalen Positionen

1 Grundzüge der theoretischen Diskussion über Kadenzstufen und Tonartenverwandtschaft im 17./18. Jahrhundert sind dargestellt bei Daniel 2000, 201–204.

2 Corelli lebte seit etwa 1670 in Bologna, dann (spätestens ab Anfang 1675) in Rom.

verankert, als das später bei Corelli der Fall ist. Die Häufigkeit der einzelnen Moll-Stufen lässt sich wie folgt für beide Epochen zusammenfassen.

	II. Stufe	III. Stufe	V. Stufe (Moll)	VI. Stufe
G-/A-Dur	gelegentlich	selten	relativ häufig	selten
C-/D-/F-/B-/Es-Dur	selten	selten	–	relativ häufig

Tabelle 1: Mollausweichungen in Dur-Tonarten (italienische Triosonate vor Corelli).

	II. Stufe	III. Stufe	V. Stufe (Moll)	VI. Stufe
C-/D-/Es-/E-/ F-/G-/A-/B-Dur	selten	häufig	–	häufig

Tabelle 2: Mollausweichungen beim späteren Corelli (ab op. 4)

Anders als beim späteren Corelli bestehen in der älteren italienischen Kammermusik noch erhebliche Unterschiede zwischen den Ausweichungen in den Tonarten G- und A-Dur, die bestimmte Eigenschaften des Mixolydischen bewahren, und den übrigen, aus dem Lydischen und Ionischen hervorgehenden Durtonarten. Entsprechend spielt im ›post-mixolydischen‹ Kontext noch des öfteren die IV. Stufe eine – in der Regel der V. Stufe nachgeordnete – Rolle. Letztere wird als eine Art Moll-Dur-Doppelstufe behandelt. Gegenüber solchen Traditionalismen erscheint außerhalb der mixolydischen Einflussphäre die deutliche Präsenz der Paralleltart bemerkenswert. Freilich beschränken sich nicht wenige Stücke in lydisch-ionisch geprägten Tonarten weitgehend auf die Standard-Ausweichung in die V. Stufe. In die III. Stufe (mit großer Terz) wird im Rahmen von phrygischen Kadenzkadenz Kadenz; dagegen sind Wendungen in die Moll-Tonart der III. Stufe in Dur noch in Corellis frühen Opera ausgesprochen selten.

Einige Stadien der Behandlung von Mollausweichungen in Dur, die für die Vorgeschichte der Triosonate Corellis relevant sind, werden im Folgenden anhand von repräsentativen Fällen aufgezeigt. Die Tabellen 3 und 4 (nächste Seite) berücksichtigen Ausweichungen, die durch eine deutliche Kadenz befestigt werden und formbildende Bedeutung haben. Bei einer unmittelbaren Folge von Kadenz auf gleicher Stufe sind nur die jeweils letzten aufgeführt. Die Taktangaben folgen den verwendeten Ausgaben (siehe Anmerkungen im folgenden Text). Sofern dort Einzelsätze separat gezählt werden, sind diese mit römischen Ziffern gekennzeichnet.

Der in Modena wirkende Komponist und Theoretiker Giovanni Maria Bononcini (1642–1678) erweist sich in seinem explizit an den Modi orientierten op. 6 als ausgesprochener Traditionalist. So beschränkt sich in der *Sonata dell'ottavo tuono sue corde naturale* op. 6,³ die musikalische Interpunktion nahezu ausschließlich auf den Wechsel

3 Giovanni Maria Bononcini, Sonate da chiesa a due violini op. 6, Venedig 1672, in: Klenz 1959/62, Supplement 176 ff.

Kadenzstufe:	II	IV	V	VI
Bononcini: op. 6,8 [G]		11f.	4f. (Moll); 22f. (Moll); 40f. (Moll); 62f. (Moll); 75f. (Moll); 82 (Moll); 93f. (Moll)	
Bononcini: op. 1,1 [G]	54f.; 76f.	27f.; 40f.; 72f.	10f.; 20f.; 36f.; 63f. (Moll); 96f. (Moll?)	
Stradella: McC 19 [G]	I: 20f.	I-14f.; II: 2f.; II: 8f.; III: 6; IV: 9f.	III: 11f.; IV: 26f. (Moll)	III: 20f.
Colista: Sonata A		III: 12ff.; III: 17ff.; III: 21f.; V: 17f.	I-6; II: 10f.; II: 26ff.; IV: 9f.; V: 7f.	I-16
Lonati: A 3 [A]			5f.; 16f.; 49f.; 68f.; 72f.; 79f.; 101f.; 115f.; 127f.; 133f.; 145f.	
Corelli: op. 1,9 [G]			I-15f.; I-28ff.; II: 7f.; II: 10f.; II: 16ff.; II: 27f.; II: 30f.; III: 15f.; IV: 15f.	II: 20f.; II: 23f.; III: 1f./3f. (Ganz- und Halbschluss); III: 23f.; IV: 34f.

Tabelle 3: Triosonaten des »da-chiesa«-Typus: wesentliche Ausweichungen in G- und A-Dur

Kadenzstufe:	II	III	IV	V	VI
Bononcini: op. 1,9 [B]	57f.			6f.; 11f.; 21f.; 43f.; 62f.	24f.; 38f.; 52f.
Stradella: McC 17 [F] (ohne III)	IV: 29f.			II: 4ff.; II: 17f.; IV: 4f.; IV: 33f.	II: 27f.; IV: 22
Colista: Sonata terza [D]				I-8f.; II: 6f.; II: 14f.; III: 7f.; III: 13ff. (Clash); IV: 20f.	II: 41f.; IV: 26f.
Lonati: A9 [C]	110f.	53; 55f.; 117f.		3f.; 11f.; 13f.; 17f.; 25f.; 28; 40f.; 45; 65f.; 68f.; 94f.; 107f.; 111f.; 122f.	74f.; 114f.
Corelli: op. 1,1 [F]				I-5f.; II: 4f.; II: 12f.; II: 18f.; II: 27f.; II: 31f.; III: 18ff. (Moll); IV: 7f.; IV: 36; IV: 52f.	I-8f.; II: 22f.; III: 12f.; III: 25f.; IV: 18f.; IV: 71f.

Tabelle 4: Triosonaten des »da-chiesa«-Typus: wesentliche Ausweichungen in B-, F-, C- und D-Dur

zwischen Kadenz auf der Finalis und solchen auf der für das Mixolydische bezeichnenden mollaren V. Stufe.⁴ Als melodische VII. Stufe wählt Bononcini stets *f*, sofern nicht

4 Dass bei Kadenz zur V. Stufe der Schlussakkord oft in Dur gebildet wird, entspricht dem Usus der Zeit und ändert natürlich nichts an der Geltung als eine Mollkadenz. (Von einer Dur-Kadenz lässt sich nur reden, wenn auch der Abschnitt, den sie beschließt, in der entsprechenden Durtonart steht. Bei einer Moll-Kadenz mit sogenannter »picardischer« Durterz [vgl. Beispiel 7, T. 10] ist der Kontext, insbesondere die Subdominantregion, in Moll gehalten.)

die – allerdings häufige – Kadenzbildung ein künstliches Mi (*fis*) erzwingt. Die ebenfalls in G stehende Eröffnungssonate seines op. 1⁵, einer Sammlung, bei der die Tonarten der einzelnen Stücke nicht wie in op. 6 ausdrücklich angegeben sind, zeigt nicht zuletzt mit dem im ersten Takt exponierten Ton *f* ebenfalls ein mixolydisches Gepräge. Dementsprechend spielt in dieser Sonate – ebenso wie op. 6,8 ein dreisätziger Zyklus (schnell – langsam – schnell) – die Kadenz zur IV. Stufe (C) eine durchaus gewichtige Rolle. Während bei Ausweichungen in die V. Stufe häufiger die Dur- als die Mollstufe gewählt wird, stellen immerhin zwei Wendungen zur II. Stufe ein Gegengewicht an Mollkadenzen her.

Die Wahl der Kadenzstufen in Bononcini's Sonate op. 1,9 in B⁶ (Tabelle 4) zeigt, dass ein anderer Modus vorliegt als bei den soeben behandelten Beispielen. Es gibt weder Kadenzen zur IV. noch zur mollaren V. Stufe. Statt dessen spielt die ›Paralleltonart‹ eine erhebliche Rolle. Sie wird dreimal durch Kadenzen deutlich exponiert; darüber hinaus beginnt der langsame Mittelsatz des Werkes in g-Moll, um in B-Dur zu schließen. In den Tonarten G- und A-Dur wäre bei Bononcini eine entsprechende harmonische Anlage eines Binnensatzes kaum vorstellbar.

Genau solche Fälle repräsentieren hingegen die in den Tonarten G- und A-Dur stehenden Sonaten aus Corellis op. 1, Nr. 9 (siehe Tabelle 3) und Nr. 3. Beide im ungeraden Takt stehenden Adagio-Mittelsätze beginnen mit einer diskantierenden Kadenz in der Tonart der VI. Stufe, um über einen Lamento-Bass einen phrygischen Halbschluss (jeweils in T. 3 und 4) zu erreichen. Schon in seiner ersten Sonatenpublikation (op. 1, 1681) behandelt Corelli diese Tonarten im Hinblick auf die Ausweichungen nicht anders als andere Durtonarten auch. Dies lässt sich beim Vergleich der Kadenzstatistiken für op. 1,9 (G-Dur) und op. 1,1 (F-Dur) ersehen. Neben der V. wird allein die VI. Stufe als essentielle Kadenzstufe in Dur eingesetzt.

Von einer so klar festgelegten Disposition der Ausweichungen kann bei den Triosonaten jener Komponisten, die vor Corelli in Rom wirkten, keine Rede sein. Beim Vergleich der Sinfonien in G (McC 19) und F (McC 17)⁷ von Alessandro Stradella (1644–1682) zeigt sich wieder der modale Gegensatz, daneben aber auch manche experimentell wirkende Eigentümlichkeit. In der Sinfonia in G ist die V. Stufe seltsam unter-, die IV. dagegen überrepräsentiert. So schließt der erste der beiden Wiederholungsteile im zweiten Satz (6/8-Takt) in C. Auch der Soggetto des im imitierenden Stil gehaltenen dritten Satzes exponiert die Tonfolge g-c. Trotz des mixolydischen Duktus findet sich in diesem Stück, in dem Kadenzen insgesamt gemieden werden, eine Ausweichung in die Mollparallele. Stradellas Sinfonia in F weist ein klares tonartliches Profil auf, freilich mit Ausnahme des ausgesprochen kühn disponierten dritten Satzes.⁸

5 Giovanni Maria Bononcini, *Primi frutti del giardino musicale a due Violini* op. 1, Venedig 1666, in: Klenz 1959/62, Supplement 1 ff.

6 Klenz 1959/62, Supplement 63 ff.

7 Stradellas Werke werden nach folgender Ausgabe zitiert: *Alessandro Stradella, Instrumental Music*, hg. von Eleanor F. McCrickard (Concentus Musicus 5), Köln: Volk/Gerig 1980.

8 Während allgemein die Binnensätze der ›freien Sonaten‹ aus dieser Epoche den Bereich der Grundtonart nicht entscheidend verlassen, ist genau dies bei dem ersten (langsamen) Abschnitt des dritten Satzes aus Stradellas Sinfonia McC 17 der Fall. Zunächst werden die Quintregionen ober-, sodann diejenigen unterhalb des Haupttons konsequent ausgelotet, ohne dass es zur Befestigung einer be-

Variante erstmals in einer Sonate aus op. 3.¹³ Bereits in den ›da camera‹-Sonaten op. 4 wird sie zur Standardabweichung an einer bestimmten Position im formalen Gefüge von Tanzsätzen.

Der zweite Wiederholungsteil eines Suitensatzes in Dur enthält im Regelfall zwei formbildende Kadenz: eine Ausweitung in eine Mollstufe und die abschließende Kadenz im Hauptton. In Corellis op. 2 wird erstere nahezu stets durch eine Wendung zur Paralleltonart realisiert.¹⁴ Ab op. 4 dagegen wechselt Corelli zwischen der III. und der VI. Stufe ab. Das resultierende Moment von Offenheit und Flexibilität kommt der Tendenz zur zyklischen Verbindung von Tanzsätzen in doppelter Hinsicht entgegen. Einerseits können die zweiten Wiederholungsteile der einzelnen Suitensätze modulatorisch voneinander abweichen. Dies wirkt der Gefahr der Monotonie entgegen, die aufgrund der gemeinsamen Tonart sämtlicher Sätze besteht. Andererseits kann die Wiederholung des gleichen harmonischen Ablaufs in den Einzelsätzen nun als eine bewusste Verknüpfung im Sinne des zyklischen Gedankens verstanden werden. Erst unter der Voraussetzung der Wahlfreiheit lässt sich Ähnlichkeit als eine absichts- und bedeutungsvolle und nicht dem Diktat eines Schemas unterworfenen Lösung auffassen.

Für den ersten Fall, die Verwendung der III. Stufe (cis-Moll) um der zyklischen Kontrastwirkung willen, wäre der Finalsatz (Tempo di Gavotta) der viersätzigen Sonata A-Dur op. 4, Nr. 3 ein Beispiel. Diesem Satz, der gegenüber der vorausgehenden Corrente mit ihrer effektvollen Motorik bestehen muss, verleiht die in keinem der vorausgegangenen Sätze berührte Tonart in hoher Lage (T. 27 f.) einen spezifischen Glanz.

Dagegen findet sich in der nur dreisätzigen Sonata G-Dur op. 4, Nr. 10 an der entsprechenden Position im letzten Satz (Tempo di Gavotta) eine Kadenz zur III. Stufe (h-Moll, T. 31 f.), die offenkundig in Beziehung zu den vorausgegangenen Sätzen steht. So führt auch die vorletzte Kadenz des Preludio (T. 23), das nicht wie die Tänze aus zwei Wiederholungsteilen besteht, sondern dreiteilig (A-B-A) aufgebaut ist, in die III. Stufe. Den h-Moll-Kadenz in beiden Sätzen geht jeweils – über eine Quintfallsequenz vermittelt – eine Wendung von der VI. zur V. Stufe voraus. Ebenfalls scheint die erneut von e-Moll in hoher Quintlage ausgehende Ausweitung nach h-Moll im langsamen Binnensatz (Grave, T. 5 f.) auf das zyklische Ganze bezogen zu sein.

Die in der Musik des ausgehenden 17. Jahrhunderts praktizierte Behandlung der Tonart der III. Stufe als essentielle Kadenzstufe wurde gestützt durch die vom Denken im System der alten Modi beeinflusste Kadenzlehre. Kompositionsgeschichtlich aber ist die

13 Arcangelo Corelli, Sonata C-Dur op. 3,8, erstes Allegro, T. 32 f., zweites Allegro, T. 24 f.

14 Der Modulationsverlauf eines Dur-Suitensatzes in op. 2 lässt sich also wie folgt skizzieren:

||: I V :||: VI I :||

Abweichungen von dieser Norm betreffen deutlich öfter den Abschluss des ersten Wiederholungsteils als den Verlauf des zweiten Teils, womit sich einmal mehr die Bedeutung der Paralleltonart als essentielle Kadenzstufe erweist. In den beiden Fällen, wo die VI. Stufe im zweiten Teil ausbleibt, schließt der erste im Grundton. Die dort ›fehlende‹ Dominanttonart erscheint in der Corrente op. 2,10, gleichsam nachträglich im zweiten Teil (T. 24 f.). Im Finalsatz aus op. 2,5 (Tempo di Gavotta) ersetzt eine Kadenz zur II. (T. 20) die Wendung zur VI. Stufe. Ferner wird in den beiden Tanzsätzen aus op. 2,11, wo der erste Teil ebenfalls jeweils in der Grundtonart endet, im zweiten zunächst die VI. und dann die V. Stufe ankadenziert. In der Allemanda op. 2,7 – auch hier schließt der erste Teil im Hauptton – wird die deutlich eingeleitete Kadenz zur Paralleltonart gemieden (T. 19 f.).

Erweiterung des Kreises nahe ›verwandter‹ Stufen im Zusammenhang mit der Entwicklung neuer und größerer Instrumentalformen und -gattungen zu sehen. In zahlreichen ausgedehnten Sätzen seiner mitunter deutlich über das Format der Triosonaten hinausgehenden Violinsonaten op. 5 wählt Corelli Ausweichungen sowohl in die VI. als auch in die III. Stufe. Gleiches gilt für die Concerti grossi op. 6, und zwar nicht minder für die ›da chiesa-‹ (Nr. 1–8) wie für die ›da-camera-‹-Werke (Nr. 9–12).¹⁵ Aber auch der Ausbildung anderer großformatiger Gattungen des Hoch- und Spätbarocks wie der Concerto-Sätze in Ritornellform oder ausgedehnter Fugen kommt die Möglichkeit der Ausweichung in zwei Molltonarten zugute. Erst mit der stilistischen Wende zur Epoche der Wiener Klassik wird der am Beispiel der beiden Sonata-da-camera-Sammlungen Corellis (op. 2 und op. 4) aufgezeigte Wandel gleichsam rückgängig gemacht. Der tonartige Verlauf eines Dur-Satzes in Sonatenform bei Joseph Haydn entspricht in aller Regel dem in Anmerkung 14 für Corellis op. 2 nachgewiesenen Schema.¹⁶ Am Ende der Durchführung steht eine Wendung zur VI. Stufe, die allerdings nicht unbedingt durch eine ›förmliche‹ Kadenz, sondern oft nur per Halbschluss befestigt wird. Dagegen widerspricht aus der Sicht des späteren 18. Jahrhunderts die im Spätbarock übliche Ausweichung in die Tonart der III. Stufe einer auf die Verwandtschaft der Parallelen zugespitzten Auffassung der Dur-Moll-Tonalität und gilt zunehmend als antiquiert.¹⁷

II. Dur-Wendungen in Moll-Sonaten

Anders als in Dur-Stücken des 17. Jahrhunderts stimmen bei solchen in Moll Ausweichungen in die Paralleltonart mit den Vorgaben der an den alten Modi orientierten Kadenzlehre überein. Im Dorischen und Äolischen ist die III. eine essentielle Kadenzstufe, die in der Theorie und Kompositionspraxis des 17. und 18. Jahrhunderts diesen Rang unangefochten behauptet. Ein kompositorisches Problem, das jeweils gattungsspezifisch gelöst werden muss, stellt die Gewichtung der beiden Kadenzstufen III und V dar. Steht in einem a-Moll-Stück die Korrespondenz des Haupttons mit der V. Stufe e-Moll im Vordergrund, so prädominiert eine einzige Farbe, die mit der Transposition allenfalls eine

15 Den Terminus ›da chiesa‹ hat Corelli selbst nie verwendet. Die geläufige Unterscheidung der beiden Sonatenkategorien geht auf Sébastien de Brossard (*Dictionnaire de musique*, Paris 1701) zurück, der sich freilich auf das Modell des Corellischen Œuvres beruft (vgl. Allsop 1998, 87). Problematisch ist der Terminus ›da chiesa‹ insofern, als er einen hauptsächlich kirchlichen Gebrauch der so bezeichneten Stücke suggeriert. Von einer primär kirchlichen Verwendung ist jedoch bei italienischer Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts in der Regel nur dann auszugehen, wenn sie in Sammlungen von geistlicher Vokalmusik enthalten ist. Die zahlreicheren Instrumentalwerke in speziellen Sammlungen sind dagegen gewöhnlich sowohl für die weltlich-aristokratische als auch für die kirchliche Sphäre bestimmt (vgl. Allsop 2002, 237–247).

16 Während in Corellis op. 2 die Vielfalt an möglichen Zieltonarten von Modulationen merklich eingeschränkt ist, bietet im Sonatensatz des späteren 18. Jahrhunderts der Beginn des zweiten Wiederholungsteils (die Durchführung) Raum für Ausweichungen auch in entfernte harmonische Regionen.

17 Riepel beschreibt 1755 die Modulationsordnung mit einer Ausweichung zur III. Stufe (»C-G-E-C«) als »fugenmässig« und demgegenüber »C-G-A-C« als »concertmässig«. Die fugenmäßige Ordnung ist in anderen Gattungen offenbar nicht mehr in Gebrauch: »Allein unter 100 Simphonien wirst du kaum eine so mit der Terz sehen. Auch wirst du eher 40 Concerten und Violin-Solo mit der Sext als eines mit der Terz hören.« (1996, 199)

neue Beleuchtung, aber keine Kontrastierung erfährt. Ein Aufeinanderfolgen von a-Moll und C-Dur lässt sich dagegen als ein Vorgang der Aufhellung und zugleich als ein Ausdrucksgegensatz gestalten. Gleichwohl ist auch eine semantisch eher ›neutrale‹ Moll-Dur-Folge möglich.

Italienische Sonaten aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beginnen häufig mit langsamen Sätzen. Eine mögliche Eröffnungsvariante solcher Stücke ist die unmittelbare Wiederholung einer ersten, kadenzierend abgeschlossenen Phrase auf einer verwandten Tonstufe. In Dur-Sonaten erfolgt diese Transposition meist im Oberquint-, viel seltener – im mixolydischen Kontext – im Unterquintabstand. In Moll-Sonaten kommt neben der Oberquint- die Oberterzversetzung und damit ein Wechsel des Tongeschlechts in Betracht.

Bei den folgenden Analysen von Sonaten-Anfängen wird zunächst das Verfahren der Phrasenwiederholung im Oberquintabstand vorgestellt, das sowohl in Dur- als auch in Moll-Stücken zu Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte (Marini) üblich ist. Einige dieser Fälle erinnern an eine reale Fugimitation. Beispiele mit Eröffnungen von Moll-Werken aus den folgenden Jahrzehnten dokumentieren einen Prozess, in dessen Verlauf die Dur-Transposition der Anfangsphase allmählich deren Wiederholung in der Molltonart der V. Stufe ablöst. Im Hinblick auf den Aspekt einer Vorgeschichte des Corellischen Œuvres werden norditalienische (Bononcini, Cazzati) und römische Beispiele (Lonati, Colista, Stradella) ausgewählt. Mit der sozusagen ›klassischen‹ Formulierung in Corellis Spätwerk etabliert sich die im Sinne eines Ausdruckskontrasts gestaltete Moll-Dur-Eröffnung als standardisiertes Verfahren. Zugleich emanzipiert sich diese Art des Beginns sowohl von der Technik als auch vom Duktus des fugierten Stils.

1655 erscheint in Venedig die letzte Sammlung (op. 22) von Instrumentalwerken Biagio Marinis (ca. 1587–1663). Bei diesem unter anderem in Venedig, der Hochburg der damaligen Avantgarde, wirkenden Vertreter des um die Jahrhundertmitte allmählich aus der Mode kommenden ›stil moderno‹ lassen sich die experimentellen Frühstadien des beschriebenen Eröffnungsverfahrens studieren. Die erste Sonatenkomposition innerhalb der Sammlung¹⁸, die in C stehende Sonata per 2 violini o cornetti e basso, präsentiert gleich zu Beginn das Prinzip der Phrasentransposition in potenziierter Form. Die Takte 5–8 bilden eine variierte Wiederholung von T. 1–4 im Oberquintabstand, wobei die G-Kadenz (T. 7 f.) tenorisierend gebildet und damit gegenüber der C-Kadenz (T. 3 f.) abgeschwächt wird. Mit dem Einsatz des zweiten Soloinstruments erfolgt eine Oberquinttransposition des gesamten Achttakters, so dass die Tonart der doppelten Oberquinte D (T. 15) – und zwar konsequent als Durstufe! – erreicht wird. Dieser Prozess setzt sich weiter fort. Der Achttakter erklingt insgesamt viermal, so dass der Quintanstieg letztlich zur Tonart E-Dur führt. Der Gefahr von Monotonie wirkt die Überlappung der achttaktigen Abschnitte entgegen: jenes im ausgehenden 18. Jahrhundert von Heinrich Christoph Koch als »Tacterstickung« bezeichnete Verfahren.¹⁹

18 Marinis op. 22 (*Diversi generi di Sonate, da Chiesa, e da Camera, A Due, Trè, & à quattro*) beginnt mit Tanzsätzen: zwei suitenartigen und zwei einsätzigen Balletti sowie zweimal vier Tänzen gleichen Typs (Sarabanden, Correnten). Es folgen sechs kurze, nach Modi geordnete Sinfonien, sodann sechs mehrsätzige Sonaten (a 2, a 3, a 4). Den Abschluss bildet ein Passacaglio a 4.

19 Vgl. Koch 1787, 453 ff.

Beispiel 2: Biagio Marini, Sonata per 2 violini o cornetti e basso in C (aus op. 22): T. 1–16

Der außergewöhnliche Anfang prägt die Struktur der gesamten Sonata. Dem Quintanstieg korrespondiert im folgenden schnellen Satz (ab T. 29) eine Quintfall-Harmonik (T. 29–34). Der dritte Satz im ungeraden Takt zeigt eine Umbildung des Sonatenbeginns zu einer Art Fugen-Soggetto. Indem das Kontrasubjekt (Beispiel 3, T. 3 f., Violine 1) streng beibehalten wird, bilden die beiden Violinstimmen eine Kanonstruktur aus, die man mit Christoph Bernhard als ›fuga perpetua‹ (bzw. ›canon perpetuus‹) ›in hyperdiapente‹ bezeichnen kann.²⁰

Beispiel 3: Biagio Marini, Sonata per 2 violini o cornetti e basso in C (aus op. 22), T. 55–60

Der letzte Satz (Dolcemente) basiert erneut auf einem Quintfall (von E bis C). Auch hier arbeitet Marini mit dem Prinzip der Transposition einer – diesmal dreitaktigen – Phrase (T. 78 ff.). Diese schließt anfangs in A-, sodann in D- und in G-Dur. Die folgende Finalkadenz (auf C) wird mit virtuoson Figurationen ausgeschmückt.

Der einleitende Satz der Sonata seconda a 3 per due violini e basso in C (Beispiel 4) entspricht vom Aufbau her bereits einem bestimmten Präludien-Typus bei Corelli. Ein kadenzell beschlossener erster Abschnitt im homophonen Satz (T. 1–7) wiederholt sich im Abstand der Oberquinte (T. 8–14). Im letzten Abschnitt (T. 15–24) wird das starre Wiederholungsprinzip aufgebrochen, und es erfolgt die Rückwendung zur Ausgangstonart.

20 Bernhard ³1999, 121 f. Ein anderer zeitgenössischer Terminus, der eine konsequent fortgesetzte Fugenimitation im Quint- bzw. Quartabstand bezeichnet, ist ›fuga per tonos‹ (vgl. SchäferTöns 1998, 117, Anm. 268).

Beispiel 4: Biagio Marini, Sonata Seconda a 3 per due Violini in C, T. 1–10

Die beiden in mollaren Modi stehenden Sonaten aus op. 22, die entsprechend mit der Transposition einer ersten Phrase anheben, wirken mit ihrem einstimmigen Beginn zunächst fugenartig. Die vermeintlichen Fugen-Soggetti kehren jedoch im weiteren Verlauf nicht wieder, sondern geben den Anstoß zu dynamischen Entwicklungsprozessen, die erst mit der Schlusskadenz zur Ruhe kommen. So wird bei der Sonata quarta a 4 aus dem ›Soggetto‹²¹ eine Achterfiguratur (Solo, T. 8–10) abgeleitet. Diese impliziert eine Quintfallstruktur, die ihrerseits die Richtung des harmonischen Verlaufs vorgibt: Die Takte 8–18 leiten über einen (zwischenzeitlich unterbrochenen) Quintfall der Bass-Fundamente (E-A-D-G-C-F-B) von a-Moll nach F-Dur.

Die quantitative Relation zwischen einer Eröffnung und dem Gesamtumfang eines ersten Satzes differiert von Werk zu Werk. In der Sonata quarta (Beispiel 5.1) folgt den acht Eröffnungstakten eine Fortsetzung von 21 Takten. Bei der Sonata a 2 per violino o cornetto e basso (Beispiel 5.2) nimmt die Eröffnung ganze 24 von insgesamt 33 Takten des ersten Satzes in Anspruch. Hier bildet die Transposition des Anfangs die formale Grundlage für eine zunehmende Entfaltung von Figurationen und kontrapunktischer Arbeit.²² Der wiederum soggettoartige einstimmige Beginn verbindet formelhafte Elemente – die Diskantklausel zu Beginn, die phrygische Tenorklausel am Ende – mit dem ausdrucksstarken Gestus einer vermittels der Tredezimendistanz noch intensivierten ›Exclamatio‹.

Beispiel 5.1: Biagio Marini, Sonata Quarta a 4 per due violini, viola o trombone e basso in a (aus op. 22), T. 1–10

- 21 Zunächst seltsam offen ist der Abschluss dieses Soggettos gehalten. Spätestens in T. 8 wird deutlich, dass es sich um eine ›geflohene‹ Tenorklausel handelt, die also in Takt 9 auf a bzw. in Takt 5 auf d enden müsste.
- 22 Vgl. Biagio Marini, *Per ogni sorte di strumento musicale. Libro Terzo – Opera XXII*, hg. von Ottavio Beretta, Mailand 1996 (= Monumenti musicali italiani 19), 45 ff. Der Satz zeigt folgenden Aufbau: A (a [Bass, T. 1–5] – b [T. 6–8] – a [Violino Primo, T. 8–12]); A' (a [Bass, T. 12–17] – b [T. 17–20] – a [20–24]); B (T. 24–33).

2 3 4 5

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Viola Solo

Vl. primo

Varierte Wiederholung des Anfangs im Oberquintabstand

Beispiel 5.2: Biagio Marini, Sonata a 2 per violino o cornetto e basso in d (aus op. 22), T. 1–14

Maurizio Cazzati (um 1620–1677) wirkte von 1657 bis 1673 als Kapellmeister an San Petronio in Bologna und zählt als Komponist von Triosonaten – in Abgrenzung von spezifisch lokalen Richtungen – zu den Repräsentanten einer »zentralen Entwicklung«²³ und somit zu den Wegbereitern der Richtung Corellis. Bei ihm erscheint die Eröffnung prä-ludienartiger langsamer Sätze mit der Transposition einer einleitenden Phrase bereits als ein standardisierter Topos. Klassisch schlicht ist der Beginn der Sonata a 4 *La Malvasia*²⁴ gehalten. Entsprechend routiniert erfolgt bei der in Moll stehenden einleitenden Sinfonia (a 3) der Messa op. 24²⁵ die Versetzung der Initial-Phrase in die Oberquinte.

2 3 4 5 6

7 7 7 7

Beispiel 6.1: Maurizio Cazzati, *La Malvasia* a 4 per due violini, alto e basso in A, op. 35, T. 1–6

2 3 4

5 6 7

Beispiel 6.2: Maurizio Cazzati, Messa op. 24, Sinfonia in d, T. 1–4

23 Vgl. Allsop 1992, 126.

24 Maurizio Cazzati, *Suonate a 2, 3, 4 e 5 con alcune per Tromba*, op. 35, Antwerpen 1677, in: Klenz 1959/62, Supplement 285.

25 Maurizio Cazzati, *Messa e salmi op. 24*, Bologna 1660, in: Klenz: 1959/62, Supplement 272 ff. Die Instrumentalbesetzung dieser Messe ist auf zwei Violinen und B. c. beschränkt. Die Sinfonia wäre

Ganz anders der Beginn der Sonata Settima *La Rossella* aus op. 18 (Beispiel 7).²⁶ Ähnlich wie in op. 24 schließt die eröffnende Moll-Phrase (T. 1–3) mit dem phrygischen Halbschluss. Hingegen präsentiert die zweite, ebenfalls dreitaktige Phrase (T. 4–6) nicht die Oberquint-, sondern die Paralleltonart. Statt einer Transposition handelt es sich um eine sehr freie Variante des Anfangs. Gleichwohl ist die Korrespondenz – schon mit dem Ansatz in der Quintlage – unmissverständlich. Die ungewöhnliche Expressivität der kontrastierenden Durphrase entsteht durch die Dehnung ihrer Subdominante in Takt 5. Die Führung der Violinstimmen in Terzparallelen trägt zur gesteigerten Wirkung der Nonen- und Septimendurchgänge ebenso bei wie die Wiederholung dieser Wendung. Die hohe Lage in allen drei Stimmen unterstützt den Eindruck einer Aufhellung. Dieser Dur-Stelle tritt mit der abschließenden Phrase (T. 7–10) erneut die Moll-Grundtonart kontrastierend gegenüber. Ausdrucksintensiv wird der Übergang zur Ausgangstonart durch einen ›Saltus duriusculus‹ im Bass (*es-H*) vermittelt. Nur der Takt mit den expressiven Achtel-Durchgängen erscheint transponiert (T. 8). Nicht zuletzt aufgrund der tiefen Lage des Basses wirkt er herb und düster.

Mit denselben Mitteln – Terzparallelen, Durchgangsbildung, Quartsextvorhalt, Legendramaturgie – präsentiert Cazzati auch im zweiten langsamen Satz dieser Sonate (Grave) die parallele Durtonart merklich intensiviert gegenüber dem konventionellen Beginn mit der Moll-Kadenz. Antizipiert wird diese Es-Dur-Stelle des Grave (T. 68–70) bereits im vorausgegangenen schnellen Satz (3/8-Takt, T. 37–40). Und der Schluss des Werks (Presto, T. 81 ff.) nimmt – gleichsam als Zitat – die expressive Kadenz des Beginns (T. 8–10) wieder auf.

Beispiel 7: Maurizio Cazzati, Sonata settima *La Rossella* in c, op. 18, T. 1–10

ebenso geeignet als Eröffnungssatz einer rein instrumentalen Sonate und kann deshalb hier berücksichtigt werden. Bei manchen der als ›Sinfonia‹ bezeichneten zeitgenössischen Kammermusikwerke, so bei einigen der in diesem Beitrag erwähnten Sinfonien Alessandro Stradellas, ist davon auszugehen, dass sie als Einleitungsmusik in Verbindung mit geistlichen Vokalwerken aufgeführt wurden.

26 Maurizio Cazzati, *Suonate a 2 Violini* op. 18, Bologna 1651, in: Klenz 1959/62, Supplement 268ff.

Als weiteres Beispiel einer norditalienischen Moll-Triosonate, die mit einem auf besondere Weise gestalteten Kontrast zwischen Moll und Dur beginnt, sei Bononcini's Sonata op. 1,6 (Beispiel 8)²⁷ genannt. Gegenüber der schlicht gehaltenen Initialphrase in d-Moll (T. 1–4) hebt sich auffällig deren F-Dur-Variante ab, die sich mit Nonen- und Septimenvorhalten sowie einem wiederum per Vorhalt erreichten kadenzierenden Quartsextakkord über sieben Takte (T. 5–11) erstreckt. Ein Kadenzabschluss wird bis zum Satzende (T. 28f.) umgangen. Ähnlich wie bei Cazzati begegnet die expressive Partie an anderer Stelle (variiert) wieder: zunächst noch im ersten Satz (T. 18–22), ferner im langsamen Binnensatz (Grave, T. 106 ff.). Auch der Anfang dieses Grave ist dem Beginn der Sonate nachgebildet.



Beispiel 8: Giovanni Maria Bononcini, Sonata in d, op. 1,6

Die Hauptvertreter der römischen Triosonate verzichten bei den langsamen Eröffnungen von Moll-Werken weitgehend auf den ausdrucksstarken Dur-Moll-Kontrast, wie er sich bei zeitgenössischen norditalienischen Komponisten findet. In den Dur-Sinfonien« Stradellas zählt die Oberquinttransposition einer Initialphrase zu den Standarderöffnungen.²⁸ Bei der einzigen seiner Moll-Triosonaten (Sinfonia a tre, McC 21), die mit dem Modell der Phrasenwiederholung beginnt, erfolgt die Versetzung allerdings in die Dur-Parallele (Beispiel 9.1). Die Phrasen schließen nicht kadenzierend, so dass eher von einer Sequenz – einem modifizierten steigenden Parallelismus – zu reden wäre. Im Unterschied zu den Beispielen von Cazzati und Bononcini fehlt die expressive Variantenbildung bei der Wendung nach Dur.

In den zwei Moll-Sonaten für eine Violine und B.c. (McC 5 und 11), die mit einer Phrasenwiederholung beginnen, erfolgt die Transposition – wie in den Dur-Stücken – in der Oberquinte. In beiden Fällen handelt es sich freilich nicht, wie üblich, um primär akkordisch konzipierte Incipes. Vielmehr erscheinen die ›Initialphrasen« als motivisch profilierte Soggetti, die eine kontrapunktische Bearbeitung erwarten lassen. Entfielen jeweils der Kontrapunkt des Continuo zu Beginn, stellte sich die Assoziation ›Fuge« noch zwingender ein. Das Auftreten der vermeintlichen Soggetti beschränkt sich jedoch in beiden Fällen strikt auf den Beginn, an den sich eine freie Entwicklung zum Satzende hin anschließt. Somit sind auch diese Stücke eindeutig dem hier beschriebenen Präludientypus zuzuordnen.

27 Klenz 1959/62, Supplement 38 ff.

28 Vgl. die Sinfonien a 2 (›Violinsonaten«) McC 1, 6, 7, 9, die Sinfonien a 3 McC 13, 14, 16, 19 (variierte Transposition) und 18 (Oberquarttransposition).

Beispiel 9.1: Alessandro Stradella, Sinfonia für 2 Violinen und B. c. in a, McC 21, T. 1–5

Beispiel 9.2: Alessandro Stradella, Sinfonia für Violine und B. c. in a, McC 11, T. 1–5

Carlo Ambrogio Lonati arbeitet in seinen Moll-Triosonaten A6 und A7 ebenfalls mit dem Verfahren der Oberquinttransposition. Beide Eröffnungssätze sind in der üblichen schlichten, akkordisch geprägten Satzart gehalten. Im weiteren Satzverlauf kommt es jeweils zu einer Ausweichung in die III. Stufe und damit zu einer Aufhellung, die für die kontrapunktisch ambitionierten Instrumentalwerke des eng mit Lonati befreundeten Stradella atypisch wäre. Zu Beginn der Simfonia a-Moll (A7) integriert Lonati die Paralleltönart, indem er die übliche Eröffnung mit der Phrasentransposition (T. 1–8) zu einer dreiteiligen Struktur (A-B-A') mit einer abschließenden C-Dur-Kadenz ergänzt: A: T. 1–4; B: T. 5–8; Rückmodulation: T. 9f; A': T. 10–14.

Beispiel 10: Carlo Ambrogio Lonati, Simfonia für 2 Violinen und B. c. in a, A7, T. 1–14

Corelli folgt also einem Usus der römischen Sonate²⁹, wenn er drei der sechs Moll-Triosonaten in op. 1 mit einer Transposition in die Oberquinte beginnen lässt. Mit der schlich-

29 Vgl. die Anfänge von op. 1,2; op. 1,8; op. 1,11.

ten Gestaltung der Anfangsphrasen, besonders bei op. 1,11, knüpft er offenkundig an die ›zentrale‹, unter anderem durch Cazzati vertretene Entwicklung der Gattung an. Die wichtigste verwandte Tonart in Moll ist für den frühen Corelli offenkundig die der V. Stufe. In zahlreichen schnellen Sätzen der ›da-chiesa‹-Sonaten – vgl. Beispiel 12 – bildet der Wechsel beider Molltonarten (I. und V. Stufe) eine wesentliche klangliche Komponente. Dies verstärkt den Fugencharakter solcher im polyphonen Stil gehaltener Stücke, auch wenn die Beantwortung oft inkorrekt real erfolgt. (Übrigens beachten die Triosonaten-Komponisten vor Corelli gewöhnlich die ›consociatio modorum‹³⁰ recht genau.)

Beispiel 11: Arcangelo Corelli, Sonata d-Moll, op. 1,11, Grave (I. Satz), T. 1–6

Beispiel 12: Arcangelo Corelli, Sonata e-Moll, op. 1,2, Allegro (IV. Satz), T. 1–10

Schon in op. 1 arbeitet Corelli auch mit dem Moll-Dur-Kontrast und sieht dafür einen bestimmten formalen Ort vor: langsame Binnensätze in Dur-Sonaten. Hier sind die wiederholten Phrasen insgesamt schlichter gehalten als bei den entsprechend gestalteten Anfängen von Moll-Sonaten. Eine eigentliche Moll-Dur-Transposition stellt allein der Beginn des Adagio aus op. 1,3 dar. In den drei anderen Fällen³¹ bestehen eindeutige Korrespondenzen zwischen der Dur- und der vorausgehenden Moll-Phrase.

30 Bernhard versteht unter der ›consociatio modorum‹ die Beantwortung von authentischen Soggetti durch plagale und umgekehrt von plagalen Soggetti durch authentische (1999, 98 ff.). Die daraus resultierenden Intervallabweichungen zwischen Guida und Conseguente entsprechen weitgehend, aber nicht vollständig den aus der spätbarocken Fugentechnik bekannten Beantwortungsregeln (Grundton-Quinttonaustausch).

31 Vgl. die Anfänge von op. 1,7, Grave (II. Satz); op. 1,9, Adagio (III. Satz); op. 1,12, Grave (III. Satz). Einen besonderen Fall stellt die Sonata g-Moll op. 1,10 dar. Hier beginnen beide langsamen Sätze mit einer eröffnenden Moll- und einer korrespondierenden Durphrase, die sich aber jeweils merklich voneinander unterscheiden. Im Grave (I. Satz) umfasst die Mollphrase fünf, die in Dur nur drei Takte (T. 6–8). Corelli arbeitet mit dem dreifachen Kontrapunkt: Der VI. 1 in T. 1 (Agens) entspricht in T. 6 der Bass; der VI. 2 (Patiens) die VI. 1; dem Bass (Untersexte zur Agensstimme) die VI. 2 (Oberterz zur Agensstimme). Im Adagio (III. Satz) sind beide Phrasen je sechs Takte lang. Doch nur die jeweils vier letzten Takte stehen im analogen Verhältnis.

Die (mit einer Ausnahme) nach dem Schema eines Suitensatzes konstruierten Moll-Präludien der da-camera-Sonaten op. 2 weisen für den hier untersuchten Kontext kaum relevante Fälle auf.³² Auch in op. 3 sind solche viel seltener als in op. 1. Lediglich ein Binnensatz einer Dur-Sonate (op. 3,8, zweites Largo) beginnt mit der Moll-Dur-Transposition und ein Anfangssatz einer Moll-Sonate (op. 3,7) mit der Oberquintversetzung einer Phrase. Dieses Exordium (Beispiel 13) gelangt allerdings mit einer vierfachen (!) Exclamatio und kanonischer Führung der Violinstimmen zu einer bemerkenswerten Individualisierung des alten Eröffnungsmodells (Moll-Beginn, Wendung zum phrygischen Halbschluss). Zum letzten Mal wiederholt Corelli hier die Anfangsphase eines Moll-Werks im Abstand der Oberquinte.

Beispiel 13: Arcangelo Corelli, Sonata e-Moll op. 3,7, Preludio, T. 1–10

In op. 3,4 setzt Corelli den Moll-Dur-Kontrast erstmals im langsamen Eröffnungssatz eines Moll-Werks ein. Bei drei der fünf Moll-Sonaten in op. 4 verfährt er ebenso, in op. 6 bei einem von zwei Moll-Concerti.³³ In all diesen Fällen endet die Moll-Phrase mit dem phrygischen Halbschluss. Bei op. 3,4 folgt eine getreue Übertragung in die Dur-Parallele, so dass die zweite Phrase (T. 3–6) auf der Dominante dieser Tonart schließt.³⁴ Dagegen endet bei den entsprechenden Fällen aus op. 4 die Dur-Phrase jeweils ganzschlüssig in der Paralleltonart. Die Übertragung von Moll nach Dur bedarf somit einer Modifikation. Diese wird zumindest in zwei der drei Fälle so gestaltet, dass die Durvariante die Molleröffnung überbietet. Dabei bedient sich Corelli – wenn auch weniger augenfällig – im Prinzip ähnlicher Mittel wie Cazzati bei *La Rossella*. So ergeben sich allein aufgrund der Oberterz-Versetzung ausgesprochen hohe Akkordlagen.³⁵ (Eine Moll-Dur-Transposition in die untere Sexte wäre dagegen semantisch abwegig, wiewohl satztechnisch möglich.) In op. 4,2 ersetzen bei der Dur-Variante (Preludio, T. 7–11) steigende Linien (T. 9f.) die Fortsetzung der abwärts verlaufenden Sequenzmechanik (2–3-Syncopatio-Kette). Da-

32 Im nicht suitensatzartig aufgebauten Preludio op. 2,8 liegt zwar keine Transposition, aber doch eine Korrespondenz der Anfangsphasen vor: T. 1–4, h-Moll; T. 5–9, D-Dur.

33 Vgl. op. 4,2; op. 4,5; op. 4,11; op. 6,3.

34 Durch die Einschaltung einer Bassklausel entsteht eine Ausweitung in die Tonart der Zwischendominante anstatt einer halbschlüssigen Wendung zur Durparallele. Im Concerto grosso op. 6,3, wo ebenfalls eine getreue Moll-Dur-Transposition erfolgt, wird die entsprechende Kadenz (T. 4), analog zur Mi-Kadenz (T. 2), tenorisierend gebildet.

35 Vgl. op. 4,11, T. 6f. und op. 4,5, T. 6f.

durch wird nicht bloß ein Kadenzabschluss in höherer Lage erreicht, sondern auch eine merkliche Belebung des Rhythmus und der Motivbildung. Andere Mittel der Intensivierung der Dur-Phrase sind die Bildung zusätzlicher ausdrucksstarker Dissonanzen (so die Nonenvorhalte in op. 4,2, T. 9 und in op. 4,5, T. 8), die Einbeziehung des (noch) ›modernen‹ Quartsextvorhalts in die Kadenz (op. 4,5, T. 9) sowie die Ausdehnung der Dur-Phrase, die in op. 4,5 fünf statt (wie die Mollphrase) vier Takte umfasst.

Beispiel 14: Arcangelo Corelli, Sonata a-Moll, op. 4,5, Preludio, T. 1–10

Die Verwendung der Moll-Dur-Transposition am Beginn einer Komposition ist ein spezieller Aspekt des konzeptionellen Wandels bei Corellis Behandlung der Moll-Tonart. Dieser geht einher mit der zunehmenden Verwendung nicht nur der gebräuchlichen fallenden, sondern auch steigender Sequenzen, insbesondere des ›Moll-Dur-Parallelismus‹.³⁶ So spielt in Corellis nach op. 4 publizierten ›da-chiesa‹-Werken – die Rede ist von den Concerti grossi Nr. 1–8³⁷ – Fugentechnik allgemein eine geringere Rolle als in den Triosonaten op. 1 und 3, dagegen das Auf- und Abwärts-Sequenzieren, neben und in Verbindung mit virtuosen Spielfiguren, eine deutlich größere. Namentlich die schnellen Sätze in Corellis

36 Sequenzierende Skalenmodelle des 16. und 17. Jahrhunderts – besonders greifbar in den Lied- und Tanztypen der Romanesca, des Passamezzo antico und der Folia – fasst Dahlhaus 1968, 92 ff., unter dem Terminus ›Dur-Moll-Parallelismus‹ zusammen. Dieser beschreibt einmal das Phänomen der Sequenz rhetorisch (als Parallelismus membrorum), zum anderen verweist er auf den mit diesem speziellen Sequenztyp verbundenen regelmäßigen Wechsel von Dur- und Molltonarten. Dahlhaus weist aber nach, dass diese Modelle im 16. und frühen 17. Jahrhundert noch als Intervall-, nicht als Akkordprogressionen und erst recht nicht im Sinne eines funktionalen Denkens aufgefasst wurden. So ist – vgl. ebd., 93 f. – anstatt des Moll-Dur-Parallelismus D-g – F-B bei Monteverdi eine Variante D-G / F-B möglich, die sich nicht im Sinne einer Folge von Paralleltonarten (G-Dur – B-Dur) deuten lässt. Erst im späteren 17. Jahrhundert verbinden sich diese Modelle fest mit der Auffassung einer Polarität von Dur und Moll. Die im Rahmen der personalstilistischen Entwicklung Corellis zunehmend häufigere Verwendung von Parallelismen ist durchaus im Zusammenhang mit der Fixierung dieses Denkens zu sehen. Grundsätzlich zum Parallelismus vgl. Fladt 2005, 347 ff.; zu Corellis Gebrauch des Modells vgl. Edler (i.V.), Abschnitt III. ›Der steigende Parallelismus‹.

37 Die Violinsonaten op. 5 enthalten, bedingt durch die Besetzung, einen verhältnismäßig geringen Anteil an Fugenelementen.

berühmtester Mollkomposition, dem *Concerto fatto per la notte di natale* op. 6,8, sind wesentlich durch das Sequenzprinzip geprägt. Zugleich ist der Moll-Dur-Gegensatz ein grundlegendes Kennzeichen der Harmonik dieses Werks, das nicht ein einziges Fugato enthält.

Auch wenn der spätere Corelli den Ausdrucksgegensatz von Moll und Dur schätzt, zieht er dennoch nicht die Konsequenz einer formalen Aufwertung der III. Stufe in Moll zur wichtigsten Kadenzstufe nach der Tonika. Dies zeigt sich bei suiteartigen Sätzen an der wichtigsten Binnenzäsur: dem Abschluss des ersten Wiederholungsteils. An dieser Position stehen Corelli in Moll-Sätzen die beiden Möglichkeiten der Ausweichung in die Tonart der V. Stufe und des (meist phrygischen) Halbschlusses zur Verfügung. Viel seltener als in Dur-Sätzen ist der tonikale Ganzschluss.³⁸ Nur in einem einzigen Fall, der *Corrente* op. 4,5, findet sich eine Wendung in die parallele Durtonart.

Die Aufwertung des Übergangs nach Dur zur eigentlichen Standard-Ausweichung in Mollstücken blieb der Ära der Wiener Klassik (Beethoven ausgenommen) vorbehalten, während im Spätbarock diese Ausweichung immerhin als eine Alternative gegenüber der Wendung in die Oberquinttonart in Betracht kommt.³⁹ Bezeichnend für Moll-Sätze in Sonatenform bei Haydn und Mozart ist die charakteristische Gestaltung des Moll-Dur-Gegensatzes⁴⁰, die nicht zuletzt auch Tendenzen zur Überwindung der strengen Einheitlichkeit des Affekts und zur Ausbildung eines ›Themendualismus‹ entgegenkommt. Dagegen dürften Protagonisten einer anticlassisch gestimmten Musikästhetik im 19. Jahrhundert kaum die dialektische Pointe – den Rückbezug auf historisch Früheres – im Blick gehabt haben, wenn sie – wie der ›Beethovener‹ Herrmann Hirschbach – anstelle des Moll-Dur-Kontrasts eine Beschränkung auf das tiefgründige Moll propagierten:

Ich denke, man schrieb 'mal endlich, wo es sein muß, einen ersten Satz ganz in Moll; ja ein ganzes Concert, ein ganzes Quartett in Moll, mit einem einigen Gefühle. Das ist Tondichtkunst zum Unterschiede von Composition – Zusammensetzung.⁴¹

38 Vgl. op. 4,12, *Allemanda*.

39 So sind es in den Moll-Suiten J. S. Bachs am häufigsten die Sarabanden, deren erster Teil nach Dur ausweicht (BWV 807, 813, 814, 826, 827, 1008, 1011), ferner eingeschobene Sätze wie *Menuett* (BWV 813, 814), *Bourrée* (BWV 1002, 1067), *Gavotte* (BWV 808, 814, 830, 831), *Scherzo* (BWV 827), *Air* (BWV 813) und *Polonaise* (BWV 1067). Bei den gewichtigen Kernsätzen einer Bachschen Suite (*Allemande*, *Courante*, *Gigue*) ist in Moll die Oberquintmodulation die Norm. Ausnahmen mit Dur-Ausweichungen sind die *Courante* aus BWV 807 sowie die *Giguen* aus BWV 807 und BWV 1011. Im Prinzip erscheinen hier dieselben tonartigen Dispositionen in unterschiedlichem formalen Design, indem jeweils die am Ende des ersten Wiederholungsteils fehlende essentielle Kadenzstufe entweder im zweiten Teil nachgereicht oder (bei ausgedehnten Sätzen) im ersten Teil vorgeordnet wird.

40 Unter Joseph Haydns in Moll stehenden Symphonien, Streichquartetten, Klaviersonaten und -trios findet sich lediglich ein einziger Fall, wo die Exposition des Kopfsatzes (in Sonatenform) in die Oberquinttonart moduliert: die Sinfonie Hob 1:45 (*Abschiedssinfonie fis-Moll*).

41 Hirschbach 1840, 120.

Literatur

- Allsop, Peter (1992), *The Italian ›Trio‹ Sonata. From its Origins Until Corelli*, Oxford: Clarendon Press.
- (1998), »Da camera e da ballo – alla francese et all’italiana«, *Early Music* 26, 87–96.
- (2002), »The Italian Trio Sonata and the Concept of the ›Churchly‹«, in: *Barocco padano 1. Atti del IX Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII–XVIII. Brescia, 13–15 luglio 1999*, Como: A.M.I.S. (Antiquae Musicae Italicae Studiosi).
- Bernhard, Christoph (1999), »Tractatus compositionis augmentatus«, in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 3. Aufl., hg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Dahlhaus, Carl (1968), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Daniel, Thomas (2000), *Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Eine historische Satzlehre*, Köln-Rheinkassel: Dohr.
- Edler, Florian (i. V.), »Zur Entwicklung der Sequenztechnik bei Arcangelo Corelli«, in: *Bericht über den 4. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004*.
- Fladt, Hartmut (2005), »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs. Systematiken/Anregungen«, *Musiktheorie* 20, 343–369.
- Hirschbach, Herrmann (1840), »Antiphiliströses«, *Neue Zeitschrift für Musik* 13, 119 f.
- Klenz, William (1959/62), *Giovanni Maria Bononcini of Modena. A Chapter in Baroque Instrumental Music*, Duke University Press, 2. Aufl. Westport CT: Greenwood Press 1987.
- Koch, Heinrich Christoph (1787), *Versuch einer Anleitung zur Composition. Zweyter Theil*, Leipzig: Adam Friedrich Böhme, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 2008.
- Riepel, Joseph (1996), *Grundregeln zur Tonordnung insgemein* (Gesammelte Schriften 1), Wien u. a.: Böhlau.
- Schäfertöns, Reinhard (1998), *Die Fuge in der norddeutschen Orgelmusik. Beiträge zur Geschichte einer Satztechnik*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang.

»What power art thou?«

Zur Harmonik Henry Purcells am Beispiel der Arie des Cold Genius aus King Arthur

Cornelius Bauer

Henry Purcell überrascht immer wieder durch ungewöhnliche harmonische Wendungen, so auch in der Arie »What power art thou« des Cold Genius aus seiner Oper *King Arthur* (1691): Bereits das Orchestervorspiel enthält einige Besonderheiten, die sich weder mit Hilfe einer funktionstheoretischen Analyse noch durch den Rekurs auf zeitgenössische Generalbassmodelle restlos erklären lassen. In Anbetracht der konsequent linear geführten Singstimme wird der harmonische Verlauf des Vorspiels auf zwei Strukturstimmen zurückgeführt, die sich als ›Querschnitt‹ der realen Stimmverläufe im Orchestersatz bilden lassen. Als thematisch wirksame Elemente lassen sie sich durch die ganze Arie hindurch sowohl in der Singstimme als auch im Orchestersatz nachweisen.

I

Der Komponist Henry Purcell (1659–95) gehört trotz aller gegenteiligen Bemühungen nach wie vor zu jenen Komponisten, die im Konzertleben und mehr noch in der Musikwissenschaft eine eher nachgeordnete Rolle spielen. Dabei, so zeigt der ihm zuerkannte Titel »Orpheus Britannicus«¹, war er zu Lebzeiten durchaus erfolgreich und hochgeschätzt. In der Folge jedoch kam sein Werk allmählich aus der Mode und versank in Vergessenheit, bis man im 19. Jahrhundert, im Zuge des aufkommenden Nationalismus und Historismus, in Großbritannien begann, sich auf den heimischen Meister zu besinnen.² Außerhalb seiner Heimat hatte es Purcells Musik lange Zeit schwer, sich gegen die zeitgenössische italienische, deutsche und französische Konkurrenz durchzusetzen. Erst in jüngerer Zeit hat die Alte-Musik-Bewegung Purcell wieder für sich entdeckt: Galt er zunächst noch als Geheimtip, avancierte er bald zum Modekomponisten diverser Ensembles und Veranstalter. In der wissenschaftlichen Diskussion jedoch findet er hierzulande nach wie vor nicht die Beachtung, die er eigentlich verdient.

Ein Grund könnte darin bestehen, dass Purcells Musik der Forschung zu wenig als Exempel gilt. Anders als die klare und einfach nachvollziehbare Musiksprache der italienischen Komponisten um Arcangelo Corelli erlangte die tendenziell unberechenbarere Musik Purcells keinen Modellcharakter für die europäische Musik des Hochba-

1 So der Titel einer posthum erschienenen Sammlung von Purcells Liedern.

2 *Purcell Club* 1836–1863, Gründung der *Purcell Society* 1876.

rock. Dies betrifft insbesondere die Harmonik: Stützt sich Corelli weitgehend auf Sequenzmodelle, die durch die Verbreitung seiner Werke endgültig zum Standard der Zeit wurden, so bevorzugt Purcell demgegenüber eine heterogene Mischung aus teils konventionellen, dann wiederum höchst ungewöhnlichen Klangfortschreitungen.

Ein Beispiel hierfür ist die Arie »What power art thou« des Cold Genius aus der Oper *King Arthur* von 1691. Diese ›Dramatick Opera‹, eine Art Mischung aus Schauspiel und Oper, behandelt in loser Szenenfolge die Auseinandersetzung zwischen dem britischen König Artus und dem Sachsenfürsten Oswald, der mit allerlei magischen Tricks seines Zauberers Osmond die Herrschaft über Britannien zu gewinnen sucht. Die hier betrachtete Arie stammt aus der sogenannten ›Frost Scene‹, einer reichlich fantastischen Demonstration Osmonds, in der der Sieg der Liebe über den Winter geschildert wird; hiermit soll die ›frostige‹ Jungfrau Esmeralda, Artus' Braut, diesem abspenstig gemacht werden. Offensichtlich ist diese Rahmenhandlung für die musikalische Gestaltung der Szene völlig unerheblich, Purcell setzt vielmehr das Bild einer im Eise erstarrten Winterlandschaft musikalisch um, aus der sich der ›kalte Geist‹ auf den Ruf Cupidos hin zitternd und widerstrebend erhebt.

II

Zunächst sei das Orchestervorspiel einer eingehenden Untersuchung unterzogen, da es durchaus modellhaften Charakter für die gesamte Arie hat. Die einfache homorhythmische Satzstruktur in repetierten Achteln, die einen zumeist in Halben fortschreitenden Akkordsatz bilden, lassen harmonische Besonderheiten deutlich hervortreten. Schon beim ersten Hören fallen einige ungewohnte Wendungen auf: Da wäre zunächst der merkwürdige Sextvorhalt in Takt 3 zu nennen, den Purcell weder vorbereitet noch im Durchgang, sondern als betonte Wechselnote einführt. Der so entstehende übermäßige Dreiklang ist eines der von Purcell häufig gebrauchten harmonischen Ausdrucksmittel. Auch der Quintsextakkord auf der letzten Zählzeit mag aus stimmführungstechnischer Sicht verwundern, da der dissonierende Ton es^1 ebenfalls nicht als Durchgang erscheint, sondern von unten angesprungen wird.³

Gravierender sind die Vorgänge in den Takten 5 und 6. Hier überrascht Purcell, indem er den Quartvorhalt c^1 nicht wie erwartet zu h , sondern stattdessen zu b auflöst und gleichzeitig die Oberstimme von der Quinte des ersten Akkordes zur Sexte fortschreiten lässt, so dass ein Es-Dur-Sextakkord über dem gleichen Basston entsteht, was den Eindruck einer ›doppelten Trugschlüssigkeit‹ erzeugt. Vergleichbare Wendungen sind zwar in der Vokalpolyphonie des späten 16. Jahrhunderts durchaus zu finden, im Rahmen eines homophonen, von Generalbassharmonik geprägten Satzes des ausgehenden 17. Jahrhunderts jedoch erscheint diese Akkordprogression eher befremdlich. Der erreichte Sextakkord sinkt in paralleler Chromatik zwei Stufen nach unten, gleitet quasi haltlos in die Tiefe, bis er vom Sekundakkord in Takt 7 wieder aufgefangen wird. Hieran schließt sich zum Abschluss des Vorspiels eine konventionelle Abkadenzierung nach c -Moll an,

3 Eine sogenannte ›Heterolepsis‹, die in dieser Zeit im freien Satz häufiger anzutreffen ist, hier aber nicht unerwähnt bleiben soll.

die nach den Besonderheiten der vorangegangenen Takte die tonartige Orientierung wiederherstellt.

Soweit die reine Beschreibung der Akkordfolgen; schwieriger ist allerdings eine plausible Erklärung und Einordnung dieser Befunde. Es macht durchaus nicht den Eindruck, als habe Purcell an irgendeiner Stelle beliebige Klänge aneinandergesetzt; vielmehr wohnt dieser Harmonik eine Logik inne, die aufzudecken sich die folgende Analyse bemüht.

Versuchen wir zunächst eine traditionelle funktionstheoretische Analyse (Beispiel 1). Jedem Akkord ist eine Funktionsbezeichnung zugeordnet worden. Die Frage ist allerdings, ob sich die Abfolge der Funktionen auf die Kadenz als Grundmodell beziehen lässt und die Besonderheiten der Harmonik gefasst werden.

Beispiel 1

Tatsächlich liefert der gewählte Ansatz für die ersten vier Takte der Komposition relativ gute Ergebnisse. Die zweimal in Anschlag gebrachte Erklärung leittoniger Akkorde als Zwischendominanten ermöglicht es, den harmonischen Verlauf als eine einzige stark erweiterte Kadenz zu interpretieren. Als kleiner Schönheitsfehler bleibt, dass der Sextvorhalt und der Quintsextakkord in Takt 3 zwar bezeichnet, aber nicht eigentlich erklärt werden, zumal bei letzterem ein Widerspruch zwischen subdominantischer Funktion und Akkordform entsteht: Als Umkehrung eines kleinen Durseptakkords enthält sie strenggenommen die charakteristische Dissonanz der Dominante.⁴

Bezüglich der Takte 5 und 6 dagegen versagt die Funktionstheorie völlig. Schon die Abfolge Dominante – Tonikaparallele ist in Moll so nicht vorgesehen⁵, und die ungewöhnliche Auflösung des Quartvorhalts erfährt durch die Funktionsbezeichnungen ebenfalls keine befriedigende Erklärung, die über eine bloße Chiffrierung einzelner Klänge hinausgehen würde. Die Bezeichnung der nachfolgenden Sextakkorde als Tonika-

4 Den Quintsextakkord als Dominante einer elliptischen Kadenzierung nach B-Dur anzusehen, erscheint als unzulänglicher Notbehelf.

5 Die Bezeichnung »Tonikaparallele« suggeriert hier eine Stellvertreterfunktion der Tonika, die sich mit dem Hörerlebnis nicht deckt.

fachen Quintfälle wechselt lediglich die Richtung. Die Besonderheit hier ist nun, dass der letzte Akkord, der laut Montesequenz auf *f* stehen müsste, durch einen Sextakkord auf *a* ersetzt wird. Dies wiederum dient der Überlappung mit einer weiteren modellhaften Wendung, bei der es sich um die Stufen 6 bis 8 einer Oktavregel handelt. In deren Zusammenhang ist auch der frei eintretende Quintsextakkord erklärlich, da er lediglich als klangliche Anreicherung des auf der 6. Stufe gebräuchlichen Sextakkordes erscheint, wie es die Oktavregel grundsätzlich zulässt. Die ersten vier Takte lassen sich somit fast lückenlos auf zeitgenössische Modelle zurückführen; lediglich der Sextvorhalt in Takt drei erscheint als klanglicher Zusatz, der sich nicht aus den genannten Modellen erklärt.⁸

Problematischer verhält es sich allerdings in den folgenden beiden Takten. So ist das Ersetzen der Quinte eines Grundakkords durch die Sexte zwar ein durchaus üblicher Vorgang (man denke an die 5-6-Konsequente), und die Auflösung eines kadenzierenden Quartvorhalts zur kleinen statt großen Terz wird etwa von Angelo Berardi als eine Möglichkeit der Kadenzvermeidung beschrieben.⁹ Die Kombination beider Vorgänge in einer einzigen Akkordprogression allerdings erscheint doch eher ungewöhnlich. Die nachfolgende Kette von Sextakkorden bedeutet eine Modifikation der Oktavregel, die auf der vierten Bassstufe den Sekundakkord vorsieht, der hier erst im nächsten Takt erscheint. Der chromatische Bassgang mag Assoziationen an den Lamentobass in Verbindung mit dem *Passus duriusculus* aufkommen lassen, der allerdings normalerweise das obere Tetrachord ausfüllt und nicht, wie hier, das untere. Man könnte die Stelle als ›chromatischen Fauxbourdon‹ bezeichnen; angesichts dessen, dass der Fauxbourdon eigentlich eine diatonische Figur ist, würde dadurch ebenfalls eine Abweichung vom üblichen Modell kenntlich gemacht. Erst die letzten Takte gehorchen umstandslos barocken Kadenzierungsregeln.

Die Bezugnahme auf Modelle des Generalbasses bringt also durchaus etwas mehr Klarheit in die harmonische Progression. Es bleiben jedoch, wie gezeigt, immer noch gewisse Aspekte, vor allem bezüglich der Stimmführung und der Chromatik, die nicht befriedigend erklärt werden. Will man sich aber nicht damit zufrieden geben, diese Erscheinungen einfach als individuelle Varianten des blichen zu bezeichnen, sondern auch hier der inneren Logik und Motivation der Harmonik auf die Spur kommen, so wird es nötig, nach anderen Erklärungsmöglichkeiten zu forschen.

8 Das *as* der Viola ließe sich auch dadurch erklären, dass man nicht den Basston *c*, sondern das *as* als Grundton eines *As*-Dur-Dreiklangs mit Terz im Bass und hochalterierter Quinte (*e* statt *es*) ansieht, womit das bisherige Quintfallmodell in modifizierter Form weitergeführt würde. Das würde bedeuten, das nachfolgende *g* der Viola als Durchgang aufzufassen. Dieser Interpretation steht aber entgegen, dass damit der konsonante *C*-Dur-Akkord, nicht der dissonante übermäßige Dreiklang zum strukturell höherwertigen Klang erklärt würde.

9 Im 3. Band seines Traktats *Documenti armonici* (Bologna 1687) zeigt Angelo Berardi unter dem Titel ›Motivo di cadenza‹ einige Beispiele einer solchen Auflösung des kadenzierenden Quartvorhalts zur kleinen Terz, die jeweils eine Modulation einleitet. Dabei bleibt allerdings, anders als im vorliegenden Stück von Purcell, die Quinte jeweils liegen oder springt zur Oktave, niemals jedoch zur Sexte.

IV

Zur Erhellung der Vorgänge soll deswegen in einem dritten Schritt die melodische Analyse auf dem Hintergrund spezifischer Skalen bzw. Skalenausschnitte hinzugenommen werden. Betrachten wir zu diesem Zweck zunächst den ersten Abschnitt nach Einsatz der Singstimme, also Takt 9 bis 16. Der homophone Akkordsatz bleibt erhalten, in ihn ist nun jedoch die Singstimme eingelassen, die in strenger Linearität den Tonraum von *c* bis *c*¹ durchschreitet, wobei sie die Skala von *c*-Moll an mehreren Stellen um chromatische Zwischentöne erweitert. Dabei ergibt sich eine symmetrische Struktur: Der Oktavdurchgang besteht aus zwei gleich strukturierten Quartgängen mit einem chromatischen Zwischenschritt zwischen dem dritten und vierten Ton; dazu kommt das *fis* als beide Quartgänge chromatisch miteinander verbindender Ton, der gleichzeitig die Mitte der Oktave markiert. Diese Mischung von Diatonik und Chromatik macht den wesentlichen Charakter und Reiz der Melodiestimme aus.

Es handelt sich dabei eindeutig um eine Mittelstimme, die bisweilen, aber längst nicht immer, im instrumentalen Akkordsatz verdoppelt wird; dennoch ist diese Stimme, nicht etwa, wie man erwarten könnte, die Bass- oder Oberstimme, hauptsächlich Träger und Motivator der harmonischen Progression. Anders ließe sich etwa die Wendung nach *g*-Moll in Takt 14 kaum verstehen. Dass der Akkordsatz und die Basslinie ansonsten durchaus konventionell angelegt sind, steht hierzu nicht im Widerspruch. Im übrigen legt die Strenge der Linearität der Gesangsstimme, welche die der Bassstimme noch übersteigt, es nahe, hierin in Art eines Cantus firmus die primäre Struktur für den Satz zu sehen.

Im weiteren Verlauf der Arie behält Purcell diese grundlegende Konzeption bei, unterwirft sie jedoch im Sinne der Gesamtgestaltung einem in sich geschlossenen Spannungsbogen. So entspricht der anfänglichen Aufwärtsbewegung ein Abstieg in den Takten 18–23, welche den zweiten Abschnitt des Gesangsteils bilden. Hier jedoch wird (noch) nicht die Oktave erneut durchschritten, statt dessen wendet sich die Harmonik nach *f*-Moll (was bereits durch den Variantwechsel nach *C*-Dur am Ende des Orchesterzweischenspiels in Takt 18 angekündigt wird), wodurch die Melodie etwa in der Mitte des zuvor aufgespannten Tonraums verharrt. So verbleibt genügend Restspannung, um den weiteren Verlauf der melodischen Entwicklung zu motivieren. Überraschend ist allerdings, dass Purcell dazu als Zwischenstufe die IV. statt, wie sonst üblich, die V. Stufe wählt, was im Widerspruch zu den Gepflogenheiten der Kadenzdisposition sowohl in älterer modaler als auch in generalbassbestimmter Musik steht.

Die genaue Gestaltung des Abstiegs knüpft durchaus an den vorigen Abschnitt an, indem die Stimme zunächst wieder den bekannten halbchromatischen Quartgang durchschreitet, also von *c*¹ über *b*, *a* und *as* bis *g*, wobei Purcell das Tempo der Tonfortschreitung in Takt 20 verändert, um den chromatischen Zwischenschritt unterzubringen. Vom Endpunkt des Quartgangs wäre es eigentlich nur ein simpler Sekundschritt zum Zielton *f*, jedoch zögert Purcell diesen hinaus, springt erst noch in einer expressiven Geste zum Ausgangspunkt *c*¹ zurück, von wo aus der neue Grundton in einem geradezu exaltierten Quintfall erreicht wird. Doch genügt diese Geste noch nicht, um den neuen Grundton zu etablieren – was durch die Harmonik, ein trugschlüssiges *Des*-Dur, absichtsvoll vereitelt wird. Dazu bedarf es erst noch eines eingeschobenen Leittons, der die Abwärtslinie

weiter fortsetzt, und einer kompletten Kadenzformel (mit leittönig erhöhter IV. Stufe). Eine weitere Steigerung der Expressivität erreicht Purcell, indem er die meisten der abwärts gerichteten Fortschreitungen durch Vorhaltsbildungen hinauszögert.

Vom Endpunkt *f* aus wendet sich die melodische Entwicklung ab Takt 25 wieder nach oben, um in Takt 29 mit *es*¹ den Hochpunkt des Stücks zu erreichen – da dies harmonisch mit dem Wiedererreichen der Grundtonart c-Moll fast zusammenfällt (genauer mit ihrer Bestätigung durch eine einfache Kadenz¹⁰), kann hier vom Höhepunkt der Gesamtentwicklung gesprochen werden. Interessant ist wiederum eine zunächst rein melodische Betrachtung: Der Aufgang überschreitet zwar den vorherigen Hochpunkt um eine kleine Terz, fällt allerdings mit dem Umfang einer Septime etwas kleiner aus. Der halbchromatische Quartgang ist zwar nicht besonders exponiert, stellt aber in originaler Tonhöhe (von *g* bis *c*¹, vgl. Takt 13–16, außerdem Umkehrung von Takt 18–21.2) sozusagen das Herzstück der Linie dar, das vom einleitenden *f* vorbereitet und den beiden letzten Tönen überhöht wird. Ohne ein weiteres Zwischenspiel, das an diesem spannungsgeladenen Punkt nur stören würde, schließt sich ein letztes und endgültiges Zurückfallen der Melodie an, das vom Hochpunkt *es*¹ aus fast den gesamten in der Arie verwendeten Tonraum noch einmal durchschreitet, um auf dem ursprünglichen Ausgangspunkt *c* wieder zu enden. Die Verteilung der Chromatik entspricht hier weniger dem zuvor etablierten Muster als an den meisten anderen Stellen: Anstatt die chromatischen Zwischenschritte gleichmäßig auf den gesamten Abgang zu verteilen und so halbchromatische Quartgänge zu erzeugen, konzentriert Purcell sie auf die erste zweitaktige Phrase, die im Prinzip als chromatischer Leiterauschnitt von *es*¹ bis *h* anzusehen ist, bei dem jedoch das *c*¹ mit dem *des*¹ vertauscht wurde – wohl um anschließend die hochexpressive verminderte Terz *des*¹-*h* zu erzeugen, die schon im Orchestervorspiel in Takt 6/7 erscheint. Um die solcherart erzeugte Spannung etwas zu entschärfen, wird das *c*¹ wiederholt und zum Ausgangspunkt einer Weiterführung der Abwärtsbewegung durch die ganze Oktave gemacht. Diese verläuft nun jedoch streng diatonisch, was den resignativen Charakter dieser Endphrase unterstreicht – als lohne sich nach all der chromatischen Erregung zuvor keine weitere Chromatik mehr. Jedoch verzichtet Purcell auch in dieser Phrase nicht ganz auf expressive Mittel, da er wieder – wie bei der vorigen abwärts gerichteten Bewegung – die Möglichkeit zu Vorhaltsbildungen und entsprechenden Seufzerfiguren, gegen Ende auch Antizipationen nutzt. Die im Zusammenspiel mit der Bassstimme entstehende 7-6-Konsequente ruft trotz der Diatonik der Singstimme einige schmerzlich dissonante Klangeffekte hervor.

10 In der vorliegenden Ausgabe (hg. von Dennis Arundell, New York: Broude Brothers o.J.) steht in der 1. Violine und entsprechend im Continuoart ein *b*, was einen g-moll-Akkord ergäbe. Da diese Mollvariante der zu erwartenden Dominante G-Dur jedoch durch nichts motiviert ist, halte ich eine Verbesserung zu *h* für zutreffend, was auch den mir zugänglichen Interpretationen entspricht. Wo genau dieser mutmaßliche Vorzeichenfehler verursacht wurde, ob bereits in Purcells Manuskript oder beim Verlag, war nicht zu ermitteln.

V

Die stringente Satzstruktur in den Gesangsteilen lässt eine ähnliche den harmonischen Verlauf bestimmende Strukturstimme auch für das Orchestervorspiel vermuten. Da sie offensichtlich nicht als reale Stimme komponiert ist, müsste sie als eine Art Querschnitt aus dem Satz erschlossen werden. Der Akkordsatz erschiene dann nicht länger so schlicht, wie es zunächst den Anschein hat, und würde Momente innerer Bewegung aufweisen. In der Tat wird man bei dieser Betrachtungsweise des Vorspiels fündig, es lassen sich nämlich gleich zwei lineare Strukturstimmen isolieren (Beispiel 3).

The musical score consists of two staves: the upper staff is labeled 'Streicher' (Strings) and the lower staff is labeled 'Bass'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures numbered 1 through 28. Measure 1 is marked 'Strukturlinie' and 'Gesangsstimme'. The notation includes various chords, some with accidentals, and melodic lines with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 28.

Beispiel 3

Die erste Stimme beginnt auf c^1 (Bratschen) und schreitet dann durch 2. und 1. Violinen aufwärts bis f^1 in Takt 3, wobei sie, so wie später die Gesangsstimme, diesen Quartgang an einer Stelle chromatisch anreichert, nämlich durch das e^1 . Diese melodische Progression erweist sich auch weiterhin als wesentlicher Grundbestandteil der melodischen Disposition beider Strukturstimmen. Nachdem nämlich die erste Stimme vier Schläge auf ihrem Spitzenton f^1 verweilt hat, sinkt sie ab Takt 4 entlang der gleichen, jetzt jedoch umgekehrten Struktur zurück zu c^1 ; hierbei wird sie lediglich durch eine nachfassende Wiederholung der Töne e^1 und d^1 sowie ein aus kadentiellen Gründen eingefügtes h erweitert, was an der Grundstruktur jedoch nichts ändert.

Die zweite Stimme beginnt ebenfalls auf c^1 , sinkt nun aber in Gegenbewegung zur ersten abwärts, und zwar zunächst rein diatonisch entlang einer vollständigen natürlichen c -Moll-Skala. Lediglich aus instrumentatorischen Gründen wird diese Linie ab dem e von den 2. Violinen übernommen und dabei nach oben oktaviert. Interessant ist dabei auch die rhythmische Gestaltung: Nach einem jeweils relativ langen Verweilen auf den ersten beiden Tönen c^1 und b wird sie im dritten Takt auf Viertel beschleunigt, um dann kurz vor Erreichen des Endtons wieder abgebremst zu werden. Dabei ist der Abstieg so angelegt, dass der Tiefpunkt f , nach dem die Stimme notabene nach oben springt, genau mit dem Hochpunkt f^1 der ersten Stimme zusammenfällt. Ähnlich einer Imitation der ersten Stimme verweilt die zweite ebenfalls vier volle Schläge auf dem erreichten c^1 , um daran einen weiteren Abstieg anzuschließen, der nun den halbchromatischen Quartgang der Oberstimme übernimmt. Gleichzeitig imitiert die Stimme damit ihren eigenen Beginn, die so gewichtigen Töne c^1 und b . Der letzte Ton g gerät dann zum finalen Halteton, lediglich durch eine Pendelbewegung zum a unterbrochen, die zwar durch die Kadenzbildung bedingt ist, jedoch gleichzeitig wie ein Echo der entsprechenden Bewegung der Oberstimme in Takt 5/6 wirkt.

Aus diesen beiden Stimmen lässt sich im Prinzip die gesamte harmonische Progression der Stelle lückenlos erklären. Vor allem werden vor diesem Hintergrund die bisher als eigenartig und schwer erklärbar empfundenen Stellen logisch herleitbar: Sowohl der freie Sextvorhalt als auch die dissonierende Quinte in Takt 3 sind schlichtweg Teil der unteren Strukturstimme und damit nicht nur klangliche Zutat, sondern essentieller Bestandteil der musikalischen Struktur. Die irreguläre Auflösung des Quartvorhalts in Takt 5 erscheint durch den imitatorischen Bezug zum Anfang geradezu zwingend; die Progression zum Sextakkord ist direkte Folge der Gegenbewegung der beiden Stimmen, ebenso wie die anschließende Sextakkordkette aus den chromatischen Quartparallelen der beiden Stimmen hervorgeht. Was nicht in den Strukturstimmen ausgedrückt ist oder zwingend aus ihnen hervorgeht, entspricht harmonischer Konvention, so etwa der anfängliche Quintfall oder die Schlusskadenz.

VI

Da das Vorspiel wie gesehen von der Interaktion zweier Strukturstimmen bestimmt wird, liegt es nahe, auch im Hauptteil der Arie das Vorhandensein einer zweiten Strukturstimme neben der Gesangsstimme anzunehmen. Erst durch den Verlauf beider Linien ent-

steht das Stimmengerüst, das für die Harmonik ausschlaggebend ist (Beispiel 4). Diese zweite Stimme wechselt wie im Orchestervorspiel zwischen den ausnotierten Orchesterstimmen hin und her, was auch hier an ihrer strukturellen Relevanz hinsichtlich der Harmonik nichts ändert.

The image displays two systems of musical notation for Example 4. Each system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first system covers measures 2, 3, and 4. The second system covers measures 5, 6, 7, 8, and 9. Annotations include '4 aufw. halbchromatisch' and '4 abw. diatonisch' in the first system, and '4 abw. halbchromatisch' in the second system. A bracket under the bottom staff of the second system is labeled '4 abw. halbchromatisch'. A measure number '8' is placed above the eighth measure of the second system.

Beispiel 4

Relativ unspektakulär und rein diatonisch nimmt sich diese zweite Stimme im ersten Abschnitt des Gesangsteils Takt 9–16 aus. Sie ist zunächst Oberstimme in den 1. Violinen, wo sie den Schritt g^1 - as^1 vom Beginn des Vorspiels zitiert, im Gegensatz hierzu jedoch wieder schrittweise zurücksinkt. In Takt 11, wo die 1. Violinen zum c^2 springen, setzt sich dieser Abstieg in den 2. Violinen fort, und zwar im Prinzip halbtaktig bis zum Erreichen des d^1 in Takt 13 (von der vorausgreifenden Auszierung in Takt 12 abgesehen). In den folgenden Takten ist die Linie nicht ganz so offensichtlich, man kann jedoch durchaus die 1. Violinstimme als oktavierte Beantwortung des Abstiegs in Gegenbewegung ansehen – von h^1 über c^2 und ein sehr lang gehaltenes d^2 zunächst zu es^2 , im Rahmen der eingeschobenen Kadenz sogar bis f^2 , wovon die Stimme linear bis c^2 zurücksinkt.

Zu Beginn des zweiten Gesangsteils ist erstmals die Bassstimme als wesentlicher linearer Widerpart der Gesangslinie zu sehen; ihr Gang von c zu f setzt eindeutig den Wechsel zu f -Moll in Gang. Danach verliert sich jedoch die Linearität dieser Stimme, die stattdessen hauptsächlich um c kreist. Zu beobachten ist dagegen ab Takt 21 ein diatonischer Abstieg in den 2. Violinen, der in Takt 23 von den Bratschen fortgesetzt wird. Interessanterweise ergibt sich dabei wie im Vorspiel eine rein diatonische c -Moll-Tonleiter, obwohl doch der Abschnitt eigentlich in f -Moll steht. Dies erklärt gleichzeitig das merkwürdige es^1 in den Bratschen zu Beginn von Takt 23, das sich so ungewöhnlich mit dem Quartvorhaltsklang reibt, den die übrigen Stimmen bilden. Dieser Ton erklärt sich nicht als eine betonte Wechselnote, wie die Stimmenaufteilung es zunächst vermuten lässt; vielmehr ist er Teil einer übergeordneten linearen Struktur mit formal und thematisch relevantem Bezug, wodurch der Klang eher verständlich wird.¹¹

Ein ähnlicher Effekt ergibt sich kurz vor Schluss der Arie in Takt 34, wo eine entsprechend rätselhafte Wechselnote b^1 sich bei näherem Hinsehen ebenfalls als Teil der natürlichen c -Moll-Leiter¹² erweist, die vom c^2 der 1. Violinen ausgehend zunächst durch die 2. Violinen bis zum es^1 läuft, um in Takt 35 wieder von den 1. Violinen übernommen und zu Ende geführt zu werden.

Weitere lineare Strukturen finden sich ab Takt 24: Das in den 1. Violinen liegende g^1 schreitet zum a^1 fort und leitet damit im Wesentlichen eine Überterzung der Singstimme ein (bis auf die rhythmische Verschiebung in Takt 25/26, die wesentlich die Tonartverschiebung nach B -Dur einleitet). Man könnte sogar das f^1 der 2. Violinen aus Takt 23 noch hinzurechnen und in den folgenden Takten eine unvollständige F -Dur-Skala sehen, die oberhalb der Quinte chromatisch angereichert wird. Entscheidender ist allerdings, dass hier wiederum ein halbchromatischer Quartgang (zwischen b^1 und es^2) entsteht, der dadurch noch betont wird, dass die Aufwärtsbewegung nach dem es^2 abrupt abbricht – einen Takt, bevor die Singstimme ebenfalls es erreicht. Aus der Parallelführung der beiden halbchromatischen Quartgänge in 1. Violine und Singstimme ergibt sich auch die effektvolle Wendung nach b -Moll in Takt 27, die – das ist das eigentlich Überraschende – harmonisch folgenlos bleibt, da im Zuge der fortgesetzten Chromatik die Tonart nach c -Moll verschoben wird. Im übrigen stellen die letzten vier Töne des Quartgangs der Violinen, die Töne c^1 bis es^2 , einen direkten Bezug zum Vorspiel her, da sie den oktavversetzten Krebs der Takte 4.3 bis 7 (ohne das eingeschobene h) bilden.¹³

11 Die gleiche lineare Struktur erklärt im übrigen auch, warum in Takt 23 in den Bratschen zu Recht nicht *des* (wie es der gleichzeitig ablaufenden f -Moll-Kadenz entsprechen würde), sondern d steht.

12 Der dem b^1 folgende Ton sollte folgerichtig as^1 heißen, was ebenfalls der beobachteten Praxis entspricht.

13 Das hartnäckige Erscheinen des Tons *des*, der in verschiedenen harmonischen Zusammenhängen sowohl im Vorspiel als auch im Mittelteil der Arie auftaucht, fordert eine Erklärung: in Takt 6 als neapolitanische Sexte über der IV. Stufe, in Takt 21 als Basston eines Trugschlusses in f -Moll, dann im Rahmen der Kadenz auf f in Takt 24 und schließlich als Mollterz des anvisierten b -Moll-Dreiklangs in Takt 27. Ein dermaßen gehäuftes Auftreten legt eine gezielte kompositorische Absicht nahe: Die kleine Sekunde über dem Grundton ist als Ausdrucksmittel des Leides und des Schmerzes zu Purcells Zeit verbreitet und deutet, im Textzusammenhang gesehen, auf die Schmerzhaftigkeit des Aufsteigens des Cold Genius hin. Unter diesem Gesichtspunkt kann man durchaus annehmen,

Auf die Überterzung folgt im nächsten Abschnitt zunächst eine Unterterzung, allerdings oktavversetzt und ohne die Vorhalte und Vertauschungen, so dass real Sexten erklingen. Beim Wiederaufgreifen des c^1 durch die Singstimme bleibt die Gegenstimme allerdings liegen, so dass aus den Unterterzen bzw. Obersexten nun Unterquarten bzw. Oberquinten werden – nur durch ausgiebigen Gebrauch der Vorhalte vermeidet Purcell hier Quintparallelen. Ab Ende von Takt 32 wandert die lineare Stimme durch 2. Violinen und Bratschen. Somit ergibt sich wiederum eine vollständige c-Moll-Skala, so dass nun in diesem letzten Abschnitt gleich drei abwärts sinkende c-Moll-Leitern miteinander verschränkt werden. Dies zeigt einmal mehr die thematische Relevanz dieser Skala und weist deutlich darauf hin, dass sie auch bei ihrem vorherigen Erscheinen im Vorspiel und dem zweiten Gesangsabschnitt keinesfalls als zufällige Erscheinung, sondern als bewusst komponierte Struktur anzusehen ist.

Auch das Element der Chromatik ist nach Takt 30 nicht verschwunden, sondern findet sich an prominenter Stelle wieder: Zwischen Takt 31 und 33 sinkt die Bassstimme von c aus chromatisch abwärts, füllt den an anderer Stelle etablierten Quartraum chromatisch aus und erweitert ihn sogar um Fis . Damit zitiert die Bassstimme einerseits eine für Purcell bereits konventionelle Figur, den Lamentobass, andererseits stellt sie eine Verbindung zum früher verwendeten halbchromatischen Quartgang her, der nun zur vollen Chromatik aufgefüllt wird.

VII

Im Lichte der vorangegangenen Analyse erscheint die Harmonik als Ergänzung einer zweistimmigen linearen Struktur. Lediglich eine der beiden Stimmen manifestiert sich in Gestalt der Singstimme, die andere Stimme bleibt in gleicher Weise implizit, wie dies im Vorspiel für beide Stimmen der Fall war. Auffällig ist hierbei, dass diese Strukturstimmen zwar sämtliche Ober- und Mittelstimmen, aber nur selten die Bassstimme berühren. Dies widerspricht der Auffassung, die harmonischen Progressionen des Generalbasszeitalters seien grundsätzlich vom Bass aus konzipiert. Zwar stellt der Bass auch hier das Fundament der Akkorde dar, und Purcell legt durchaus auch Wert auf eine nachvollziehbare und melodisch sinnvolle Bassstimme. Sie allein konstituiert aber noch nicht die ganze Harmonik, vielmehr wird diese erst aus dem Zusammenspiel von Strukturstimmen und Bassverlauf hergestellt.

Hierdurch ergibt sich eine merkwürdige Konkurrenzsituation zwischen reinem Stimmendenken, das sich aus der Tradition des Intervallsatzes speist, und einem Verständnis von Generalbass als Grundlage aller harmonischen Strukturen, wie es sich zu Purcells Zeit allmählich durchsetzte. Darin spiegelt sich Purcells historische Situation wider, die vom Übergang zwischen beiden Denkweisen bestimmt ist. Purcell scheint diesen Wandel nicht nur wahrgenommen, sondern kompositorisch regelrecht instrumentalisiert zu haben: Anstatt Stimmverläufe und Generalbass so miteinander zu harmonisieren, dass sie sich gegenseitig stützen und erklären, erzeugt er bewusst Gegensätze zwischen bei-

dass die ungewöhnliche Kadenzstufe f von Purcell hauptsächlich gewählt wurde, um ein möglichst häufiges und unterschiedliches Erscheinen des Tones des zu ermöglichen.

den Ebenen, indem er die Stimmverläufe so wählt, dass sich andere harmonische Fortschreitungen ergeben, als dies in einer reinen Generalbassharmonik der Fall wäre.

Fragt man nach der Motivation für diesen bewusst herbeigeführten Gegensatz, so wird es nötig, die inhaltliche Dimension dieser Opernarie zu berücksichtigen. Sie stellt ja die Antwort des Geistes auf den Ruf Cupidos dar, durch welchen der Geist gezwungen wird, sich zu erheben, obwohl er eigentlich sofort wieder in eisiger Erstarrung versinken möchte. Diese dramatische Situation stellt die melodische Linie der Singstimme bildlich dar, wobei sie dramaturgisch ausgesprochen geschickt disponiert ist: Einem initialen Aufstieg als erstem Erscheinen des Geistes, das durch die eingefügte Chromatik als besonders mühsam und widerstrebend gekennzeichnet wird, folgt ein expressiv aufgeladenes Absinken als Klage (»See'st thou not how stiff ... I am?«), dann ein erneutes, gesteigertes Aufsteigen zum Höhepunkt, von dem aus die Linie zunächst in erneuter expressiver Klage, dann zunehmend resignierend zurückfällt und am Ende, wo schon kurz vor dem Schlussston der Achtelpuls verlassen wird, regelrecht versinkt. Eindrücklicher ließe sich das »freeze to death«, um das der Geist hier bittet, musikalisch kaum umsetzen.

Bei der Gestaltung des diastematischen Verlaufs im Verhältnis zur geschilderten Szene belässt es Purcell nicht bei einer äußerlichen Ähnlichkeit, sondern nimmt bestimmte Zuordnungen vor: Dem mühsamen, erzwungenen Aufstieg entspricht der steigende halbchromatische Quartgang, das resignierte Zurücksinken am Ende erhält die Form der absteigenden c-Moll-Skala. Gleich zu Beginn des Vorspiels werden beide Hauptgestalten kontrapunktisch gegeneinander gesetzt; es liegt durchaus nahe, die aufsteigende Linie als Kontrasubjekt zur absteigenden Mollskala zu sehen. Als Mischform schließt sich in beiden Strukturstimmen der absteigende halbchromatische Quartgang an, der den Gegensatz zwischen beiden Momenten in sich vereint und damit die Klage des Geistes über seine unwillkommene Situation zum Ausdruck bringt.

Der die Arie durchziehende Gegensatz zwischen Erheben und Zurücksinken ist also von Anfang an präsent und zieht sich durch die ganze Arie. Erst in den letzten acht Takten löst sich dieser Gegensatz auf: Die aufsteigenden Linien verschwinden, die diatonische c-Moll-Skala überwiegt und tritt ungewöhnlich gehäuft auf, die Chromatik nimmt die reguläre Form des Lamentobasses an, den man im Vorspiel noch allenfalls assoziieren konnte. Entsprechend erscheint auch die Harmonik zu einer regelmäßigen 7-6-Konsekutive mit anschließender Kadenz geglättet. Der quälende Widerstreit entgegengesetzter Elemente endet: Der Geist sinkt in die eisige Kälte zurück, aus der Cupido ihn emporsteigen ließ.

Literatur

Adams, Martin (1995), *Henry Purcell: The Origins and Development of His Musical Style*, Cambridge: Cambridge University Press.

Berardi, Angelo (1687), *Documenti armonici*, Bologna. http://www.musica-antica.info/berardi/documenti/documenti_home.php

Burden, Michael (1995), *The Purcell Companion*, London: Faber & Faber.

- Keates, Jonathan (1995), *Purcell. A Biography*, London: Chatto & Windus.
- Lester, Joel (1992), *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge MA/London: Harvard University Press.
- Price, Curtis A. (1984), *Purcell and the London Stage*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (1995a), *Purcell Studies*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (1995b), *King Arthur: the Music*, Beiheft zur CD *Purcell: King Arthur*, Les Arts Florissants, Paris: Erato.
- Quervain, Fritz de (1935), *Der Chorstil Henry Purcells. Studien zu seinen Anthems*, Bern/Leipzig: Haupt.
- Riepel, Joseph (1752–1768), *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, Bd. 3: »Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere«, Frankfurt/Leipzig.

Kontrapunkt im 17. Jahrhundert – ein Lehrgang

Johannes Menke

Präsentiert wird ein einsemestriger Lehrgang über kontrapunktische Satztechnik im 17. Jahrhundert. Entscheidend für diesen Zeitraum ist nicht die Komplexität des Kontrapunktischen an sich, sondern die Integration neuer Techniken wie Figuren, Figuration, Sequenz, Chromatik und Variation in die aus der Renaissance tradierte Satztechnik. Dies kann anhand des zweistimmigen Choralvorspiels, der dreistimmigen Partita oder der vierstimmigen Toccata geübt und erlernt werden.

Im gegenwärtigen Kontrapunktunterricht dominiert die Beschäftigung mit der Musik des 16. und 18. Jahrhunderts.¹ Die Musik des 17. Jahrhunderts dagegen findet nicht die Beachtung, die sie verdient. Im 17. Jahrhundert fanden jedoch höchst folgenreiche satztechnische Umwälzungen statt: Die Musiksprache der barocken Epoche ist weitgehend ein Produkt des 17. Jahrhunderts und ohne dessen Kenntnis schlechterdings nicht verständlich. Ferner ist zu bedenken, dass die aus dem 17. Jahrhundert erwachsene barocke Harmonik (Generalbass) und Satztechnik (Kontrapunkt) die maßgeblichen Disziplinen in der Komponisten-Ausbildung auch noch im 19. und auch im 20. Jahrhundert waren.² Schließlich vermag die Kenntnis der Kompositionstechnik des 17. Jahrhunderts die Lücke zwischen klassischer Vokalpolyphonie und barocker instrumentaler Polyphonie zu schließen und damit das Verständnis beider zu erhellen.

Ausgehend von diesen Überlegungen habe ich für das Sommersemester 2005 eine satztechnische Übung »Kontrapunkt 17. Jahrhundert« entwickelt, die seitdem regelmäßig stattfindet und die ich hiermit zur Diskussion stellen möchte. Um Missverständnissen vorzubeugen, möchte ich darauf hinweisen, dass es im Folgenden nicht um Forschung über barocke Satztechnik geht, sondern um didaktische Vorüberlegungen und methodische Entwürfe.

- 1 Auf dem IV. Kongress der GMTH 2004 in Köln hielt ich einen Vortrag, in dem ich dafür plädierte, die Musik des 17. Jahrhunderts in den Kontrapunktunterricht zu integrieren (Menke 2004). Es ging mir dabei nicht darum, Kanonbildung als solche in Frage zu stellen, sondern auf ein Defizit hinzuweisen.
- 2 Man denke nur an den gut dokumentierten Kompositionsunterricht Beethovens (vgl. Nottebohm 1873).

Prämissen

Stilkopien können sich auf alle möglichen Personal- oder Epochenstile beziehen. Niemand kann sich aber in allen Stilen gleichermaßen gut auskennen. Es ist also unumgänglich, eine Auswahl zu treffen, ja mehr, Prioritäten zu setzen. Die Leitfrage dabei sollte meines Erachtens immer die nach dem spezifischen ›Beitrag‹ des Stils sein: Welche entscheidenden Neuerungen, die auch für nachfolgende Generationen wichtig wurden, hat ein Stil etabliert? Jede Erfahrung, die man mit Stilkopien macht, ist eine Erfahrung mit der Geschichtlichkeit des musikalischen Materials³ und den ihm jeweils innewohnenden Potentialen und Problemstellungen.

Was also ist der Beitrag des 17. Jahrhunderts? Diese pauschale Frage können wir hier natürlich nicht definitiv beantworten, aber doch immerhin so weit, dass entschieden werden kann, mit welchen Inhalten man einen satztechnischen Lehrgang füllt.

Für viele ist das 17. Jahrhundert nicht gerade eine Blütezeit kontrapunktischen Komponierens.⁴ Zumindest vermittelt die Schwerpunktbildung im satztechnischen Fächerkanon das Bild, als seien die klassische Vokalpolyphonie und die spätklassische instrumentale Polyphonie zwei unangefochtene Höhepunkte, die sich recht unvermittelt gegenüberstehen: Der lineare Kontrapunkt auf der einen und der harmonische auf der anderen Seite. Der ›stile antico‹ aber ist nichts Statisches, sondern wurde im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts durch eine Vielzahl von Techniken bereichert. Am Ende seiner Entwicklung, also etwa bei Fux oder Albrechtsberger, ging es nicht um Stilkopien der Palestrinazeit, sondern um kontrapunktische Gerüstsätze, die ihre Wurzeln gleichwohl in der Palestrinazeit und der Contrapunctus-Lehre des 15. und 16. Jahrhunderts haben. Darüber hinaus gibt es im 17. Jahrhundert eine Tendenz, den kontrapunktischen Satz aufzulockern, oft sogar in Figuration aufzulösen, jedenfalls immer zu differenzieren und anzureichern. Das 17. Jahrhundert erfindet keine neuen kontrapunktischen Techniken, aber – und darauf kommt es an – es tradiert die alten und integriert in sie ganz neue, bis heute wirksame Techniken: Figuren, Figuration, Sequenz, Chromatik und Variation. Dies sei im Folgenden kurz erläutert.

- *Figur.* Ungeachtet der Fragwürdigkeit des Begriffs der ›Figurenlehre‹⁵ sind Figuren in satztechnischer Hinsicht vor allem insofern bedeutend, als sie bestimmte expressiv aufgeladene und zugleich standardisierte Formen von Dissonanzbehandlung bezeichnen, in denen die Musik des 17. Jahrhunderts vom klassischen System abweicht. Mag man auch die ›deutsche‹ Gründlichkeit eines Christoph Bernhard beargwöhnen – sein Verdienst ist es, einen Versuch unternommen zu haben, dies ganz klar zu
- 3 So problematisch er inzwischen vielen zeitgenössischen Komponisten erscheinen mag, erweist der von Th. W. Adorno geprägte Begriff des »musikalischen Materials« seine Plausibilität m.E. doch in Hinblick auf historische Stile: So lässt sich relativ genau feststellen, welche Gattungen, Satztechniken, Topoi, Akkordformen, Dissonanzbehandlungen etc. spezifisch für den ›Stand des Materials‹ in einer bestimmten Zeit und in einem bestimmten Raum waren.
 - 4 Dass sich kontrapunktisches Komponieren nur in Sätzen, die dem Prinzip der Imitation folgen (Kanon, Fuge etc.), manifestiere, ist eine verengte Ansicht, die zuweilen zu einer solchen Einschätzung führen kann.
 - 5 Siehe dazu die Beiträge von Janina Klassen und Bettina Varwig in dieser Ausgabe.

benennen.

- *Figuration*. Seit dem 17. Jahrhundert kommt der kompositionstechnischen Unterscheidung von Gerüstsatz und dessen Diminution oder Figuration eine noch größere Bedeutung als vorher zu. Gerüstsatz kann ein klassischer kontrapunktischer Satz sein oder auch ein rein homophoner Satz. Mit der Figuration hält das virtuose und ornamentale Element Einzug in die Kompositionstechnik⁶, ihre prototypische Gattung ist die Toccata. Nach und nach werden alle Gattungen und Satztechniken mit figurativen und ornamentalen Elementen durchsetzt.
 - *Sequenz*. Die Forderung der Renaissance-Ästhetik nach *varietas* impliziert eine bewusste Vermeidung sequenzartiger Strukturen. Komponisten der Josquin-Generation verwendeten Sequenzen mit rhetorischer Intention als bewusste Abweichung von der *varietas*. Mit dem 17. Jahrhundert wird die Sequenz erstmals integraler Bestandteil der Musiksprache. Unterschiedliche bassbezogene Sequenztypen werden entwickelt und dominieren die harmonische Logik der Epoche.⁷ Schon bei Jan Pieterszoon Sweelinck kann man fast alle diatonischen Sequenztypen nachweisen, die bis heute verwendet werden. Die im 19. Jahrhundert einsetzende Verachtung der Sequenztechnik (»Schusterflecken«) hat deren Bedeutung leider etwas vergessen lassen.⁸
 - *Chromatik*. Während im 16. Jahrhundert mit Chromatik nur experimentiert wurde (man denke an Lassos berühmte *Prophetiae Sibyllarum*, die in seinem *œuvre* bezeichnenderweise ein Einzelfall sind), war es den Komponisten des 17. Jahrhunderts ein Anliegen, eine in sich schlüssige Form chromatischer Harmonik zu etablieren. Auch hier wurden Maßstäbe gesetzt, die weit über das Jahrhundert hinaus gültig gewesen sind. Das Prinzip, demzufolge Chromatik – ganz im griechischen Wortsinn – als Färbung eines diatonischen Satzes zu verstehen ist, gilt für Gesualdo und Frescobaldi, war noch für Simon Sechter, wenngleich unter veränderten Voraussetzungen, gültig und erstreckt sich selbst noch auf weite Teile der spätrömantischen Harmonik.
 - *Variation*. Die Variation, wie sie sich vornehmlich in der Gattung der Partita entfaltet, ist bereits eine Errungenschaft des späten 16. Jahrhunderts. Schon das berühmte *Fitzwilliam Virginal Book* stellt ein beeindruckendes Kompendium der Variationskunst dar. Kompositionstechnisch folgenreich ist in diesem Zusammenhang nicht nur das
- 6 Die Verachtung des Ornaments in der Ästhetik des 20. Jahrhunderts (vgl. z. B. Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen*, 1908), die sich im ästhetischen Unbewussten mancherorts festgesetzt zu haben scheint, hat sicherlich dazu beigetragen, diesen Aspekt, der eine wahre Revolution gewesen sein muss, geringzuschätzen.
- 7 Viele Sequenztypen entstammen bereits dem 15. Jahrhundert, wie etwa aus dem berühmten Traktat *De preceptis artis musicae* von Guilielmus Monachus zu ersehen ist. Wenngleich viele Modelle tradiert wurden, scheint mir die konsequente Entfaltung der Sequenz doch eine Leistung des 17. Jahrhunderts zu sein. Bedingt durch die Dominanz des Generalbasses erfolgte die Systematisierung von Sequenzen nicht mehr ausgehend von Stimmpaaren, sondern vom Bass aus. Wichtige Quellen für diese folgenreiche Denkweise sind Bianciardi 1607 und Spiridionis 1670/71.
- 8 Die Verachtung der Sequenz rührt zu großen Teilen von Schönberg und seiner Schule her. In seinem Aufsatz *Kriterien für die Bewertung von Musik* (Schönberg 1946) stellt er der minderwertigen Sequenztechnik, die er unter anderem bei Wagner vorfindet, die höherstehende und fortschrittlichere Variationstechnik gegenüber. Dies hat aufgrund der großen Autorität Schönbergs, insbesondere nach 1945, zu bestimmten Ausblendungen in der Theorie und zur Geringschätzung bestimmter Komponisten (z. B. Bruckner) geführt.

Verfahren der Variation, mit all seinen Querbeziehungen zur Figuration, sondern auch die Etablierung bassbezogener harmonischer Topoi wie Romanesca, Folia, Passamezzo usw.

Selbstverständlich beschränkt sich der Beitrag des 17. Jahrhunderts kompositionstechnisch nicht auf die genannten fünf Punkte. Ich denke aber doch, dass damit einige wesentliche Aspekte berührt werden.

Ziele und Vorgehensweise

Auf diesem Hintergrund nun lassen sich Inhalte und Ziele eines satztechnischen Lehrgangs näher bestimmen.

Vorausgesetzt, die genannten Techniken (Figuren, Figuration, Sequenz, Chromatik und Variation) machen den wesentlichen kompositionstechnischen Beitrag aus, kommt es darauf an, die Techniken analytisch aufzuspüren, sie zunächst isoliert zu üben, um sie dann in den formalen Zusammenhang eines vollständigen Stückes zu stellen. Die Methoden können vielfältiger Art sein:

- Höranalyse
- Analyse von Notentexten
- Übung nach bestimmten, aus der Analyse gewonnenen Vorgaben
- Übung mit Gerüstsätzen
- Übung mit Lückentexten
- Improvisation etc.

Abschluss des Lehrgangs ist ein Vortragsabend, in dem die entstandenen Arbeiten aufgeführt werden. Dieses künstlerische Ziel stachelt den Ehrgeiz an, es lässt die Studenten in die Rolle der Komponisten schlüpfen und unterstreicht die künstlerische Dimension des Faches Musiktheorie.

Lehrgang

Sind Inhalte und Methoden grob umrissen, so muss entschieden werden, an welche Gattungen man sich hält. Diese Entscheidung ist stark davon abhängig, an welche Zielgruppe sich eine satztechnische Übung richtet. In meinem Fall handelt es sich um Studenten der Studiengänge ›Künstlerische Ausbildung‹ und ›Musiklehrer‹ mit unterschiedlichen Instrumentalhauptfächern ab dem 5. Semester, die Vorkenntnisse im Bereich der Harmonielehre besitzen (Generalbass und Choralatz sowie analytische Erfahrungen), aber keine im Bereich des Kontrapunkts. Gewisse Grundkenntnisse in bezug auf den klassischen Kontrapunkt müssen also zunächst vermittelt werden, um dann nach und nach Techniken des 17. Jahrhunderts einzuführen und damit behutsam zu immer anspruchsvolleren

Aufgabenstellungen zu gelangen. Neben technischen Fragen ist es unabdingbar, sich mit der Stilistik und damit der Ästhetik der Zeit vertraut zu machen – am besten durch Hörbeispiele und eigenes Musizieren.

Um dem zeitlichen Rahmen eines Semesters nicht zu sprengen, habe ich mich dafür entschieden, mich auf drei Gattungen zu beschränken.⁹ Anhand dieser Gattungen sollen kontrapunktisches Schreiben und die genannten Techniken unter kontinuierlicher Zunahme des Schwierigkeitsgrades erlernt werden.

I. *Einführung*

- Ästhetisch-stilistische und historische Hinführung
- Technische Grundlagen: Modi, Intervalle, Klauseln, Rhythmus, Syncopatio

II. *Choralvorspiel, zweistimmig nach dem Vorbild von Jan Pieterszoon Sweelinck*

- Vertiefung: Figuren als erweiterte Dissonanzbehandlung

III. *Exkurs: Chromatik, nach dem Vorbild von Giacomo Carissimi*

- Modelle, die zwei- und dreistimmig ausgeführt werden

IV. *Partita, dreistimmig, nach verschiedenen Vorbildern (Claudio Monteverdi, Girolamo Frescobaldi)*

- Improvisation über die Bergamasca
- Romanesca, unter besonderer Berücksichtigung des Außenstimmensatzes
- Vertiefung: Harmonik im 17. Jahrhundert, Gebrauch von Sextakkorden
- Ciaccona

V. *Toccata, vierstimmig, nach dem Vorbild von Jan Pieterszoon Sweelinck*

- Form, nach dem Muster antiker Rhetorik: Exordium, Narratio, Argumentatio, Conclusio¹⁰ Frequenz der Harmoniewechsel und Dramaturgie
- Formale Funktionen von Harmonik
- Sequenzmodelle und deren Figuration
- Echo-Technik
- Vergleichender Blick: Girolamo Frescobaldi

9 Harold Owen schlägt in seinem umfassenden und anregenden Kontrapunktlehrbuch (Owen 1992) für das 17. Jahrhundert folgende Gattungen vor: Rezitativ, Variation, Trio-Satz, Vorgänger-Formen der Fuge.

10 Ueding 1995, 72 ff.

Kommentar

Selbstverständlich kann ich den Lehrgang hier nicht vollständig vorstellen. Ich werde mich darauf beschränken, die einzelnen Punkte des Planes kurz zu kommentieren.

I. Einführung

– Ästhetisch-stilistische und historische Hinführung

Da bei vielen Studenten erfahrungsgemäß wenige Vorkenntnisse in bezug auf die Musik ›vor Bach‹ vorhanden sind, werden je ein Kyrie von Giovanni Pierluigi Palestrina und Giacomo Carissimi verglichen. Ästhetische Kriterien der Renaissance- und Barockmusik werden benannt und anhand weiterer Hörbeispiele vertieft.

– Technische Grundlagen: Modi, Intervalle, Klauseln, Rhythmus

Hier ist es nötig, den Stand vor 1600 aufzuzeigen, um dann auf einige tiefgreifende Änderungen hinzuweisen, die im Laufe des 17. Jahrhunderts stattgefunden haben – so beispielsweise die Erweiterung und letztliche Ablösung der Modi durch Dur und Moll, die Beibehaltung der Intervallklassen (perfekt, imperfekt, dissonant), aber die Modifikationen bestimmter Techniken der Dissonanzauflösung (etwa die Auflösung der Quarte in die Sexte usw.) bzw. die Einführung verminderter und übermäßiger Intervalle und deren Behandlung, die Verzierung der Klauseln oder das Aufkommen des »Akzentstufentaktes« (Bessler) und die Einführung des Bindebogens.

II. Choralvorspiel, zweistimmig nach dem Vorbild von Jan Pieterszoon Sweelinck

Das zweistimmige Choralvorspiel im Stil von Sweelinck eignet sich ideal, um einen Einstieg in kontrapunktisches Schreiben zu finden¹¹: Eine Stimme ist vorgegeben, die andere Stimme ist nach bestimmten rhythmischen Mustern, die den Fux'schen Gattungen ähneln, zu gestalten, die Dissonanzbehandlung ist recht einheitlich und man lernt, intervallisch zu denken, was für die Studierenden vor allem dann eine enorm horizontenerweiternde Erfahrung ist, wenn sie bislang nur Erfahrung mit der reduzierten Welt einer reinen ›Harmonielehre‹ gemacht haben. Schon beim zweistimmigen Choralvorspiel können Akkordfiguration, erweiterte Dissonanztechnik (Figuren) und vor allem Sequenzbildung geübt werden.

– Vertiefung: Figuren als erweiterte Dissonanzbehandlung

Um bestimmte schnelle Passagen oder bestimmte Kadenzbildungen zu verstehen, ist die Kenntnis wichtiger Figuren nötig, so etwa der ›Superjectio‹ oder der ›Sincopa tutta cattiva‹.

11 Als Beispiele eignen sich gut (in dieser Reihenfolge):

- *Es spricht der Unweisen Mund wohl*
- *Da pacem, Domine, in diebus nostris* und
- *Nun komm der Heiden Heiland*

III. Exkurs: Chromatik und Figuren nach dem Vorbild von Giacomo Carissimi

Für das richtige Verständnis und den adäquaten Einsatz von Chromatik sind zwei Erkenntnisse hilfreich: Erstens ist der chromatische Schritt vom halbtönigen zu unterscheiden: Durch Chromatik werden ganztönige Schritte ›gefärbt‹; chromatische Passagen sind immer reduzierbar auf diatonische Vorgänge und aus dieser ›Schwarz-weiß-Fassung‹ heraus erklärbar. Zweitens ist die Behandlung von Chromatik meist standardisiert, sowohl hinsichtlich des Skalenausschnitts und der Bewegungsrichtung (prominentestes Beispiel ist der Lamentobass), als auch, was die Intervall-, oder, in der Mehrstimmigkeit, die Akkordstruktur betrifft.

Dieses Thema bietet Gelegenheit, einen Komponisten vorzustellen, dessen einstige Bedeutung leider in umgekehrt proportionalem Verhältnis zu seiner heutigen Bekanntheit steht: Giacomo Carissimi. Bei ihm lässt sich der wirkungsvolle Einsatz von Figuren, zu denen auch die Chromatik gehört (›passus duriusculus‹, wie es sein Schüler Christoph Bernhard genannt hat), beobachten.

Mit Hilfe eines Lückentextes nach Carissimi lassen sich Chromatik und Figuren bestens üben:



Beispiel 1: Lückentext nach einem Ausschnitt aus dem Oratorium *Iudicium Salomonis* von Giacomo Carissimi

Eine andere Übung kann darin bestehen, einen gegebenen einfachen Satz, der im wesentlichen den Intervallsatz-Regeln eines barockisierten *stile antico* folgt, mit Figuren auszuozieren. Die Figurentypologie von Bernhard erweist sich als brauchbarer Katalog für ein solches Vorhaben (siehe Beispiel 2).

Durch die ›Anreicherung‹ eines gegebenen zweistimmigen chromatischen Außenstimmensatzes mit einer Mittelstimme gelangt man recht gut zur Dreistimmigkeit. Als Modell für die Klangfortschreitung bietet sich der Chor »Et ululantes filii Ammon« aus dem Oratorium *Jephthe* von Carissimi an.

IV. Partita, dreistimmig, nach verschiedenen Vorbildern (Monteverdi, Frescobaldi)

- Romanesca, unter besonderer Berücksichtigung des Außenstimmensatzes

Schon bei der Chromatik zeigt sich die Tendenz zur Standardisierung der Satztechnik in Form von bis ins Detail hinein modellhaft vorgefertigten Klangfortschreitungen. Die häufige Verwendung von Satzmodellen darf nicht als Deprivation missverstanden werden; vielmehr ist sie ein Symptom für die Idiomatisierung von Musik im Barockzeitalter. Komponieren heißt nicht, wie es die ästhetische Ideologie des 19. Jahrhunderts forderte, etwas Neues aus dem Nichts heraus zu erschaffen, sondern die übernommene Sprache originell, expressiv, aber vor allem verständlich zu sprechen.¹² Anhand der Romanesca lässt sich exemplarisch studieren, dass ein Bassmodell nicht nur eine bestimmte Klangfortschreitung im Sinne von Akkordfolge generiert, sondern einen ganz bestimmten Verlauf der Melodiestimme provoziert.¹³ Erstaunlich ist, welch unterschiedliche Ausprägungen ein und derselbe Gerüstsatz erfahren kann.

The image displays four systems of musical notation for a Romanesca. Each system consists of a treble and bass staff. The first system shows a simple skeletal structure. The second system shows the same structure with various figures labeled: Quasi-Syncopatio, Multiplicatio und Prolongatio, and Subsumtio. The third system shows the structure with figures: Quasi-Transitus, Syncopatio catachrestica, and Quasi-Syncopatio. The fourth system shows the structure with figures: Anticipatio Notae, Sincopa tutta cattiva und Multiplicatio, Saltus durisculus, Sincopa tutta cattiva, Quasi-Transitus, and Superjectio.

Beispiel 2: Einfacher Gerüstsatz im stile antico und Auszierung dieses Satzes mit Figuren

12 Hierzu auch der Text von Janina Klassen in dieser Ausgabe.

13 Dass hier ein Zugriff nach Schenker'schem Muster (Quintzug in der Oberstimme *d-g*) einsetzen könnte, ist offensichtlich, kann hier aber nicht weiter ausgeführt werden.

Beispiel 3: Gerüstsatz der Romanesca und einfache Ausarbeitung

Ein Vergleich des Madrigals *Ohimè dov'è il mio ben* von Monteverdi mit den *Partite 14 sopra l'Aria della Romanesca* von Frescobaldi zeigt, wie unterschiedlich eine ›Ausformulierung‹ des Romanesca-Modells aussehen kann; Bassschritte können chromatisiert und/oder ausgefüllt, Harmonien mit Dissonanzbildungen angereichert und Melodien schließlich trotz der klaren Gerüsttöne ganz unterschiedlich variiert werden.

Die Klangfortschreitung der Romanesca mit ihrem Terz-Quint-Außenstimmensatz entspricht einem seit dem späten Mittelalter gültigen Grundmuster, welches auch dem omnipräsenten Folia-Modell zugrunde liegt. Dieses Beziehungsgeflecht fasziniert die Studenten immer wieder; vermutlich auch deshalb, weil sie – je nachdem, wie sie vorgeprägt sind – zu ahnen beginnen, dass es noch andere ›Urformeln‹ gibt als Tonika, Dominante und Subdominante.

– Vertiefung: Harmonik im 17. Jahrhundert, Gebrauch von Sextakkorden

Da der Bass in den gewählten Gattungen meist nach bestimmten Mustern verläuft (Passacaglia oder Sequenz) und die vorkommenden Klänge – von den anderweitig regulierten Dissonanzbildungen abgesehen – nur Dreiklänge und Sextakkorde sind, ist nur die Frage zu beantworten, wo Sextakkorde stehen sollen bzw. müssen. Schon im 17. Jahrhundert gilt im wesentlichen Gasparinis klassisches Diktum, demzufolge die kleine Sexte über dem Basston anstelle der Quinte dann gesetzt wird, wenn der Bass »einen Halbton, sei es diatonisch oder durch Versetzungszeichen bedingt ansteigt«.14 Dies ergibt eine Oktavregel mit Sextakkorden auf der 3. und 7. Bass-Stufe in Dur. Die Oktavregel in Moll lässt sich entweder analog dazu bilden oder

14 »Quando ascende la nota il grado di un semitono, o naturale, o accidentale [...], alla prima li si dà la Sesta minore.« (Gasparini 1708, 18)

aber auch mit einem Sextakkord über der 2. und einem Dreiklang über der 3. Stufe. Neben dieser ›Mindestausstattung‹ mit Sextakkorden gehören auch die in der späteren ›regola dell'ottava‹ kodifizierten Sextakkorde über der 2. und 6. Skalenstufe (bei stufenweiser Fortschreitung des Basses) im 17. Jahrhundert zum Standardrepertoire. Selbstverständlich sind solche Abstraktionen nur Annäherungswerte, sie garantieren aber einen einigermaßen sicheren Umgang mit Harmonik, ohne dass Harmonielehre-Systeme des 19. Jahrhunderts bemüht werden müssen. Daneben ist zu beachten, dass Sextakkorde im Rahmen von Consecutiven und Sequenzen anderweitig eingesetzt werden. Schon im 17. Jahrhundert kann davon ausgegangen werden, dass es unterschiedliche ›Modi‹ von Harmonik gibt, die sich, wie W.E. Caplin in bezug auf das klassisch-romantische Repertoire formuliert hat, auf die Funktionen Prolongation, Sequenz und Kadenz beziehen.¹⁵

– Ciaccona

Während im Grundmodell der Romanesca gar keine Sextakkorde vorgesehen sind, liegt der Reiz des Ciaccona-Basses gerade darin, dass der Sextakkord über der 3. Stufe in Dur angesprungen wird. Ein reizvolles Beispiel für die Ciaccona ist Monteverdis abwechslungsreiches und kunstvolles Madrigal *Zefiro torna*. Man kann gut erkennen, dass es hier im Gegensatz zur Romanesca keine modellhaft festgelegte Oberstimme gibt, sondern unterschiedliche Verläufe möglich sind, die zunächst erprobt und dann figuriert werden können.



Beispiel 4: Bass der Ciaccona nach Monteverdis *Zefiro torna* mit modellhaften Oberstimmenverläufen in Oktav-, Terz- und Quintlage

Die Kontinuität barocker Komponierpraxis zeigt sich darin, dass Bach und Händel eine spätere Variante des Ciaccona-Basses benutzt haben, wobei die fallende Quarte am Anfang stufenweise ausgefüllt wird:



Beispiel 5: Georg Friedrich Händel, Chaconne HWV 435 und Chaconne aus der Suite G-Dur HWV 442; Johann Sebastian Bach, *Goldberg-Variationen*

¹⁵ Caplin 2004.

V. *Toccatà, vierstimmig, nach dem Vorbild von Jan Pieterszoon Sweelinck*

Die Wahl der Toccata mag fragwürdig erscheinen, da sie – etwa bei Komponisten wie Girolamo Frescobaldi oder Michelangelo Rossi – ein Ort satztechnischer Experimente zu sein scheint. In der Tat ist es wohl kaum möglich, etwa von den Toccaten Frescobaldis Prinzipien für satztechnische Stilübungen herleiten zu wollen. Ganz anders verhält es sich aber mit den Toccaten Sweelincks, die sowohl in formaler Hinsicht als auch, was ihre satztechnischen und harmonischen Mittel anbelangt, sich hervorragend dazu eignen.

- Form, nach dem Muster antiker Rhetorik: Exordium, Narratio, Argumentatio, Conclusio¹⁶. Harmonische Frequenz und Dramaturgie

Auch wenn eine genaue wissenschaftliche Begründung hier nicht erfolgen kann¹⁷: Der aus der Antike herrührende klassische Aufbau der Rede scheint vielen, wenn nicht gar den meisten Toccaten Sweelincks zugrunde zu liegen. Der prinzipielle formale Aufbau von Einleitung (Exordium), zwei unterschiedlichen Kernteilen (Narratio und Argumentatio) und Schlussteil (Conclusio) ist ein hilfreiches Formmodell für die Analyse und für die Stilkopie. Neben dieser teiligen Anlage ist in den Sweelinckschen Toccaten insofern eine übergreifende Dramaturgie zu erkennen, als die rhythmische Dichte kontinuierlich zunimmt, während die Frequenz der Klangfortschreitungen, vor allem gegen Ende der Argumentatio, deutlich abnimmt.

- Formale Funktion von Harmonik

Die Differenzierung unterschiedlicher Arten von Harmonik, die mit dem Frühbarock einsetzt, zeigt sich in der Sweelinckschen Toccata sehr deutlich: Im Exordium dominiert Prolongationsharmonik, oft durchsetzt mit Sequenzen, die beiden Kernteile sind beinahe ausschließlich durch Sequenzharmonik geprägt und die Conclusio besteht meist aus einer Kadenz und einer sich daran anschließenden stark figurierten plagalen Wendung. Alle Formteile werden mittels Kadenzharmonik beendet.

- Sequenzmodelle und deren Figuration

Es findet sich eine große Vielfalt an Sequenzmodellen. Traktate wie die von Spiridionis (1670/71) stellen den (nachträglichen) Versuch dar, diese bereits um 1600 nachweisbaren Sequenzen zu systematisieren, was immer vom Bass ausgehend geschieht. Bei Sweelinck sind diejenigen Modelle vorherrschend, die mit Quintbeziehungen arbeiten: Quintfall oder -anstieg oder eine anderweitige Sequenzierung von Quint- oder Quartfällen. Viele Passagen beruhen ausschließlich darauf, dass Sweelinck fünf Quinten nach unten und dann wieder nach oben geht. Dabei ist zu beachten, dass beim Quintfall, resp. Quartanstieg, leittönig wirkende große Terzen verwendet werden, während beim Quintanstieg, resp. Quartabstieg, die natürlichen oder sogar Mollterzen verwendet werden.¹⁸

16 Ueding 1995, 72 ff.

17 Ich beschränke mich darauf, auf den Beitrag von Bettina Varwig in dieser Ausgabe hinzuweisen.

18 Darauf weist auch Francesco Bianciardi ausdrücklich hin (1607, 7).

- Echo-Technik

Eine typisch frühbarocke Technik stellt der Einsatz von Echos dar. Entscheidend erscheint mir hier zum einen die Erkenntnis, dass das Echo – satztechnisch gesehen – eine besondere Form der Imitation darstellt und dass mehrere Möglichkeiten unterschieden werden müssen: Echo im Oktavabstand, rein dynamisches Echo (= satztechnische Wiederholung), Echo mit eingebauter Imitation sowie die unterschiedlichen Verhältnisse zwischen Echo-Motiv und harmonischer Fortschreitung.

- Vergleichender Blick: Frescobaldi

Nach einer intensiven Beschäftigung mit Sweelinckschen Toccaten darf nicht in Vergessenheit geraten, dass eine etwas später entstandene Toccata bei Frescobaldi – sicherlich dem zentralen Meister der Toccata für Tasteninstrumente – deutlich anders aussehen kann. Dass das Attribut ›barock‹ zu Recht auch auf Musik angewendet werden kann, zeigt Frescobaldis Vorliebe für unregelmäßige Formung ebenso wie der ausgiebige Gebrauch von verminderten und übermäßigen Intervallen und noch für uns heute atemberaubenden Dissonanzbildungen. Einmal mutmaßten die Studenten, dass die Begegnung mit Frescobaldi für Besucher aus dem ›Norden‹ ein gehöriger Kulturschock gewesen sein musste. Die Bedeutung von Komponisten wie Frescobaldi zu erkennen und Zugang zu ihrer Musik zu finden – auch dies wäre ein lohnendes Ziel einer satztechnischen Übung.

Schlussbemerkung

Diese kleine Präsentation eines Lehrgangs ist zu verstehen als Zwischenbericht einer sich ständig wandelnden Konzeption. Angesichts der Tatsache, dass die Improvisation sowohl in der Didaktik als auch der Praxis des 17. Jahrhunderts eine kaum zu unterschätzende Rolle gespielt hat, sollte auch dieser Bereich integriert werden. Dazu eignen sich vor allem Improvisationen über Ostinato-Bässe, bei fortgeschrittenen Studenten kämen auch Toccata-Improvisationen über gegebene Bässe in Frage. Improvisation und die mit ihr zusammenhängende Didaktik prägen einen ganz eigenen Bereich aus; deshalb wurde dieser Aspekt hier (noch) weitgehend ausgeklammert.

Gerade im 17. Jahrhundert zeigt sich, dass Theorie der oft schwierige, aber doch unverzichtbare Versuch ist, Ordnung ins Chaos zu bringen, um einerseits Erkenntnisse über die Musik zu gewinnen und um andererseits gelungene Praxis, sei es als Aufführung oder in der Stilkopie, möglich zu machen. Vielleicht ist das 17. Jahrhundert auch deshalb so interessant, weil es angesichts der beträchtlichen Neuerungen und Umbrüche, die sich in ihm zutragen, ähnliche Probleme der Theoriebildung aufwarf und immer noch -wirft wie die Musik nach 1900: mit dem Unterschied vielleicht, dass man damals um eine praxisorientierte Theoriebildung zuweilen mehr bemüht war als heute. Auch in diesem Sinne kann die Beschäftigung mit der Satztechnik des 17. Jahrhunderts nur von Nutzen sein.

Literatur

- Bernhard, Christoph (2003), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel u.a.: Bärenreiter.
- Bianciardi, Francesco (1607), *Breve Regola per imparar'a sonare*. <http://www.bassus.cmusge.ch/bianciardi/bianciardi.html>
- Caplin, William E. (2004), »Zur Klassifizierung harmonischer Fortschreitungen«, in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*, hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner, 245–253.
- Dirksen, Peter (1997), *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*, Utrecht.
- Gasparini, Francesco (1708), *L'armonico pratico al cimbalo*, Reprint Bologna: Forni 2005.
- Hammond, Frederick (1983), *Girolamo Frescobaldi. His Life and Music*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hirschmann, Wolfgang (2005), »Das 17. Jahrhundert: Desintegration und Diversifizierung«, in: *Musiktheorie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 1), hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber.
- Menke, Johannes (2004), »17. Jahrhundert im Kontrapunktunterricht – ein Plädoyer«, *Musiktheorie* 19, 385–390.
- Muffat, Georg (1699), *Regulae concertuum Partiturae*. <http://www.bassus.cmusge.ch/muffat/muffat-regulae.html>
- Nottebohm, Gustav (1873), *Beethoven's Studien*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Owen, Harold (1992), *Modal and Tonal Counterpoint*, New York: Schirmer.
- Schönberg, Arnold (1946), »Kriterien für die Bewertung von Musik«, in: Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke*, Frankfurt a. M.: Fischer 1992, 171–184.
- Spiridionis a Monte Carmelo (1670/71), *Nova instructio pro pulsandis organis spinettis, manuchordis etc.*, Bamberg, Reprint Colledara: Andromeda 2003.
- Ueding, Gert (1995), *Klassische Rhetorik*, München: Beck.

Im Bücherturm

Stefan Rohringer

Tief in unserem Inneren wissen wir, dass der Turm von Babel eine Bibliothek gewesen ist. Sie basierte auf der gemeinsamen Sprache aller, und sie zerfiel, als Gott die Sprache seiner Erbauer verwirrt hatte, weil sie versucht hatten, sich dem Schöpfer gleichzumachen. Gottes Strafe für die Vermessenheit war der Anfang aller Zerstreuung.

Phillip Blom, *Sammelwunder, Sammelwahn*

Wer unbeschwert durchs Leben gehen will, verkaufe oder verschenke alle seine Bücher und versuche nicht, versprengten Resten der Bibliothek von Babel eine Heimstatt in seinen eigenen vier Wänden zu geben.

Die Suche unter den trotz dieses Vorsatzes mir verbliebenen Büchern nach denjenigen, die – so die Aufgabenstellung dieser Rubrik – für das eigene (musiktheoretische) Denken prägend gewesen seien, bedeutet vor allem die Konfrontation mit all den ungelesenen oder nur angelesenen Bänden, die in meinen Regalen vor sich hin schlummern – ganz zu schweigen von denen, die zwar gelesen, aber bereits dem Vergessen anheimgefallen sind. Zudem drängen sich bei Sichtung der Bestände fortwährend fehlende Titel ins Bewusstsein. Ihre Anschaffung ist zumeist schon seit langer Zeit ein festes Vorhaben, aber die Ahnung, dass ihnen ein ähnlich launisches Schicksal widerfahren könnte wie ihren bereits in Reih und Glied stehenden Artgenossen, hat den Erwerb bisher verhindert. Dennoch wächst ihre Zahl stetig.

Ein prüfender Blick in die Seiten des einen oder anderen Bandes, der die Spuren ausgiebiger Lektüre trägt, hebt die Stimmung. Zeitpunkte, Begebenheiten, Menschen, vielleicht sogar Landschaften werden aufgerufen – viele der Bücher sind weit gereist: zu Hause liest sich's schlecht! Dann aber nötigt die Lektüre zum Vergleich mit der Erinnerung an das Geschriebene. Oft unterliegt die Erinnerung und die Suche beginnt: zuerst nach dem richtigen Buch, für das man das falsche gehalten hat, und dann nach der richtigen Stelle. Die ist meist nur ein gelungener Satz oder ein treffendes Wort und verhält sich angesichts der Menge an Papier, auf dem es in meiner (nur in meiner!?) wissenschaftlichen Bibliothek oft sprachlich fade und gedanklich uninspiriert zugeht, wie die sprichwörtliche Nadel im Heuhaufen. Immer wieder durchstöbere ich dieselben Seiten, denselben Abschnitt. Ginge es nach Falz, Seitenzahl und Schriftbild, hier müsste es sein.

Aber Sätze und Wörter, auf deren erneute Bekanntschaft ich mich gefreut habe, haben an Frische und Klarheit verloren. Ich lege das Buch beiseite.

Bisweilen wird die Mühe belohnt. Eine lang gesuchte Stelle zu finden, die einen so anfunkelt, wie man erhofft hatte, ist, als hebe man einen Schatz. Meine Augen gleiten an Buchstaben und Zeilen entlang und verlieren sich im Unbestimmten. Ich lese nicht länger, fühle mich aber wohl mit dem Buch in Händen. Kein Begriff, kein Bild kommt mir. Ein angenehmer, sinnferner Zustand.

Zunächst dachte ich: Du bist kein Leser, du bist ein Sammler. Aber das trifft es nicht. Ein solcher Augenblick gehört der Kontemplation. Ihm eignet etwas Sakramentales. Er gelingt nicht mit jedem Buch. Es braucht eine Geschichte, die ich mit ihm teile.

Es hat lange gedauert, bis ich verstanden habe, warum Bücher mir solche Lust bereiten – weit mehr als das Lesen selbst. Davon unberührt bleibt, dass ich alleine schon von Berufs wegen viel lese. Sich dies einzugestehen, zumal wenn man im akademischen Bereich arbeitet, fällt schwer, es öffentlich zu machen, ist nicht ohne Gefahr. Auch wirkt das Moment des Privaten womöglich auf Außenstehende romanesk und präntiös. Nicht zuletzt scheint dieses Geständnis wenig dazu angetan, mit Überzeugung Literaturempfehlungen zu geben, was doch das eigentliche Anliegen dieses Textes sein sollte.

* * *

»Gottes Strafe für die Vermessenheit war der Anfang aller Zerstreuung.« – Die Strafe dauert fort. In den Gepflogenheiten des akademischen Betriebs kommt sie zum Vorschein. »Hinter den Bergen wohnen auch Leute. Sei bescheiden, du hast noch nichts erfunden und gedacht, was nicht Andere vor Dir schon gedacht und erfunden.« So heißt es bei Schumann in den *Musikalische[n] Haus- und Lebensregeln*. Auf diese Maxime kann unterschiedlich reagiert werden: beispielsweise mit einem Heer von Fußnoten.

Ich erinnere mich an eine Begegnung mit einer Kollegin. Wir kamen ins fachliche Gespräch. Mir ist das genaue Thema entfallen. Sie war brilliant. Leider konnte ich keinen Gedanken äußern, der ihr nicht durch irgendeine Publikation zumindest vom Grundsatz her bekannt schien. Es war kein Namedropping, sondern eine besonders konsequente Idee von Diskurs. Niemand in diesem Geschäft ist frei von Angst, eine wichtige Publikation nicht zu kennen, einen prägnanten, aber bereits publizierten Gedanken unwissentlich zu zitieren oder gar selbst zu veröffentlichen. Ich jedoch fühlte mich nicht nur unwissend. Das Empfinden, nicht man selbst zu sein, ist keine günstige Voraussetzung für eine Unterhaltung.

Offenbar sind wir aufgefordert, Schumanns ernüchternde Einschätzung zu verdrängen. Wissenschaft ist gegen diese Verdrängung gerichtet. Sie schafft Distanz und ermöglicht dadurch das Gespräch. Die Distanz ist es aber auch, die dem Diskurs letztlich die Grundlage entzieht, da sie die ›Identität‹ der ihn tragenden Partner auflöst. Wissenschaft nimmt dem Subjekt nicht nur die naive Vorstellung, es sei individuell und autonom, sondern unterläuft dessen Bemühen, zu einer abschließenden Synthese zu gelangen, durch die Forderung nach permanenter und allumfassender Rezeption. Die prinzipielle Unabschließbarkeit dieses Prozesses steht der als ›Wesenseinheit‹ verstandenen ›identitas‹ fundamental entgegen. Desgleichen wird ›Originalität‹ unmöglich. Unser Denken

bedarf fortan eines Refugiums, das zumindest die Hoffnung auf eine ›Neuakzentuierung‹ der bereits bekannten Positionen gewährt. Aber ein vitales Selbstgefühl beruht nicht auf diesem Rasonnement. Es gründet – was mit Wissenschaft gemeinhin als unvereinbar gilt – auf der Erfahrung von Evidenz.

Schumann mag das Dilemma gekannt haben. Seine Regel ergänzt er um einen weiteren Satz: »Und hättest du's, so betrachte es als ein Geschenk von Oben, das du mit Anderen zu theilen hast.« Das ist die Flucht nach vorn. Zum ›Deus ex machina‹ gesellt sich die pauschale Aufforderung zur ›Kommunikation‹. Mit der Wendung ins Ethische geht der Versuch einher, der epistemologischen Einsicht zu entkommen. Doch der Gebrauch des Konjunktivs entlarvt den moralischen Imperativ als Ausdruck reiner Hilflosigkeit. Der Widerspruch zum ersten Teil der ›Regel‹ bleibt unauflösbar. – In Eendenich holt Schumann die Aporie endgültig ein. Im Gehen soll er oftmals stehengeblieben sein und laut zu sich selbst gesagt haben »Das ist nicht wahr, das ist gelogen«, als Antwort an die ›Stimmen‹, die er zu hören glaubte, und die ihm vorhielten, seine Kompositionen anderen entlehnt zu haben.

Marcel Proust oder Vom Glück des Lesens von Olof Lagercrantz kommt mir in den Sinn. Das Vorwort ist freimütig:

Ich habe mehrere Jahre lang Marcel Proust Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* gelesen und fast nichts anderes. Ich habe hineingestarrt in dieses gewaltige Gewebe und versucht, den Fäden zu folgen. [...] Ich kenne nur einen geringen Teil der Proust-Literatur. Dem Roman habe ich den größten Teil meiner Zeit gewidmet. Es ist nicht nur möglich, sondern wahrscheinlich, daß die Beobachtungen, von denen ich berichte, schon gemacht und den Proust-Forschern wohlbekannt sind. Deswegen geniere ich mich nicht. Jeder hat das Recht, auf eigene Weise durch eine große Dichtung zu reisen.«

Die Würde des letzten Satzes gebietet dem *Advocatus Diaboli* in mir, der diese Pointe als eine besonders infame Variante von Provinzialismus zu denunzieren wünscht, zumindest eine gewisse Zeit lang Einhalt.

* * *

›Fernweh‹ überkommt mich. Ich suche nach ›Reiseliteratur‹. Davon gibt es wenig – nicht nur in meinem Fach. Zu den Ausnahmen gehört ein Band, der vor etwa zehn Jahren in der *Anderen Bibliothek* erschien. *Die Kunst der Künste. Erinnerungen an die Malerei* von Anita Albus ist kein im engeren Sinne wissenschaftliches Werk, dafür aber ein ganz wunderbares Buch. Es ist mir bis heute ein Rätsel geblieben, wie die unterschiedlichsten Dinge darin zusammengehen. Albus' Sprache balanciert auf einem schmalen Grat zwischen wissenschaftlicher Terminologie und Poesie. Wenn die Autorin die Madonna des Kanzlers Rolin von Jan van Eyk beschreibt, dann ist das ein großes Stück Literatur. Die Genauigkeit und Passion, mit der sie zu beobachten versteht, sind nicht nur staunenswert, sie machen eine ungeheure Lust auf das Sehen. Dass eine Reproduktion des Bildes nur in schwarz-weiß beigegeben ist, überrascht nicht. Dem inneren Auge, welches die

bis in feinste Nuancen hinein beschriebenen Farbwirkungen des Bildes aufgesogen hat, bleibt der desillusionierende Blick auf eine schlechte Farbwiedergabe erspart. Die imaginären Räume, die der Text eröffnet, sind kostbar.

Über der Darstellung waltet ein bestechender Sinn für Maß und Proportion. Es scheint, dies verdanke sich der glücklichen Verinnerlichung von van Eyks Bildkomposition. »Die unerhörte Kühnheit seiner Perspektive, in der Nah- und Fernsicht zusammenfallen«, prägt auch Albus' eigenen Text. Selbst die Fußnoten sind die hellste Freude. Sie blitzen auf wie die zahllosen Blumen in van Eyks Paradiesgärtlein.

Der sonnendurchflutete Tag ist zugleich eine überhelle Nacht, weshalb auch der Mond am Himmel steht. Seine Sichtbarkeit verdankt sich einer übernatürlichen Konjunktion. Das arkadische Licht, in dem alle Dinge, so fern und winzig sie auch scheinen, ihre besondere Gestalt bewahren, kommt von einer Sonne, die nie untergeht: die Orientierung der Kathedrale verrät, dass die Lichtquelle des Bildes im Nordwesten liegt, im achten Strahl der Windrose.

Wenn Worte und Bilder wiederkehren, scheinen sie mir verwandelt. Und wenn ich Glück habe, ist mir etwas eingefallen. Das aber ist nicht das Entscheidende, auch nicht, ob es neu ist. Ich lege das Buch beiseite und bin versöhnt.

BERICHTE

»Thoroughbass in Practice, Theory, and Improvisation«

International Orpheus Academy for Music & Theory 2006, *Orpheus-Instituut*,
Gent, 5. bis 8. April 2006

Das erklärte Ziel des *Orpheus-Instituts* in Gent (Flandern) ist es, Kunst und Wissenschaft miteinander ins Gespräch zu bringen. So organisiert das Institut seit 1997 postgraduale Studien für Musiker, darunter das Promotionsprogramm *DocARTES*, das an einigen niederländischen Universitäten die Promotion in künstlerischen Fächern ermöglicht. Darüber hinaus machen ›lecture-performances‹, Meisterkurse, Seminare, Konzerte und Workshops das *Orpheus-Instituut* zu einer international ausgerichteten Begegnungsstätte für Musiker, Musikwissenschaftler, Musiktheoretiker und Musikpädagogen. Insbesondere die *International Orpheus Academy for Music & Theory* wurde innerhalb kurzer Zeit zu einem wichtigen Aushängeschild des Instituts. Im April 2006 fand sie zum vierten Mal statt und bestätigte erneut ihren Ruf als attraktiver Treffpunkt von Theorie und Praxis, von unterschiedlichen Nationen und Generationen.

Die vorangegangenen Themen waren »Musik nach 1950«, »Musiktheorie zwischen 1650 und 1750 in Italien, Frankreich und Deutschland« sowie »Das Zeitalter Beethovens und Schuberts«. Jetzt widmete sich die Akademie dem »Generalbass in Praxis, Theorie und Improvisation«. Entscheidende Impulse hierzu waren von Ludwig Holtmeier (Hochschule für Musik Freiburg) ausgegangen, der als Kurator für die inhaltliche Vorbereitung der Akademie verantwortlich zeichnete. Fünf Gastprofessoren und 29 Teilnehmer aus neun Ländern nutzten die Gelegenheit zum fachlichen und persönlichen Austausch. Das Team von Gastprofessoren bestand neben Ludwig Holtmeier aus Thomas Christensen (University of Chicago), Robert O. Gjerdingen (Northwestern University), Rudolf Lutz (Schola Cantorum Basiliensis) und Giorgio Sanguinetti (Università Tor Vergata Rom). John Butt (University of Glasgow) hatte leider kurzfristig absagen müssen; seine beiden Vorträge wurden dennoch verlesen und diskutiert.

In seinem einleitenden Referat betonte Thomas Christensen die grundlegende Bedeutung des Generalbasses für das Komponieren im 17. und 18. Jahrhundert. Dabei spannte er anhand einer Fülle zeitgenössischer Traktate einen weiten entwicklungsgeschichtlichen Bogen von der vokalen und tenorbezogenen Klangschriftlehre des 15. und 16. Jahrhunderts hin zur primär instrumentalen und bassbezogenen Akkordschriftlehre des ›Generalbasszeitalters‹. Der Gebrauch von Signaturen als einer Art von Akkordschrift begünstigte diese Entwicklung (im Gegensatz zur Griffschrift der im norddeutschen Raum länger gebräuchlichen Tabulatur). Zu Beginn des 18. Jahrhunderts schließlich wurde der Generalbass in deutschsprachigen Traktaten als das »vollkommenste Fundament der Music« gepriesen¹ und begann, den Kontrapunkt als kompositorische Grundlagendisziplin

1 Niedt 1700, §20.

abzulösen. Gegen die Umwertung des Generalbasses von einem Mittel der Aufführungspraxis zur Basis der Kompositionslehre polemisierte vor allem Johann Mattheson, der im Sinne der deutschen Kantoren-Tradition an einem melodiezentrierten kontrapunktischen Paradigma festhielt: Seine zwei Lehrwerke zum Generalbass widmen sich der »Exercitio« des »manierlichen« Spiels und bilden so das Gegenmodell zu Heinrichens *Generalbaß in der Composition*.²

Auseinandersetzungen mit verschiedenen Teilaspekten des Themas bestimmten den weiteren Verlauf der Akademie: Wie zeigt sich die Beziehung zwischen Generalbass und Komposition im 17. und 18. Jahrhundert in den musikalischen Werken und worin liegt sie begründet? Inwiefern ist die Sichtweise Hugo Riemanns, der der Generalbasslehre jeglichen Theoriecharakter absprach, heute noch haltbar? Vor welche Fragen sieht sich die heutige Aufführungspraxis gestellt und welche Bedeutung kann dem Generalbass im heutigen Musiktheorie- und Improvisationsunterricht zukommen? Thematische Podiumsgespräche am Ende eines jeden Tages boten Gastprofessoren und Teilnehmern Gelegenheit, vorläufig Resümee zu ziehen.

Als von zentraler Bedeutung für das Verständnis der italienischen und italienisch geprägten Musik des 18. Jahrhunderts erwies sich die aus der Welt der neapolitanischen Konservatorien stammende Partimento-Tradition. Wie Robert Gjerdingen sehr anschaulich darlegte, wurden die Zöglinge dieser Einrichtungen zu routinierten Komponisten ausgebildet, indem sie anhand eines rigiden Curriculums die Realisierung unbezifferter Bässe am Tasteninstrument trainierten: Bestimmte melodische Gänge des Basses implizierten jeweils ein Repertoire an mehrstimmigen Strukturen, das vom Schüler beim Lesen der Bassstimme unmittelbar vergegenwärtigt und kontextuell umgesetzt werden sollte.³ In der mit einer solchen Unterrichtstradition korrespondierenden Art des Komponierens wirkte der Gebrauch von satztechnischen »loci communes« stilbildend, wie Gjerdingen an Werkausschnitten unter anderem von Leonardo Leo, Domenico Cimarosa, Niccolò Piccinni und Wolfgang Amadeus Mozart demonstrierte. Giorgio Sanguinetti, heute einer der größten Experten auf dem Gebiet der Partimento-Literatur, spielte und kommentierte in einer »lecture-performance« Partimenti von Leonardo Leo und Francesco Durante und vermittelte seine praktischen Erfahrungen in zwei Workshops mit verschiedenen Teilnehmern am Cembalo. Rudolf Lutz machte die Bedeutung von Generalbassmodellen für das Improvisieren eindrucksvoll hörbar und bot anregende Einblicke in seine Methodik des Improvisationsunterrichts.

John Butt ging unter anderem auf offene Fragen bezüglich der Interpretation von Generalbassziffern bei Johann Sebastian Bach ein. In der anschließenden Diskussion konnten die Anwesenden von der Erfahrung und den besonderen Kenntnissen einiger Continuospiele unter den Teilnehmern profitieren, etwa hinsichtlich der Darstellung unterschiedlicher nationaler Stilistiken.

Auf die Stärken und Schwächen der Theorie Jean-Philippe Rameaus konzentrierte sich Thomas Christensens zweiter Vortrag. Er zeigte, wie Rameaus Versuch, die »règle de l'octave« in sein System zu integrieren, auch nach mehreren Anläufen scheiterte, was

2 Vgl. Heimann 1973, 41–47 sowie 124–129.

3 Für eine Einführung in die Partimento-Tradition siehe <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti>.

seine von Descartes und Newton beeinflusste, naturwissenschaftlich orientierte Theorie von der musikalischen Praxis fernhielt. Ergänzend dazu verwies Ludwig Holtmeier in seinen beiden Referaten auf musiktheoretische Gegenpositionen zu Rameau, die bis ins 19. Jahrhundert fortbestanden. In Johann David Heinichens *General-Baß in der Composition* (1728) zeigte er Züge einer Systematik auf, die eine von Rameau unabhängige theoretische Tradition begründete: Die Oktavregel bildet für Heinichen die Basis eines musiktheoretischen ›Systems‹, mit dessen Hilfe musikalische Gestalten quasi unmittelbar und erfahrungsnah zu ›begreifen‹ sind. Heinichens Denkweise korreliert mit der impliziten Theorie der Partimento-Tradition: Beide kennen einen von Rameau unabhängigen Begriff von Akkordgenealogie (durch ›Klangergänzung‹ und ›Klangvarianten‹ einfacher Oktavregel-Klänge) und Umkehrung bzw. ›Verwechslung‹. Kadenz- und Sequenzharmonik werden nicht wie bei Rameau auf ein einheitliches akkordmorphologisches Prinzip zurückgeführt, sondern repräsentieren zwei originäre ›Seinszustände‹ von Harmonik, zwischen denen frei hin- und hergewechselt werden kann. Ausgehend von der Gegenüberstellung Heinichens und Rameaus skizzierte Holtmeier eine Topologie späterer Theorietraktate bis hin zu Simon Sechters *Generalbaßschule* (1830), die jeweils mehr dem einen oder dem anderen theoretischen Konzept zuneigen. Von der Reintegration eines auf der Partimento-Tradition basierenden harmonischen Denkens versprach Holtmeier sich einen regelrechten ›Paradigmenwechsel‹ im heutigen musiktheoretischen Unterricht. In der abschließenden Diskussion herrschte Einigkeit über die große Bedeutung der behandelten Fragen für die gegenwärtige Unterrichtspraxis.

Der organisatorische Ablauf und die Betreuung der Teilnehmer der *Orpheus Academy* 2006 waren beispielhaft. Zur Intensität der Akademie trug ganz wesentlich die permanente Anwesenheit des gesamten Professorenteams bei. Die Publikation eines Teils der gehaltenen Vorträge wurde für 2007 in Aussicht gestellt. Die fünfte *International Orpheus Academy for Music & Theory* findet vom 11. bis zum 14. April 2007 statt und widmet sich dem Thema »Tempo, Meter, Rhythm. Time in Music after 1950«.

Hans Aerts

Literatur

- Heimann, Walter (1973), *Der Generalbaß-Satz und seine Rolle in Bachs Choral-Satz* (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 5), München: Katzbichler.
- Niedt, Friedrich (1700), *Musikalische Handleitung*, Teil 1, Hamburg: Benjamin Schiller.

»Musiktheorie und Vermittlung«

VI. Kongress der GMTH in Weimar, 6. bis 8. Oktober 2006

Vom 6. bis 8. Oktober 2006 fand der VI. Kongress der GMTH an der Hochschule für Musik *Franz Liszt* in Weimar statt. Das jährliche Symposium erwies sich erneut als zentraler Ort des fachlichen Austausches und der persönlichen Begegnung: Neben etablierten Fachvertretern sowie Gästen aus Musikwissenschaft und Musikpädagogik nutzten gerade auch jüngere Musiktheoretiker und Lehrbeauftragte die Gelegenheit zur Kontaktaufnahme und zur öffentlichen Präsentation ihrer Arbeit.

Mit dem Thema »Musiktheorie und Vermittlung« stand erstmals das pädagogische Selbstverständnis des Lehrfachs Musiktheorie im Mittelpunkt. Begrüßt wurden die etwa 150 Kongressteilnehmer vom Leiter des musikpädagogisch-musiktheoretischen Instituts Eckart Lange, der zugleich eine Einführung in die Geschichte der Hochschule unter besonderer Berücksichtigung der Musiktheorie gab, sowie von Klaus Heiwolt, dem die Kongressleitung oblag. Insgesamt 47 Vorträge verteilten sich auf die drei Kongresstage. Das Rahmenprogramm umfasste Konzerte, Workshops und Buchvorstellungen; Interessenten konnten außerdem an einer Stadtführung und einer Exkursion nach Meiningen teilnehmen. Das Erscheinen eines umfassenden Tagungsberichts wurde für 2008 in Aussicht gestellt.¹

Schwerpunkte

Auf die übergeordnete Thematik »Musiktheorie und Vermittlung« bezogen sich vor allem die drei Hauptsektionen »Musiktheorie und Musikpädagogik«, »Ästhetische Implikationen der Satzlehre« und »Werkanalyse und Höranalyse«. Eine vierte Sektion war dem *genius loci* geschuldet und widmete sich den ›Weimarer‹ Komponisten »Franz Liszt und Max Reger«. Eine fünfte Sektion bot Raum für freie Beiträge. Unabhängig von diesem vorgegebenen Rahmen kristallisierten sich quer durch alle Sektionen Schwerpunktthemen heraus.

Die Hauptvorträge der ersten drei Sektionen thematisierten in jeweils unterschiedlicher Akzentuierung das Verhältnis zwischen musikalischem bzw. musiktheoretischem Handeln, ästhetischer Erfahrung und Reflexion; entsprechende Fragestellungen zogen sich wie ein roter Faden durch die Mehrzahl der Beiträge.

Ein zweiter Schwerpunkt lag in der historisch reflektierten Rekonstruktion und didaktischen Aufarbeitung satztechnischer, formaler und semantischer Konventionen tonaler Musik. Insbesondere die Beschäftigung mit Satzmodellen und Topoi scheint mittlerweile im ›Mainstream‹ deutschsprachiger Musiktheorie angekommen zu sein. Die meisten der vorgestellten Werkanalysen bezogen sich auf die jeweils zeitgenössische Theoriebildung

1 Heiwolt i. V.

und Ästhetik oder auf das Spannungsfeld von Konvention und kompositorischer Strategie. Rein systematische Ansätze spielten demgegenüber eine untergeordnete Rolle.

Vergleichsweise wenige Beiträge integrierten Analyseverfahren der Schenker-Nachfolge. Dabei, so wurde vereinzelt erkennbar, birgt deren Verbindung mit historisch differenzierten Betrachtungsweisen noch unerschlossene Potentiale. Ebenfalls wenig vertreten waren – gemessen an den GMTH-Kongressen der vergangenen Jahre – Ansätze aus dem anglo-amerikanischen Raum. Zugleich ließen zahlreiche Vorträge durchscheinen, dass die Rezeption englischsprachiger Fachliteratur mittlerweile selbstverständlich geworden ist.

Erfreulicherweise wurde erstmals der Höranalyse ein breiteres Forum geboten. Gerade in diesem Bereich hätte man sich freilich eine größere Zahl praxisorientierter Beiträge gewünscht.

Kongressbeiträge

In seinem Eröffnungsvortrag zur Sektion II (»Ästhetische Implikationen der Satzlehre«) betonte Markus Jans (Basel), musikalisches Handeln (Denken in Tönen) und musiktheoretische Reflexion (Nachdenken und Reden über Töne) seien jeweils mit kategorial verschiedenen Denk- und Wahrnehmungsweisen verbunden. Wie sich die daraus resultierende Spannung in der Unterrichtspraxis konstruktiv auflösen ließe, demonstrierte er am Gegenstand der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts.

Stefan Rohringer (München) hingegen, der die Sektion I (»Musiktheorie und Musikpädagogik«) eröffnete, stellte die Dichotomie von Performanz und Reflexion grundsätzlich in Frage: Als hermeneutische Disziplin sei Musiktheorie dem Paradigma des Interpretativen verpflichtet, der durch musiktheoretische Reflexion erschlossene Sinn jedoch vermöge nicht zu überzeugen, wenn die Formen seiner Generierung der Dimension der Performanz entbehren.

In diesem Sinne betonte auch Hartmut Fladt (Berlin) in seinem Eröffnungsvortrag zur Sektion III (»Werkanalyse und Höranalyse«) den performativen bzw. künstlerischen Aspekt einer auf Interpretation zielenden, »nachkomponierenden« Analyse und hob zugleich deren unvermeidbare Problematik hervor: Zwar ermögliche der Bezug auf historische Kategorien eine Annäherung an die »Bedingungen der Möglichkeit der Entstehung« (Kant) eines Werkes, doch sei es weder möglich noch wünschenswert, eigene Vorerfahrungen und Präferenzen auszublenden. Das Ziel eines umfassenden analytisch-höranalytischen Verstehens von Musik läge daher nicht in der Ausschaltung des (vor-)urteilenden Subjekts, sondern in einer »zweiten Unmittelbarkeit« (im Sinne Hegels), die durch Wissen und Erkenntnis hindurchgegangen ist und zugleich Momente des Staunens bewahrt.

Hieran anknüpfend entfaltete Michael Polth (Mannheim) eine Theorie des Lehrens, die nicht auf kategoriale Erklärung oder Herleitung (im Sinne einer Anwendung von Kategorien auf das musikalische Phänomen), sondern auf den Akt des »Zeigens« abhebt: Das Zeigen sei ein Modus, durch den das mit Worten Benannte in ein ästhetisches Erlebnis am Kunstwerk überführt werden könne. Der Musikpädagoge Hans-Ulrich Schäfer-Lem-

beck (München) schließlich hinterfragte aus konstruktivistischer Perspektive den Begriff der Vermittlung grundsätzlich.

Die Bedeutung performativer und ästhetischer Erfahrung für das musiktheoretische Lehren und ›Tun‹ untermauerte von kognitionspsychologischer Seite Martin Rohrmeier, der Erkenntnisse zum impliziten Lernen vorstellte und nach deren Konsequenzen für die Methodik wahrnehmungsbezogener Musikanalyse fragte. Hans Ulrich Fuß (Hamburg) verwies in diesem Zusammenhang auf die Höranalyse, die einen wahrnehmungsbezogenen Zugang zu den psychisch-energetischen und gestischen Qualitäten von Musik eröffne. Andreas Moraitis (Berlin) betonte, es gelte die ästhetischen Intentionen, zu deren Verwirklichung satztechnische Regelsysteme beitragen sollten, zu rekonstruieren. Im Theorieunterricht könne dies geschehen, indem Satzregeln und internalisierte Hörerwartungen aufeinander bezogen würden. Um eine interkulturelle Perspektive bereicherte Angelika Moths (Leipzig) den Diskurs: Die in der syrischen Kultur verwurzelte orale Lehrtradition des ›Hörens und Nachspielens‹ und westlich beeinflusste Methoden der theoretischen Reflexion würden in der jüngeren Musiktheorie Syriens auf instruktive Weise zusammengeführt.

In einer lebhaften Podiumsdiskussion schließlich kamen Konfliktpunkte zwischen den Disziplinen Musiktheorie und Musikpädagogik offen zur Sprache. Mit Clemens Kühn (Dresden), Michael Polth (Mannheim), Eckart Lange und Klaus Heiwolt (Weimar), sowie Ulrich Kaiser und Hans-Ulrich Schäfer-Lembeck (München) diskutierten Vertreter beider Fächer zum Kongressthema »Musiktheorie und Vermittlung«. Die Gesprächsleitung hatte Stefan Rohringer. In der Diagnose erzielte man Einigkeit: Das mitunter nicht unproblematische Verhältnis zwischen Musiktheorie und Musikpädagogik an Musikhochschulen beruhe keineswegs allein auf unbegründeten Ressentiments, sondern besäße einen realen Kern. Sowenig eine Pädagogik von der Musik Fragen der Vermittlung ohne Kompetenz in der Sache sinnvoll zu beantworten vermöge, so wenig ersetze Sachkompetenz bereits die Reflexion darüber, welcher Formen der Vermittlung sie bedürfe. Daraus resultierten erhöhte Anforderungen an beide Seiten; der Dialog möge fortgesetzt werden.

* * *

Den programmatischen Überbau für eine weitere Gruppe von Vorträgen, die sich auf Konventionen und Modelle traditioneller Musik bezogen, lieferte Johannes Menke (Freiburg), der Überlegungen zu einem ›Kanon‹ der Musiktheorie anstellte und nach Auswahlkriterien fragte: Welche Kenntnisse und welche praktischen bzw. künstlerischen Kompetenzen soll der Theorieunterricht vermitteln? Welche Werke bzw. Werkgruppen und welche historischen Quellen (bzw. Kategorien und Denkweisen) bilden dabei unverzichtbare Bezugspunkte? Menke plädierte für eine konsequente Historisierung des Fachs zumindest im Bereich der tonalen Musik: Anknüpfend an historische Lehrkonventionen bildeten Generalbass und Kontrapunkt, ergänzt durch Aspekte der formalen und klanglichen Gestaltung die zentralen Lehrgegenstände. Die Bezugnahme auf ›tonale Konstanten‹ (also stilübergreifende Satz- und Melodiemodelle) stünde dazu nicht im Widerspruch, sondern liefere die Folie jeder geschichtlichen und werkimmanenten Differenzierung. Dass Menkes Anliegen, Konventionen der historischen Musikpraxis

im musiktheoretischen Unterricht angemessen zu vermitteln, von vielen Vertretern der deutschsprachigen Musiktheorie geteilt wird, machten zahlreiche Vorträge deutlich. Der für die Etablierung eines Kanons erforderliche Konsens indes dürfte angesichts der bei Menke geradezu programmatischen Ausblendung systematischer Fragestellungen kaum herstellbar sein.

Mit einer an konkreten Stilvorlagen orientierten historischen Satzlehre befassten sich nur wenige Beiträge. Albert Richenhagen (Berlin) betonte die Bedeutung von Choralnotation und gregorianischer Melodielehre für die Behandlung vorbarocker Vokalpolyphonie im Tonsatz- und Analyseunterricht. Richard Beyer (Mainz) würdigte Orlando di Lasso's dreistimmige Motetten aus dem Jahre 1575 als pädagogisch relevante Werke.

Edith Metzner (Karlsruhe) forderte, auch die Instrumentationslehre verstärkt einer historischen Differenzierung zu unterziehen. Sie gab einen Überblick über die Geschichte der heute zuweilen vernachlässigten Disziplin und demonstrierte an praktischen Beispielen den Nutzen historischer Ansätze für die gegenwärtige Unterrichtspraxis.

Nicht weniger als zehn Beiträge thematisierten satztechnische Modelle bzw. ›Topoi‹ und führten zugleich die Vielfalt der damit verbundenen Ansätze vor Augen. Martin Erhardt (Weimar) stützte sich in seinem Workshop zur Improvisation über Ostinatobässe auf den *Trattado de glosas sobre clausulas* (1553) des spanischen Gambenvirtuosen Diego Ortiz. Während die meisten Improvisationsdidaktiken sich ausschließlich auf das solistische Spiel am Tasteninstrument beziehen, ging Erhardt auch auf die unterschiedlichen Rollen von Melodie-, Harmonie- und Bassinstrumenten in der improvisierten Ensemblesmusik ein.

Eine theoriegeschichtliche Traditionslinie von Kanonmodellen des vokalen ›Contrapunto alla mente‹ im 15. und 16. Jahrhundert bis hin zu Generalbassmodellen des 18. Jahrhunderts zeichnete Folker Froebe (Mannheim) in seinem Referat zu Satzmodellen des Contrapunctus simplex. Im zweiten Teil seines Vortrags rekonstruierte er die systematische Stellung der Modelle in der Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts und verwies auf ihre didaktischen Potentiale.

Ludwig Holtmeiers (Freiburg) Referat zur italienischen Partimento-Tradition wurde von vielen als ein Höhepunkt des Kongresses empfunden. Kurzweilig skizzierte er ein historisches Panorama der Komponistenschulung an neapolitanischen Waisenhäusern um 1700. Hinter der voraufklärerischen ›Dogmatik‹ der auf Konvention und Modellgebrauch fußenden Lehre erkannte er Züge einer impliziten Theorie, deren Fundament das tonale Konzept der Oktavregel bildet: Aus elementaren Kadenzprogressionen und Modulen der Oktavregel leiten sich sequenzielle Bassmodelle und deren Kontrapunktierung bzw. Bezifferung ab. Diese Modelle gehen charakteristische Verbindungen ein und markieren bestimmte formale Kontexte. Nicht zu überschätzen sei vor diesem Hintergrund die Bedeutung improvisatorischer Praxis für das traditionelle Komponieren. Im zweiten Teil seines Vortrags betonte Holtmeier die Relevanz der Partimento-Tradition für den heutigen Unterricht. Als besonderen Vorzug hob er die Handlungsorientierung der modellbasierten Didaktik hervor. Zugleich impliziere die Partimento-Praxis ein integratives Theoriemodell, das geeignet sei, das Schisma von Harmonik und Kontrapunkt zu überwinden, Theoriebildung und ›Pragmatik‹ zu versöhnen sowie musikalische Topik und

Formbildung zu verknüpfen. Offenkundig bilden die Partimento-Quellen für Holtmeier eine Plattform für das eigene musiktheoretische Denken. Zu wünschen wäre, dass der in Freiburg bereits etablierte Ansatz in Kontakt mit verwandten Denkweisen träte, etwa mit der im Schülerkreis von Volckardt Preuß (Hamburg) tradierten Improvisationsdidaktik und der musikalischen Topik der ›Berliner Schule‹.

Händels durch die Partimento-Tradition beeinflussten Generalbassübungen präsentierte Oliver Korte (Lübeck) als eine Sammlung kleiner Meisterwerke, die sich im Unterricht als Vorbilder des kompositorischen und improvisatorischen Nachvollzugs eigneten: Satzmodelle würden von Händel nicht als bloßes Material vorgestellt, sondern kontextuell als Elemente formaler Gestaltung.

Ulrich Kaiser (München) skizzierte ausgehend von der Menuett-Improvisation nach Riepel einen Weg von der Improvisation über die Stilkopie bis hin zur Werkanalyse. Seinen didaktischen Ansatz parallelisierte er mit Riepels Verfahren, elementare Satzformen über deren sukzessive Weitung und Auskomponierung bis hin zur musikalischen Großform auszubauen. Dabei verband Kaiser eine handlungsorientierte Ausrichtung musiktheoretischer Lehre mit einem (durchwegs reflektierten) Eklektizismus der Kategorien und Methoden: Die Integration einer auf historischen Satzmodellen aufbauenden Improvisationsdidaktik und einer pragmatischen Schenker-Rezeption scheint derzeit die (dank zahlreicher Publikationen) öffentlichkeitswirksame Vorhut eines ›modernen‹ Fachverständnisses zu bilden.

Ariane Jeßulat (Würzburg) betonte gegenüber dem gängigen Primat des Generalbasssatzes und der übergeordneten Zweistimmigkeit das kontrapunktisch-imitatorische Moment in Bachs Choralensätzen und knüpfte damit an Heinrich Poos' Rede vom ›fugalen Diskurs‹ im Bach-Choral an. Anhand ausgewählter Beispiele zeigte sie, wie weitgehend die Ästhetik des vierstimmigen Cantus-firmus-Satzes bei Bach durch die – jeweils individuell überformte – Integration älterer kontrapunktischer Satzmodelle geprägt ist.

Martin Küster (Cornell University, USA) verortete das als ›Teufelsmühle‹ (Vogler) bekannte Modell des späten 18. Jahrhunderts in der Ästhetik seiner Entstehungszeit. Anhand charakteristischer Literaturbeispiele zeigte er, wie die Teufelsmühle als Darstellungs- und Ausdrucksmittel des Erhabenen und Schaurigen eine Negativfolie zu ästhetischen Kategorien der Aufklärungszeit (Natürlichkeit und Einfachheit) bildete und verwies zugleich auf ihre enge Assoziation mit der zeitgenössischen Kultur des Schauerromans und der ›gothic novel‹. Uri Rom (Berlin) betonte die tonartliche Bindung bestimmter Topoi und verfolgte einen typischen Es-Dur-Eröffnungstopos durch das Schaffen Mozarts. Andreas Ickstadt (Berlin) schließlich thematisierte die Individualisierung und semantische Aufladung überkommener Satzmodelle bei Brahms.

Aus einer strukturalistischen Perspektive thematisierte der methodologisch anspruchsvolle Vortrag von Oliver Schwab-Felisch (Berlin) den kontextuellen Gebrauch tradierter Modelle in klassisch-romantischer Musik. Verschiedene Aspekte des Verhältnisses von Kompositionslogik und Modellstruktur machte er – jeweils bezogen auf charakteristische Literaturbeispiele – kategorial greifbar: Die satztechnische Struktur eines Modells könne sich in einem Fall als konstitutives Element der kompositorischen Struktur (im Sinne Schenkers), in einem anderen Fall hingegen als strukturell untergeordnet erweisen.

Der historischen Differenzierung und ›Ästhetisierung‹ der systematischen Kategorie ›Enharmonik‹ widmete sich Hubert Moßburger (Bremen). Moßburger arbeitete Differenzen zwischen akustischer, funktioneller und visueller Enharmonik heraus und bezog sich auf Quellen von Rameau bis Riemann, die er gleichsam als historische »Hörprotokolle« interpretierte. Dabei skizzierte er einen historischen Prozess vom antiken Genus mit seiner hörbaren melodischen Stufenfolge über eine durch modifizierende Intonation profilierte akustische Enharmonik hin zum »unisonierenden Dualismus« (E. T. A. Hoffmann) in der gleichschwebenden Temperatur, dessen Realisierung zu einer »Sache der Auffassung und des beziehenden Denkens« (Carl Stumpf) wird.

Zu der Vielzahl von Vorträgen, die auf die Geschichtlichkeit musikalischer Sprache abhoben, setzten Konstanze Franke (Dresden) und David Mesquita (Freiburg) einen Kontrapunkt. Nicht von den musiksprachlichen Konventionen eines bestimmten Stils oder Komponisten, sondern von der jeweiligen kompositorischen Problemstellung her entwickelten beide ein Unterrichtskonzept ›freier‹ Kompositionsübungen. Als Anregung dienten dabei Beispiele aus Bartóks Mikrokosmos, die jeweils auf engem Raum einige wenige kompositorische Probleme mit sehr einfachem und begrenztem Tonmaterial durchführen. Kennzeichnenderweise war dies der einzige Kongressbeitrag zu Satz- oder Improvisationsübungen jenseits der tonalen Tradition: Hier besteht offenkundig Nachholbedarf.

* * *

Eine große Vielfalt methodischer Zugänge spiegelte sich in den zahlreichen Beiträgen zur Werkanalyse. Jene Spannung von Konvention und Individualisierung im Werk, die auch den kompositorischen Umgang mit Modellen bzw. Topoi prägt, thematisierte Christian Utz (Graz) mit Bezug auf kognitionspsychologische Ansätze. Sein auf der Annahme von ›Erwartungssituationen‹ beruhender analytischer Zugang setzte einen mit kulturell vermittelten Konventionen und Strukturprinzipien vertrauten ›impliziten Hörer‹ voraus. Einen ähnlichen Ansatz verfolgte Kilian Sprau, der die Metrik der Schumannschen *Träumerei* einer fiktiven ›Normalversion‹ gegenüberstellte. Dabei wurde deutlich, wie weitgehend die Spannung zwischen konventioneller Hörerwartung und tatsächlicher Auskomponierung die ästhetische Wirkung des Stücks bestimmt.

Die Überführung von Analyse in Musikästhetik realisierte mustergültig Jens Marggraf (Halle), der eine Annäherung an den Kompositionsstil C. Ph. E. Bachs ausgehend von analogen Strukturprinzipien in Laurence Sternes Roman *Tristram Shandy* suchte. Dabei gelang ihm eine verblüffende Parallelisierung von literarischen Techniken der englischen Empfindsamkeit mit kompositorischen Strategien in Bachs Rondos und Fantasien.

Markus Neuwirth (Würzburg) entfaltete am Gegenstand der ›falschen Reprise‹ eine Kritik der in mancher Hinsicht anachronistischen ›Standardtheorie‹ des Sonatensatzes. Der gängigen Annahme, bei der sogenannten falschen Reprise handle es sich um eine Normabweichung, die als Spiel mit Hörerwartungen zu verstehen sei, stellte Neuwirth (gestützt auf zeitgenössische Traktate) die These entgegen, tonikale Reprise Momente im Kontext einer Prozessstrecke bildeten eine konventionelle kompositorische Strategie: Sie ermöglichten als Inseln tonaler Stabilität dem Hörer die kognitive Bezugnahme auf die

Grundtonart, von der ausgehend Modulationen in entlegene tonale Bereiche erfolgen konnten.

Volker Helbing (Bremen/Berlin) schließlich entwickelte eine Analyse des vierten Satzes von Ligetis Klavierkonzert (1987). Aus der anfänglichen Illusion eines chaotischen Ablaufs schäle sich ein zielstrebig Rotationsprozess selbstähnlicher und rekursiver Figuren heraus. Letztlich sei auch dieser Satz teleologisch konzipiert und insofern durch dramaturgische Überlegungen und den Aufbau von Hörererwartungen bestimmt.

Explizit mit Heinrich Schenker befasste sich einzig Florian Vogt (Freiburg), dessen Beitrag über Otto Vrieslander, der von 1911 bis 1912 Privatschüler Schenkers war, neue Einsichten in die frühe Schenker-Rezeption bot. Vogt zeigte, wie Vrieslander in seinen 1917/18 verfassten Kommentaren zu Schenkers Harmonielehre deren Kernidee – die radikale Trennung von Stufe und Stimmführung – pädagogisch fruchtbar zu machen vermochte. Dabei betonte Vogt, Vrieslanders von den späteren Entwicklungen der Schenkerschen Musiktheorie noch völlig unberührten Texte erleichterten auch heute noch einen Zugang zu Schenkers Harmonielehre als einem selbständigen Werk, dem eine Einordnung als bloßer Vorläufer des *Freien Satzes* nicht gerecht werde.

Jan Philipp Sprick (Rostock) und Bernhard Haas (Stuttgart) nahmen Regers Harmonik jeweils zum Anlass, systematische Analyseansätze vorzustellen, deren Rezeption im deutschsprachigen Raum noch am Anfang steht. Sprick gab – ausgehend von Regers Äußerung, »jeder Akkord« könne »auf jeden anderen folgen« – eine Einführung in die Neo-Riemannian-Theory, die auch weit entfernte Klangfortschreitungen kategorial zu erfassen sucht. Dieser maßgeblich von David Lewin und Richard Cohn entwickelte systematische Ansatz propagiert einen Funktionsbegriff, bei dem nicht der tonikale Bezug einzelner Akkorde, sondern Transformationsprozesse einzelner Akkordprogressionen im Mittelpunkt stehen. Die von manchen Zuhörern fast reflexartig gestellte Frage nach der Relevanz dieser Theorie für die musikpädagogische Praxis und die eigene ästhetische Erfahrung führte eindrücklich die Unterschiede zwischen der autonomen Wissenschaftsdisziplin der ›music theory‹ im anglo-amerikanischen Raum und der deutschen, pädagogisch und hermeneutisch geprägten Lehrtradition vor Augen. Bernhard Haas erwies die ›Stimmigkeit‹ der Regerschen Harmonik in einer vielschichtigen, auf Albert Simons Theorie der Tonfelder fußenden Analyse der *Inferno-Phantasie* op. 57,1 von 1902. Die Evidenz des Simonschen Tonalitätskonzepts trat im direkten Vergleich mit Wolf-Günther Leidels konventionellerer Analyse desselben Werks umso deutlicher hervor. Leidel (Weimar) stellte das Prinzip pädagogischer Rücksichtnahme genussvoll in Frage und widmete sich der didaktischen Aufbereitung von Regers ›Endzeitharmonik‹.

Eine zum gängigen Selbstverständnis deutschsprachiger Musiktheorie gänzlich querstehende Form der Wissenschaftlichkeit repräsentierten zwei ambitionierte Analysen von Werken des frühen 20. Jahrhunderts, die sich Verfahrensweisen der mathematischen Musiktheorie bedienten. Den Kern des Vortrags von Thomas Noll (Berlin/Barcelona) stellte – verpackt in einer eindrucksvollen Präsentation – eine Art mathematisches Nachkomponieren von Scriabins Klavieretüde op. 65,3 dar, das Elemente der Neo-Riemannschen und Transformationellen Theorie, der Siebtheorie von Iannis Xenakis und einer von Noll entwickelten, mathematisch fundierten Topostheorie integrierte. Stephan Lewandowski entfaltete mit Hilfe der PC-Set Theory eine detaillierte Analyse von Tonmaterial und mo-

tivischer Gestalt in Schönbergs Klavierstück op. 23,2. Philippe Cathé (Paris) schließlich gab eine Einführung in die durch Nicolas Meeùs begründete Theorie der ›harmonischen Vektoren‹, die (angewendet auf das tonale Repertoire) zu ähnlichen Ergebnissen gelangt wie Neo-Riemannsche Ansätze.

Den Nutzen analytischer Zugänge auch für den ›improvisationsorientierten‹ Jazzbereich betonte Barbara Bleij (Amsterdam). Gudio Brink (Köln) stellte ein auf Rock- und Popmusik bezogenes Modell der »Soundanalyse als Werkanalyse« vor, das dem Primat von Instrumentation, Arrangement und Aufnahmetechnik in diesem Bereich besser gerecht werde als die klassische Strukturanalyse.

* * *

Der spezifische Beitrag der Höranalyse zum Werkverständnis wurde in mehreren praxisbezogenen Referaten jeweils unterschiedlich akzentuiert. Einen ambitionierten Weg von der Hör- zur Strukturanalyse verfolgte Violaine de Laminat (Wien) am Beispiel von Anton Weberns op. 6,3. Balz Trümpy (Basel) zeigte anhand von Anton Weberns Sinfonie op. 21, dass Höranalyse und notengestützte Werkanalyse nicht bloß alternative Wege zum Werkverständnis markieren. Vielmehr ermögliche erst die Wahrnehmung der von Webern intendierten Divergenz zwischen dem im Notentext offenkundigen konstruktiven Konzept (Doppelkanon) und dem aus der Höranalyse resultierenden ›Bild‹ des Werks ein umfassendes Werkverständnis: Die serielle Instrumentation und das räumliche Konzept der Oktavlagenversetzung machten das Nacherleben der Kanonstruktur annähernd unmöglich und suggerierten zugleich eine eigene, analytisch nicht nachzuvollziehende Stimmigkeit. Richard Parncutt (Graz) entwickelte – gestützt auf Hörbeispiele – die Theorie einer Analyse, die nicht das ›Werk an sich‹, sondern den Mehrwert (etwa der klanglichen Dimension) einer ›typischen Interpretation‹ zum Ausgangspunkt nimmt (›aural analysis‹).

Doris Geller (Mannheim) gewährte Einblick in ihre Unterrichtspraxis und demonstrierte Methoden des Intonationshörens anhand von Interpretationsvergleichen eines klassischen Streichquartettsatzes. Klaus Heiwolt und Florian Kraemer (Weimar) präsentierten in einem Workshop das aus ihrer Sicht zukunftsweisende Weimarer Modell eines Gehörbildungs- und Höranalyseunterrichts, der Arbeitsphasen im Hörlabor sowie E-learning-Methoden und eine Internet-Lernplattform methodisch integriert. Lutz Felbick (Düsseldorf) schließlich stellte den methodisch-didaktischen Ansatz eines argentinischen Lehrbuchs für Höranalyse vor.

* * *

Rainer Cadenbach (Berlin) eröffnete die Sektion IV (Liszt und Reger) mit einem Beitrag über eine mögliche Vorbildfunktion Franz Liszts für Max Reger. Vordergründige Gemeinsamkeiten seien offensichtlich: die Tendenz zu offenen bzw. rhapsodischen Formen und zur ›Inhaltsmusik‹, der gemeinsame ›Fluchtpunkt‹ Bach, das Orgelschaffen und das pianistische Konzertieren auf der ›Weltbühne‹. In der Einzelbetrachtung dieser Aspekte arbeitete Cadenbach dann Differenzen heraus und machte deutlich, dass Reger in Liszt

wohl weniger das unmittelbare Vorbild, als vielmehr den Wegbereiter der für ihn durch Richard Strauss verkörperten ›Moderne‹ sah. Mit der Rezeption und philosophischen Deutung der Opern Richard Wagners durch Franz Liszt beschäftigte sich Janita Hall (North Texas).

Andere Referenten gingen konkreter auf spezifisch musiktheoretische Aspekte des Themas ein. Florian Edler (Weimar) verglich in seinem Referat Liszts und Regers Klavier-Transkriptionen von Orgelwerken J. S. Bachs. Martin Ullrich (Berlin) beleuchtete die kontrapunktische Faktur der Klavierfugen Max Regers aus der Perspektive der Riemannschen Kontrapunktlehre. Der Harmonik Regers schließlich widmeten sich die bereits erwähnten Beiträge von Jan Philipp Sprick, Bernhard Haas und Wolf-Günther Leidel.

Buchvorstellungen

Drei Bücher wurden im Rahmenprogramm durch ihre jeweiligen Autoren vorgestellt. Einen gewichtigen Beitrag zum Kongressthema bildet das neue Buch von Clemens Kühn *Musiktheorie unterrichten – Musik vermitteln*.² Kühn beschreitet nicht den gängigen Weg von den Inhalten über deren didaktische Aufbereitung hin zur Vermittlung, sondern nimmt die Vermittlungszusammenhänge selbst zum Ausgangspunkt: Mit so umfassendem Anspruch ist das Spannungsfeld zwischen der Subjektivität des Lehrenden, der Kommunikationssituation, dem musikalischen ›Gegenstand‹ und den Kategorien und Methoden der Theorie bislang noch nicht beschrieben worden. Kühns Buch füllt eine Lücke und gibt dem Lehrenden manchen Anlass zur Selbstreflexion. Dass der Autor Musiktheorie als eine hermeneutische Disziplin versteht, zeigt bereits der Titel des Buches an. Angesichts des in Deutschland bisher einzigartigen Dresdner Promotionsrechts wirkt die pointierte Reduktion der Musiktheorie auf eine ›Mittlerrolle‹ freilich etwas irritierend: Theorie und Theoriegeschichte als Gegenstände von eigenem Interesse kommen bei Kühn praktisch nicht vor.

Einen wertvollen Beitrag zur jüngeren Theoriegeschichte leistet Andreas Jacobs Arbeit über *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*.³ Auf der Grundlage einer umfassenden Sichtung der musiktheoretischen Schriften, insbesondere des bislang unveröffentlichten Nachlasses, werden musiktheoretische Konzeptionen und Begrifflichkeiten Schönbergs in ihrer Genese nachgezeichnet. Ein zweiter Teilband macht relevante Schriften aus dem Nachlass erstmals zugänglich.

Peter Michael Braun schließlich präsentierte sein von jüngeren Entwicklungen der Musiktheorie gänzlich unbeeinflusstes Buch *Ein harmonikaler Zugang zur Musiktheorie*,⁴ dessen idealistischer Ansatz durchaus Sympathien weckte.

2 Kühn 2006.

3 Jacobs 2005.

4 Braun 1998.

Resümee

Der Weimarer Kongress bewies eindrucksvoll, dass wissenschaftliche Fundierung und pädagogische Orientierung nicht zueinander im Widerspruch stehen. Im Gegenteil: Einige der innovativsten, für die Erneuerung der gegenwärtigen Unterrichtspraxis interessantesten Kongressbeiträge verdankten sich der Integration (musik-)wissenschaftlicher Perspektiven und Methoden. Ihr Ureigenes freilich – auch dies wurde deutlich – hat die Musiktheorie in der Gebundenheit aller Reflexion an die ästhetische und performative (Vor-)Erfahrung ihrer Akteure: Ohne einen Anteil reflektierter Subjektivität müsste eine historische oder systematische Perspektivierung ihren ästhetischen Gegenstand verfehlen.

Folker Froebe⁵

Literatur

- Braun, Peter Michael (1998), *Ein harmonikaler Zugang zur Musiktheorie*, Köln: Tonger.
- Heiwolt, Klaus (Hg.) (i.V.), *Musiktheorie und Vermittlung – Tagungsbericht des VI. Kongresses der Gesellschaft für Musiktheorie*, Hildesheim u.a.: Olms.
- Jacobs, Andreas (2005), *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, Hildesheim u.a.: Olms.
- Kühn, Clemens (2006), *Musiktheorie unterrichten – Musik vermitteln*, Kassel u.a.: Bärenreiter.

5 Ich danke Edith Metzner und Stephan Lewandowski für ihre Mitarbeit.

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 promoviert 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 Brittens.