

ZGMTH Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

4. Jahrgang 2007

Herausgegeben von
Folker Froebe,
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), Stefan Rohringer (Bonn), Thomas Kabisch (Trossingen), Eckehard Kiem (Freiburg), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeús (Paris), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam).

4. Jahrgang 2007

Herausgeber:

Folker Froebe, Wilhelm-Brandes-Straße 2, 27570 Bremerhaven, Tel.: +49(0)471-200 290,
Stefan Rohringer, Ismaningerstraße 82, 81675 München, Tel.: +49(0)89-28 92 74 81 und
Oliver Schwab-Felisch, Lilienthalstraße 12, 10965 Berlin, Tel.: +49(0)30-693 05 45

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

Layout: Poli Quintana, quintana@interlinea.de / Oliver Schwab-Felisch. Gesetzt in Linotype Optima.

Umschlag: Oliver Schwab-Felisch

Satz: Folker Froebe

Notensatz: Werner Eickhoff-Maschitzki, we-notengrafik-mfl@t-online.de / Folker Froebe

Erscheinungsweise: jährlich.

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

ZGMTH, z.Hd. Stefan Rohringer, Hochschule für Musik und Theater München, Arcisstraße 12, 80333 München.

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. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen sowie die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2009



ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-487-14226-5

ISSN 1862-6750

Inhalt

4. JAHRGANG 2007, AUSGABE 1–2: SATZMODELLE

EDITORIAL	9
ARTIKEL	
FOLKER FROEBE Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹ und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600	13
RUDOLF RASCH Die Zirkelsequenz in Mozarts Klaviersonaten	57
HANS ULRICH FUSS ›Subthematische Arbeit‹. Komponieren mit mehrstimmigen Satzmodellen bei Mozart	87
MARIE-AGNES DITTRICH ›Teufelsmühle‹ und ›Omnibus‹	107
LAURA KRÄMER Fauxbourdon bei Bartók	123
JOHANNES KREIDLER Luhmanns Medium-Form-Unterscheidung als Theorie der Satzmodelle	135
MUSIKTHEORIE DER GEGENWART	
HANS AERTS ›Modell‹ und ›Topos‹ in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann ...	143
NICHOLAS MCKAY On Topics Today	159
KOLUMNE	
FOLKER FROEBE Historisches Panoptikum der Satzmodelle	185
BERICHTE	
FELIX WÖRNER Zur Verleihung des Balzan-Preises an Ludwig Finscher	197

JAN PHILIPP SPRICK	
Musiktheorie in Beverly Hills.	
Das Joint-Meeting von AMS und SMT in Los Angeles im November 2006 ...	207

REZENSIONEN

ARIANE JESSULAT	
Peter Williams, <i>The Chromatic Fourth</i> ,	
Oxford: Oxford University Press 1997	213
BERND REDMANN	
Clemens Kühn, <i>Musiktheorie unterrichten – Musik vermitteln.</i>	
<i>Erfahrungen – Ideen – Methoden. Ein Handbuch</i> ,	
Kassel: Bärenreiter 2006	221
HARTMUT FLADT	
Sebastian Urmoneit, <i>Tristan und Isolde – Eros und Thanatos.</i>	
<i>Zur ›dichterischen Deutlichkeit‹ der Harmonik von Richard Wagners</i>	
<i>›Handlung‹ Tristan und Isolde (= Berliner Musik Studien 28),</i>	
Sinzig: Studio 2005	227

4. JAHRGANG 2007, AUSGABE 3: VARIA

EDITORIAL	233
-----------------	-----

ARTIKEL

CHRISTOPH HUST	
Aufführung als Analyse.	
Heinrich Schenkers Anleitung zum Vortrag von	
Wolfgang Amadé Mozarts Fantasie c-Moll KV 475	235
ARIANE JESSULAT	
Harmonische Systeme des ausgehenden 19. Jahrhunderts	
und ihre Anwendung auf die Musik Richard Wagners	261

MUSIKTHEORIE DER GEGENWART

ULRICH KAISER	
Was ist ein musikalisches Modell?	275
OLIVER SCHWAB-FELISCH	
Umriss eines allgemeinen Begriffs des musikalischen Satzmodells	291

MUSIKTHEORIE IN DER LEHRE

GESINE SCHRÖDER	
Komponieren um 2000. Drei Modelle nach Originalen	
von Thomas Adès, Jörg Widmann und Olga Neuwirth	305

KOLUMNE

LUBOMÍR SPURNÝ

Was ist neu an Hábas Neuer Harmonielehre? 323

BERICHTE

THOMAS DÉSZY

»Im Schatten des Kunstwerks« –
Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. Jahrhundert bis Anfang
19. Jahrhundert. Internationaler Kongress für Musiktheorie,
Wien 3. bis 5. Mai 2007 329

VERENA WEIDNER

»Interpretation« – VII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie
und 6th European Music Analysis Conference,
Freiburg 11. bis 14. Oktober 2007 333

REZENSIONEN

MARKUS JANS

Klaus-Jürgen Sachs, *De modo componendi: Studien zu musikalischen Lehr-
texten des späten 15. Jahrhunderts* (= Veröffentlichungen des Staatlichen
Instituts für Musikforschung XII: Studien zur Geschichte der Musiktheorie 2),
Hildesheim u. a.: Olms 2002 345

STEFAN ECKERT

Marie Louise Göllner, *The Early Symphony: 18th-Century Views on
Composition and Analysis* (= Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für
Musikforschung XIV: Studien zur Geschichte der Musiktheorie 5),
Hildesheim u. a.: Olms 2004 349

AUTOREN 359

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

4. Jahrgang 2007
Ausgabe 1–2
Satzmodelle

Herausgegeben von
Hans-Ulrich Fuß und
Oliver Schwab-Felisch

Editorial

›Satzmodelle‹ gewinnen in der gegenwärtigen Musiktheorie mehr und mehr an Bedeutung. Sie bieten eine Ergänzung traditioneller, am Primat von Harmonik und Thematik ausgerichteter Analyseverfahren, stützen oder relativieren hierarchische Strukturtheorien, verhelfen Formenlehren zu satztechnischer Konkretisierung, dienen als Ausgangspunkte hermeneutischer Untersuchungen und besitzen nicht zuletzt etliche theoriendidaktische Vorzüge.

Die schlichte Frage, was ein Satzmodell ausmacht, ist freilich nicht leicht zu beantworten. Sollen historisch so disparate Gebilde wie die ›7-6-Progression‹ und der ›Rug-gierobass‹, die ›Initialkadenz‹ und die ›Teufelsmühle‹ allesamt als Satzmodelle gelten, verbietet sich eine historisch-genetische Bestimmung. Ein systematischer Modellbegriff aber, der sich dem Vorwurf der Willkür nicht aussetzen möchte, steht vor der Schwierigkeit, dass die Modellbegriffe, auf die er sich stützen könnte, nicht minder heterogen sind denn die Modelle selbst.

Die gemeinsamen Komponenten divergierender Modellbegriffe zu bestimmen, scheint gleichwohl nicht überflüssig:

- Als abstrakte Komplexe werden Satzmodelle in ihren jeweiligen Anwendungszusammenhängen nicht zitiert, sondern instantiiert. Die Instantiierung besteht in der Bestimmung von Momenten wie Tonart, Metrum oder Rhythmus, Momenten also, die keine konstitutiven Bestandteile des jeweiligen Modellbegriffs sind, aber notwendig auf irgendeine Weise ausgeprägt sein müssen, wenn ein Satzmodell notiert oder zu Gehör gebracht werden soll.
- Instanzen von Satzmodellen unterscheiden sich nicht nur hinsichtlich der oben genannten Momente, sondern können die Satzgerüste, die sie gemeinsam haben, unter außerordentlich verschiedenartigen Oberflächen verbergen. Satzmodelle werden nicht allein im obigen Sinne instantiiert, sondern können auch diminuiert werden.
- Instanzen von Satzmodellen lassen sich mit anderen Instanzen von Satzmodellen oder sonstigen Gebilden zu Syntagmen höherer Ordnung zusammenschließen.
- Satzmodelle sind zumindest im Prinzip begrifflich fassbar; Instanzen von Satzmodellen bilden distinkte musikalische Einheiten.
- Satzmodelle beziehen sich auf multiple Originale: sie zeigen eine Konfiguration, die vielen zu verschiedenen Zeitpunkten entstandenen Originalen gemeinsam ist.

Einige Eigenschaften treffen nur auf einen Teil aller Satzmodelle zu:

- Die meisten Satzmodelle beinhalten lineare Komponenten. Linearität bildet einen wichtigen Faktor des musikalischen Zusammenhangs, zugleich geht sie mit konkreten Bestimmungen der Bassführung, Melodik und/oder Textur einher.

- Die spezifischen Eigenschaften eines Satzmodells können formal relevant sein. Bestimmte Satzmodelle werden bevorzugt an bestimmten formalen Positionen eingesetzt, bestimmte formale Funktionen in bestimmten kompositionsgeschichtlichen Zusammenhängen durch bestimmte Modelle realisiert.
- Instanzen von Satzmodellen können außerstrukturelle Inhalte bezeichnen.

Zusammengenommen erhellen die genannten Eigenschaften einen Großteil der musikalischen wie musiktheoretischen Bedeutung von Satzmodellen:

- Bei der Instantiierung eines Satzmodells greifen Momente von Bindung und Freiheit vielfach ineinander. Der Rückgriff auf vorgeformte Komplexe und konventionelle Weisen ihrer Instantiierung ist ein wichtiges Mittel kompositorischer Ökonomie; der Zwang zur Bestimmung des Unbestimmten bietet kompositorischem Handeln Raum.
- Die Differenz von Modell und Ausarbeitung lenkt den Blick auf das Individuelle einer Modellinstanz, erlaubt analytische Rekonstruktionen strukturlogischer Verhältnisse, legt den Vergleich mit anderen Modellinstanzen nahe und führt damit auch auf form-, stil- oder gattungsgeschichtliche Fragen.
- Das Moment der Kombinierbarkeit kommt der Idee entgegen, Komposition bestehe im Zusammenfügen vorgeformter Bausteine. Zwischen der aktuellen Renaissance des Begriffs der *ars combinatoria* und der Ablösung des Organizitätsgedankens durch postmoderne Werte wie Polyperspektivität und Heterogenität besteht ein offenkundiger Zusammenhang.
- Wer die Instanz eines Satzmodells identifiziert, bringt die vielgestaltige Oberfläche eines vergleichsweise ausgedehnten musikalischen Abschnitts unter einen einfachen Begriff. Damit wird die Bestimmung auch solcher Strukturen möglich, für welche die Formenlehre keine Substanzbegriffe und die Harmonielehre lediglich Begriffskombinationen anbietet.
- Die Linearität von Satzmodellen bringt Fragen der Satztechnik ins Spiel und ermöglicht zudem widerspruchsfreie Deutungen ansonsten problematischer Passagen – dass die Funktionstheorie vor bestimmten Harmoniefolgen die Waffen streckt, gehört zu den Gemeinplätzen der Musiktheorie.
- Der formfunktionale Bestimmung von Satzmodellen ist für die Formenlehre insofern von Interesse, als sie die satztechnische Bestimmung formaler Funktionen impliziert.
- Der Zeichencharakter bestimmter Instanzen bestimmter Satzmodelle öffnet die musikalische Analyse hermeneutischen Fragestellungen.
- Satzmodelle verdanken sich nicht dem Anspruch systematischer Musiktheorie, musikalische Phänomene auf allgemeine Prinzipien zurückzuführen, sondern sind überwiegend durch Kompositionslehren und historische Praxis beglaubigt.

Der Kunstgriff, Modelleigenschaften, deren Unterscheidung auf bestimmte Theorien zurückgeht, als fakultative Eigenschaften eines im Kern identischen Gegenstandes zu beschreiben, löst freilich das Problem der heterogenen Modellbegriffe nicht. Welche

der Dimensionen Linearität, Kontrapunkt und Harmonik ein Modellbegriff berücksichtigt und in welches Verhältnis er sie zueinander setzt, ob er das Moment der Ausdehnung über die kategoriale Zuordnung eines Gebildes entscheiden lässt, welchen Stellenwert er qualitativen und semantischen Aspekten zuweist, ob er allein solche Gebilde zulässt, die ausdrücklich oder in Notenbeispielen tradiert wurden, schließlich auch, ob er den kompositorischen Kontext instantiierter Satzmodelle als Stückwerk oder organisches Ganzes konzeptualisiert, steht keineswegs von vornherein fest.

Die Vielfalt der Begriffe ist nicht zuletzt dem Umstand geschuldet, dass eine theorie- und begriffsgeschichtliche Diskussion, die sich nicht auf Teilschauplätze beschränkt, bis heute aussteht. Insofern leistet Hans Aerts' Untersuchung Grundlegendes: sie resümiert die Geschichte von Termini wie ›Formel‹, ›Typus‹ oder ›Topos‹ in der deutschsprachigen Musiktheorie und Musikwissenschaft des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts.

Nicholas McKays Beitrag zur englischsprachigen ›Topic Theory‹ zeichnet einen Diskussionszusammenhang nach, der hierzulande bislang von wenigen zur Kenntnis genommen wurde: Topics sind Satzarten, -typen und -charaktere, die durch Funktionsfelder und stilistische Herkunftsbereiche semantisch geprägt sind. Die Entwicklung ihrer Theorie, so McKay, folgt den Stadien ›Begründung‹ (Leonard Ratner), ›Verbindung mit dem Gegen-Paradigma der Schenker-Theorie‹ (Kofi Agawu) und ›Weiterführung durch immanente Kritik‹ (Robert Hatten, Raymond Monelle).

Folker Froebe verortet die theoriegeschichtlichen Wurzeln zentraler Modelle in der Lehrtradition des ›Contrapunto alla mente‹, die er anhand zentraler Quellen beleuchtet. Die vokale Improvisationslehre, so zeigt sich, stellt zugleich eine implizite Theorie des konzertanten Kontrapunkts nach 1600 zur Verfügung: Die Modelle der sequenzbasierten Improvisationsdidaktik bewahren ältere Praktiken der Generation Josquins und antizipieren (bzw. reflektieren) zugleich den ›Stilwandel‹ der musikalischen ›Hochsprache‹ um 1600.

Die Einsicht, der kompositorische »Gebrauch von Modellen, Satztypen oder Modulen« stelle keinen »Widerspruch zur individuellen Gestaltung« (Marie-Agnes Dittrich) dar, führt auf die Frage nach deren Inszenierung und Funktion. In Mozarts Klavierkonzerten KV 466 und 459, so Hans-Ulrich Fuss, trägt der Umgang mit Satzmodellen als thematisch-motivische Arbeit ›zweiter Ordnung‹ zur Herstellung eines stimmigen internen Beziehungsgeflechts nicht weniger bei als die eigentlichen Themen selbst. Die variable Behandlung des harmonischen Rhythmus und ›submotivische‹ Beziehungen zwischen den Satzmodellen begründen eine neue Entwicklungsdynamik der Modellkomposition.

Rudolf Rasch beschreibt die ›Zirkelsequenz‹, eine Quintfallsequenz, die alle Stufen einer Tonart durchläuft, zunächst in ihren grundlegenden Aspekten, um dann ihre kompositorische Verwendung in Mozarts Klaviersonaten zu untersuchen. Der Variabilität der Inszenierungsweisen, so sein Befund, stehen konstante Aspekte des Modellgebrauchs gegenüber.

Marie-Agnes Dittrich widmet sich den als ›Teufelsmühle‹ und ›Omnibus‹ bekannten chromatischen Sequenzmodellen. Dittrich kritisiert Inkonsistenzen in der Behandlung dieses Phänomens bei Victor F. Yellin und liefert eigene Analysewerkzeuge und Deutungsvorschläge. Zwei gegensätzliche Verwendungsweisen von ›Fauxbourdon‹ in Wer-

ken Béla Bartóks untersucht Laura Krämer: Dabei zeigt sich einerseits eine bewusste Bezugnahme auf die Tradition, andererseits kann sich das Modell auch quasi akzidentiell aus den konstruktiven Kompositionsprinzipien ergeben, ohne topische Qualität zu besitzen.

Vor dem Hintergrund der Luhmannschen Unterscheidung von ›Medium‹ und ›Form‹ beleuchtet Johannes Kreidler Möglichkeiten und Grenzen von Satzmodellen.

Felix Wörner würdigt Ludwig Finscher anlässlich der Vergabe des Wissenschaftspreises der Internationalen Balzan-Stiftung im Herbst 2006. Folker Froebes ›Kolumne‹ schließlich liefert die facettenreiche Besprechung einer Vielzahl wichtiger Publikationen zum Thema.

Oliver Schwab Felisch / Hans Ulrich Fuß

Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹ und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600

Folker Froebe

Vom 15. bis 17. Jahrhundert wurde die mehrstimmige Vokalimprovisation (der ›Contrapunto alla mente‹) anhand sequenzieller Cantus-firmus-Modelle und imitatorischer Sequenzen gelehrt. Diese bis ins 18. Jahrhundert nachwirkende Lehrtradition erweist sich als ein theoriegeschichtlicher ›missing link‹: Kaum sonst in musiktheoretischen Zeugnissen wird die entwicklungsgeschichtliche Kontinuität von der Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts zum ›modellgestützten‹ Kontrapunkt des Generalbasszeitalters so deutlich. Eine nähere Betrachtung der zentralen Quellen zwischen 1553 und 1630 lässt erkennen, dass die vokale Improvisationslehre zugleich eine implizite Theorie des konzertanten Kontrapunkts zur Verfügung stellt: Die Modelle der sequenzbasierten Improvisationsdidaktik bewahren ältere Praktiken der Generation Josquins und antizipieren (bzw. reflektieren) zugleich den ›Stilwandel‹ der musikalischen ›Hochsprache‹ um 1600. Kompositionsgeschichtliche Schlaglichter beleuchten die Transformation der tradierten Modelle und die für den neuen Stil charakteristischen Techniken ihrer Inszenierung.

As we deepen our knowledge of the music of the past, we begin to realize that the same principles of musical organization – principles, of course, of a high degree of generality – can be found at work in music of markedly divergent styles.¹

Einleitung

Sind Satzmodelle ein Gegenstand der generalisierenden Theorie oder gehören sie als konventionelle, idiomatische Wendungen einer stilbezogenen »Dogmatik«² an? Entgegen lässt sich dieser prekären Alternative nur durch eine entwicklungsgeschichtliche Perspektive, die in basalen, stilübergreifenden Satzmodellen (Struktur), ihrer zeit- oder genretypischen Auskomponierung (Stil) und ihrem bedeutungskonstituierenden ›Gebrauch‹ (Topik) zugleich strukturelle, analytisch differenzierbare Schichten zu erkennen vermag.

1 Salzer/Schachter 1969, Introduction, XV.

2 »[...] die Notwendigkeit, eine musikalische Topik und Dogmatik zu entwickeln, [...] ist nicht einmal gesehen, geschweige denn realisiert worden. Wenn ein künftiger Opernkomponist jenseits der ›Theorie‹, die er im Konservatorium studierte, am Abend im Theater durch Erfahrung und Vergleich das eigentliche Metier lernte, das er in der ›Praxis‹ brauchte, so bewegte er sich im Umkreis dessen, was Aristoteles ›Topik‹ nannte.« (Dahlhaus 1984, 55 f.)

In Übergangszeiten tritt die evolutionäre Verwandlung musiksprachlicher Topoi offen zu Tage. Denn das Neue ist – wie Dahlhaus betont hat – neu meist nicht durch Gegensatz oder Negation, sondern durch die manieristische Zuspitzung der alternden Hochsprache oder den Rückbezug auf eine im Laufe ihrer ästhetischen Kodifizierung abgeschliffene Expressivität.³ So erkannte Werner Braun im »Stilwandel um 1600« zugleich einen »Umschlag von der ›Musica renovata‹ zur ›Musica nova‹«. ⁴ Die Koinzidenz kompositorischer Lösungen um 1600 mit älteren, dem Contrapunto alla mente⁵ (also der vokalen Improvisationskunst) entstammenden Modellen ist in der Tat frappierend: Gerade jene Imitations- und Sequenzmodelle, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bereits mehr oder minder als ›veraltet‹ galten, prägen die großflächige Architektur der neuen konzertanten Polyphonie.⁶ In manchen Madrigalabschnitten Claudio Monteverdis und in den Ritornellen und Falsobordoni der *Marienvesper* scheint es, als bezöge die Musik ihre kraftvolle Expressivität gerade aus der ostentativen Präsentation ›nackter‹ Modelle, ihrer formbildenden Wiederholung und affektiven Aufladung durch Text und Kontext: Das Neue der ›frühbarocken‹ Vokalmusik liegt weniger im Material als im Materialgebrauch, in einem Hang zu plakativer Elementarisierung und satztechnischer Ökonomie.

Die konventionelle Verfestigung, diminutive Überformung und Transformation der Basismodelle des ›stile antico‹ erwiesen sich als prägend für die musiksprachliche Entwicklung der folgenden drei Jahrhunderte. Die ›zukunftsträchtigen‹ Werke Monteverdis sind dabei nicht zwangsläufig seine Opern und experimentell-theatralischen Madrigale, sondern gerade auch jene noch in der Tradition der ›prima prattica‹ stehenden Vokalwerke ›da cappella⁷, deren Neuartigkeit in der Entfaltung sequenzieller Flächen und in der bewussten Abkehr vom Varietas-Prinzip der ›klassischen‹ Vokalpolyphonie besteht.

Reflektiert wurde diese evolutionäre Erneuerung im zeitgenössischen Diskurs kaum: Zu sehr standen die dezidiert ›modernen‹ Stilmittel der rezitativen Monodie und der affektiven Dissonanzenbehandlung (von denen viele als stilgebundene Manieren bald veralteten) im Vordergrund. Die kompositorische Praxis nach 1600 mehr oder minder angemessen zu beschreiben, blieb paradoxerweise jenen Autoren vorbehalten, die in ihren Werken – abgegrenzt von der eigentlichen Kompositionslehre – den vokalen Contrapunto alla mente in der Tradition des 16. Jahrhunderts thematisierten. Dieser theoriegeschichtliche Hintergrund soll im Folgenden unter verschiedenen Gesichtspunkten beleuchtet werden.

- 3 Das charakteristische Merkmal, das sämtlichen Manieristen der jeweiligen ›Ars Nova‹ gemeinsam ist, »Marenzi und Gesualdo nicht anders als Stamitz und Philipp Emanuel Bach oder später Berlioz«, sei, so Dahlhaus, »die Verschränkung von technischer Ostentation mit ins Extrem getriebener Expressivität. Die Mittel sind im Resultat nicht restlos aufgehoben; sie werden nicht verborgen, sondern eher zur Schau gestellt.« (1978, 37)
- 4 Braun 1982, 71 (vgl. auch 45).
- 5 Zur Begriffsgeschichte vgl. Bandur 2002, 2.
- 6 Braun verweist auf die für das frühe 17. Jahrhundert charakteristische »Verbindung von Skala und Spielfigur«, deren »Automatismus« sich »krass vom rhapsodischen Gestus der Monodie« unterscheidet: »Die als Allabreve-Polyphonie von den Neuerern um 1600 bekämpfte ›Harmonie‹ wäre also als konzertante Polyphonie nicht nur zurückgekehrt, sondern sie hätte in dieser Form sogar das ganze neue Zeitalter geprägt: das Zeitalter des konzertierenden Stils.« (1982, 71)
- 7 Im Gegensatz zu »da concertato« oder »concertato« (vgl. Koldau 2005, 340).

Ein erster Teil (»Quellen und Traditionen«) bietet eine theoriegeschichtliche Gesamtdarstellung des ›modellgestützten‹ improvisierten Vokalkontrapunkts, einschließlich seiner Ursprünge im 15. Jahrhundert und seiner bis ins 18. Jahrhundert reichenden Rezeptionsgeschichte. Dabei wird unter anderem ein direkter Überlieferungsstrang erkennbar, der von Vincenzo Lusitano (1553) über Silverio Picerli (1630) und Athanasius Kircher (1650) bis hin zur organistischen Improvisationslehre Andreas Werckmeisters (1702) reicht. (Manche Quellen um 1700 lassen sich vor diesem Traditionshintergrund als retrospektive Kommentare zu den Ereignissen um 1600 lesen.) Ein zweiter Teil (»Modelle«) widmet sich der systematischen Darstellung von Improvisationsmodellen, wie sie vor allem in zwei zentralen Quellen zum vokalen Contrapunto alla mente (Lusitano 1553 und Scipione Cerreto 1601) mitgeteilt werden. Dabei wird deutlich, dass spätestens um die Mitte des 16. Jahrhunderts eine umfassende Lehre der imitatorischen Sequenz vorlag, deren Potentiale kompositionsgeschichtlich erst um die Jahrhundertwende voll realisiert wurden. Ein dritter Teil (»Stilwandel«) schließlich behandelt die kompositionsgeschichtliche Transformation der tradierten Modelle und die für den neuen Stil charakteristischen Techniken ihrer Inszenierung.

1. Quellen und Traditionen

Ursprünge

Vom 15. bis 17. Jahrhundert wurde der vokale Contrapunto alla mente auf der Grundlage ›synthetischer Cantus firmi gelehrt. Als solche dienten Skalenmodelle im Hexachordrahmen, deren übergeordneter Linienzug durch ›Gegenschritte‹ vermittelt sein konnte.⁸

gradatim

per terze (Terz-Sekund-Gegenschritt)

per quarte (Quart-Terz-Gegenschritt)

per quinte (Quintschritt)

Beispiel 1: ›Gegenschrittmodelle‹ (nach Lusitano 1553)

⁸ In Ermangelung eines übergeordneten, historisch vorgeformten Terminus läge es nahe, an Christian Möllers anzuknüpfen, der die entsprechenden Modelle anschaulich als »Terz-Sekund-Zickzack«, »Quart-Terz-Zickzack« etc. bezeichnete (1989, 75). Dass ›Zickzack‹ »kein schönes Wort« sei, räumte schon Möllers ein. Der durch den Möllers-Schüler Volkhardt Preuß (Hamburg) eingeführte Terminus des ›Zugmodells‹ (›Terz-Sekund-Zug‹ etc.) kollidiert mit schenkerianischem Sprachgebrauch. So soll hier die Rede von ›Gegenschrittmodellen‹ (›Terz-Sekund-Gegenschritt‹ etc.) sein.

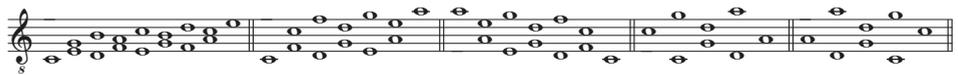
Diese Modelle entstammen der Gesangsdidaktik des 15. Jahrhunderts: Mit ihrer Hilfe übten Sänger und Choristen das Solfeggieren (und Diminuieren) von Intervallschritten im Hexachordrahmen.⁹ Noch der kurze Traktat *Scala di musica* von Orazio Scaletta, der zwischen 1595 und 1698 insgesamt 31mal aufgelegt wurde, spiegelt diese alte Praxis.¹⁰

Die Gradus-Lehre (die Lehre von den kontrapunktischen Fortschreitungen) des 15. Jahrhunderts nutzte die hexachordalen Skalen- und Gegenschrittmodelle, um an ihnen die Intervallprogressionen des zweistimmigen Satzes zu exemplifizieren.¹¹ In den Traktaten Ugolini von Orvietos¹² und Johannes Hothbys¹³ kündigt sich ein für Jahrhunderte fortbestehendes »Basisrepertoire« an.



Beispiel 2: Ugolini von Orvieto 1960, II. Buch

Das seit Mitte des 15. Jahrhunderts aufkommende Interesse an imitatorischen Satztechniken dokumentiert eindrucksvoll der Hothby zugeschriebene Traktat »Spetie tenore del contrapunto prima« (vor 1487), der die wohl früheste systematische Darstellung von Kanonmodellen auf Grundlage von Skalen- und Gegenschrittsequenzen bietet.¹⁴ Das melodische Modell setzt in der Folgestimme um eine Progression verschoben ein und kontrapunktisiert sich selbst in imitatorischer Gegenbewegung.



Beispiel 3: Hothby 1977, 88f., Ex. 10

- 9 Entsprechende Hexachord-Modelle bringt z.B. Nicolaus Listenius in seiner *Musica* von 1537 (vgl. von Loesch 2003, 173).
- 10 Die italienischen Gesangsschulen des späten 17. Jahrhunderts übernahmen die älteren hexachordalen Skalen- und Gegenschrittmodelle (die wir bei Scaletta noch in ganz traditioneller Form dargestellt finden), um an ihnen die neuen Manieren des diminutiven Kunstgesanges zu exerzieren. Die Gesangstraktate von Daniel Friderici (*Musica figuralis oder Neue Unterweisung der Singe Kunst*, 1619), Johann Andreas Herbst (*Musica moderna prattica* [...], 1653) und Johann Crüger (*Musicae practicae praecepta brevia* [...], 1660; alle drei Traktate in: Grampp 2006) zeugen von dem Bestreben, auch in Deutschland »auff jezige Italienische Manier zu singen« (Herbst), und folgen streng der tradierten Systematik fallender und steigender Gänge; Daniel Speer (*Musicalisches Kleeblatt*, 1697) bezieht auch Septimensprünge ein. Eine nach wie vor relevante Gesamtdarstellung findet sich bei Goldschmidt 1892.
- 11 Sachs verweist auf den »engen Konnex zwischen Contrapunctus-Lehre und Solmisationspraxis« (1984, 208).
- 12 Ugolini von Orvieto 1960, II, Kap. 6–26.
- 13 Hothby 1977, »Tractatus de arte contrapunti«, Kap. 8–11.
- 14 Ebd., 88f., Ex. 10. Wie Sachs feststellte, ist Reaneys synkopische Deutung »fragwürdig« (1984, 199). Erst im folgenden Abschnitt (90f., Ex. 11) gibt Hothby tatsächlich Beispiele für die »fuga syncopata«.

Die kontrapunktische Sequenz scheint von Hothby bereits als ein der elaborierten Imitation vorgeordnetes Fortschreitungsmodell verstanden worden zu sein (was vor dem Hintergrund der in der Gradus-Lehre verwendeten sequenziellen Schemata nahe liegt). Dass Gegenschrittmodelle zugleich auch der ›Mechanik‹ instrumentalen Improvisierens entgegenkamen, spiegeln Traktate zur Orgelimprovisation seit Mitte des 15. Jahrhunderts.¹⁵

Verschriftlichung mündlicher Traditionen:

Quellen zum Contrapunto alla mente zwischen 1553 und 1588

Die sequenziellen Hexachord-Modelle der Graduslehre und die aus ihnen entwickelten kanonischen Sequenzen spielten in den musiktheoretischen Schriften der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts keine Rolle mehr – möglicherweise, weil sie allzu offenkundig im Widerspruch zum Varietas-Prinzip standen. In der mündlich-praktischen Lehrtradition des vokalen Contrapunto alla mente jedoch dienten die hexachordalen Skalen- und Gegenschrittmodelle weiterhin als ›synthetische‹ Cantus firmi: Die auf ihrer Grundlage gewonnenen kontrapunktischen Modelle sollten es dem Lernenden erleichtern, »Praxis in dieser Art von Kontrapunkt zu erlangen und andere [Fugen] zu finden«¹⁶, also das erlernte Repertoire auf ›real existierende‹ Cantus firmi zu übertragen. In der Praxis des ›cantare super librum‹¹⁷ interpretierte man jeden Cantus firmus »als eine Abfolge von Segmenten, die diesen verschiedenen ›Patterns‹ entlehnt wurden«.¹⁸ Zarlino demonstriert das Verfahren in den *Istitutioni harmoniche* anhand zweistimmiger Kanons im Einklang über dem in der Unterstimme liegenden Hymnus *Veni creator spiritus*.¹⁹ Als strukturelles und ästhetisches Phänomen war die Sequenz also nicht das Ziel der Lehre, sondern ihr ›Nebenprodukt‹. Doch muss die Vokalimprovisation über Skalen- und Gegenschrittmodelle in den Sängerschulen des späten 15. und des 16. Jahrhunderts intensiv praktiziert worden sein, und es ist kaum vorstellbar, dass diese Schulung ohne Auswirkungen auf die kompositorische Praxis geblieben sein sollte. Jedenfalls weisen die Sequenzmodelle

15 Im »Fundamentum Wolffgangi de nova domo« (Fundamentum des Wolfgang von Neuhaus) der Hamburger Handschrift (Mitte 15. Jahrhundert) und dem bekannteren »Fundamentum organisandi« Conrad Paumanns (1452) liegt der Cantus firmus als (bei Paumann bisweilen leicht diminuiertes) ›cantus planus‹ im Tenor und wird durch den Diskant mit »lebhaftem Figurenwerk« (Apel 1967, 45) kontrapunktiert. Systematisch durchgeführt sind allein die Gegenschrittmodelle des Tenors: Auf den »ascensus et descensus simplex« folgt ›ascensus et descensus per tertias‹, ›quartas‹ und ›per quintas‹ (ebd.). Das »Fundamentum sive ratio vera« des Hans Buchner (ca. 1520) schließlich bringt die Modelle bereits in enger kanonischer Führung.

16 »Et per che il canto fermo si puo fugare in tanti modi, che quasi farebbe impossibile rasentare pure una minima parte, si farà mentione solamente di alcune fugae, che farano piu facili all'acquistare la pratica di questa sorte Contrapunto e ritrovarne dell'altre.« (Tigrini 1588, IV, Kap. 12, 116)

17 So bezeichnet Tinctoris anschaulich die vokale Gruppenimprovisation über den im Chorbuch fixierten Cantus firmus (vgl. Sachs 1983, 169 sowie 181 ff.).

18 »[...] any CF could be interpreted as a succession of segments ›borrowed‹ from these different patterns.« (Schubert 2002, 514)

19 Zarlino 1573, III, Kap. 63, 305 ff.; vgl. Rempp, 206 f. Eine systematische Darstellung der zugrunde liegenden Modelle, etwa nach dem Muster Lusitanos, bringt Zarlino nicht. Angeregt durch Zarlinos Vorbild sind Sweelincks »Unterschiedliche Exempel von Contrapunkt über den Hym[n]en ›Veni Creator Spiritus‹ à 3« (Sweelinck 1901, 72 ff.).

der Improvisationsdidaktik auf ein Stück kompositorischer Wirklichkeit, das in der Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts ansonsten ohne Reflex geblieben ist.

Drei zentrale Quellen zum Contrapunto alla mente erschienen Mitte des 16. Jahrhunderts binnen eines einzigen Jahrzehnts. Sie zeugen von einer »vergangenen Virtuosität«²⁰ der Vokalimprovisation. Der Nutzen der Lehre vom Contrapunto alla mente für die Kompositionspraxis wurde von den Theoretikern durchaus angesprochen²¹, und auch die weitverbreitete Kritik an der Fehlerhaftigkeit improvisierter Kontrapunkte (etwa bei Nicola Vicentino und Orazio Tigrini) lässt sich als Hinweis verstehen, dass die Improvisationsmodelle nicht zuletzt ihres Wertes für die Komposition wegen mitgeteilt wurden.²²

Nicola Vicentino bringt 1555 in seiner Schrift *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* einen kurzen, nur eine knappe Druckseite umfassenden Textabschnitt zu den »Modi di comporre alla mente sopra di canti fermi«, der ohne systematischen Anspruch gängige Praktiken referiert.²³ Das einzige Kanonmodell, das Vicentino anspricht, beruht auf steigenden Quart-Terz-Gegenschritten (vgl. Beispiel 17, S. 32).

Gioseffo Zarlino stellt in den Ausgaben der *Istitutioni harmoniche* ab 1563 Cantus-firmus-gebundene Kanontechniken in großer Breite dar, ohne sich auf das didaktische Modell sequenzieller Gegenschritte zu stützen.²⁴ Er gibt stattdessen Regeln für die Kontrapunktierung einzelner Intervallprogressionen; Satzmodelle lassen sich, wie Rempp demonstriert²⁵, aus den Notenbeispielen extrahieren.

Den eigentlichen Ausgangspunkt einer bis ins 18. Jahrhundert zu verfolgenden Lehrtradition des Contrapunto alla mente auf Grundlage sequenzieller Cantus firmi bildet die *Introduttione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contrapunto semplice, et in concerto* (Rom 1553) des gebürtigen Portugiesen Vicenzo Lusitano.²⁶ Der zweite Teil des rein praxisbezogenen²⁷, mit nur 24 Doppelseiten ungemein knapp gefassten Traktats ist der systematischen Darstellung des improvisierten Vokalkontrapunkts gewidmet. Carl Dahlhaus referierte drei der bei Lusitano dargestellten Formen der Vokalimprovisation²⁸,

20 Mário de Sampayo Ribeiro, Artikel »Lusitano« in: MGG 1960.

21 »[...] non solamente volendoli fare à mente; ma acciò che etiandio [sapendoli] accomodar li possino nelle lor Compositioni« (Zarlino 1573, III, Kap. 63, 317).

22 Wie bereits Vicentino (dessen Ausführungen er paraphrasiert) ist auch Tigrini der Auffassung, der wahre Kontrapunkt über einen Cantus firmus sei der Geschriebene, denn »alla mente« sei es so gut wie unmöglich, nicht unendlich viele Fehler zu machen: »Ma il vero contrapunto sopra il canto fermo si è, quando prima si fa scritto: perche in quello, che si fa alla mente, è quasi impossibile, che non si facino infiniti errori.« (1588, IV, Kap. 11, 116)

23 Vicentino 1555, IV, Kap. 23, 80. Wie Lusitano beschreibt auch Vicentino fauxbourdonartige Faktionen (Dezimensatz und 6-5-Synkopation) sowie die Praxis, zu einem Cantus firmus sich wiederholende »passaggi« zu bilden.

24 Zarlino 1573, III, Kap. 63, 305 ff.

25 Rempp 1989, 206f.

26 Theoriegeschichtlich ist Lusitano vor allem als Widerpart Nicola Vicentinos vermerkt, dessen These, die moderne Musik sei (im Sinne einer Wiederbelebung der antiken Genera) diatonisch-chromatisch-enharmonisch gemischt, er in einer Disputation 1651 erfolgreich entgegengrat (vgl. Rempp 1989, 74).

27 »[...] solo per esto effetto di prattica« (Lusitano 1553, Vorwort).

28 Neben der zweistimmigen »aria de cantar il contrapunto«, die auf das Finden diminutiver melodischer Formeln oder Soggetti zu einem Cantus firmus zielt, erläutert Dahlhaus den dreistimmigen

ließ jedoch Lusitanos Ausführungen zur engen Imitation sequenzieller Cantus firmi (»fugare il canto«)²⁹ sowie zur Kontrapunktierung des Cantus firmus durch zwei- bis dreistimmige Kanonbildungen (»Fughe sopra il canto«)³⁰ unberücksichtigt. Gerade in diesen Teilen des Traktats behandelt Lusitano das Phänomen der kontrapunktischen Sequenz systematisch und mit einer Breite des Modellrepertoires wie kein Autor vor ihm.³¹

Beispiel 4: Lusitano 1553, 13 f., »fugare il canto fermo«³²

»contrapunto in concerto«, der in der Tradition des Gymel auf dem Dezimensatz der Außenstimmen beruht, sowie den drei- bis vierstimmigen »contrapunto in accordo«, dessen Oberstimmensatz sich nicht am Cantus firmus selbst, sondern an seiner Bassfundierung ausrichtet (1959, 163–167). Eine Gesamtdarstellung des Traktats gibt Apfel 1981, 166–172.

29 Lusitano 1553, 13 f.

30 Ebd., 17–20.

31 Teilweise wurden die bei Lusitano beschriebenen Techniken »engerer Imitation oder zwei- und mehrstimmiger Kanons« erst Vicentino und Zarlino zugeschrieben (Laubenthal/Sachs 1989/90, 170; ebenso Rempp 1989, 206); Braun meinte, »den ersten Anstoß« habe Tigrini 1588 gegeben (1994, 272 f.).

32 Beispiel 4 folgt in einigen Details der Fassung Tigrinis (1588, IV, Kap. 11, 120 ff.); sowohl bei Lusitano als auch Tigrini fehlen in diesem Zusammenhang Modelle auf der Grundlage fallender Quintschritte.

Für die Imitation sequenzieller Cantus firmi gibt Lusitano im Textteil alternative Einsatzabstände der Kanonstimmen an (»mezza battuta, ouer [= overro] una«) und verweist damit auf die Möglichkeit, die Modelle auch im Satz »Note gegen Note« zu führen. Zu seinen insgesamt 56 Kanonmodellen »sopra il canto« (die meisten davon steigend und fallend) teilt Lusitano nur das jeweilige Konsonanzschema und die Einsatzabstände der Folgestimmen mit; Notenbeispiele wurden von späteren Autoren (insbesondere Picerli 1630), die sich auf Lusitanos Fundus bezogen, »nachgereicht«.

Orazio Tigrini schließlich greift in seinem *Compendio della musica* von 1588 auf ältere Quellen zum Contrapunto alla mente zurück und paraphrasiert zunächst Vicentinos knappe Ausführungen.³³ Lusitanos Abschnitt zum »fugare il canto« überträgt er weitgehend unverändert in Partitur.³⁴

Singulär blieb Tomás de Santa Marías instrumentale Improvisationslehre *Libro Llamado arte de taner fantasia* von 1565. Santa María stellt drei- und vierstimmige Modellkomplexe auf Grundlage der tradierten Cantus firmi detailliert von der Spielpraxis am Tasteninstrument her dar und legt damit zugleich Denkweisen offen, die auch in der vokalen Kompositionspraxis eine Rolle gespielt haben dürften (vgl. Beispiel 12, S. 29).³⁵ Erst über ein Jahrhundert später findet sich bei Spiridionis a Monte Carmelo, Georg Muffat und Andreas Werckmeister Vergleichbares.

Renaissance des improvisierten Vokalkontrapunkts: Quellen zwischen 1601 und 1650

Nach Lusitano (1553), Vicentino (1555), Zarlino (1563) und Santa María (1565) scheint (abgesehen von Tigrinis unambitionierter Kompilation) das Interesse der Musiktheoretiker am Contrapunto alla mente für Jahrzehnte erlahmt zu sein. Erst nach der Jahrhundertwende erschienen im Abstand jeweils einer Dekade drei große musikpraktisch ausgerichtete Schriften (Cerreto 1601, Zacconi 1622 und Picerli 1630), die dem improvisierten Vokalkontrapunkt erneut breiten Raum einräumen. Vordergründig mag dies für ein Wiederaufleben der vokalen Improvisationskunst (und ihre Bereicherung um die Techniken des diminutiven Ziergesanges) zu Beginn des 17. Jahrhunderts sprechen. Doch spiegelt das neue Interesse zugleich eine Verschiebung des kompositionstechnischen und ästhetischen Kontextes der vokalen Improvisationslehre: Das ehemals didaktisch motivierte Übungsmaterial der (imitatorischen) Sequenz war mittlerweile zu einem zentralen Gegenstand kompositorischen Interesses geworden, und die Kluft zwischen Improvisation und Komposition war ebenso im Schwinden begriffen wie die Grenze zwischen Vokalem und Instrumentalem.

Einen Neuanfang machte Scipione Cerretos *Della prattica musica vocale et instrumentale* von 1601 mit einer umfänglichen und inhaltlich gewichtigen Improvisationslehre auf Basis sequenzieller Cantus firmi. Ludovico Zacconi übertrug im zweiten Teil seiner *Prattica di musica* von 1622 Cerretos Notenbeispiele (insbesondere auch die bei Cerreto einstimmig notierten Kanons) ohne substantielle Veränderungen in Partitur. Cerreto wie-

33 Tigrini 1588, IV, Kap. 11, 115.

34 Ebd., 116–123.

35 Santa María 1565, II, Kap. 17–27.

derholt im Kern Lusitanos Zweiteilung:³⁶ Im ersten Teil »Del Contrapunto solo sopra il Canto Fermo per sopra, & sotto«³⁷ demonstriert er modellhafte Kontrapunktierungen des Cantus firmus. Den Ausgangspunkt bildet in der Mehrzahl der Beispiele die synkopierte Kanonbildung zum Cantus firmus, die schrittweise in Diminutionen aufgelöst wird (vgl. Beispiel 5 links). Im zweiten Teil »Del Contrapunto in Canone sopra il Canto fermo, per sopra, e sotto«³⁸ kontrapunktiert Cerreto den Cantus firmus durch zweistimmige Kanons, wiederum mit schrittweise zunehmender Diminution der Kanonstimme (vgl. Beispiel 5 rechts).

The image displays two columns of musical notation. The left column, titled 'Contrapunti sopra al fottonotato Canto Fermo', contains six staves. The first five staves show contrapuntal exercises with the label 'Contrapunto sopra al fottonotato Canto Fermo.' The sixth staff is labeled 'Canto Fermo ascendente' and 'distanto di Quarte.' The right column, titled 'Ottava Mofta.', contains three staves. The first two staves are labeled 'Primo Canone all'Vnifono dopò vna Minima.' and 'Secondo Canone all'Vnifono dopò vna Minima.' with 'Guida.' and 'Seguito.' markings. The third staff is labeled 'Terzo Canone all'Vnifono dopò vna Semiminima.' with 'Guida.' and 'Seguito.' markings.

Beispiel 5: links: Cerreto 1601, 280; rechts: Zacconi 1622, 190 (nach Cerreto 1601, 285)

Silverio Picerli schließlich orientierte sich in seinem *Specchio seconda di musica* von 1630 so eng am Vorbild Lusitanos (in seiner Autorenliste erwähnt er außerdem Vicentino, Zarlino und Cerreto), dass sein Kapitel in weiten Teilen einer kommentierten Übertragung der stichwortartigen Anweisungen Lusitanos zu den »Fughe sopra il canto« in Notenbeispiele gleichkommt – eine Abhängigkeit, die meines Wissen bislang nicht registriert wurde.

Athanasius Kircher übernahm Picerlis Kanonlehre praktisch unverändert in seine enzyklopädische *Musurgia* von 1650.³⁹ Mit Kircher endet knapp 100 Jahre nach Lusitano die schriftliche Lehrtradition einer auf Satzmodellen beruhenden Vokalimprovisation.

36 Cerreto führt in seiner Autorenliste unter anderem auch Vicentino, Zarlino und Tigrini, nicht aber Lusitano. Eine Abhängigkeit von Lusitano muss, trotz einiger in der »Natur der Sache« liegender Überschneidungen, nicht vorliegen.

37 Cerreto 1601, IV, Kap. 4, 271 ff.

38 Ebd., Kap. 5, 281 ff.

39 Kircher 1650, Bd. 1, V, Kap. 19, 368–383 sowie 389–393.

Zugleich vermittelte Kirchers weitverbreitetes Werk die Rezeption der Kanonmodelle Lusitanos bis weit ins 18. Jahrhundert hinein.

Die Beiträge Rocco Rodios⁴⁰ und Angelo Berardis⁴¹ zur Kanonlehre sind wegen ihres Verzichts auf sequenzielle Cantus firmi für unsere Fragestellung von geringem Interesse.

Die Sequenz wird theoriefähig: Kontrapunkttraktate des 17. Jahrhunderts

Ab Mitte des 17. Jahrhunderts wurden die Satzmodelle des improvisierten Kontrapunkts in die eigentliche Kompositionslehre aufgenommen. Johann Andreas Herbst bringt in seiner *Musica poetica* von 1643 unter anderem Beispiele für die »Ketten mit Tertien und Secunden« und »durch die Quart und Terz« mit der für die älteren Quellen charakteristischen synkopierenden Imitation.⁴²

The first musical example consists of four staves. The top staff has a treble clef and contains a sequence of notes: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff has a treble clef and contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, F4, E4, D4. The third staff has a treble clef and contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, F4, E4, D4. The fourth staff has a bass clef and contains a sequence of notes: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

1. Ist eine Ketten mit Tertien und Secunden, eine um die andere über sich ziehend / und eine Manier gleich einer Fugen, oder imitation, so amnthig zu hören ist [...].

The second musical example consists of four staves. The top staff has a treble clef and contains a sequence of notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The second staff has a treble clef and contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, F4, E4, D4. The third staff has a treble clef and contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, F4, E4, D4. The fourth staff has a bass clef and contains a sequence of notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

2. Ist eine Ketten abwärts / und ist eben wie die vorhergehende.

Beispiel 6: Herbst 1643, 90

Die Art und Weise, in der die alten Modelle – auch ohne im Einzelnen hergeleitet oder benannt zu werden – in die praxisbezogene Kompositionsdidaktik des späten 17. Jahrhunderts einbezogen werden konnten, zeigt sich an vielen Stellen etwa bei Giovanni

40 Rodio 1609.

41 Das II. Buch der *Documenti armonici* (Berardi 1687, 86–132) handelt von »Canoni, & altri Componimenti artificiosi« und bietet eine ambitionierte Kanonlehre auf Grundlage synthetischer Cantus firmi.

42 Herbst 1643, 90f.

Maria Bononcini (1673), Lorenzo Penna (1684), Angelo Berardi (1787/89) und Zaccaria Tevo (1706). Der Ort des Modells ist nunmehr das (oft nur spärlich erläuterte) Beispiel, das die zuvor gegebenen Regeln auf engem Raum kontextuell umsetzt. Synkopierte Gegenschrittkanons dienten zudem seit Adriano Banchieri häufig der Darstellung des synkopierenden Kontrapunkts als einer rhythmischen ›Gattung‹.⁴³

Die legitimen Erben, Teil 1: Organistische Improvisationslehre

Eine letzte, späte ›Summa‹ des Contrapunto alla mente und zugleich ein bedeutendes Zeugnis der deutschsprachigen Kircher-Rezeption⁴⁴ ist die »Zugabe oder Anhang vom gedoppelten Contrapunct und fugis ligatis« in Andreas Werckmeisters *Harmonologia musica* von 1702.⁴⁵ Werckmeister baut zunächst die enge kanonische Führung der alten Hexachord-Modelle im Satz ›Note gegen Note‹ durch Mixturenanlagerung bis zur vierstimmigen Einsatzfolge aus:⁴⁶

Darnach nehme ich zu den obern beiden Stimmen wieder lauter Tertien und gehe mit den untersten beyden in Motu Contrario, also daß unten lauter Tertien / und oben lauter Tertien bleiben / das ist also der Schlüssel zu allerhand Arten von den Canonibus und gedoppelten 3. und 4. fachen Contrapuncto.⁴⁷

Auf die imitatorische Verselbständigung der Stimmen folgt zuletzt die diminutive Individualisierung des bis dahin noch gleichsam anonymen Gerüstsatzes (Beispiel 7, S. 24)

Werckmeister verglich seine »Methode der Composition« mit dem »Ey« des »Columbo«, und seine ganze Vorrede zeugt von dem großen Stolz, erstmals explizit und systematisch den Zusammenhang von imitatorischer Sequenz, Mixturenanlagerung und doppeltem Kontrapunkt dargestellt zu haben.⁴⁸ Mit Werckmeisters Kanonlehrgang ist

43 So illustriert Banchieri seine Ausführungen über die »Sincope maggiori et minori« durch eine steigende Sequenz aus Quart-Terz-Gegenschritten sowie durch einfache Synkopenketten (1614, 43). Berardi schließlich erweist sich hinsichtlich der systematischen Behandlung rhythmischer Modelle als Wegbereiter des ›Gattungskontrapunkts‹.

44 Vgl. Braun 1994, 272 ff.

45 Werckmeister 1702, 95 ff. Werckmeisters Gliederung folgt der Tradition: Zunächst thematisiert er Mixturkanons aus einfachen Stufengängen sowie die fauxbourdonartige ›fuga syncopata‹. Es folgen Kanons auf der Grundlage melodischer Gegenschrittmodelle im Hexachordrahmen und schließlich Kanons »auf ein gewisses Subjectum«, d. h. über einem Cantus firmus (116 ff., § 192).

46 Die Lehre vom doppelten Kontrapunkt war traditionell mit dem Dezimensatz verbunden; neu bei Werckmeister ist die systematische Übertragung des Verfahrens auf die imitatorische Sequenz. Friedrich Wilhelm Marpurg verfolgt in seiner *Abhandlung von der Fuge* (1753) diesen Ansatz konsequent weiter: Seine Lehre vom doppelten bzw. mehrfachen Kontrapunkt beschreibt im Kern nichts anderes als die Technik der Mixturenanlagerung an zweistimmige sequenzielle Gerüstsätze und die durch sie entstehenden neuen Konstellationen zwischen Stimmenpaaren. Entsprechende Darstellungen finden sich auch bei Scheibe, Spiess, Kimberger und Riepel.

47 Werckmeister 1702, § 175, 131.

48 Ebd., 95 f. Werckmeisters Klage, »viele Musici« seien »heimlich und rahr mit ihren Wissenschaften«, er aber habe seine »Methode, Vorthe[i]l und Handgriffe meinen Nechsten mitzuthellen / kein bedencken tragen wollen« (ebd.), lässt sich vielleicht als ein Hinweis auf exklusive, mündlich-praktische Lehrtraditionen verstehen.

die Transformation des Contrapunto alla mente zur organistischen Improvisationslehre vollzogen: Die Sequenz ist als kompositionstechnisches und ästhetisches Phänomen sui generis gemeint.⁴⁹ Damit vollzieht Werckmeister jenen Wandel nach, der kompositionsgeschichtlich bereits ein Jahrhundert zuvor stattgefunden hatte.

Und zwar erstlich
schlecht [schlicht]:

Also kan dieses Thema in
einen Canonem gesetzt
werden [...]:

Dieses Thema wollen wir nun versuchen /
wie es fället / wann es in einige Transitus
und Colores verändert wird.

The musical score consists of four staves. The first staff is a treble clef with a soprano 's' below it. The second staff is also a treble clef with a soprano 's' below it. The third staff is a treble clef with a soprano 's' below it. The fourth staff is a bass clef. The music is in C major and 4/4 time. It shows a sequence of chords and melodic lines, with some measures containing rests and others containing notes, illustrating the transformation of a theme into a canon and then into a sequence with various transpositions and colors.

Beispiel 7: Werckmeister 1702, 131, § 210, Beispiele gekürzt

Die legitimen Erben, Teil 2: Generalbass und Partimento

Im ›contrappunto alla mente‹ verlagert sich der cantus firmus auf die Baßstimme [...]. Vor dem Hintergrund jener Tradition des Improvisierens mitsamt seiner ausgefeilten, in der Instrumentalmusik längst verselbständigten Verfahren der Systematisierung von Konsonanzen und Verzierungsstönen über einer gegebenen Baßstimme war der Schritt zur Generalbaßpraxis bruchlos abzuleiten.⁵⁰

Erstaunlicherweise wurden sequenzierende Bassmodelle in den überlieferten Generalbasstraktaten erst um die Wende zum 18. Jahrhundert systematisch behandelt, wenngleich anzunehmen ist, dass ihnen in der praktischen Unterweisung seit Anbeginn große Bedeutung zukam.⁵¹ Ein eindrucksvolles Zeugnis für das Weiterleben der dem Contrapunto alla mente entstammenden Modelle in der kontrapunktisch-figurativen Generalbaspraxis des 17. Jahrhunderts geben Georg Muffats »Regulae concentuum partiturae«⁵²,

49 Das Sequenzprinzip ist die Grundvoraussetzung für Werckmeisters Kanonlehre: »Es müssen aber die Intervalla gleiche Gradus und gleiche Mensur behalten« (1702, 97, § 169), ebenso müsse ein »Subjectum«, darauf man einen »Canonem machen« wolle, »in einerley Mensur und Valor fortgehen« und »in gleichen Intervallis« procedieren (116, § 192).

50 Laubenthal und Sachs 1989/90, 170.

51 Von einer elementaren auf Skalen- und Gegenschrittmodellen basierenden Generalbasdidaktik zeugen die »Exempla auf den Bassum Continuum« von Friedrich Emanuel Praetorius (Praetorius 1961). Eine bedeutende Quelle für die instrumentale Improvisationsschulung auf Grundlage sequenzieller Bassmodelle ist die *nova instructio* von Spiridionis (1670).

52 Die einzige erhaltene Abschrift ist auf 1699 datiert.

die überdies noch den Vorzug besitzen, nicht allein den bezifferten Bass, sondern durchweg auch dessen exemplarische Realisierung mitzuteilen. Die satztechnische Grundlage bildet für Muffat der dreistimmige Satz, der freilich bis zur Achtstimmigkeit angereichert werden kann. Der zweite Teil des Traktats (»Exempla der vornehmsten Grieffen der Partitur«) behandelt in einem ersten Abschnitt systematisch die sequenziellen Bassfortschreitungen, wobei der Satz sich zunächst auf Grundakkorde beschränkt.⁵³ Es folgen exemplarische Behandlungen des Sextakkordes und des Quintsextakkordes (teilweise wiederum auf Grundlage von Sequenzen) sowie die Erläuterung verschiedener Kadenzformen.

Vorzugsweise führt Muffat die Oberstimme in sprungweiser bzw. imitatorischer Gegenbewegung zum Bass (eine Praxis, die manche deutsche Generalbassquellen bis ins späte 18. Jahrhundert fortschreiben); mehrfach bildet er Oberstimmenkanons. Deppert nimmt an, bei Muffats »Exempla« habe es sich »wohl mehr um eine Art Trainingsmaterial«⁵⁴ gehandelt, doch formuliert Muffat bereits im Titel ausdrücklich einen ästhetischen Anspruch: »[...] wie selbe auff's cantablste zu vernehmen sind«. Was Muffat unter ›kantabel‹ versteht, geht aus seinen Kommentaren klar hervor: »Schlechte Manier, so nichts Arioses«⁵⁵ bezieht sich auf einen bewegungsarmen, sekundweise schreitenden Oberstimmensatz, während der Kommentar »Haupt schöne Sprüng«⁵⁶ einer Oberstimme in Quintschritten gilt. Deutlicher könnte der Gegensatz zum französischen Ideal eines durch Liegetöne abgebundenen ›akkordischen‹ Oberstimmensatzes kaum sein!

Gegen einander gute Manier. Andere Manieren mit verdoppelter Terz.

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef. The first staff is labeled 'Gegen einander gute Manier' and the second 'Andere Manieren mit verdoppelter Terz'. The notation consists of eighth and sixteenth notes, with some accidentals and rests. The first style shows a more fluid, imitative relationship between the two parts, while the second style shows a more rigid, parallel motion with a doubled third.

Beispiel 8: Muffat 1699, 70 ff.

Unverkennbar steht Muffats Traktat an einer historischen Schnittstelle: Während er einerseits den ganzen Reichtum lizenziöser Dissonanzenbehandlung um 1700 zeigt (insbesondere im ersten Teil, der sich der Behandlung verschiedener Signaturen widmet), ist in ihm zugleich eine Vielzahl kontrapunktischer Fortschreitungsmodelle bewahrt, die im Zuge der Verengung des Repertoires auf kadenziell interpretierbare Progressionen (Quintschritte, ›Dur-Moll-Parallelismen‹ und deren Derivate) in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts an Bedeutung verloren. So sind Muffats »Regulae« nicht allein ein bedeutendes Dokument der Generalbass- und Improvisationspraxis im 17. Jahrhundert, sondern auch ein wahres Kompendium (früh-)barocker Satzmodelle.

53 Muffat 1699, 56–78 (Seitenzahlen des Manuskripts).

54 Deppert 1993, 166.

55 Muffat 1699, 70.

56 Ebd., 67.

Muffats Systematik nahe steht die neapolitanische Partimento-Tradition, in der sich um 1700 ältere Traditionen fauxbourdonartiger Oktavregeln mit den melodischen Modellen des vokalen Solfeggierens zu einer umfassenden Dogmatik kadenzieller und sequenzieller Stufengänge (und der ihnen inhärenten Bezifferungsmodelle und -varianten) verbanden. Noch in Fedele Fenarolis *Regole* von 1775, die weit ins 19. Jahrhundert ausstrahlten, finden wir die überkommene Systematik der Bassprogressionen.

Gleichzeitig verband sich das aus der Klausellehre hervorgegangene Paradigma der sequenziellen Verkettung von Kadenzmodulen (allzumal in der deutschen Rameau-Rezeption) mit der tradierten kontrapunktischen Mechanik. So überrascht es nicht, dass in Deutschland mit Marpurg und Kirnberger gerade jene Autoren, die sich als Theoretiker am deutlichsten die Gedanken Rameaus zu eigen machten, in ihren Generalbassschulen⁵⁷ und in der praktischen Kompositionslehre⁵⁸ die Tradition sequenzieller Satzmodelle fortschrieben. In der am Paradigma des sequenziellen Stufenganges ausgerichteten Fundamentschritttheorie der Wiener Schule (Sechter) schließlich gerieten die alten Modelle im 19. Jahrhundert gänzlich in eine Gemengelage aus tradiertem Kontrapunkt, harmonisch-grundtonbezogenem Denken, schematisierten Terzentürmen und problematischen Tonalitätsbegründungen: Ein Grund mehr für einen Gang ›ad fontes‹.

2. Modelle

Nach diesem historischen Abriss sollen nun die Satzmodelle selbst im Vordergrund stehen. Dabei schöpfen wir vor allem aus zwei zentralen Quellen, die für uns sowohl von ihrer Entstehungszeit her als auch inhaltlich von besonderem Interesse sind: Lusitanos *Introduttione* von 1553 (adaptiert durch Picerli 1630) und Cerretos *Prattica musica* von 1601 (adaptiert durch Zacconi 1622).⁵⁹

Gegenschrittmodelle

Die Quellen des 15. und 16. Jahrhunderts demonstrierten die kanonische Führung von Gegenschritten ausgehend von zweistimmigen Satzgerüsten (vgl. Beispiele 2 und 3, S. 16). Zur Drei- oder Mehrstimmigkeit führten mehrere Wege: Improvisatorisch am einfachsten umzusetzen war die Führung der Oberstimme in Dezimenmixturen zur tiefsten Stimme.⁶⁰ Ebenfalls möglich war die Kombination mehrerer Kanonmodelle: Für Quart-Terz-Gegenschritte und Quintschritte stehen jeweils alternative Konstellationen im Terzabstand zur Verfügung (Beispiel 9a: Oktavkanon, Beispiel 9b: Unterquintkanon), die sich problemlos miteinander verbinden lassen. Dezimenmixturen zum Cantus firmus können den Satz zur Vierstimmigkeit ergänzen.

57 Johann Philipp Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses* (1781–1782) und Friedrich Wilhelm Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (1755–1760).

58 Marpurg, *Abhandlung von der Fuge* (1753/54).

59 Die Notenbeispiele folgen den Partiturnschriften Zacconis und Picerlis.

60 Der Dezimensatz des Diskants (bezogen auf den Tenor bzw. die tiefste Stimme des Satzes) gehörte zu den grundlegenden Techniken des Contrapunto alla mente (vgl. Guilielmus 1965, Kap. 6, 42 sowie Sachs 1982, 175 f.).

a)

b)

Beispiel 9: Hothby 1977, 88 ff.: a) Ex. 10, b) Ex. 11

Wurde im Contrapunto alla mente die Kanonbildung nicht direkt auf den Cantus firmus bezogen, so definierte ein Konsonanzenschema das Verhältnis der jeweils führenden Kanonstimme zum Cantus firmus. Für den »Canto fermo per quarte in voce basse« weist Lusitano auch solche Intervallprogressionen an, die bereits für sich gesehen eine Kanonstimme zum Cantus firmus ausbilden, nun aber ihrerseits sekundäre Kanons initiieren können. Aus der Gegenbewegung von der Dezime in die Quinte⁶¹ etwa resultiert ein Kanon in der Quarte (bzw. Unterquinte), der im Verhältnis zum Cantus firmus auf den bereits erwähnten Dezimensatz hinausläuft (Beispiel 10a; 10b zeigt das entsprechende Verfahren für den Terz-Sekund-Gegenschritt).

a) b)

Canto fermo per quarte Canto fermo per terze

Beispiel 10: nach Lusitano 1553: a) »fuga in diatesaron«, 19b, Abs. 4; b) »fuga si fa in diapente«, 19a, Abs. 1

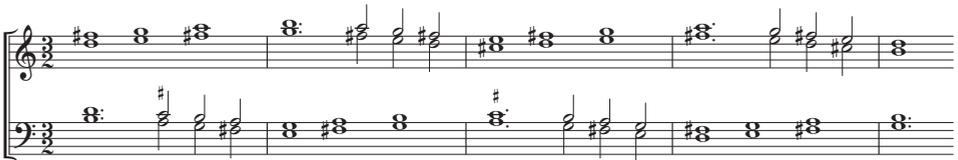
Imitatorische Sequenzen auf der Grundlage von Gegenschrittkanons finden sich in zahlreichen Kompositionen um 1500, etwa in Josquin des Prez' Trauermusik für Ockeghem (Beispiel 11, S. 29).⁶² Die sequenzielle Faktur ist rhetorisch motiviert durch die nament-

61 »La prima farà al salire [...] due decime, & poi quinta, quinta [...]« (Lusitano 1553, 19b, Abs. 4). Das nach gleichem Muster fallende Modell wird von Lusitano nicht mitgeteilt.

62 Diese Faktur ist bei Josquin kein Einzelfall, vgl. etwa die Motette *Gaude Virgo, Mater Christi*, T. 67–72.

liche Aufzählung einer ganzen trauernden Komponistengeneration. Der Satz spiegelt einen weiteren gängigen Weg zur Vierstimmigkeit: Das zweistimmige Kanongerüst (Tenor und Bass im Unterquintkanon) lässt sich durch die Führung des Soprans im Dezimensatz zur Dreistimmigkeit ergänzen; eine vierte Stimme kann sich nun ihrerseits auf die Dezimenmixture beziehen (Sopran und Alt im Unterquintkanon).⁶³

Tomás de Santa María präsentiert diese kontrapunktische Konstellation als instrumentales Improvisationsmodell, mithin als von vornherein vierstimmigen Komplex (Beispiel 12). Solche ›Modellkomplexe‹ dürften einem erfahrenen Komponisten des 16. Jahrhunderts synchron zur Verfügung gestanden haben. Alle Stimmen des Satzes konnten bereits im Kompositionsvorgang aufeinander bezogen sein, ohne dass zum Verständnis eine anachronistische Bezugnahme auf das ›Konzept des Akkords‹ erforderlich wäre.⁶⁴ Strukturell beruhen Faktoren wie der Sequenzabschnitt aus Josquins Trauermusik auf der Anlagerung von Mixturen – eine Technik, die sich spätestens in der Generation Monteverdis als allgegenwärtiger satztechnischer Standard etablierte (Beispiel 13).



Beispiel 13: Claudio Monteverdi, *Questi vaghi concerti* (5. Madrigalbuch), Sinfonia prima, T. 13–17

Systematisch entfaltet wurde das Konzept der Mixturenanlagerung freilich erst in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts:⁶⁵ Die jüngeren Quellen legen Denkweisen offen, die auf das 15. und 16. Jahrhundert zu beziehen weit weniger anachronistisch sein dürfte, als bloße Jahreszahlen es vermuten ließen.⁶⁶

Synkopierte Kanonbildungen im Quintabstand lassen sich in der Regel als rhythmische Antizipationen (seltener Retardationen) interpretieren und strukturell auf einen Satz ›Note gegen Note‹ zurückführen. So bilden in Beispiel 14 beide Oberstimmen jeweils einen Oberquintkanon zum Cantus firmus des Basses (›Seguito« in Beispiel 14a: synkopisch retardierend, ›Guida« in Beispiel 14b: synkopisch antizipierend). Problemlos ließen sich die alternativen (metrisch zueinander verschobenen) Oberstimmensätze (Beispiele 14a und 14b) ›übereinander legen‹. Vom gemeinsamen Bassbezug der Ober-

63 Die Bildung einer Kanonstimme zur Dezimenmixture wird von Lusitano, obgleich sehr naheliegend, nicht beschrieben.

64 Vgl. Helms 2001, 23, mit Bezug auf Dahlhaus 1968, 76.

65 Etwa bei Werckmeister 1702, 98, § 172. Für den gesamten Zusammenhang vgl. Froebe i. V.

66 Man denke etwa an ›mechanische‹ Praktiken der Stimmenverdoppelung im Sight-Singen des 15. Jahrhunderts (vgl. Sachs 1982, 171 ff.). Im Bereich der Organistenkunst konnten kontrapunktische Mixturenanlagerungen seit dem 15. Jahrhundert als ›canones sine pausis‹ (Kanons ohne Einsatzabstand) verstanden werden, eine Bezeichnung, derer sich noch Samuel Scheidt in der *Tabulatura nova* bediente (vgl. Gurlitt 1966, insbes. 106 f.).

Musical score for Josquin des Prez's *La déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*, T. 118–126. The score is in C major, 4/4 time, and features four staves: soprano, alto, tenor, and bass. The lyrics are: "Jos - quin, Bru - mel, Pier - chon, Com - pé - re." The melody is primarily composed of half and whole notes, with some eighth-note passages in the tenor part.

Beispiel 11: Josquin des Prez, *La déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*, T. 118–126

Musical score for Santa María's *Canto fermo per quarte*. The score is in B-flat major, 4/4 time, and features four staves: soprano, alto, tenor, and bass. The melody is primarily composed of half and whole notes, with some eighth-note passages in the tenor part.

Beispiel 12: Santa María 1565, II, Kap. 18, 49

Musical score for Zacconi's *Canto fermo per quarte*, Ex. 6, 1–4. The score is in C major, 4/4 time, and features four staves: soprano, alto, tenor, and bass. The score is divided into four sections (a, b, c, d). Sections a and b are marked "Guida." and sections c and d are marked "Seguito." The melody is primarily composed of half and whole notes, with some eighth-note passages in the tenor part.

Beispiel 14: Zacconi 1622, 189 (= Cerreto 1601, 284), Ex. 6, 1–4 (vgl. Lusitano 1553, 19a, »Canto fermo per quarte [...]«, Abs. 2⁶⁶)

stimmen her gesehen erweist sich der von Cerreto instruierte Synkopenkanon »all' unisono« als »akzidentell«: Er käme im Satz »Note gegen Note« einer Verdoppelung der Oberstimmen gleich.

Als »Manier« dienten synkopische Imitationen der rhythmischen Auflockerung des *Contrapunctus simplex* und ermöglichten im diminuierten Satz ein dichtes komplementär-rhythmisches Ineinandergreifen der Figuren. Zugleich aber handelte es sich um ein elegantes Mittel der Stimmenvermehrung, insbesondere in mehrchörigen Kompositionen: Quart-Terz-Gegenschritte und Quintschritte lassen sich jeweils bis zur Sechsstimmigkeit fügen, wenn zum vierstimmigen Mixturesatz Note gegen Note noch synkopisch verschobene Einsätze hinzutreten.⁶⁸ Als Modellkomplexe stellen diese Maximalformulierungen zugleich einen großen Vorrat kontrapunktischer Konstellationen bereit (Beispiel 15).⁶⁹

Die Sechsstimmigkeit des prachtvollen »Gloria Patri« aus dem *Magnificat a 6* (das in Monteverdis Sammlung von 1610 wohl als mögliche Alternative »da cappella« zum *Magnificat* der *Marienvesper* vorgesehen war) ist nach diesem Prinzip geschaffen (Beispiel 16).

Fauxbourdonvarianten

Bereits Hothby kannte die konsonanten Synkopationen 5-6 (steigend) und 6-5 (fallend) als Imitationsmodelle⁷⁰, und Aaron stellt fest, eine solche »fuga« werde »sym[n]copata« genannt und komme nicht allein im Niedersteigen vor, sondern auch im Aufsteigen.⁷¹ Zweifellos gehört die steigende 5-6-Consecutive zu den zentralen Modellen noch des 17. und 18. Jahrhunderts. Vicentinos Urteil über den »modo di fugare per sesta & quinta«, er sei unmodern und ungebräuchlich, kann allenfalls für das fallende Modell Gültigkeit beanspruchen⁷², das bis Mitte des 17. Jahrhunderts weitgehend durch den (der Klauselsynkope verwandten) Septimenvorhalt abgelöst wurde. (Septimen- bzw. Sekund-

67 Diese um 1622 (dem Erscheinungsjahr von Zacconis *Prattica di musica*) ausgesprochen zeittypische Faktur findet sich in einer Beispiel 14d entsprechenden Gestalt bereits in Josquins *Praeter rerum seriem a 6* (T. 26–29), eingebettet in den Kontext einer sechsstimmigen Cantus-firmus-Bearbeitung.

68 Quart-Terz-Gegenschritte erlauben unter Einbeziehung von Sexten über dem Bass sogar eine siebenstimmige Kanonführung (fallend: retardierende Synkopation der Terzmixtur zum Bass, steigend: antizipierende Synkopation); weitere Konstellationen sind im geringerstimmigen Satz möglich (vgl. Beispiel 14). Einzig für Kanonbildungen aus Terz-Sekund-Gegenschritten ist der Satz strukturell auf Vierstimmigkeit begrenzt, da sich Sekundschritte aus der Prim oder Oktav nicht in dichter Imitation (per arsin et thesin) führen lassen.

69 Die bei schematischer Durchführung unvermeidlichen Tritoni bedürfen der Korrektur, sei es durch Akzidentiensetzung, Diminution oder melodische Veränderungen. In den Worten Werckmeisters: »Diese Fugen kön[n]ten noch auff unterschiedliche Arth [...] eingerichtet werden [...], so werden auch die gar zu blossen Consonantien und Tritoni [...] verbessert: [...]« (1702, 118, § 193).

70 Hothby 1977, 90f., Ex. 11.

71 »Verum ut noris: cur in tali compositione fuga dicatur symcopata: quae non solum in descensu fit, sed etiam in ascensu: [...]« (Aaron 1516, III, Kap. 52; vgl. auch Apfel 1981, 152). Noch Berardi spricht von der »Immitatione sincopata per quinta con la parte di sopra digrado ascendente, e descendente [...]« (1689, 130).

72 Vicentino 1555, IV, Kap. 23, 80.

Quart-Terz-Gegenschritt

A musical score for three staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves contain block chords, primarily triads and dyads, corresponding to the notes in the top staff.

Terz-Sekund-Gegenschritt

alternativ

A musical score for three staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves contain block chords, primarily triads and dyads, corresponding to the notes in the top staff.

Quintschritt

frei kombinierbar

A musical score for three staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves contain block chords, primarily triads and dyads, corresponding to the notes in the top staff.

Beispiel 15: Modellkomplexe

A musical score for four staves in C major, 4/4 time. The top staff is a vocal line with lyrics 'Glo'. The second staff is a vocal line with lyrics 'Glo'. The third staff is a vocal line with lyrics 'Glo'. The bottom staff is a basso continuo line with lyrics 'Glo'. The score shows a complex polyphonic texture with various rhythmic patterns.

Beispiel 16: Claudio Monteverdi, *Magnificat a 6 voci* (1610), Gloria Patri, T. 1ff.

vorhaltketten spielen in den Quellen des 16. Jahrhunderts eine untergeordnete Rolle, obwohl bereits Guilielmus sie als Regelfall der fallenden Synkopenkette beschreibt.)⁷³ Verwandt mit diesen fauxbourdonartigen Fakturen sind verschiedene Modelle, die den Sekundgang des Basses durch Gegenschrittkanons der Oberstimmen kontrapunktieren. Die wohl älteste Form beruht auf einem Oktavkanon aus Quart-Terz-Gegenschritten und ist durch Akzentparallelen der führenden Kanonstimme in der Intervallfolge 8-6 (steigend) bzw. 8-5 (fallend) gekennzeichnet.

The image shows two musical examples, (a) and (b), each consisting of three staves. The top staff is a vocal line, the middle staff is another vocal line, and the bottom staff is a basso continuo line. Example (a) is labeled 'a)' and 'Guida.' above the first staff, and 'Seguito.' below the middle staff. Example (b) is labeled 'b)' and 'Guida.' above the first staff, and 'Seguito.' below the middle staff. The notation includes various note values and rests, with a double bar line separating the two examples.

Beispiel 17: Zacconi 1622, 186 f. (= Cerreto 1601, 282): a) Ex. 1,1; b) Ex. 2,1 (vgl. Lusitano 1553, 17a, »Canto fermo gradatim [...], Abs. 2; Vicentino 1555, 80; Tigrini 1588, 118)

Wiederum weiß Vicentino zu berichten, das Modell werde nur noch von »einigen Nicht-Modernen« (»alcuni non moderni«) gebraucht⁷⁴, und auch Tigrini betont, solche Fugen seien »nicht sehr angenehm« zu hören.⁷⁵ Gleichwohl wird noch Muffat rund 150 Jahre später Oberstimmensätze, die auf Akzentparallelen vollkommener Konsonanzen beruhen (5-8 und 8-5), als Regelfall präsentieren. Es scheint, als hätten diese Modelle die letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts in der Instrumentalmusik gewissermaßen »überwintert«, um in diminuiert und »ausgeterzter« Form mit dem frühen 17. Jahrhundert wieder zum satztechnischen Standardrepertoire zu gehören.

Moderner und im geringstimmigen Satz »eleganter« ist eine von Parallelen unvollkommener Konsonanzen ausgehende Faktur (steigend 3-6, fallend 3-5 bzw. 6-3).⁷⁶ Bereits Lusitano beschreibt die Möglichkeit, das Modell durch einen synkopierenden Einsatz zur Vierstimmigkeit auszubauen (Beispiel 18).⁷⁷

Beide Kanonmodelle kennzeichnet das regelmäßige Alternieren zwischen Quinten und Sexten im Oberstimmensatz, ein Strukturzusammenhang, der im Generalbassatz

73 Guilielmus 1965, Kap. 8, »Regula circa cognitionem syncoparum«, 53 (vgl. Riemann 1929, 300f.). Der kompositionspraktische Ort dissonanter Synkopenketten bleibt zunächst die »Rückstrahlung« der finalen Klauselsynkope ins Klauselvorfeld.

74 Vicentino 1555, IV, Kap. 23, 80.

75 »Le quali fughe non sono però grate all'udito« (Tigrini 1588, IV, Kap. 12, 118). Cerreto hingegen stellt fest, das Modell eigne sich »sehr gut« als Gerüst für die mehrhörige Komposition (1601, IV, Kap. 3, 270).

76 Noch Werckmeister bringt den steigenden Gerüstsatz ohne synkopierenden Einsatz und »in stylo Simplicis« als »Exempel« für einen Kanon »auff ein gewisses Subjectum« (1702, 116, § 192). Im Anschluss überträgt er das Konsonanzenschema 3-6 modernisierend auch auf den fallenden Sekundgang.

77 Lusitano 1553, 17a, »Canto fermo gradatim«, Abs. 1.

Secondo conseguente all'unisono.

Primo conseguente all'unisono.

Guida all'unisono fatta con 3. & 6.

Sogetto ascendente per seconde.

Secondo conseguente all'unisono.

Primo conseguente all'unisono.

Guida all'unisono fatta con 3. & e 5.

Sogetto discendente per seconde.

Beispiel 18: Picerli 1630, 101 (vgl. Lusitano 1553, 17a, »Canto fermo gradatim [...], Abs. 1; Tigrini 1588, 118)

a) Schöne Abwexlung der Quinten und Sexten

b) Abwexlung der Quint und Sexten [...] schön

Allzu gemein

Zu gemein

Beispiel 19: Muffat 1699, a) 84f., b) 87f., Beispiele gekürzt

des 17. Jahrhunderts offenkundig wird. So hält Muffat den durch die Bezifferungen 5-6 und 6-5 implizierten Synkopsatz für »allzu gemein« und offeriert stattdessen die figurative Ausgestaltung der Oberstimmen durch Quart-Terz-Gegenschritte (Beispiel 19, S. 33).⁷⁸ Die Signaturenfolge des Generalbasses bewahrt die ältere Satzschicht und bindet die Sprungmelodik des Oberstimmensatzes an das lineare Synkopenmodell.⁷⁹

Im folgenden Abschnitt aus Monteverdis *Laudate pueri* schält sich aus der latenten Fauxbourdon-Faktur eine Einsatzfolge aus Quart-Terz-Gegenschritten heraus, wobei die Einsätze (mit den alternierenden Intervallfolgen 5-8 und 3-6) einander jeweils als Terzmixturen anlagern.

et de ster-co-re e-ri-gens pau-per-rem

et de ster-co-re e-ri-gens pau-per-rem pau-per-rem

et de ster-co-re e-ri-gens pau-per-rem

et de ster-co-re e-ri-gens pau-per-rem

et de ster-co-re et de ster-co-re e-ri-gens pau-per-rem

Beispiel 20: Claudio Monteverdi, *Laudate pueri a 5 voci da Cappella* (Missa et psalmi), T. 78–84

Diminution: Quintbrechung und Terzenketten

Lusitano unterschied zwischen der kanonischen Führung des Cantus firmus mit sich selbst (»fugare il canto«) und Kanons, die ihrerseits einen Cantus firmus kontrapunktieren (»Fughe sopra il canto«). Für Letztere lässt sich aus den Beispielen Cerretos eine Systematik herauslesen, die auf der sukzessiven Zunahme von Diminutionsgeschwindigkeit und Ambitus beruht: Auf einfache Gegenschrittkanons folgen Kanons auf Grundlage von steigenden oder fallenden Quinttiraten (bzw. gebrochenen Quintschritten), während in einer weiteren Gruppe Septimentiraten (bzw. Terzenketten) den übergeordneten Sekundgang vermitteln oder strukturelle Quintschritte diminutiv weiten. Folgende Gerüste liegen den diminuierten Kanonbildungen bei Lusitano (bzw. Picerli) und Cerreto (bzw. Zacconi) zugrunde:

78 Die Gegenschritte der Oberstimme (Intervallfolge 3-6 bzw. 6-3) wechseln sprungweise zwischen Dezimenmixtur und Synkopenstimme und sind im Griffmuster des synkopierten Oberstimmensatzes latent.

79 Federhofer spricht sinngemäß von einem »Netz der realen oder latenten Stimmbahnen, die mit der Generalbaßakkordik vorgegeben sind« (1981, 161).

steigend

steigend

fallend

fallend

Beispiel 21: Kanonmodelle aus gebrochenen Quintschritten und Terzenketten

Gebrochene Quintschritte

Cerretos Kanons (deren Konsonanzenschemata teilweise schon Lusitano bringt) zeigen die Quintbrechung⁸⁰ auch im Gerüstsatz (Beispiele 22c und 22d, S. 36); Reduktionen auf einen Satz ›Note gegen Note‹ offenbaren einen Satzhintergrund aus einfachen Gegenschrittmodellen.

a) b)

Guida. Guida.

Seguito. Seguito.

Beispiel 22: Zacconi 1622, 187f./190 (= Cerreto 1601, 283/285): a) Ex. 3,1; b) Ex. 4,1

80 Der Terminus ist nicht streng im Sinne Schenkers zu verstehen: Ein ›gebrochener‹ Quintfall kann sich in der kontrapunktischen Reduktion als diminutive Weitung der fallenden Terz erweisen.

The image shows four systems of musical notation, labeled c) through f). Each system consists of three staves: a top staff labeled 'Guida.' (Treble clef), a middle staff labeled 'Seguito.' (Middle clef), and a bottom staff (Bass clef). The music is written in a style typical of 16th-century Italian lute tablature transcriptions, using a mix of whole, half, quarter, and eighth notes, along with rests. System c) and d) are separated by a double bar line. System e) and f) are also separated by a double bar line. The notation includes various rhythmic values and rests, with double bar lines separating the systems.

Beispiel 22 (Fortsetzung): Zacconi 1622, 187f./190 (= Cerreto 1601, 283/285):

c) Ex. 7,1; d) Ex. 8,2; e) Ex. 7,3; f) Ex. 8,1 (vgl. Lusitano 1553, 18a, »Canto fermo per terze«, Abs. 1)

Darüber hinaus integriert Cerreto die fallende Quintbrechung in die steigende Stufensequenz⁸¹ (Beispiel 23b) und demonstriert nebenbei die Möglichkeit, den Oberstimmensatz auf die »Mixturebene« zu versetzen (Beispiel 23d).⁸²

Alle auf Quintbrechung oder Terzenketten beruhenden Oberstimmensätze sind potentiell doppelte Kontrapunkte in der Quinte (bzw. Duodezime). Zu den zweistimmigen Kanons kann (sofern der unterlegte Cantus firmus entfällt) jeweils ein dritter (oder gegebenenfalls sogar ein vierter) Kanoneinsatz auf der Oberquinte (»Quintstieg«) bzw. auf der Unterquinte (»Quintfall«) hinzutreten. Dreistimmige Kanonmodelle nach diesem Muster finden sich bereits in den zeitgenössischen Quellen. So fügte Zarlino seinem Kapitel zu den »Contrapunti à Tre voci, che si fanno à mente«, das in der Hauptsache von der Cantus-firmus-Bearbeitung handelt, einen Abschnitt zu den »Consequenze, che si fanno di fantasia« bei. Aus den zwei »freien« Kanons, die Zarlino mitteilt, lassen sich charakteristische Modelle extrahieren, unter anderem der folgende Quintstieg-Kanon (Beispiel 24).⁸³

81 Die umgekehrte Kombination – also die Integration der steigenden Quintbrechung in die fallende Stufensequenz – ist in den Quellen ohne Beispiel.

82 In Zacconis Adaption kommentiert: »[...] il medemo Canone [...] ma una Terza più alto« (1622, 189). In der Synopse ist sinngemäß der Bass eine Terz tiefer gesetzt (Beispiel 22d).

83 Zarlino 1573, III, Kap. 63, »[...] Contrapunti à Tre voci, che si fanno à mente in Consequenza sopra un Soggetto; & d'alcune Consequenze, che si fanno di fantasia«. Beide Kanons übernimmt Sweelinck unverändert in seine *Composition Regeln* (1901, 78f.).

a)

b)

c)

d)

Beispiel 23: Synopsis nach Zacconi 1622, 186/188f. (= Cerreto 1601, 281/284):

a) Ex. 5,1; b) Ex. 1,3 (original in halben Notenwerten); c) Ex. 5,2; d) Ex. 5, (original: c. f. und Oberstimmen eine Terz höher)

a)

b)

Beispiel 24: a) Quintstieg-Kanon (Gerüstsatz), b) Zarlino 1589, Kap. 63, 330, »Consequenza alla Diapason grave, & alla Diapente acuta [...]«, T. 8–12

Werden die Folgeeinsätze in Zarlino's Modell jeweils synkopisch antizipiert, so entsteht eine fünfstimmige Faktur, deren Einsatz in Monteverdi's bis dahin solistisch konzertierendem *A Dio, Florida bella* eine ungeheure Ausdrucksgewalt entfaltet.⁸⁴

le - - - - quin - ci_equin - di con - fu - so_un suon s'u - di - o
 le - - - - quin - ci_e quin - di con - fu - so_un suon s'u - di -
 le - quin - ci_e quin - di quin - ci_equin - di con - fu - so_un
 le - quin - ci_e quin - di quin - ci_equin - di con - fu - so_un suon
 le - - - - quin - ci_e quin - di con - fu - so_un suon s'u -

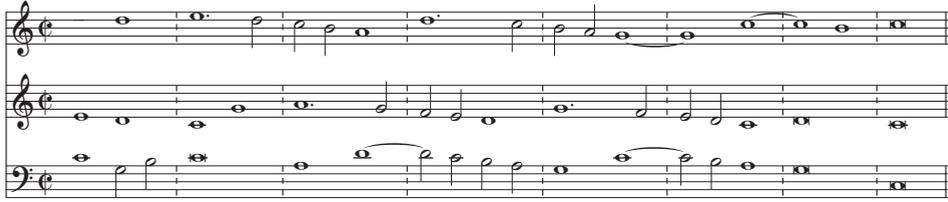
di so - spi - ri, - di ba - - ci_e di pa - ro - - - le.
 o di so - spi - ri, - di ba - ci_e di pa - ro - - - le.
 suon s'u - di - o di so - spi - ri, - di ba - ci_e di pa - ro - - - le.
 s'u - di - o di so - spi - ri, - di ba - ci_e di pa - ro - - - le.
 di - o di so - spi - ri, - di ba - ci_e di pa - ro - - - le.

Beispiel 25: Claudio Monteverdi, *A Dio, Florida bella, il cor piagato* (6. Madrigalbuch), T. 42–50

Gallus Dressler nutzte 1563 das analoge Quintfallmodell als charakteristisches Beispiel für die Behandlung von Durchgangsdissonanzen.⁸⁵

84 Eine Parallelstelle bei Josquin (Motette *O bone et dulcissime Jesu*) exegetisiert de la Motte mit den Worten: »Der ganze Chor erhebt sich zum Herrn [...], und diese Erhebung geschieht mit satztechnischem Raffinement in unmerkbarer Klangverwandlung.« (1981, 123) Das entsprechende »Quintfall«-Modell verwendet Josquin in der Motette *Absalon fili mi*, (insbesondere T. 77–85). Der vierstimmige Doppelkanon in der Unterquinte wird von Fladt erläutert als »originäre[r] »Fall« (auch semantisch) in die Tiefen des Quinten-Turms [...]« (2005, 359).

85 »Exemplum de celeri transitu« (Dressler 1563, 223, Seitenzahlen nach Engelke). Die Übertragung des Notenbeispiels bei Engelke ist korrumpiert.



Beispiel 26: Dressler 1563, 223

In der charakteristischen Diminution als Quintskala mit punktierter Initiale handelt es sich Braun zufolge um ein Modell »aus der Sphäre des Gravitas-Ideals«, das »im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts außerordentlich häufig« zu finden sei⁸⁶, doch lässt sich die zugrunde liegende Imitationsformel (wenn auch meist nicht sequenziell fortgeführt) bis ins späte 15. Jahrhundert zurückverfolgen. Allein fünf Beispielsätze nach diesem Muster bei Herbst⁸⁷ (jeweils mit dem aus der Punktierung ansetzenden Soggetto) spiegeln die anhaltende Beliebtheit des Modells, das in den Geistlichen Madrigalen und Evangelienmotetten der lutherischen Kirchenmusik bis etwa zur Jahrhundertmitte allgegenwärtig bleibt (Beispiel 27, S. 40). Eine Darstellung des Kanons »durch die Tertien« bietet noch Werckmeister in seiner »Zugabe [...] vom gedoppelten Contrapunct und fugis ligatis«.⁸⁸

Als Schlüsselsignal für die weihevollen Sphäre des ›stile antico‹ wirkte das (somit zum Topos gewordene) Modell in dieser Gestalt lange nach. Im Schlusschor (»Amen«) des *Messiah* führt Händel es (fallend wie steigend) in eine späte, große Apotheose (T. 42 ff.). Händels spätbarocke Beschwörung des ›stile antico‹ erweist sich als Destillat: In wohl kaum einer Komposition des 16. oder frühen 17. Jahrhunderts ist dieses zentrale Modell in solcher Reinkultur dargestellt worden. Nachfahren findet die Faktur in hochbarocken Formen der Quintfallsequenz, die sich aus fortlaufenden Tiraten in Terzen- bzw. Dezimenkoppeln gewissermaßen herauschälen (vgl. Beispiel 27c).

86 Braun 1982, 58.

87 Drei Beispielsätze (ein ›Quintstieg‹ und zwei ›Quintfälle‹) exemplifizieren bei Herbst die Behandlung von Punktierungen (1643, 21 f.); zwei weitere Beispiele (jeweils ein ›Quintstieg‹ und ein ›Quintfall‹) beziehen sich auf die (wie es scheint von Dressler abhängigen) Erläuterungen zur Durchgangsdissonanz (29). Herbst verweist ausdrücklich auf den konsonanten Gerüstsatz: »[...] im niederlassen [des Takts] aber muß man die besten consonantien gebrauchen / darauff die harmonia gleichsam fussen / und ans fundament sich halten [...] kan [...]«

88 Werckmeister 1702, 99, § 173. Marpurg (1754, Tab. XXXVII) zitiert einen entsprechenden Doppelkanon Gottfried Heinrich Stölzels.

a)

b)

c)

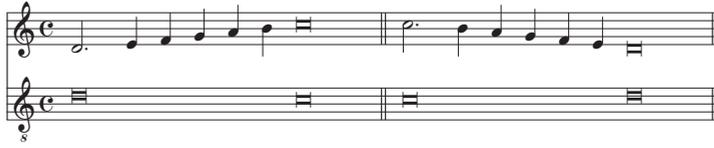
Beispiel 27: a) Quintfall-Doppelkanon (Gerüstsatz); b) Herbst 1643, 29;
c) Folie: Terzenketten im Dezimensatz

Terzenketten und konzertierende Tiraten

Eine elementare Improvisationstechnik des passagierenden Kontrapunkts erläutert Lusitano unmittelbar vor der »aria de cantar il contrapunto«:⁸⁹ Der Kontrapunkt besteht dabei aus einer Skalenfigur, die das Komplementärintervall zur Progression des Cantus firmus füllt. In Lusitanos Beispielen wird jeweils der Sekundschritt des Cantus firmus durch eine Septimentirata in Gegenbewegung kontrapunktiert.⁹⁰

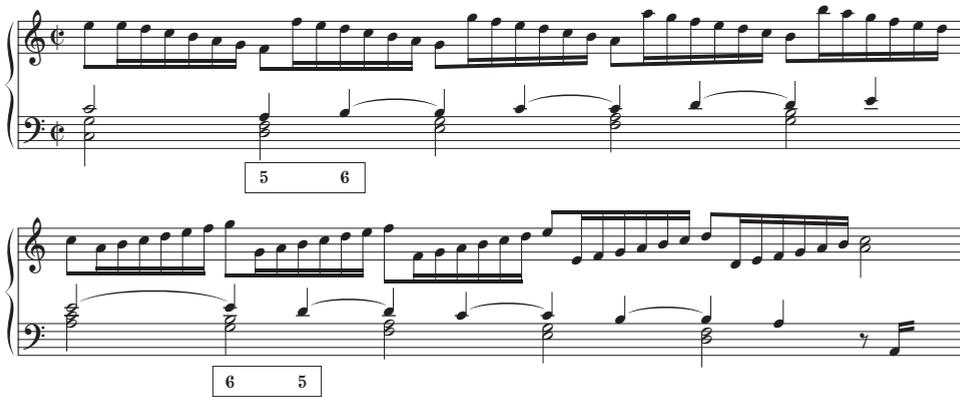
89 Lusitano 1553, 14b (vgl. Tigrini 1588, 119).

90 Eigentümlicherweise thematisiert Lusitano ausschließlich Gegenbewegung aus der Prim in die Oktave (und umgekehrt), obwohl es naheliegend wäre, das Verfahren auf die unvollkommenen Konsonanzen zu übertragen.



Beispiel 28: Lusitano 1553, 14b

Lusitanos passagrierender Kontrapunkt lässt an instrumentale Diminutionsformeln der Tastenmusik um 1600 denken: Im fallenden ›Fauxbourdon‹ verdoppelt der Diskant meist nach Lusitanos Muster die Bassprogression in skalarer Gegenbewegung (Beispiel 29, T. 2 f.), während im steigenden ›Fauxbourdon‹ regelmäßig die Dezimenmixturer diminuiert wird (T. 1).



Beispiel 29: Girolamo Diruta, *Il Transilvano* (1593), 28, »Toccata di Paolo Quagliati«



Beispiel 30: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Echo-Fantasie in d*, T. 64–69

Septimentiraten (bzw. Terzenketten im Septrahmen) bilden die Grundlage auch für die reicher diminuierten Oberstimmenkanons bei Lusitano (bzw. Picerli) und Cerreto (vgl. Beispiel 21, S. 35). In der Mehrzahl der Modelle läuft die Tirata (wie von Lusitano beschrieben) in Gegenbewegung zum übergeordneten sequenziellen Zug und entspricht somit einer Auskomponierung des jeweils übergeordneten Sekundschritts (bzw. dessen mittelbarer Höher- oder Tieferlegung).

Guida.

Seguito.

Beispiel 31: Zacconi 1622, 187 (= Cerreto 1601, 282), Ex. 2,3

Secondo conseguente all' unisono.

Primo conseguente all' unisono.

Guida all' unisono, fatta con 10, 8, 3, e 10.

Soggetto ascendente per quarte

Secondo conseguente all' unisono.

Primo conseguente all' unisono.

Guida all' unisono, fatta con 3, 5, 10, e 12.

Soggetto discendente per quarte

Beispiel 32: Picerli 1630, 115 (vgl. Lusitano 1553, 19a, »Canto fermo per quarte [...]«, Abs. 1 und 3)

Folgt hingegen die Septimentirata der übergeordneten Bewegungsrichtung, so bleibt das Verhältnis von Ausgangs- und Endton des Septrahmens ohne direkte Beziehung auf den sequenziellen Zug. Die Septime erweist sich dann als eine (im An- oder Auslaufen) diminutiv ›geweitete‹ Quinte, die im Gegenschritt den übergeordneten Sekundgang vermittelt.

a)

b)

Beispiel 33: Zacconi 1622, 190 (= Cerreto 1601, 285): a) Ex. 7,2; b) Ex. 8,3

Secondo conseguente all' unisono.

Primo conseguente all' unisono.

Guida all' unisono, fatta con 3, e 5.

Soggetto ascendente per quinte.

Beispiel 34: Picerli 1630, 118 (vgl. Lusitano 1553, »Canto fermo per quinte [...]«, 20a, Abs. 2)

Reduktionen auf den jeweiligen Gerüstsatz ›Note gegen Note‹ offenbaren das satztechnische Prinzip, in der führenden Kanonstimme die konstitutiven Quint- oder Quartprogressionen des Basses auf der Mixturebene zu verdoppeln (Parallelbewegung: Intervallfolge 3-3, Gegenbewegung: Intervallfolge 3-10). Für die Führung fortlaufend punktierter Skalen in komplementärrhythmisch nachschlagenden Unisoni, wie sie Picerlis dreifache Kanons kennzeichnet, gibt Sweelinck in seinen *Composition Regeln* ein schönes Beispiel

(»Exempel, wie man das Unisonum soll gebrauchen«).⁹¹ Die Kanonimprovisation nach diesem Muster lehrt noch Berardi.⁹²

Die Renaissance passagierender Improvisationsmodelle um 1600 korreliert auffällig mit der Transformation der »Alla-breve-Polyphonie« des 16. Jahrhunderts in die »konzertante Polyphonie« des frühen 17. Jahrhunderts:⁹³ Imitatorisch-konzertierende Kadenzvorfelder aus Werken von Monteverdi und Schein bezeugen beispielhaft die kompositorische Relevanz der alten Modelle (vgl. Beispiele 31 und 32, S. 42)

Beispiel 35: Claudio Monteverdi, *Quell'augellin che canta* (4. Madrigalbuch), T. 39–44

Beispiel 36: Johann Hermann Schein, *Nu danket alle Gott* (Israelsbrünlein), T. 62–66

91 Sweelinck 1901, 28, § 79.

92 Berardi 1687, 109.

93 Vgl. Braun 1982, 69 f. (zum Verhältnis von Gesangs improvisation und Vokalconcerto) sowie 71 (zum Verhältnis von Alla-breve-Polyphonie und konzertierendem Stil).

3. Stilwandel

Die Kritik, die Vicentino 1555 gegen einige der von ihm referierten Modelle vorbrachte, sie ermüdeten den Zuhörer durch die Wiederholung der immer gleichen Konsonanzen und Fortschreitungen, scheint weniger spezifischen Eigenschaften der konkreten Modelle zu gelten als vielmehr dem Sequenzprinzip an sich und dem (im improvisierten Kontrapunkt beinahe unvermeidlichen) Verstoß gegen das seit Tinctoris formulierte Gebot der ›varietas‹.⁹⁴ Aus Vicentinos Kritik lässt sich zugleich eine Distanz zu entsprechenden Kompositionspraktiken der Generation Josquins herauslesen: Gemessen am ›klassizistischen‹ Ideal einer vollständig ausbalancierten und fließenden Vokalpolyphonie musste das von Josquin so reichlich gebrauchte Mittel der rhetorisch insistierenden ›redicta‹ unmodern erscheinen. Gerade die ›alten‹, auf Wiederholung und Modellgebrauch beruhenden Techniken werden gegen Ende des 16. Jahrhunderts als Mittel sowohl des ›Ausdrucks‹ als auch der blockhaften Formgestaltung wiederentdeckt, nachdem sie zuvor in die Sphäre der sich erst etablierenden Instrumental- und Tastenmusik ›abgesunken‹ waren – ein kompositionsgeschichtlicher Brückenschlag, den Silke Leopold beispielhaft an Monteverdis sechsstimmiger Parodiemesse *In illo tempore* von 1610 festmacht.⁹⁵

Worin aber bestand (auf einer satztechnisch beschreibbaren Ebene) das Neue im Gebrauch der alten Modelle? Die angestammten Orte melodischer wie kontrapunktischer Sequenzen waren bei Josquin Kontrapunktierungen linearer bzw. sequenzieller Cantus-firmus-Abschnitte sowie Kadenzvorfelder und Finalkontexte. Für die Eröffnung eines Satzabschnitts hingegen mit der Durchimitation einer sequenziellen ›fantasia‹⁹⁶ finden sich im 16. Jahrhundert nur wenige Beispiele. Erst um die Jahrhundertwende wird die sequenzielle Faktur regelmäßig zur Grundlage formbildend gestalteter Imitationsabschnitte: Die imitatorische Faktur des Vordergrundes elaboriert die im Hintergrund gewissermaßen präexistente ›fantasia‹ und splittet sie imitatorisch auf, so dass die realen Stimmen sukzessive in die kontinuierlich fortlaufende Sequenz eintreten (Beispiel 37, S. 46).

94 »[...] quel modo di fugare per sesta & quinta non hà varietà alcuna, ne di consonanze, ne di gradi; per che il constante ripresenta all' oditore sempre le medisime consonanze ante dette con quelli gradi medisimi, & tal modo no si dè usare, si per le ragioni sopra dette, come che è tanto commune à ogniuno, & non è moderno [...]« (Vicentino 1555, IV, Kap. 23, 80). Sinngemäß äußert sich Vicentino auch zu Sequenzen aus Quart-Terz-Gegenschritten und zur Praxis des Dezimensatzes.

95 »Und doch gelingt es Monteverdi, die Soggetti Gomberts selbst im strengen Satz auf Möglichkeiten für seine bevorzugten Kompositionstechniken abzuklopfen: die Sequenz und die Ostinato-Technik – beides Satzarten, die in der Palestrina-Schule verpönt, in der Generation vor Palestrina, bei Gombert selbst und bei seinem Lehrer Josquin jedoch sehr beliebt waren.« (Leopold 1993, 201)

96 Zum Gebrauch des Begriffes ›fantasia‹ im Sinne einer »kurzen kontrapunktischen Formel« (»a short contrapuntal formula«) vgl. Butler 1974, 602.

Beispiel 37: Claudio Monteverdi, *Marienvesper*, *Dixit Dominus*, T. 67–70

Die kanonische Formulierung des Modells ist in dieser Rhythmisierung strukturell auf vier Stimmen beschränkt: An den zweistimmigen Gerüstsatz des Unterstimmenpaares heften sich die Mixturen des Soprans II und des Alts. Durch die oktavversetzte Übernahme fortlaufender Sequenzstimmen generiert Monteverdi eine Abfolge von insgesamt sechs imitatorischen Einsätzen, die den Klangraum in die Höhe weiten. Das Verfahren ähnelt dem barocken Illusionismus vorgetäuschter Kuppelgewölbe, ohne jedoch (wie in der manieristischen Architektur) auf einer strukturellen Diskontinuität zu beruhen: Der ästhetische Mehrwert resultiert nicht aus einem ›Bruch‹ zwischen Struktur und intendierter Wirkung, sondern aus der Inszenierung der hintergründigen Satzstruktur.

Momente solcher Inszenierung finden sich im kleinsten Detail. Die glanzvolle Überbietung der Satzoberstimme durch ihre imitatorisch in die Sequenz eintretende Oberterzmixtur etwa zielt ästhetisch nicht auf Struktur, sondern auf Klangwirkung: Die Verwandlung der Gerüststimme zur Klangkrone bringt den Satz zum Leuchten, während das Oberstimmenostinato in seiner insistierenden Statik zugleich eine Gegenspannung zur Dynamik des sequenziellen Zuges bildet (Beispiel 38).

Zu einer stilistischen Zweischichtigkeit führt vielfach die Auskomponierung vormals improvisierter Diminutionen und die Übernahme rhythmischer Modelle aus der Instrumental- und Tanzmusik in (ideell oder tatsächlich) generalbassgestützten Faktoren: So erhebt sich in Johann Hermann Scheins *O Amarilli zart* ein konzertierendes Oberstimmenduett mit modernen, syllabisch deklamierenden Auftaktfiguren (wie sie vor allem für das deutschsprachige Madrigal charakteristisch waren) über einem ›akkordischen‹ Synkopensatz des Unterchores, der sich in dieser Gestalt bis ins 15. Jahrhundert zurückverfolgen lässt (Beispiel 39).⁹⁷

⁹⁷ Zugleich veranschaulicht das Beispiel die Begrenzung von Kanons aus Terz-Sekund-Gegenschritten auf strukturelle Vierstimmigkeit. Schein ergänzt die bereits in Josquins Trauermusik (Beispiel 11,

ca - put.
ca - put.
ca - put.

Beispiel 38: Claudio Monteverdi, *Marienvesper*, Dixit Dominus, T. 110–113

-lein, A - ma - ril - li, A - ma - ril - li, A - ma - ril - li zart al - lein
-lein, A - ma - ril - li, A - ma - ril - li, A - ma - ril - li zart al - lein
-lein ist mein Schatz, mein Lie - be - lein,
-lein ist mein Schatz, mein Lie - - - - be - lein,
-lein ist mein Schatz, mein Lie - be - lein,

Beispiel 39: Johann Hermann Schein, *O Amarilli zart* (Diletti Pastoralis Hirtenlust), T. 36ff.

Weit über jene Wirkungen hinaus, die sich an satztechnischen Details oder kurzen Satzabschnitten festmachen lassen, prägt eine großflächig entfaltete (und dadurch formbildende) Zurschaustellung elementarer Satzgerüste gerade auch Monteverdis geistliche Musik, und hier nicht alleine die *Marienvesper* und die ›Concertato‹-Sätze etwa der *Selva morale e spirituale*, sondern, wie Silke Leopold bemerkt hat, auch die (nur scheinbar) retrospektiven Kompositionen ›da cappella‹. Monteverdis postum veröffentlichte vierstimmige Messe etwa präsentiert sich als ein regelrechter ›Variationszyklus‹ über fallende Stufensequenzen auf Grundlage von Terz-Sekund-Gegenschritten:⁹⁸ Formulierungen der ›fantasia‹ in dichter Imitation finden sich ebenso wie ›konzertante‹ Diminutionen, noematische Blöcke und madrigaleske Kontrapunktierungen fallender Basstetrachorde durch Gegenschritte in Akzentparallelen; Fakturen im Wechsel zwischen Grund- und Sextakkorden (quasi ›Quintfallsequenzen‹) stehen neben älteren Fakturen aus reinen Grundakkorden.

S. 29) beobachtete Faktur um eine fünfte Stimme (Alt), die den synkopierten Tenor strukturell verdoppelt und ihrerseits weder synkopiert noch volltaktig gesetzt werden kann: Einzig die auftaktige Formulierung mit vorhergehender Pause ermöglicht die fünfstimmige Ausarbeitung.

98 Vgl. Leopold 1993, 203.

Die Fortschreibung oder Erneuerung älterer Modelle verändert diese zugleich, wie sich beispielhaft an verschiedenen Entwicklungsstufen des fallenden Quart-Terz-Gegenschritts ablesen lässt.⁹⁹ Laut Braun beginnt die »Geschichte unserer Formel [...] im italienischen Madrigal des ausgehenden 16. Jahrhunderts.«¹⁰⁰ Doch gehörte auch dieses für die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts so charakteristische Modell bereits zum Repertoire des frühen 16. Jahrhunderts und findet sich etwa im Finalkontext von Josquins *Gloria de beata virgine*.¹⁰¹ Die von Josquin gewählte (im Detail nach Stimmenpaaren differenzierte) Rhythmisierung erlaubt drei zueinander verschobene Einsätze, zu denen der Sopran im Dezimensatz hinzutritt.

The image shows a musical score for Josquin des Prez's *Gloria de beata virgine*, specifically the final cadence. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in a 4/4 time signature and features a rhythmic pattern of quarter and eighth notes. The word 'men.' is written below the staves, indicating the end of the phrase. The score shows the characteristic falling quarter-third interval in the Soprano part.

Beispiel 40: Josquin des Prez, *Gloria de beata virgine*, Finalkadenz

Eine mögliche Genese des Modells liegt in der Imitation der ›Cambiaten‹-Figur, deren charakteristisch aus der unteren Nebennote abspringende Terz in der zweiten Jahrhunderthälfte regelmäßig zum fallenden Sekundgang geglättet wurde. Auffallend häufig greift Monteverdi auf die herbere Urform zurück und nutzt gezielt ihr Potential als affektive Dissonanzenfigur.

The image shows a musical score for Claudio Monteverdi's *L'Orfeo*, Ritornello, measures 296-299. It consists of three staves: Soprano, Alto, and Bass. The music is in a 3/4 time signature and features a rhythmic pattern of quarter and eighth notes. The word 'men.' is written below the staves, indicating the end of the phrase. The score shows the characteristic falling quarter-third interval in the Soprano part.

Beispiel 41: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, 1. Akt, Ritornello, T. 296–299

⁹⁹ Vgl. für den gesamten Zusammenhang Preuß 2002, 76 ff.

¹⁰⁰ Braun 1982, 68. Braun verweist insbesondere auf die Ritornelle »zu Dixit Dominus der Marienvesper«, die »einen Abriß« der verschiedenen »Rhythmisierungsmöglichkeiten« des Modells bieten.

¹⁰¹ In den deutschen Quellen erscheint die Sequenz erstmals 1563 bei Dressler als Beispiel für Parallelen imperfekter Konsonanzen im zweistimmigen Dezimensatz (1563, 220).

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wird das einstige ›Cambiatiene‹-Modell in einer zwei-zeitigen Rhythmisierung gebräuchlich. Das zweistimmige Kanongerüst ›Note gegen Note‹ lässt sich, wie etwa Sweelinck demonstriert, beliebig austerzen oder auffüllen (Beispiel 42a). Sexten über den Penultima der diminutiven Binnenzüge legen eine kadenzielle Interpretation nahe (im Sinne einer tenorisierenden und cantizierenden Vermittlung der Gegenschritte).

Beispiel 42: a) Sweelinck 1901, 27, § 78; b) Muffat 1699, 102, »Von der Cadentia majori«

Damit wird eine steigende, auf die V. Stufe (seltener auf die I. Stufe) gerichtete Bassformel (vgl. Beispiel 42b) zum Primäreignis, die sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts melodisch verselbständigt hatte.¹⁰² In Verbund mit fallender Chromatik vermögen die cantizierenden ›Terzzüge‹ regelrechte Binnenkadenzen auszubilden.

Beispiel 43: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Fantasia chromatica*, T. 48–51

Die kadenziell vermittelnde Diminution der ›plagalen‹ Progressionen¹⁰³, die aus dem melodischen Gegenschritt (fallende Quarte, steigende Terz) resultieren, ermöglichte ein Weiterleben entsprechender Modellvarianten bis ins frühe 18. Jahrhundert. Auch als Bassfundament unter einer Vorhaltskette blieb das ›archaische‹ Gegenschrittmodell (vor allem in der Tastenmusik) bis ins 18. Jahrhundert hinein gebräuchlich (Beispiel 44, S. 50).

In Fenarolis *Regole* von 1775 (die ansonsten streng der jahrhundertealten Systematik sequenzieller Bassprogressionen folgen) fehlt das Lieblingsmodell der Generation Monteverdis ganz: Es war mittlerweile der Dominanz von Quintschrittsequenzen und ›Dur-Moll-Parallelismen‹ zum Opfer gefallen und harnte seiner historisierenden Wiederbelebung im 19. Jahrhundert.

¹⁰² Vgl. Dahlhaus 1968, 135.

¹⁰³ Vgl. die übergeordneten ›Akkordfolgen‹ in den Beispielen 42a (e-G-d-F) und 43 (e-H, D-A, C-G).

The image shows a musical score for four parts. The top two staves are labeled 'alternative Oberstimmen' and the bottom two are 'alternative Bässe'. The music is in C major and 4/4 time. The upper parts feature a melodic line with a final cadence, while the lower parts provide a rhythmic accompaniment. The score is written in a clear, legible font with standard musical notation.

Beispiel 44: nach Murschhauser 1721, 103

Ein wesentlicher Aspekt der Erneuerung und Transformation von Modellen bestand, so viel dürfte deutlich geworden sein, in einer bis ins 18. Jahrhundert fortschreitenden Kadenzintegration: Die Diminution von Gegenschritten durch kadenziell vermittelnde Linienzüge weist ebenso in diese Richtung wie der zunehmende Gebrauch von Vorhaltsketten. Kadenzielles Potential bargen überdies die undiminierten Progressionen ›per quartam‹ oder ›quintam‹ sowie der Terz-Sekund-Gegenschritt.¹⁰⁴ Gewiss sind die Quintschritte der Sequenzmodelle des 16. Jahrhunderts nicht einfach ›identisch‹ mit bassierenden Klauseln, doch korrelieren Stimmführungsmuster von Klauseln und Sequenzgliedern so weitgehend, dass es nur allzu nahe lag, sequenzielle Gänge kadenziell zu finalisieren¹⁰⁵ und Binnenprogressionen (etwa durch Diskantklauselsignen über der Quintschritt-Penultima) kadenziell zu profilieren. Auch stand für Verkettungen der Synkopendissonanz seit Zarlinos ›sfuggir la cadenza‹ ein ausbaufähiges kadenzielles Paradigma bereit¹⁰⁶, das indes bis ins 18. Jahrhundert hinein nicht explizit auf Progressionen des Contrapunctus simplex übertragen wurde.¹⁰⁷ Die Rede von »Fundamentalschrittmodelle[n]«¹⁰⁸ in Kompositionen des frühen 16. Jahrhunderts lässt sich bei allem Anachronismus also auch als Hinweis auf einen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang verstehen.

104 Vgl. Dahlhaus 1956, 91 f.

105 In dem oben zitierten Satzabschnitt aus Scheins *Amarilli* (Beispiel 39, S. 47) geht die syntaktische Schließung des Zuges beispielhaft aus dem letzten Sequenzglied hervor.

106 Wenn etwa Dressler in den Klauseln eine Quelle für die ›inventione fugarum‹ erkennt (1563, 243; vgl. Herbst 1643, 94), so bedeutet dies nichts anderes, als dass die Klauselprogression losgelöst von ihrer syntaktischen Funktion zu einem frei verfügbaren Baustein der Satztechnik wird. Spätestens seit Berardi galt es als selbstverständlich, Verkettungen und Verschränkungen von Vorhalten als Fügungen vermiedener Synkopenklauseln zu verstehen oder zumindest die ›Verwandschaft‹ der ›Clausulae formales [...] mit denen Syncopationibus oder Bindungen‹ (Werckmeister 1702, 50, § 90) zu betonen. Konsequenterweise beruht auch Rameaus Theorie auf der ›Vorstellung, daß Akkorde, um einen Zusammenhang zu bilden, durch Dissonanzen verkettet sein müssen.« (Dahlhaus 1968, 22)

107 Dem jüngeren Paradigma sequenzieller Kadenzverkettung (demzufolge die Sequenz aus dem vorgeordneten Kadenzvorgang erwächst) stellt Jans die Beobachtung entgegen, in der Musik des 16. Jahrhunderts könnten verschiedene ›Schlußvarianten rückwirkend die Logik der Klangfortschreibung beeinflussen.« (1992, 172)

108 Vgl. Fladt 2005, 359.

Resümee

Mit Fauxbourdonvarianten, (Vor-)Formen des ›Dur-Moll-Parallelismus‹¹⁰⁹, Gegenschritten und Klauseln sowie Techniken der Klauselimperfection und -verschränkung standen Musikern des 16. Jahrhunderts ›Modellkomplexe‹ zur Verfügung, die in der ›fuga‹ elaboriert werden konnten.¹¹⁰ Der theoriegeschichtliche Ort des Modells (ausgenommen die artifiziiellere Aspekte der Klauselbildung) war die Lehre vom Contrapunto alla mente, die zugleich auch Aspekte der kompositorischen Praxis reflektierte und instruierte: Die Modelle der Vokalimprovisation vermittelten zwischen der sukzessiven, vom zweistimmigen Gerüstsatz ausgehenden Kompositionsweise und der strukturellen Simultanität des vollstimmigen Satzes.¹¹¹ Erst um 1600 jedoch wurde die Inszenierung von Modellen (und damit die strukturelle Zwei- oder Mehrschichtigkeit des Satzes) zu einem zentralen kompositionstechnischen und ästhetischen Paradigma: Etwas überpointiert ließe sich sagen, erst mit dieser Verschiebung seien die Modelle des 15. und 16. Jahrhunderts ›zu sich selbst‹ gekommen. Die Umwertung der ›fantasia‹ von einer handwerklichen Kategorie zu einer ästhetischen spiegelt sich in der Emanzipation der Sequenz.¹¹² Anknüpfen konnte diese Entwicklung an antizipierende Tendenzen der Instrumentalmusik ebenso wie an ältere ›rediktenfreudige‹ Kompositionspraktiken um 1500, die in der Praxis des Contrapunto alla mente lebendig geblieben waren. Überdies mag auch die praxisbezogene Ausbildung von ›Sänger-Komponisten‹ anhand einer sequenzbasierten Improvisations- und Gesangsdidaktik in die kompositorische Praxis ausgestrahlt haben.

Die von der spätmittelalterlichen Gradus-Lehre bis ins 18. Jahrhundert reichende Traditionslinie eines auf Skalen- und Gegenschrittmodellen beruhenden Contrapunto alla mente erweist sich als ein theoriegeschichtlicher ›missing link‹: Kaum sonst in musiktheoretischen Zeugnissen, Traktaten und Lehrbüchern wird die entwicklungsgeschichtliche Kontinuität von der Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts zum »ornamentalmode llhaften«¹¹³ Kontrapunkt des ›Generalbasszeitalters‹ so deutlich. Eingehender auf

109 Entsprechende ›Bassfundierungen‹ des Gymler thematisiert bereits Guilielmus (1965, Kap. 6, 40); einen entwicklungsgeschichtlichen Abriss des Modells gibt Dahlhaus, der auch den (für das 16. Jahrhundert anachronistischen) Terminus des ›Dur-Moll-Parallelismus‹ prägte (1968, 87 f. sowie 92).

110 Bereits im 16. Jahrhundert wurde der Zusammenhang von ›fuga‹, ›fantasia‹ und ›locus communis‹ thematisiert. Dahlhaus kommentiert entsprechende Passagen in Claudio Sebastianis *Bellum musicale* von 1563: »Der scheinbare Widerspruch zwischen der Verknüpfung des Begriffs ›Fantasia‹ mit der ›strengen‹ Imitationstechnik einerseits und der ›freien‹ Improvisation und ›Erfindungsgabe des Autors‹ andererseits [...] verschwindet, wenn man bedenkt, daß sowohl die Improvisation als auch die Imitation in Engführung an ein begrenztes Repertoire melodischer und satztechnischer Formeln gebunden war und daß ›Erfindung‹ (Invention) nichts anderes als das Verfügen über solche Topoi bedeutete.« (1960, 204)

111 »Bei der gedanklichen Ausarbeitung eines Satzes konnten Komponisten auch auf ihre Übung im Singen super librum zurückgreifen [...]« (Helms 2001, 16).

112 Das Verhältnis von Sequenz und Imitation brachte Mauritius Vogt auf den Punkt, indem er postulierte, »alle Themen oder Subjekte, die für Fugen geeignet sind«, seien ableitbar (deducuntur) »aus einfachen Fantasien« (1719, 154). Diese scheint Vogt sich durchweg als Sequenzen vorgestellt zu haben: Eine knappe Übersicht gebräuchlicher »phantasijs simplicibus« beinhaltet ausschließlich Gegenschrittmodelle und Vorhaltsketten.

113 Preuß 2002, 82.

formal-syntaktische und semantische Kontexte des Modellgebrauchs einzugehen, bedürfte detaillierter Einzelanalysen, denen eine weitere Grundlage zu geben eine Absicht der vorliegenden Untersuchung ist.

Literatur

Quellen

- Aaron, Petrus (1516), *De Institutione harmonica*, Bonn, Reprint New York: Broude Bros. 1978.
- Banchieri, Adriano (1614), *Cartella musicale nel canto figurato fermo, & contrapunto*, Venedig, Reprint Bologna: Forni 1968 (= BMB II/26).
- Berardi, Angelo (1687), *Documenti armonici*, Bologna, Reprint Bologna: Forni 1970 (= BMB II/40a).
- (1698), *Miscellanea musicale*, Bologna, Reprint Bologna: Forni 1970 (= BMB II/40b).
- Buchner, Hans (1525), »Fundamentum, sive ratio vera«, Ms., hg. von Harro Schmidt in: *Hans Buchner, Sämtliche Orgelwerke*, Bd. 1 (= EdM 54), Frankfurt a.M.: Litolf 1974.
- Cerone, Pedro (1613), *El melopeo y maestro*, Neapel, Reprint Barcelona: Consejo superior de investigaciones científicas 2007.
- Cerreto, Scipione (1601), *Della prattica musica vocale et strumentale*, Neapel, Reprint Bologna: Forni 1969 (= BMB II/30).
- Diruta, Girolamo (1593), *Il Transilvano*, Venedig, Reprint Bologna: Forni 1997 (= BMB II/132).
- Dressler, Gallus (1563), »Praecepta musicae poeticae«, Ms. Magdeburg, hg. von Bernhard Engelke, *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 49/50 (1914/15), 213–250.
- Fenaroli, Fedele (1775), *Regole musicali di cembalo*, Neapel, Reprint Bologna: Forni 1975 (= BMB II/140).
- Grampp, Florian (Hg.), (2006), *Deutsche Gesangstraktate des 17. Jahrhunderts. Daniel Friderici, Johann Andreas Herbst, Johann Crüger* (= Documenta Musicologica I/43), Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Guilielmus monachus (1965), *De preceptis artis musicae et practice compendiosus libellus*, Ms., hg. von Albert Seay, Rom: American Institute of Musicology (= CSM 11).
- Herbst, Johann Andreas (1643), *Musica poetica, sive Compendium melopoëticum* [...], Nürnberg, Mikrofiche, Leiden: IDC.
- Hothby, Johannes (1977), *De arte contrapuncti*, Ms., hg. von Gilbert Reaney, Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology/Hänssler (= CSM 26).
- Kircher, Athanasius (1650), *Musurgia universalis*, 2 Bde., Rom, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1970.

- Lusitano, Vincenzo (1553), *Introduttione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contrapunto semplice, et in concerto*, Rom, Reprint d. Ausg. Venedig 1561, Lucca: Libreria Musicale Italiana 1989 (= Musurgiana 7).
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1753/54), *Abhandlung von der Fuge [...]*, 2 Bde., Berlin, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1970.
- Muffat, Georg (1699), »Regulae concentuum partiturae«, Ms., hg. von Hellmut Federhofer als: *An Essay on Thoroughbass* (= Musicological Studies and Documents 4), American Institut of Musicology 1961.
- Murschhauser, Franz Xaver Anton (1721), *Academia musico-poetica bipartita [...]*, Nürnberg, Mikrofiche, Leiden: IDC.
- Paumann, Conrad (1452), »Fundamentum organisandi«, Ms. Nürnberg, Reprint in: *Das Lochheimer Liederbuch nebst der Ars organisandi von Conrad Paumann*, hg. von Friedrich Wilhelm Arnold, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1926.
- Picerli, Silverio (1630), *Specchio seconda di musica*, Neapel (Bibliothèque nationale de France).
- Praetorius, Friedrich Emanuel (1661), »Exempla auf den Bassum Continuum«, Ms. Lüneburg zw. 1655 u. 1695, hg. von Joachim Birke als: »Friedrich Emanuel Praetorius' ›Exempla auf den Bassum Continuum‹«, *Mf* 14, 370–393.
- Rodio, Rocco (1609), *Regole di musica*, Neapel, Reprint Bologna: Forni 1981 (= BMB II/56).
- Santa María, Tomás de (1665), *Libro Llamado arte de taner fantasía*, Valladoid, Reprint Barcelona: Consejo superior de investigaciones científicas 2007.
- Scaletta, Oratio (1600), *Scala di musica molto necessaria per principianti*, Venedig, Reprint d. Ausg. Venedig 1626, Bologna: Forni 1976 (= BMB II/33).
- Spiridionis a Monte Carmelo (1670/71/75), *Nova instructio pro pulsandis organis, spinettis*, Manuchordiis, 4 Bde., Bamberg 1670, 1671; Würzburg 1675, Reprint hg. von Edoardo Bellotti, Colledara: Andromeda 2003.
- Sweelinck, Jan Pieterszoon (1901), *Composition Regeln*, Ms., hg. von Hermann Gehrmann, 's-Gravenhage/Leipzig (= Werken van Jan Pieterszn. Sweelinck 10)
- Tigrini, Orazio (1588), *Il compendio della musica nel quale brevemente si tratta dell'arte del contrapunto*, Venedig, Reprint New York: Broude Bros. 1966.
- Urbevetani, Ugolini (1960), *Declaratio musicae disciplinae*, II. Buch, Ms., hg. von Albertus Seay, Rom 1960: American Institute of Musicology (= CSM 7).
- Vicentino, Nicola (1555), *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom (Bibliothèque nationale de France).
- Vogt, Mauritius (1719), *Conclave thesauri magnae artis musicae [...]*, Prag, Mikrofiche, Rochester, NY: Sibley Music Library.
- Werckmeister, Andreas (1702), *Harmonologia musica*, Frankfurt/Leipzig, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1994.
- Zacconi, Lodovico (1622), *Prattica di musica*, Bd. 2, Venedig, Reprint Bologna: Forni 1967 (= BMB II/2).
- Zarlino, Gioseffo (1573), *Le Istitutioni harmoniche*, Venedig, Reprint New Jersey: Ridge-wood 1966.

Literatur

- Apel, Willi (1967), *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Apfel, Ernst (1981), *Geschichte der Kompositionslehre von den Anfängen bis gegen 1700*, 3 Bde., Wilhelmshaven: Heinrichshofen's.
- Braun, Werner (1982), *Der Stilwandel in der Musik um 1600*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (1994), *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Teil II, von Calvisius bis Mattheson (= GMth 8/II), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Butler, Gregory G. (1974), »The Fantasia as Musical Image«, *The Musical Quarterly*, 60/4, 602–615.
- Bandur, Markus (2002), Artikel »Improvisation, Extempore, Impromptu«, in: *HmT* 32.
- Dahlhaus, Carl (1956), »Versuch über Bachs Harmonik«, *Bach-Jb.* 43, 73–92.
- (1959), »Formen improvisierter Mehrstimmigkeit im 16. Jahrhundert«, *Musica* 13, 163–167.
- (1960), »Besprechung von: Alfred Mann, The Study of Fugue«, *Mf* 13, 224–244.
- (1968), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- (1978), »»Neue Musik« als historische Kategorie«, in: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz: Schott, 29–39.
- (1984), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Teil 1, *Grundzüge einer Systematik* (= GMth 10), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Deppert, Heinrich (1993), *Kadenz und Clausel in der Musik von J. S. Bach. Studien zu Harmonie und Tonart*, Tutzing: Hans Schneider.
- Federhofer, Hellmut (1981): *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker* (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung der österreichischen Akademie der Wissenschaften 21), Wien: VÖAW.
- Fladt, Hartmut (2005), »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs«, *Musiktheorie* 20, 343–369.
- Froebe, Folker (i. V.), »Kanonmodelle ›Note gegen Note‹ in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts«, in: *Musiktheorie und Vermittlung – Tagungsbericht des VI. Kongresses der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH)*, hg. von Klaus Heiwolt, Hildesheim u. a.: Olms.
- Goldschmidt, Hugo (1892), *Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart*, Breslau, Reprint Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik 1978.
- Groth, Renate (1989), »Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert«, in: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre* (= GMth 7), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 307–379.

- Gurlitt, Wilibald (1966), »Canon sine pausis«, in: *Musikgeschichte und Gegenwart*, Teil 1 (= BzAfMw 1), Wiesbaden: Franz Steiner, 105–110.
- Helms, Dietrich (2001), »Denken in Intervallverbänden. Kompositionsdidaktik und Kompositionstechnik um 1500«, *Mf* 54, 1–23.
- Jans, Markus (1986), »Alle gegen eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts«, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10, 101–120.
- (1992), »Modale ›Harmonik. Beobachtungen und Fragen zur Logik der Klangverbindungen im frühen 16. und 17. Jahrhundert«, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16, 167–188.
- Koldau, Linda Maria (2005), *Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi*, 2. Aufl. Kassel u. a.: Bärenreiter.
- La Motte, Diether de (1981), *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Laubenthal, Annegrit / Klaus-Jürgen Sachs (1989/90), »Theorie und Praxis«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3), Laaber: Laaber, 129–192.
- Leopold, Silke (1993), *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, 2. Aufl. Laaber: Laaber.
- Loesch, Heinz von (2003), »Musica – Musica practica – Musica poetica«, in: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Teil 1 (= GMth 8/1), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Möllers, Christian (1989), »Analyse durch Improvisation. Chaconnebässe der Barockzeit als Improvisationsmodelle«, *Üben und Musizieren* 6, 73–86.
- Preuß, Volkhardt (2002), »Die Fuge zwischen Rezeption und Wandel«, in: *Melodie und Harmonie, Festschrift für Christoph Hohlfeld* (= Musik und, Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Neue Folge 3), hg. von Reinhard Bahr. Berlin: Weidler, 63–84.
- Rempp, Frieder (1989), »Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino«, in: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre* (= GMth 7), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 39–220.
- Riemann, Hugo (1929), *Geschichte der Musiktheorie im 9.–19. Jahrhundert*, Berlin, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1990.
- Sachs, Klaus-Jürgen (1983), »Arten improvisierter Mehrstimmigkeit nach Lehrtexten des 14.–16. Jahrhunderts«, *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 7, 166–183.
- (1984), »Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert«, in: *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit* (= GMth 5), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 161–256.
- Salzer, Felix / Carl Schachter (1969), *Counterpoint in Composition*, New York, Reprint Chichester (West Sussex): Columbia Press 1989.
- Schubert, Peter (2002), »Counterpoint pedagogy in the Renaissance«, in: *The Cambridge History of western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge University Press, 503–533.

Die Zirkelsequenz in Mozarts Klaviersonaten

Rudolf Rasch

In diesem Beitrag wird für Quintfallsequenzen, die alle Stufen einer Tonart durchlaufen, der Terminus ›Quintfall-Zirkelsequenz‹ oder kurz ›Zirkelsequenz‹ vorgeschlagen. Steht die Tonika nicht am Anfang und Ende, sondern in der Mitte, lässt sich von einer ›verschobenen Zirkelsequenz‹ sprechen. In einem ersten Teil (»Zur Theorie der Zirkelsequenz«) werden die Grundstruktur des Modells, sein Ursprung in der Mehrstimmigkeit und die Varianten seiner Ausarbeitung dargestellt. So können im Zuge der Ausarbeitung Akkordumkehrungen, leitereigene und alterierte Akkorde, Dreiklänge und Septakkorde verwendet werden. Ein zweiter Teil untersucht das Vorkommen und die kompositorische Verwendung von Zirkelsequenzen in Mozarts Klaviersonaten. Dabei wird deutlich, dass Mozart kein kompositorisches Standardverfahren kennt: Die insgesamt sechzehn Zirkelsequenzen in Mozarts Klaviersonaten unterscheiden sich hinsichtlich Taktart, Stimmenzahl, Motivik sowie harmonischer und kontrapunktischer Ausgestaltung zum Teil erheblich. Doch lassen sich auch wiederkehrende Aspekte des Modellgebrauchs herausarbeiten. Charakteristisch ist beispielsweise die Verklammerung von Akkordprogressionen durch übergreifende Motive. Auch finden sich Zirkelsequenzen durchwegs in locker gefügten Partien, etwa im Anschluss an die Exposition eines Haupt- oder Seitenthemas oder in den Couplets von Rondosätzen. Sowohl die terminologische Erfassung der ›Zirkelsequenz‹ als auch Untersuchungen zu ihrem Gebrauch bei Mozart sind bislang Desiderat geblieben. Hier setzt der vorliegende Beitrag an.

Zirkelsequenzen im weiten Sinne werden hier definiert als sequentielle Fortschreitungen, die alle Stufen der Tonart in festgelegter Reihenfolge und (in aller Regel) unter Verwendung eines fixen rhythmischen Wiederholungsmusters durchmessen. Eine bestimmte Form ist die Quintfall-Sequenz I-IV-VII-III-VI-II-VI-II-V-I. In diesem Beitrag werde ich mich auf diese Sequenzform beschränken, die ich einfach Zirkelsequenz (im engeren Sinne) nennen werde. Derartige Sequenzen erscheinen in etwa der Hälfte der Klaviersonaten Mozarts, und zwar ausschließlich in den Ecksätzen. Sie zu untersuchen und zu beschreiben ist der Zweck dieses Beitrags.¹

1 Dieser Beitrag ist in kürzerer Form auf Englisch erschienen in *Dutch Journal of Music Theory* 11/3 (November 2005), 178–202. Ich danke Michiel Schuijjer (Den Haag) und Thomas Christensen (Chicago) für ihre hilfreichen Bemerkungen bezüglich einer früheren Fassung, ebenso den Herausgebern dieser Ausgabe der *ZGMTH* für die sprachliche Bearbeitung des deutschen Textes.

Zur Theorie der Zirkelsequenz

Bezeichnungsweisen

Eine Sequenz kann allgemein als melodische, harmonische oder polyphone Idee beschrieben werden, die »wiederholt [...] auf verschiedenen Tonhöhen«² gebraucht wird. Als Beispiel einer so verstandenen Sequenz seien die folgenden Takte des *Presto* aus Mozarts Klaviersonate KV 310 angeführt:



Beispiel 1: W. A. Mozart, Klaviersonate a-Moll KV 310, III. Satz, T. 56–59

Der Ausschnitt zeigt eine Idee, die in den Takten 56–57 exponiert, dann wiederholt und in den Takten 58–59 eine große Sekunde aufwärts transponiert wird. Die wiederkehrende Idee einer Sequenz wird im Folgenden ihr *Modul* genannt. Im gegebenen Beispiel hat das Modul eine harmonische Innenbeziehung, die als V-I -Progression beschrieben werden kann. Das harmonische Verhältnis des zweiten Moduls zum ersten, die *Transpositionsbeziehung*, ist das einer steigenden Sekunde. Es gibt noch eine dritte harmonische Relation, nämlich die *Grenzbeziehung* zwischen beiden Modulen, die fallende Kleinterz D-H. Da der Kern der Struktur in der Transposition des Moduls besteht, können solche Sequenzen *transponierende Sequenzen* genannt werden. Die Transposition kann entweder »tonal« sein (mit einander folgenden Darstellungen der Idee in einer einzigen Tonart), oder »reak« (mit einem neuen tonalen Zentrum in jeder neuen Darstellung). Das oben gegebene Beispiel ist »reak«.

Die Zirkelsequenz kann modellhaft folgendermaßen dargestellt werden:

1	2	3	4	5	6	7	8
C	F	G	E	A	D	G	C
I	IV	VII	III	VI	II	V	I

Beispiel 2: Zirkelsequenz in C-Dur mit Dreiklängen

Die Akkorde der Sequenz werden im Folgenden auf dreierlei Weise bezeichnet: mithilfe von Ordinalzahlen (über dem Diskantsystem), Tonbuchstaben und Stufenbezeichnungen

² Drabkin 2001.

(unter dem Basssystem). Die Stufenfolge der Akkorde ist bei allen Zirkelsequenzen dieselbe. Die ordinale Nummerierung der Akkorde ermöglicht es, zwischen ungeradzahligen (1, 3, 5, 7) und geradzahligen Akkorden einer Sequenz (2, 4, 6, 8) zu unterscheiden. In Beispiel 2 etwa ist zu erkennen, dass die ungeradzahligen Akkorde den Grundton in der Oberstimme wiederholen, während die geradzahligen Akkorde in Quintlage erscheinen. Geradzahlige und ungeradzahlige Akkorde erscheinen meist in unterschiedlicher Lage. In diesem Fall können unmittelbar aufeinander folgende Akkorde nicht mit denselben Motiven und Texturen ausgearbeitet werden.

Struktur

Die Zirkelsequenz umfasst in ihrer vollständigen Form acht Akkorde. In aller Regel werden jeweils zwei Akkorde zu einem Akkordpaar zusammengefasst. Jede Einheit aus zwei Akkorden ist analog zur vorangegangenen aufgebaut, setzt aber eine Sekunde tiefer an. Der harmonischen Wiederholungsstruktur pflegt eine rhythmisch-metrische zu entsprechen. In sich ist die Zirkelsequenz dreigeteilt: Sie beginnt mit der Fortschreitung I-IV, die wir den ›Kopf‹ nennen wollen. Die letzten drei Akkorde bilden eine reguläre II-V-I-Kadenz (deren Sequenzcharakter erst durch die vorangegangene harmonische Bewegung zur Gänze deutlich wird). Ihr gegenüber stehen die mittleren Akkorde der Sequenz (VII-III-VI). Dieses ›Mittelglied‹ entzieht sich einer kadenziellen Interpretation: Die dritte Stufe bleibt funktional mehrdeutig und der ›unharmonische‹ Fundamentschritt von der IV. zur VII. Stufe (übermäßige Quarte bzw. verminderte Quinte) ist sequenzieller Analogiebildung geschuldet. Zwar folgen der Kopf (I-IV) und die Verbindung zwischen Mittelglied und nachfolgenden Kadenzen (VI-II) einer kadenziellen Logik, doch erschließt sich diese erst aus dem Kontext des Ganzen.

In Moll hat die Zirkelsequenz folgende Form:

1 2 3 4 5 6 7 8

A D G C F H E A

I IV VII III VI II V I

Beispiel 3: Zirkelsequenz in a-Moll mit Dreiklängen

Auf den Kopf I-IV folgt das ›Mittelglied‹. Die Fortschreitung VII-III entspricht einer V-I-Kadenz in C-Dur, der Paralleltonart. Eine Kadenz in der Grundtonart (VI-II-V-I) bildet den ›Abschluss‹.

Akkordformen

Die funktionellen Tendenzen, die der Zirkelsequenz mit Dreiklängen innewohnen, treten durch die Verwendung von Septakkorden stärker in den Vordergrund:

1 2 3 4 5 6 7 8

C F H E A D G C
I IV VII III VI II V I

Beispiel 4: Zirkelsequenz in C-Dur mit Septakkorden

Die Zirkelsequenz in Dur enthält vier verschiedene Typen von Septakkorden: einen Dominantseptakkord (7), drei kleine Moll-Septakkorde (4, 5, 6), zwei große Dur-Septakkorde (1, 2) und einen halbverminderten Septakkord (3).

In Moll gewinnt die Zirkelsequenz mit Septakkorden folgende Erscheinung:

1 2 3 4 5 6 7 8

A D G C F H E A
I IV VII III VI II V I

Beispiel 5: Zirkelsequenz in a-Moll mit Septakkorden

Auch diese Sequenz enthält vier verschiedene Akkordtypen: Zwei Dominantseptakkorde (3, 7), zwei kleine Septakkorde (1, 2), zwei große Septakkorde (4, 5) und einen verminderten Septakkord (6). Der Dominantseptakkord 3 verstärkt die interne Kadenz 3-4 zur Durparallele. Die Septimen werden jeweils durch die Terz des vorangehenden Akkords vorbereitet und in die Terz des folgenden Akkords aufgelöst. Indem die Auflösung einer Dissonanz zugleich die Vorbereitung der nächsten bedeutet, sind alle Akkorde eng miteinander verknüpft. Zwei lineare Vorhaltsketten prägen den Oberstimmensatz der Sequenz.

Sopran
Alt

1 2 3 4 5 6 7 8

C F H E A D G C
I IV VII III VI II V I

Tenor
Bass

Beispiel 6: Zirkelsequenz in C-Dur mit Vorhaltsketten im Sopran und Alt

Der Sopran enthält eine Vorhaltskette, die über den Leitton zur Tonika führt; der Alt eine weitere, die über die Dominantseptime in der Terz der Tonika endet; die Quinte fehlt im Schlussakkord. Tritt in der fünfstimmigen Formulierung eine zweite Altstimme hinzu, so wird ein vollständiger Schlussakkord erreicht.

DIE ZIRKELSEQUENZ IN MOZARTS KLAVIERSONATEN

1 2 3 4 5 6 7 8

Sopran
Alt 1
Alt 2
Tenor
Bass

C F H E A D G C
I IV VII III VI II V I

Beispiel 7: Fünfstimmige Zirkelsequenz in C-Dur mit Vorhalten

Wichtige Varianten zum Grundmodell der Zirkelsequenz können durch Alterationen gebildet werden, die Zwischendominant-Septakkorde oder verminderte Septakkorde entstehen lassen. Zwischendominant-Septakkorde werden gebildet durch Verwendung einer Großerz statt Kleinterz in einem Moll-Septakkord (möglich in Akkord 4, 5 und 6 der Dursequenz und Akkord 1 und 2 der Mollsequenz) oder einer kleinen Septime statt der großen in einem Dur-Septakkord (möglich in Akkord 1 der Dursequenz und Akkord 4 der Mollsequenz). Weiterhin können Zwischendominanten zu Septnonenakkorden oder verminderten Akkorden transformiert werden. Verminderte Septakkorde lassen sich durch Alteration bilden, wobei der tiefste Ton des verminderten Septakkordes (zum Beispiel *cis* in *cis-e-g-b*) zumeist eine Großerz über dem Grundton des Sequenzakkordes (*a* in diesem Beispiel) steht.

Maximal können fünf Zwischendominanten verwendet werden, wie die nachfolgenden Beispiele (in C-Dur und a-Moll) zeigen. Ausgenommen sind lediglich die Klänge vor den Tritonusschritten (Dur: IV. Stufe, Moll: VI. Stufe):

1 2 3 4 5 6 7 8

C F H E A D G C
I IV VII III VI II V I

Beispiel 8: Zirkelsequenz in C-Dur mit Zwischendominanten³

1 2 3 4 5 6 7 8

A D G C F H E A
I IV VII III VI II V I

Beispiel 9: Zirkelsequenz in a-Moll mit Zwischendominanten

3 Siehe Caplins Beispiele 2.11.f (mit Durdreiklängen) und 2.11.g (mit Septakkorden).

In der musikalischen Praxis ist eine solche Häufung von Zwischendominanten freilich selten, und einige der Akkordfolgen in den oben skizzierten Beispielen sind ungebräuchlich.

Eine Zirkelsequenz enthält in der Regel eine oder mehrere transponierte Wiederholungen eines Moduls aus zwei Akkorden. Bezüglich der Zirkelsequenz ist der Begriff des Sequenzmoduls jedoch zweideutig. Das Modul kann definiert werden als die Folge der Akkorde 1-2 und wird dann wiederholt als 3-4, 5-6 und 7-8. Eine alternative Definition jedoch könnte auch die Akkordfolge 2-3 als Modul auffassen, die Akkordfolgen 4-5 und 6-7 als Wiederholungen sowie 1 und 8 als Halbmodule. Mitunter sind beide Definitionen gleichermaßen sinnvoll, da die Überschneidung von Phrasen und Motiven in der kompositorischen Ausarbeitung die Absetzung von Modulen verschleiern kann.

Stimmführung

Die Beschreibung der Zirkelsequenz als Akkordfortschreitung oder Stufenfolge könnte den Eindruck erwecken, es handle sich um ein primär harmonisches Modell. Unter Berücksichtigung ihres Ursprungs in der Musik des siebzehnten Jahrhunderts kann sie jedoch ebenso gut als eine mehrstimmige Struktur beschrieben werden, als ein Zusammengehen von vier melodischen Linien. Der Stimmverlauf im folgenden Beispiel ist derart gewählt, dass sich am Ende des Soprans eine ›clausula cantizans‹-Formel zeigt, am Ende des Alts eine ›clausula altizans‹, des Tenors eine ›clausula tenorizans‹ und des Basses eine ›clausula basizans‹.

1 2 3 4 5 6 7 8

Sopran
Alt

Tenor
Bass

C F H E A D G C
I IV VII III VI II V I

Beispiel 10: Zirkelsequenz in C-Dur als vierstimmiger Satz⁴

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, eine Zirkelsequenz vierstimmig zu setzen. Eine glattere Form lässt sich durch Austausch der Tenor- und Bassnoten bei den geradzahigen Akkorden herstellen. Das Ergebnis ist ein Wechsel von Grund- und Sextakkorden.

1 2 3 4 5 6 7 8

Sopran
Alt

Tenor
Bass

C F H E A D G C
I IV VII III VI II V I

Beispiel 11: Zirkelsequenz in C-Dur mit geradzahigen Akkorden in erster Umkehrung

Alt und Tenor verlaufen in fallenden Sekunden, Sopran und Bass im Wechsel von steigenden Sekunden und fallenden Terzen. Bei schematischer Beibehaltung des Stimmführungsmusters würde ein terzloser Schlussakkord erreicht. Es wäre möglich, die Terz in die Tenorstimme zu legen oder aber den Satz durch eine zweite Altstimme zur Fünfstimmigkeit zu ergänzen:

1 2 3 4 5 6 7 8

Sopran
Alt 1
Alt 2
Tenor
Bass

C F H E A D G C
I IV VII III VI II V I

Beispiel 12: Fünfstimmige Zirkelsequenz in C-Dur

Die in den Beispielen 2 bis 12 gezeigten Sequenzen sind ›Modelle‹ oder (im Sinne Schenkers) ›Mittelgrundstrukturen‹. In der musikalischen Wirklichkeit begegnen sie in vielfältig ausgearbeiteter Form.

Exkurs: Die Zirkelsequenz im musiktheoretischen Schrifttum seit 1900

Ungeachtet der großen Verbreitung jeglicher Art von Sequenzen im musikalischen Repertoire ist das einschlägige Schrifttum recht knapp bemessen. Natürlich widmet jede Harmonielehre einige Seiten Sequenzen verschiedener Art, und jedes große Musiklexikon hat einen Artikel zur ›Sequenz‹ (im hier gemeinten Sinne).⁵ Offensichtlich aber gibt es bislang keine allgemein akzeptierte Art, Sequenzen zu klassifizieren. Die benutzten Termini sind uneinheitlich, und das Repertoire besprochener Sequenzen variiert stark. Spezialliteratur zur Sequenz ist rar.⁶ Eine umfassende Darstellung, die auch systematischen Ansprüchen genügt, fehlt bis heute.

- 4 Dieses Beispiel entspricht Caplin 1998, Beispiel 2.11.a.
- 5 Der Terminus »Sequence« fehlt jedoch im Register von Christensen 2002.
- 6 Thomas Christensen gab mir Hinweise zu zwei amerikanischen Dissertationen zum Thema »Sequenz« (Moreno 1993 und Ricci 2004). Leider konnte ich diese Dissertationen nicht einsehen; vgl. auch Moreno 2000, Ricci 2002. Moreno bespricht hauptsächlich transponierende Sequenzen aus dem Musikschrifttum des frühen neunzehnten Jahrhunderts; Ricci enthält eine formale Beschreibung der transponierenden Sequenz mit Methoden der pitch-class set theory. Ich danke Adam Ricci für die Zusendung einer Kopie seiner Artikel (die in einer außerhalb der USA schwer zugänglichen Zeitschrift erschienen sind). Nach Abschluss dieses Beitrags wurde ich durch Harmuth Kinzler (Osnabrück) freundlicherweise auf einige relevante deutsche Beiträge über Quintfallsequenzen bzw. Zirkelsequenzen aufmerksam gemacht, insbesondere Troschke 1995, Holtmeier 2000 und Kinzler 2003.

Das *New Grove Dictionary* (2001) widmet der Sequenz im Sinne eines wiederholten Moduls einen nicht mehr als siebzehnzeiligen Artikel.⁷ Der aus der Ausgabe von 1980⁸ identisch übernommene Text differenziert nicht zwischen verschiedenen Sequenztypen. Zwei kurze Musikbeispiele (von Beethoven und Chopin) stellen Zirkelsequenzen dar, ohne dass dieser Sonderaspekt zur Sprache käme. Das Stichwort »Sequence« im Sinne einer Gattung des gregorianischen Gesangs hingegen wird mit einem Artikel von fünfzehn Seiten, vielen ausführlichen Musikbeispielen und Hunderten von Literaturhinweisen bedient.⁹ In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (21998) wird die Sequenz mit einem Artikel von zweieinhalb Spalten Länge etwas ausführlicher dargestellt.¹⁰ Der größere Teil des Textes widmet sich terminologischen Unterschieden, die jedoch nicht an Notenbeispielen erläutert sind, so dass unklar bleibt, ob die Zirkelsequenz mitgemeint ist oder nicht. Bemerkenswert ist der Satzesatz des Artikels: »Um 1600 ist das Prinzip der Sequenz praktisch erschlossen und als Element der kompositorischen Gestaltung bis in die Gegenwart allgegenwärtig.« Der jüngste Literaturhinweis stammt aus dem Jahr 1836. Auch hier ist der Artikel über die gleichnamige Gattung des gregorianischen Gesangs um ein Mehrfaches länger.¹¹

Musiktheoretische Lehrbücher behandeln die Sequenz in der Regel als einen Aspekt der Harmonik. Rudolf Louis und Ludwig Thuille beispielsweise diskutieren die Zirkelsequenz in ihrer *Harmonielehre* (1908) im Zuge der Besprechung von Nebenakkorden.¹² Analytische Beispiele in Dur und äolischem Moll sind beigefügt.¹³ Die Zirkelsequenz wird umschrieben als eine »Sequenz von Dreiklängen oder Septakkorden mit quintweise fallendem (bzw. quartweise steigendem) Grundton«.

Ernest W. Mulder bespricht in seiner *Harmonie Teil I* (1947) die Zirkelsequenz als ein Beispiel für die Verwendung von Septakkorden in einer »Sequenz«, jedoch ohne Bezug auf Literaturbeispiele und ohne weitere terminologische Präzisierung.¹⁴

Allen Forte widmet der Zirkelsequenz (»circular progression by sequence«) eine Seite seiner Publikation *Tonal Harmony in Concept and Practice* (1962).¹⁵ An anderer Stelle desselben Buches bespricht Forte auch die Variante mit Septakkorden.¹⁶

Walter Pistons *Harmony* (1976) ist vermutlich die erste Harmonielehre, die ein ganzes Kapitel allein der Sequenz widmet. Der größte Teil des Textes befasst sich freilich mit der

7 Drabkin 2001.

8 Drabkin 1980.

9 Crocker/Caldwell/Planchart 2001.

10 Pfannkuch 1998.

11 Kruckenberg 1998.

12 Louis/Thuille 1912, 108: »Nebenharmonien in Dur«, 130: »in Moll«, 141: »im äolischen Moll«.

13 Anton Bruckner, Fünfte Symphonie, Adagio, Takte 174–175, und J.S. Bach, Toccata d-Moll, BWV 538, T. 31–32.

14 Mulder 1952, 29–30. Das einzige Musikbeispiel mit einer Zirkelsequenz ist ein Fragment aus dem Offertorium von Mozarts Requiem (»Ne absorbeat«), aber dieses Beispiel dient lediglich zur Erläuterung der Dur-Moll-Sexte (55).

15 Forte 1962, 101–102.

16 Ebd., 94, 149–151 bzw. 140, 225.

transponierenden Sequenz.¹⁷ Die Zirkelsequenz wird nur beiläufig erwähnt und durch ein Beispiel aus einer Klaviersonate von Domenico Paradies.

Carl Dahlhaus bezeichnet die Zirkelsequenz in seinen *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (1967) als »geschlossene Sequenz«, deren zentrales Merkmal die Rückkehr zur Tonika sei.¹⁸ In der Praxis, Sequenzen tonikal zu schließen, spiegelte sich die im siebzehnten Jahrhundert neu entstehende harmonische Tonalität. Die Zirkelsequenz gehört für Dahlhaus zu einer größeren Klasse von Sequenzen mit fallenden Quinten (»Quintschrittsequenzen«), zusammen mit anderen Typen wie der modulierenden Sequenz (bei der die fallenden Quinten eine Modulation bewirken) und der »offenen Sequenz« (bei der die fallenden Quinten kein tonales Zentrum definieren).¹⁹

Edward Aldwells und Carl Schachters *Harmony and Voice Leading* (1978) enthält ein Kapitel über »Diatonic Sequences«, worin vier Sequenzkategorien besprochen werden: Sequenzen mit fallenden Quinten, mit steigenden Quinten, mit steigender 5-6-Technik und mit fallenden Terzen.²⁰ Der erste Typus entspricht dem, was hier Zirkelsequenz genannt wird. Beispiele aus Werken Händels und Mozarts sind angefügt.²¹ Sequenzen werden außerdem im Zusammenhang mit Zwischendominanten behandelt.²² Alles in allem schenken Aldwell und Schachter der Sequenz in der Mannigfaltigkeit ihrer Formen die gebotene Aufmerksamkeit.²³

William Caplin trennt in *Classical Form* (1998) zwischen Kadenzfortschreitungen und Sequenzfortschreitungen.²⁴ Er unterscheidet sechs Sequenztypen, die sämtlich als Zirkelfolgen beschrieben sind, nämlich als Akkordfortschreitungen, die mit der Tonika beginnen und enden: »Quintfall« (unsere Zirkelsequenz), »Quintstieg« (I-V-II-VI-III-VI I-IV-I), »Terzfall« (I-VI-IV-II-VII-V-III-I), »Terzstieg« (I-III-V-VII-II-IV-VII-I), »Sekundfall« (I-VII-VI-V-IV-III-II-I) und »Sekundstieg« (I-II-III-IV-V-VI-VII-I). Alle sechs Typen werden durch vierstimmige Notenbeispiele illustriert. Allerdings behandelt Caplin im analytischen Hauptteil seines Buchs lediglich vollständige Quintfallsequenzen. Die anderen Typen bleiben Theorie, wenigstens in ihrer vollständigen Form (obwohl sich Beispiele für Sekundfall-Sequenzen angeboten hätten). Caplin sichtet und bespricht viele Beispiele in den Werken Haydns, Mozarts und Beethovens, doch, von einigen zirkelförmigen Quintfallsequenzen abgesehen, bestehen diese nur aus einfachen Wiederholungen der ursprünglichen Idee, repräsentieren also das, was oben transponierende Sequenz genannt wurde. Die zitierten Sequenzen durchlaufen unterschiedlich viele harmonische Stufen, meistens zwei oder drei. Dadurch wird der Bezug zu den sechs zirkelförmig ausgearbei-

17 Piston 1976, 212–224.

18 Dahlhaus 1967, 133.

19 Ebd., 133.

20 Aldwell/Schachter 1989, 246–269.

21 G. F. Händel, *Royal Fireworks Music*, Bourée, und Concerto grosso, op. 6/6, Musette. W. A. Mozart, Sonate KV 545, I. Satz, T. 20–28.

22 Aldwell/Schachter 1978, 410–417.

23 Im französischen Musikschritftum werden Sequenzen »marches d'harmonie« genannt, vgl. Koechlin 1927, Bd. 1, 46–47.

24 Caplin 1998, 28–31.

teten Grundtypen problematisch, und Caplin analysiert diese transponierenden Sequenzen tatsächlich ohne Bezug auf die Zirkelformen. Stattdessen bezeichnet er das erste Auftreten der wiederholten Idee als »Modell«, seine Wiederholung als »Sequenz« und die transponierende Sequenz im Ganzen als »Modell-Sequenz-Technik«. Dadurch weicht Caplins Gebrauch des Terminus 'Sequenz' vom allgemeinen Usus ab, demzufolge unter Sequenz *alle* Erscheinungen der wiederholten Idee und nicht nur die zweite sowie die ihr folgenden zu verstehen sind. Caplin verwendet den Terminus Sequenzfortschreitung (»sequential progression«) auch, um transponierende Sequenzen zu beschreiben.

Die Zirkelsequenz spielt auch in Richard Taruskins *Oxford History of Western Music* (2005) eine Rolle.²⁵ Nach Taruskins Auffassung – wie zuvor bei Dahlhaus – gibt es einen engen Zusammenhang zwischen der Verwendung der Zirkelsequenz (die Taruskin den »diatonischen Quintenzirkel« nennt) in der italienischen Musik des ausgehenden siebzehnten Jahrhunderts und dem Aufstieg der harmonischen Tonalität zur selben Zeit. In Taruskins Worten: »When the diatonic circle of fifths became the basis of harmonic practice, the major-minor tonal system (or ›key system‹) can be said to have achieved its full elaboration.«²⁶ Es ist zu bezweifeln, dass die Zirkelsequenz die Grundlage der harmonischen Tonalität bildet – Kadenzfortschreitungen haben in dieser Hinsicht eine wichtigere Rolle gespielt. Sicher ist jedoch, dass die Verwendung von Zirkelsequenzen zu dieser Zeit beginnt. Das früheste Beispiel Taruskins entstammt Alessandro Scarlattis Oper *Aldimiro* (1683). Eine Durchsicht von Corellis *Sonata a tre* [...] *Opera prima* (1681) hätte ebenfalls Beispiele geliefert.²⁷

Die Zirkelsequenz in Mozarts Klaviersonaten

In neun der achtzehn Klaviersonaten Mozarts können insgesamt sechzehn Zirkelsequenzen nachgewiesen werden. Chronologisch sind die Sequenzen über das gesamte Corpus verbreitet, von der zweiten Sonate (KV 280) bis zur letzten (KV 576). Meist findet sich innerhalb einer Sonate nur eine Zirkelsequenz; die Sonaten KV 332, KV 545 und KV 570 enthalten jeweils zwei, die a-Moll Sonate KV 310 vier. Die folgende, chronologisch nummerierte Übersicht dient zugleich allen weiteren Verweisen als Legende.

- Nr. 1: Sonate F-Dur KV 280, I. Satz, T. 18–22.
- Nr. 2: Sonate B-Dur KV 281, I. Satz, T. 22–26.
- Nr. 3: Sonate a-Moll KV 310, I. Satz, T. 5–8.
- Nr. 4: Sonate a-Moll KV 310, I. Satz, T. 58–61, 62–65, 66–69.
- Nr. 5: Sonate a-Moll KV 310, I. Satz, T. 70–73.
- Nr. 6: Sonate a-Moll KV 310, III. Satz, T. 88–95.
- Nr. 7: Sonate D-Dur KV 311, III. Satz, T. 133–136.

²⁵ Taruskin 2005, Bd. 2, 185–192.

²⁶ Ebd., 185.

²⁷ Zum Beispiel in Sonata IV, Allegro, T. 25–26; Presto, T. 26–29; Sonata VI, letztes Allegro, T. 60–63; Sonata IX, Allegro, T. 12–13 und 28–30.

- Nr. 8: Sonate F-Dur KV 332, I. Satz, T. 60–65.
- Nr. 9: Sonate F-Dur KV 332, III. Satz, T. 46–48.
- Nr. 10: Sonate B-Dur KV 333, I. Satz, T. 143–146.
- Nr. 11: Sonate B-Dur KV 333, III. Satz, T. 189–193.
- Nr. 12: Sonate C-Dur KV 545, I. Satz, T. 18–21.
- Nr. 13: Sonate C-Dur KV 545, I. Satz, T. 37–40.
- Nr. 14: Sonate B-Dur KV 570, I. Satz, T. 117–123.
- Nr. 15: Sonate B-Dur KV 570, III. Satz, T. 59.
- Nr. 16: Sonate B-Dur KV 576, III. Satz, T. 46–48.

Im Folgenden sollen diese Zirkelsequenzen unter verschiedenen Aspekten untersucht werden: Ausarbeitung und Textur, Akkorde und Module, Mehrstimmigkeit, Vollständigkeit etc. Abschließend wird ihre formale Einbettung im Kontext des jeweiligen Werkes beleuchtet.

Satzformen. Grundsätzlich tauchen Zirkelsequenzen nur in den schnellen Sätzen von Mozarts Klaviersonaten auf, bevorzugt bei Kopfsätzen in Sonatenhauptsatzform. Nur eine Sequenz begegnet in einem Schlusssatz in Sonatenhauptsatzform (KV 332: Nr. 9); drei finden sich in Schlusssätzen in Rondoform (Nr. 6: KV 310, Nr. 7: KV 311, Nr. 16: KV 576) und eine (Nr. 15: KV 570) in einem Schlusssatz ohne eindeutig klassifizierbare Form.

Taktarten. Die Sequenzen erscheinen in den verschiedensten Taktarten. Mit acht von sechzehn Beispielen ist der 4/4-Takt der häufigste. Der Akkordwechsel folgt fast immer mit einer Häufigkeit von zwei Akkorden pro Takt (Nr. 3–5 und 11–13) oder einem Akkord pro Takt im 2/4-Takt (Nr. 2, 6). Die Sequenz im dritten Satz von Sonate KV 576 (Nr. 16) zeigt vier Akkorde pro 2/4-Takt, also einen Akkordwechsel in Achteln. Gleiches gilt für die Sequenz im dritten Satz der Sonate KV 570 (Nr. 15), wo der gesamte Durchlauf aller acht Akkorde nur einen Takt beansprucht.

Ein 3/4-Takt kann entweder einen Sequenzakkord (Nr. 8) oder zwei enthalten (Nr. 14 und 1), ein 6/8-Takt entweder zwei Akkorde (Nr. 9) oder vier (Nr. 7). Die üblichste Lösung ist, dem ersten Akkord zwei Achtel, dem zweiten ein Achtel zuzumessen, wie in der Sequenz Nr. 7 beispielhaft durchgeführt. Die Sequenz Nr. 1 zeigt das komplementäre Verfahren mit einem Schlag für den ersten Akkord und zwei Schlägen für den zweiten. Es ist bemerkenswert, dass die Sequenz im ersten Satz der Sonate KV 332 (Nr. 8) mit einer Art von harmonischem *accelerando* endet: Nach mehreren Takten mit jeweils nur einem Akkord sind die letzten drei Akkorde (VI-II-V) hemiolisch rhythmisiert, mit drei Akkorden in zwei Takten. Die Sequenz im dritten Satz derselben Sonate (Nr. 9) enthält ebenfalls eine Beschleunigung am Ende, mit zwei Akkorden pro Halbtakt statt einem.²⁸

28 Vgl. die analoge ›Beschleunigung‹ am Ende der Sequenz in Beethovens Hammerklavier-Sonate, I. Satz, T. 70–74.

Texturen. Schon ein flüchtiger Blick genügt, um zu erkennen, dass die Ausarbeitung der Sequenzen in satztechnischer Hinsicht außerordentlich vielfältig ist. Mehrere Zirkelsequenzen sind in Achtelnoten ausfiguriert (Nr. 8, 10, 11, 14, 15), eine in Achteltriolem (Nr. 1), einige in Sechzehntelnoten (Nr. 4, 5, 9, 12, 13), eine in Sechzehnteltriolem (Nr. 16) und eine in Zweiunddreißigstelnoten (Nr. 2). Meistens gibt es einen kleinsten Notenwert, der die Sequenz durchgehend strukturiert. Die Sequenz Nr. 3 bewegt sich in Achtel und Viertelnoten; ein ›Contre-temps‹-Rhythmus ist zu finden in den Sequenzen Nr. 8 und 11.

Figurale Varianten umfassen gebrochene und ungebrochene Akkorde, Tonleiterfiguren (steigend und fallend), Tonwiederholungen, diatonische Figuren, Oktavverdopplungen und Pausen zwischen einzelnen Noten. Auch die satztechnische Erscheinung ist sehr unterschiedlich. Zweistimmigkeit (mit einer Stimme pro Hand) ist am häufigsten (Nr. 1, 2, 7, 9, 12, 13, 15); Dreistimmigkeit (Nr. 5, 6, 8, 16) und Vierstimmigkeit (Nr. 4, 10, 11, 14) sind jeweils etwas seltener. Akkordsatz begegnet in den Sequenzen Nr. 3 und 10 (linke Hand) sowie Nr. 11 (rechte Hand). Die Satzweise der rechten Hand in den Sequenzen Nr. 3 (T. 6–7) und 8 kann auch als zweistimmige Mehrstimmigkeit gelesen werden, ebenso wie die ›gebrochenen Intervalle‹ der Sequenzen Nr. 7 und 10.

Motive. Die Verwendung von Motiven in Zirkelsequenzen weicht beträchtlich ab von jener in transponierenden Sequenzen. Bei letzteren ist ein Motiveinsatz in der Regel mit dem Sequenzmodul abgeschlossen, so dass Motiv und Modul zusammenfallen. In Zirkelsequenzen hingegen ist es die Regel, dass Motiveinsätze die Modulgrenzen übergreifen. Bei Mozart finden sich vor allem zwei Verfahrensweisen. Die erste zeigt zwei alternierende Motive, eines für die geradzahlig Akkorde der Sequenz und eines für die ungeradzahlig Akkorde. Die Motive beginnen stets auf dem schwachen Taktteil eines Akkordes und enden auf dem starken Taktteil des nächsten Akkords. Es handelt sich also um akkordübergreifende Motive, die wir ›gerades‹ und ›ungerades‹ Motiv nennen wollen. Sie treten meist nur in der rechten Hand auf, während die linke Hand entweder Akkorde oder zumindest eine Textur hinzufügt, die dem metrischen Schema des Akkordwechsels entspricht. Hierdurch überlappen sich Motive in der rechten und linken Hand, was zu einem durchgängigen Bewegungsverlauf beiträgt. Deutlich zu erkennen ist dieses Verfahren in der Sequenz Nr. 9:

The image shows a musical score for Example 13, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains six measures of music, numbered 45 to 47. Above the staff, five measures are labeled with '›ungerades Motiv‹' (measures 2, 4, 5) and '›gerades Motiv‹' (measures 3, 4, 6). The lower staff is in bass clef and contains five measures of music, numbered 45 to 47. Below the lower staff, five chords are indicated: F, H, E, A, and D. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals.

Beispiel 13: ›Gerade‹ und ›ungerade‹ Motive in Sequenz Nr. 9; W.A. Mozart, Klaviersonate F-Dur KV 332, III. Satz, T. 45–47

Analoge Verfahren lassen sich in den Sequenzen Nr. 2, 5, 8, 11 und 12 beobachten.

Bei der zweiten Verfahrensweise gibt es ebenfalls zwei Motive innerhalb eines Moduls mit zwei Akkorden, die jedoch auf beide Hände verteilt sind und somit eine Art ›Phasenverschiebung‹ bewirken: Das erste Motiv endet auf dem starken Taktteil, während das zweite auf dem schwachen Taktteil beginnt. Das zweite Motiv wiederum endet auf dem starken Taktteil, während das erste auf dem schwachen Taktteil neu beginnt. Für dieses Verfahren gibt die Sequenz Nr. 3 ein Beispiel:

The image shows a musical score for Example 14. It consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The right hand has five measures, each containing a chord. The left hand has five measures, each containing a single bass note. Above the right hand, measures 1 and 2 are bracketed together and labeled 'gerades Motiv', measures 3 and 4 are bracketed together and labeled 'gerades Motiv', and measure 5 is separate. Below the bass notes, measures 2 and 3 are bracketed together and labeled 'ungerades Motiv', and measures 4 and 5 are bracketed together and labeled 'ungerades Motiv'. The chords in the right hand are A, D, G, C, and F. The bass notes in the left hand are A, D, G, C, and F.

Beispiel 14: ›Gerade‹ und ›ungerade‹ Motive in Sequenz Nr. 3; W. A. Mozart, Klaviersonate a-Moll KV 310, I. Satz, T. 5–7

Dasselbe Verfahren findet sich in den Sequenzen Nr. 4 (zwischen den obersten zwei Stimmen), Nr. 6, 13 und 14, jeweils in unterschiedlicher Ausprägung.

Die Sequenzen Nr. 7 und Nr. 15 (und letztlich auch Sequenz Nr. 1) enthalten nur Akkordtöne in einer ununterbrochenen Reihe von Sechzehntelnoten, Achtelnoten beziehungsweise Achteltriole. Daher kann man hier keine Motive im eigentlichen Sinne abgrenzen. Dasselbe gilt für die Sequenz Nr. 16 mit ihren Vorhaltlinien in der rechten Hand und der ununterbrochenen Reihe von Sechzehnteltriole in der linken. In der Sequenz Nr. 10 schließlich fallen die Motive ausnahmsweise mit den Akkord und Modulgrenzen zusammen.

Dichte. Sequenz Nr. 15 ist die kompakteste in unserer Sammlung: Nur zwei Noten pro Akkord reichen aus, um die gesamte Fortschreitung zu durchlaufen. Sequenz Nr. 7 ist die mit drei Noten pro Akkord etwas weniger kompakt. Zumeist benötigt eine Sequenz acht bis zwölf Noten pro Akkord. Die größte Notenzahl findet sich in der Sequenz Nr. 2, mit 14 und 17 Noten (meist Zweiunddreißigstel) für die zwei Akkordtypen.

Vollständigkeit. Grundsätzlich besteht eine Zirkelsequenz aus acht Akkorden. In der musikalischen Praxis umfasst sie jedoch nicht immer die gesamte Reihe von Tonika zu Tonika. Die zwei Sequenzen in der Sonate KV 545 (Nr. 12, 13) zeigen modellhaft die vollständige Reihe von acht Akkorden, in vier Takten und mit vier Durchführungen des Sequenzmoduls. Eben dort jedoch ist der Schlussakkord in seiner Ausarbeitung von den vorangehenden Akkorden unterschieden. Die Sequenzen Nr. 6 und 9 zeigen ebenfalls kleine Änderungen im Schlussakkord. In anderen Sequenzen (Nr. 2, 3, 8) sind die letzten Akkorde mit Texturen belegt, die nicht mehr als Varianten des Sequenzmoduls aufgefasst werden können und sich mitunter über mehrere Takte verbreitern. Gelegentlich sind auch die Anfangsakkorde einer Sequenz anders texturiert als der eigentliche Korpus (Nr. 2, 9, 14). Einige Sequenzen schließlich sind ›überevullständig‹, das heißt, sie umfassen

noch einige zusätzliche Akkorde über die reguläre Reihe von Tonika zu Tonika hinaus. Sequenz Nr. 1 und 16, die erste und letzte unseres Katalogs, enthalten Akkorde, die der zentralen Folge vorangehen, Sequenz Nr. 7 geht zweimal durch den ganzen Zirkel.

Mehrstimmigkeit. Viele Sequenzen lassen ihren Ursprung in der Mehrstimmigkeit erkennen. Regelmäßig stößt man auf individuelle Linien, die mit den Stimmverläufen in unseren Beispielen 2 und 3 (mit Dreiklängen) oder 6 und 7 (mit Septakkorden) übereinstimmen. So kann die Oberstimme der Sequenz Nr. 6 als Entsprechung der zweiten Altstimme aus Beispiel 7 gedeutet werden. Die zwei Stimmen in der rechten Hand von Sequenz Nr. 16 folgen dem Sopran und Tenor aus Beispiel 6. Die Intervalle der rechten Hand in der Sequenz Nr. 8 können in längeren Notenwerten ausgeschrieben werden und entsprechen dann Sopran und Alt des Beispiels 6 (in vertauschten Lagen):

1 2 3 4 5 6 7
 60 61 62 63 64
 ›Sopran: ›Alt: ›Bass:
 C I F IV B VII Es III As VI D II G V

Beispiel 15: Reduktion der Mehrstimmigkeit in Sequenz Nr. 8; W. A. Mozart, Klaviersonate F-Dur KV 332, I. Satz, T. 60–64

Die Stimmen der rechten Hand in Sequenz Nr. 5 entsprechen dem Tenor und zweiten Alt in Beispiel 7. Werden die gebrochenen Intervalle der rechten Hand in Sequenz Nr. 7 in mehreren Linien ausgeschrieben, stellt die oberste Linie den zweiten Alt und die unterste den ersten Alt aus Beispiel 7 dar.

Die Bassstimme des Sequenzmodells erscheint zuweilen als ein Alternieren von fallenden Quinten und steigenden Quartan (Nr. 2, 6, 8, 9, 14). In Nr. 8 ist dieses Alternieren durch die satztechnische Ausarbeitung besonders hervorgehoben. In anderen Fällen wechselt die Bassstimme zwischen Grundtönen und Terzen (Nr. 3, 5, 10, 11, 12, 13, 15, 16). So lässt sich die Sequenz Nr. 11 auf folgendes Gerüst reduzieren:

5 6 7 8/1 2 3 4 5 6
 189 190 191 192 193
 ›Alt 1: ›Alt 2: ›Tenor: ›Sopran: ›Alt: ›Bass:
 G VI C II F V B I Es IV A VII D III G VI C II

Beispiel 16: Gerüstsatz von Sequenz Nr. 11; W. A. Mozart, Klaviersonate B-Dur KV 333, III. Satz, T. 189–193

Die letzte Viertelnote in der Bassstimme eines jeden Taktes ist gleichzeitig eine Durchgangsnote zur Ausfüllung der fallenden Terz, wie die Septime in jeder zweiten Takthälfte zur Terz des nachfolgenden Akkords.

Die drei Stimmen der rechten Hand in Sequenz Nr. 4 können für die ersten Akkorde (von oben nach unten) als erster Alt, zweiter Alt und Sopran aus Beispiel 7 beschrieben werden, für die weiteren Akkorde als Tenor, Sopran und erster Alt. Sie bilden eine dreistimmige Struktur über dem Dominantorgelpunkt im Bass, so dass folgende Reduktion möglich ist:

5 6 7 8/1 2 3

›Alt 1‹
›Alt 2‹
›Sopran‹

›Tenor‹
›Sopran‹
›Alt 1‹

C Fis H E A Dis
VI II V I IV VII

Beispiel 17: Reduktion der Mehrstimmigkeit in Sequenz Nr. 4;
W. A. Mozart, Klaviersonate a-Moll KV 310, I. Satz, T. 59–61

Akkorde. Im Abschnitt »Zur Theorie der Zirkelsequenz« wurde bereits auf die verschiedenen Harmonisierungsmöglichkeiten hingewiesen: Dreiklänge oder Septakkorde, leitereigene oder leiterfremde Akkorde, letztere üblicherweise in der Funktion von Zwischendominanten. Die von Mozart verwendeten Akkorde sind in Tafel 1 am Ende dieses Beitrags aufgelistet. Die schlichteste Lösung zeigen die beiden Sequenzen des ersten Satzes der C-Dur-Sonate KV 545 (Nr. 12–13): Sie sind durchgängig mit einer einfachen Reihe leitereigener Dreiklänge realisiert, wobei Grundstellung und erste Umkehrung einander ablösen.

Durch Reduktion der Akkorde auf Terzen kann eine Sequenz abermals einfacher realisiert werden. Dieses Verfahren begegnet in den Sequenzen Nr. 5 (geradzahlige Akkorde), 6 (geradzahlige Akkorde), 9 (alle Akkorde), 14 (geradzahlige Akkorde) und 15 (alle Akkorde). In der Sequenz Nr. 2 erscheinen die Akkorde zunächst ebenfalls auf Terzen reduziert, werden jedoch mit der zweiten Viertelnote jedes Taktes zu Dreiklängen vervollständigt.

Die Verwendung von Septimen für jeden Akkord der Sequenz (den ersten und letzten Akkord ausgenommen) ist relativ selten und beschränkt sich auf die Sequenzen Nr. 4 und 8. Das gewöhnliche Verfahren besteht im regelmäßigen Wechsel von Dreiklängen und Septakkorden (Nr. 1, 3, 5, 7, 10 und 14).

Viele Sequenzen enthalten Alterationen, die der Herstellung von Zwischendominanten dienen, beispielsweise durch Durauhellung, Hinzufügung der kleinen Septime oder Anwendung verminderter Akkorde. Zwischendominanten scheinen vor allem für Sequenzen in Dur-Tonarten charakteristisch zu sein. Das Extrem ist wohl Sequenz Nr. 1: Jeder Akkord kann als eine Zwischendominante gelesen werden, abgesehen vom zweiten Akkord und dem Kadenzschluss. Selbst die eröffnende Tonika (T. 19,1) ist als verminderter Zwischendominantakkord zur darauf folgenden vierten Stufe funktionalisiert.

Die Satzweise der Akkorde in Sequenz Nr. 1 resultiert aus ihrer metrischen Platzierung. Die Akkorde auf der ersten Zählzeit sind jeweils verminderte Septakkorde, diejenigen auf der zweiten Dur-Dreiklänge. Die Akkorde auf der jeweils dritten Zählzeit nehmen mehrfach Alterationen des nach dem Taktstrich folgenden Septakkords vorweg.

Andere Sequenzen sind weniger stark durch Zwischenfunktionen angereichert. Die Sequenzen Nr. 10, 12 und 15 beginnen mit Akkord 5 unseres Modells, der als Zwischendominante zu Akkord 6 fungiert, und enthalten am Ende Akkord 4, realisiert als Zwischendominante zu Akkord 5. Sequenz Nr. 7 zeigt gleichfalls viele Zwischendominanten: Nach den Anfangsakkorden ist jeder weitere Akkord entweder eine einfache Dominante (Akkord 7) oder eine Zwischendominante.

Es ist bemerkenswert, dass in den Moll-Sequenzen nur selten alterierte Akkorde vorkommen. Als Beispiel mag allenfalls die Sequenz Nr. 4 aus der Durchführung des ersten Satzes von KV 310 gelten, wo Alterationen teils als Leittöne, teils als Durchgänge eingefügt sind.

Wiederholung des Sequenzmoduls. Damit von einer Sequenz überhaupt gesprochen werden kann, sollte das Sequenzmodul im betreffenden Passus wenigstens zweimal durchgeführt werden. Obwohl ein Sequenzmodul bei einer Zirkelsequenz schwerer definiert werden kann als bei transponierenden Sequenzen, sind die Wiederholungen doch deutlich wahrnehmbar. In den Zirkelsequenzen der Klaviersonaten Mozarts ist das Sequenzmodul zuweilen nur zweimal unverändert zu finden (Nr. 2, 3, 8, 9), häufiger dreimal (Nr. 4, 5, 6, 10, 14) und in einigen Fällen auch viermal (Nr. 11, 12, 13, 15). Vier Sequenzmodule implizieren acht Akkorde, so dass in diesen Fällen die gesamte Sequenz durchgeführt ist. Liegen drei Sequenzmodule vor, bedeutet dies, dass ein oder zwei Akkorde am Anfang oder am Ende abweichend figuriert oder motivisch eingebunden sind. Sequenzen mit nur zwei Modulen zeigen ein hinzugefügtes Halbmodul oder ein verwandtes Modul, das den eigentlichen Modulen vorausgeht oder ihnen folgt.

Das Modul der Sequenz Nr. 1 ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Hier werden zwei Akkorde innerhalb eines 3/4-Takts berührt, wobei die Oktaven auf dem ersten und zweiten Schlag der linken Hand den Akkordwechsel anzeigen. Die rechte Hand jedoch setzt dem ein Alternieren von steigenden und fallenden Achteltriolen entgegen, so dass sich faktisch eine Zwei-Viertel-Figur ergibt, die dreimal innerhalb von zwei Takten auftaucht: Das Modul der rechten Hand wiederholt sich erst nach vier Akkorden. Insofern ist diese Sequenz die komplizierteste der hier behandelten.

Verschobene Zirkelsequenzen. Bisher wurden Sequenzen als Akkordfortschreitungen beschrieben, die mit der Tonika beginnen und enden (auch wenn in einigen Fällen der Tonikaakkord nicht selbst Teil eines Sequenzmoduls ist). Es gibt jedoch auch eine Anzahl von Sequenzen, bei denen die Tonika in der Mitte der Akkordprogression steht. Mit vier Beispielen (Nr. 4, 10, 11, 15) in drei Sonaten (KV 310, KV 333, KV 570) ist diese Gestalt nicht eben selten. Alle diese Sequenzen beginnen mit Akkord 5 unseres Sequenzmodells, also der VI. Stufe, erreichen über II und V die Tonika und setzen sich dann mit der ›ersten Hälfte‹ des Modells fort. Die Sequenzen Nr. 10, 11 und 15 bringen nach der Tonika die Stufen IV (2), VII (3), III (4) und VI (5); die Sequenz Nr. 4 (dreimal durchgeführt, in e-Moll, a-Moll und d-Moll) endet mit der VII. Stufe. Diese Art von Sequenz – gespielt

von Millionen Klavierspielern, doch meines Wissens in der musiktheoretischen Literatur bislang nicht beschrieben – verdient eine Bezeichnung für sich. In Erwartung eines besseren Vorschlags wird sie hier vorläufig ›verschobene Zirkelsequenz‹ getauft.

Zur Lokalisierung der Zirkelsequenzen in den Sonatensätzen Mozarts

Die Mehrzahl der Zirkelsequenzen findet sich in Sätzen, die der Sonatenhauptsatzform folgen.²⁹ In Anlehnung an William Caplins *Classical Form* werden wir einzelne Abschnitte des musikalischen Verlaufs (Phrasen) anhand ihrer Funktion innerhalb der jeweiligen Formteile wie Hauptsatz, Seitensatz, Schlussgruppe bzw. Exposition, Durchführung und Reprise beschreiben.³⁰

Oft zeigen Formabschnitte selbst eine satzähnliche Binnenstruktur (»sentence«), sofern sie aus einer ersten Phrase mit der Funktion ›thematische Präsentation‹ (»thematic presentation«), weiteren Phrasen als ›Fortsetzung‹ (»continuation«) und einer ›Kadenz‹ (»cadence«) bestehen.³¹ Phrasen mit Präsentationsfunktion sind melodisch geprägt und bestehen entweder aus einer (oft zweitaktigen) Grundidee, der eine Wiederholung oder Variation folgt, oder sie zeigen eine Vordersatz-Nachsatz-Beziehung (oft mit zweimal acht Takten). Fortsetzungsphrasen bestehen üblicherweise aus kleineren Fragmenten und können zu Kadenzphrasen führen.

Durchführungen können nach Caplin in einen Eingangsbereich (»pre-core«) und einen Kernbereich (»core«) gegliedert werden. Der Eingangsbereich kann eine satzähnliche Struktur mit eigenen Darstellungs-, Fortsetzungs- und Kadenzphrasen zeigen. Der Kernbereich besteht nach Caplins Worten aus »einem verhältnismäßig großen Modell (4 bis 8 Takte), einer oder mehreren sequenziellen Wiederholungen, Fragmentation, einer abschließenden Halbkadenz (oder ›Ankunft bei der Dominante‹) und einem postkadenzialen ›Stehen auf der Dominante‹.«³²

Von hier aus können wir nun der Frage nachgehen, wo und wie die Zirkelsequenzen in den verschiedenen Formteilen der Sonatensätze Mozarts platziert worden sind. Vorausgeschickt sei, dass Zirkelsequenzen wenigstens einmal in jedem Formteil zu finden sind. Am häufigsten kommen sie in Seitensätzen (viermal) und Durchführungen (dreimal) vor, seltener in Überleitungen (zweimal) und Hauptsätzen (einmal).

Zirkelsequenzen in Exposition und Reprise

Der Hauptsatz im *Allegro maestoso* der a-Moll-Sonate KV 310 entspricht beispielhaft dem von Caplin konstruierten Formmodell. Er besteht aus acht Takten, deren erste vier eine wiederholte zweitaktige Idee enthalten (Darstellungsphrase), während die letzten

29 Zwei Sequenzen werden im Folgenden nicht behandelt: Sequenz Nr. 11, die in der Cadenza des dritten Satzes der B-Dur-Sonate KV 333 zu finden ist, und Nr. 15 aus dem dritten Satz der B-Dur-Sonate KV 570, einem Satz mit einzigartiger Form, die nicht nach einem einfachen Schema beschrieben werden kann.

30 Caplin 1998.

31 Ebd., 35–45.

32 Ebd., 254 (Glossary).

vier eine Fortsetzungsphrase bilden, die durch eine vollkommene Kadenz abgeschlossen wird. Die Sequenz Nr. 3 hat hier Fortsetzungsfunktion:

KV 310, I. Satz		
Takte	1–4	5–8
Funktion	Darstellung	Fortsetzung
Phrasen	Idee + Wiederholung 2+2	Sequenz Nr. 3

Zwei Sonaten zeigen eine Sequenz in der Überleitung zum Seitensatz. Die Überleitung im ersten Satz der F-Dur-Sonate KV 280 kann wiederum als Formteil mit satzähnlicher Binnenstruktur beschrieben werden:

KV 280, I. Satz			
Takte	13–17	18–22	23–26
Funktion	Darstellung	Fortsetzung	Kadenz
Phrasen	neue Idee	Sequenz Nr. 1	Halbschluss

Die Überleitung enthält keine Modulation; sie verweilt in der Haupttonart F-Dur und kadenziert halbschlüssig in einen C-Dur-Dreiklang. Die Sequenz fungiert also auch hier als Fortsetzungsphrase.

Der dritte Satz der F-Dur-Sonate KV 332 hat eine ziemlich kurze Überleitung. Setzt man den Hauptsatz bis T. 35 und den Seitensatz ab T. 50 an, stellt sie sich wie folgt dar:

KV 332, III. Satz			
Takte	36–45	46–48	49
Funktion	Darstellung	Fortsetzung	Kadenz
Phrasen	Idee + Wiederholung (3+2)+(3+2) d-Moll, C-Dur	Sequenz Nr. 9 C-Dur	Halbschluss C Dur

Auch mehrere Seitensätze in Mozarts Klaviersonaten enthalten eine Sequenz. Der Seitensatz des ersten Satzes der B-Dur-Sonate KV 281 steht in F-Dur und kann folgendermaßen analysiert werden:

KV 281, I. Satz					
Takte	18–21	22–26	27–34	34–37	38–40
Funktion	Seitenthema 1 Darstellung	Fortsetzung	Seitenthema 2 Darstellung	Fortsetzung/ Kadenz	Schluss
Phrasen	Idee + Wiederholung 2+2	Sequenz Nr. 2	Idee + Wiederholung 4+4	Idee + Wiederholung 2+2	zweimal >Codetta< + Schlussakkorde

Die Sequenz, die wiederum in einer Fortsetzungsphrase platziert ist, verbindet die beiden Seitenthemen derart, dass die Schluss-Tonika des ersten Seitenthemas als Akkord 1 der Sequenz fungiert, während das zweite Seitenthema die Akkorde 7 und 8 beinhaltet.

Der Seitensatz des ersten Satzes der F-Dur-Sonate KV 332 folgt einem ähnlichen Schema:

KV 332, I. Satz							
Takte	41–56	56–59	60–65	66–69	70–82	82–85	86–93
Funktion	Seitenthema 1 Darstellung		Fortsetzung	Kadenz	Seitenthema 2 Darstellung	Fortsetzung/Kadenz	Schluss
Phrasen	Vorder + Nachsatz 8+8	Einleitung	Sequenz Nr. 8 c-Moll	Halbschluss	Idee + Wiederholung 6+6	Idee + Wiederholung 2+2	zweimal »Codetta« ³³ + Schlussakkorde

Die Sequenz wird durch vier Takte (zwei Dominant-Tonika-Paare) eingeleitet, die der Modulation in die Variante (c-Moll) dienen und zugleich das Texturmotiv der Sequenz vorführen. Die Sequenz endet mit Akkord 7 in T. 65 auf der Dominante, die noch um vier Takte verlängert wird. Die abschließende Tonika (Akkord 8) wird erst mit der neuen Idee des zweiten Seitenthemas in T. 76 erreicht.

Der erste Satz der B-Dur-Sonate KV 333 enthält eine Sequenz im Seitensatzbereich der Reprise:

KV 333, I. Satz						
Takte	119–134	135–142	143–146	147–152	152–160	161–165
Funktion	Seitenthema 1 Darstellung	Fortsetzung		Kadenz	Seitenthema 2 Darstellung	Schluss
Phrasen	Vorder + Nachsatz 8+8	Idee + Wiederholung + Kadenz 2+2+4	Sequenz Nr. 10	Kadenz	Idee + Wiederholung 4+5	zweimal Codetta + Schlussakkorde

Wiederum gibt es zwei Seitenthemen. Dem ersten folgt eine ziemlich lange Fortsetzungsphrase, dem zweiten unmittelbar eine Schlussphrase. Die Sequenz ist ungefähr in der Mitte der Fortsetzungsphrase nach dem ersten Seitenthema platziert. Diesmal handelt es sich um eine »verschobene Sequenz«, eine Sequenz also, die weder mit der Tonika beginnt noch endet. Die vorangehende und die nachfolgende Phrase (T. 135–142 bzw. 147–152) zeigen jeweils die Tonika als Abschluss einer vollkommenen authentischen Kadenz. Die Sequenz beginnt mit Akkord 5 (Vi. Stufe). Der erste Akkord eines jeden Taktes ist dominantisch. Die jeweils zweiten Akkorde bauen sich auf den Basstönen *c*, *b*, *a* und

33 »Codetta« bezeichnet bei Caplin den Schlussabschnitt eines Binnenformteils.

g auf, die eine fallende Linie bilden. Sie führen zur F-Dur-Harmonie, welche die nächsten Takte beherrscht, bevor eine doppelte vollkommene Kadenz den Passus abschließt. In dieser Interpretation ist die Sequenz eine Einleitung zur kadenziellen Phrase in den Takten 147–152.

Der Seitensatz des ersten Satzes der C-Dur-Sonate KV 545 hat nur ein Thema:

KV 545, I. Satz					
Takte	13	14–17	18–21	22–25	26–28
Funktion		Seitenthema Darstellung	Fortsetzung	Kadenz	Schluss
Phrasen	Einleitung	Idee + Wiederholung 2+2	Sequenz Nr. 12	Kadenz	zweimal Codetta + Schlussakkorde

Die Sequenz fungiert als Fortsetzungsphrase des Seitenthemas. Die oben betrachteten Beispiele lassen die Folgerung zu, dass Zirkelsequenzen fast immer in Fortsetzungsphrasen platziert sind, die auf fester gefügte thematische Komplexe folgen. Ein solcher thematischer Komplex kann sowohl der Hauptsatz oder Seitensatz als auch eine neue Idee innerhalb einer Überleitung sein.

In welchem Umfang werden nun die Sequenzen, die in der Exposition eines sonatenförmigen Satzes begegnen, in der Reprise wiederholt bzw. harmonisch transformiert? Gewöhnlich geschieht dies relativ schematisch und in der erwarteten Tonart, doch gibt es Ausnahmen. Die Sequenz in der Überleitung der F-Dur-Sonate KV 280 (Nr. 1) beispielsweise wird in der Reprise auf ungewöhnliche Weise wiederholt. Die Überleitung hat keine modulierende Funktion, so dass es eigentlich möglich gewesen wäre, sie ohne Änderung zu übernehmen. Vielleicht hat Mozart die Sequenz aus eben diesem Grund variiert. Die Takte 18, 20 und 22 der Exposition werden in den Takten 100, 102 und 104 der Reprise nahezu unverändert rekapituliert, die dazwischen liegenden Takte 20 und 22 hingegen nicht. Die Takte 101 und 103 sind vielmehr gleichsam gespiegelte Fassungen der Takte 20 und 22: Die fallenden kleinen Sekunden der linken Hand sind durch steigende kleine Sekunden der rechten Hand ersetzt. Der Akkordverlauf ist ebenfalls verändert: Die originale Fortschreitung in der Exposition kann als G C F B E A D G C F abstrahiert werden; in der Reprise dagegen lautet sie G C A D E A F B C F.

Beispiel 18: Unterbrochene Sequenz in der Überleitung der Reprise; W. A. Mozart, Klavier-sonate F-Dur KV 280, I. Satz, T. 100–104

Die neue Form der Sequenz erlaubt jedoch noch eine alternative Deutung. So können die Takte 100–104 als eine Folge von fünf Akkorden auf dem jeweils zweiten Taktschlag gelesen werden, und zwar mit den Grundtönen *c*, *d*, *a*, *b* und *f*. Jeder Akkord wird von einer Zwischendominante in Gestalt eines verminderten Septakkords angezielt. Zusammen mit dem F-Dur-Akkord in T. 99 entsteht so eine Fortschreitung I-V-VI-III-IV-I, die auch als ›Dur-Moll-Parallelismus‹ bekannt ist.³⁴ Die Akkordpaare I-V, VI-III und IV-I können als drei aufeinander folgende zweitaktige Sequenzmodule beschrieben werden, mit einem Quartfall innerhalb des Moduls und einer fallenden Terz als Transpositionsintervall.³⁵ Die Sequenzfassung der Reprise unterscheidet sich von jener der Exposition dadurch, dass die Noten des dritten Taktschlags nicht den ersten Akkorden des Folgetaktes angepasst werden, sondern den Akkorden des vorangehenden zweiten Taktschlags.

Diese alternative Deutung nun lässt sich auch auf das Erscheinen der gleichen Sequenz in der Exposition anwenden. Analog zu den Takten 100–105 können die Takte 19–23 als eine Folge von Dreiklängen beschrieben werden, die jeweils durch verminderte Zwischendominantakkorde einkadenziert werden. Die fünf Akkorde bilden hier die einfache Reihe C-Dur (T. 18), B-Dur (T. 19), A-Dur (T. 20), G-Dur (T. 21) und F-Dur (T. 22), die eine diatonisch fallende Quinte von der Dominante bis zur Tonika umschließt.

Der erste Satz der B-Dur-Sonate KV 333 zeigt das umgekehrte Verfahren: Die Sequenz im Bereich des Seitenthemas ist nur in der Reprise (Nr. 10), nicht in der Exposition aufzuweisen. In der Exposition findet sich in entsprechender Position lediglich eine rudimentär sequenzähnliche Erscheinung: Die der Sequenz vorangehenden Takte 43–46 ähneln der Parallelstelle in der Reprise zwar, doch findet sich anstelle der Zirkelsequenz lediglich eine zweitaktige transponierende Sequenz mit der Grundtonfortschreitung D G C F und einem wiederholten eintaktigen Sequenzmodul (Nr. 9, T. 46–47). Dasselbe Modul ist in der Reprise zur vollständigen Sequenz ausgebaut.

Beispiel 19: Rudimentäre (transponierende) Sequenz im Seitensatz der Exposition; W. A. Mozart, Klaviersonate B-Dur KV 333. I. Satz, T. 46–47

Normalerweise wird das Material von Sequenzen aus dem Expositionsteil nicht in die Durchführung integriert. Eine Ausnahme bildet der erste Satz der F-Dur-Sonate KV 332: Die auffällige Textur der Sequenz Nr. 8 mit dem ›contre-temps‹ in der rechten Hand spielt hier eine wichtige Rolle in der Durchführung. Diese beginnt mit einer wiederholten achttaktigen Phrase, teilbar in zwei viertaktige Phrasen, die den Eindruck einer Vordersatz-Nachsatz-Beziehung erwecken. Hierauf folgt eine Wiederkehr der Einleitung

34 Dieser würde genau genommen allerdings den d-Moll-, nicht den D-Dur-Dreiklang einschließen, der modulierend wirkt.

35 Vgl. dazu die Analyse von Ludwig Holtmeier (2000).

zur Sequenz wie in der Exposition. Diese neunzehn Takte können im Sinne Caplins als unvollständiger Eingangsbereich betrachtet werden. Ihnen folgt der Kernbereich mit einer Phrase, welche die Figuren der Sequenz Nr. 8 übernimmt, ohne jedoch eine Zirkelsequenz zu bilden. Stattdessen entwickelt sich eine Akkordfolge in Dominant-Tonika-Beziehungen, je zweimal in C-Dur, g-Moll und d-Moll.

Zirkelsequenzen in der Durchführung

Sequenzen begegnen bei Mozart auch in den Durchführungen sonatenförmiger Sätze. Die Durchführung der a-Moll-Sonate KV 310 soll hier als erstes Beispiel dienen. Die folgende Analyse zeigt die Abfolge in Phrasen:

KV 310, I. Satz							
Takte	50–53	54–57	58–61	62–65	66–69	70–73	73–79
Bereich	Eingangsbereich (<i>pre-core</i>)		Kernbereich (<i>core</i>)				
Phrase	Idee + Wiederholung 2+2	Fortsetzung	Sequenz Nr. 4	Sequenz Nr. 4	Sequenz Nr. 4	Sequenz Nr. 5	Halbschluss
Tonart	C-Dur	modulierend	e-Moll	a-Moll	d-Moll	a-Moll	a-Moll

Diese Durchführung ist in der Tat von Sequenzen beherrscht: Die Sequenz Nr. 4 erscheint dreimal nacheinander in e-Moll, a-Moll und d-Moll. Sie wird jeweils durch Akkord 5 im Sinne unseres Modells eröffnet und schließt mit Akkord 3 (der hier zugleich als Dominante für den folgenden Sequenzabschnitt fungiert). Es handelt sich also um eine verschobene Sequenz, die schon aufgrund des Dominantorgelpunkts im Bass nicht leicht herauszuhören ist. Trotzdem gibt es zur Deutung der Akkordfolge als Zirkelsequenz keine Alternative: Die Überlappung der Motive in den beiden Oberstimmen und die mehrstimmige Gesamtstruktur belegen ihren sequenzierenden Charakter. Dem dritten Auftreten von Sequenz Nr. 4 (in d-Moll) folgt unmittelbar eine weitere Zirkelsequenz (Nr. 5 in a-Moll), deren Erscheinung im Vergleich zur vorangegangenen relativ schlicht und modellhaft ist.

Die Durchführung des ersten Satzes der C-Dur-Sonate KV 545 ist mit nur dreizehn Takten von rudimentärer Kürze. Sie kann als eine Durchführung beschrieben werden, die entweder nur aus einem Kernbereich mit transponierenden Sequenzen oder gar nur aus einem Eingangsbereich (im Sinne Caplins) besteht. Letztere Auffassung liegt der folgenden Analyse zugrunde:

KV 545, I. Satz						
Takte	29–30	31–32	33–34	35–36	37–40	41
Funktion	Darstellung	Fortsetzung	Darstellung	Fortsetzung		Kadenz
Phrase	Idee + Wiederholung	Überleitung	Idee + Wiederholung	Überleitung	Sequenz Nr. 13	Halbschluss
Tonart	g-Moll		d-Moll		a-Moll	F-Dur

Die Durchführung des ersten Satzes der B-Dur-Sonate KV 570 enthält eine größere Breite differenzierbarer Phrasen und kann in einen Eingangs- und einen Kernbereich geteilt werden:

KV 570, I. Satz							
Takte	80–87	88–94	95–100	101–108	109–116	117–123	124–130
Bereich	Eingangsbereich (<i>pre-core</i>)			Kernbereich (<i>core</i>)			
Phrase	Idee + Wiederholung Einl. +4+3	Fortsetzung	Kadenz Halbschluss	Idee + Wiederholung 4+4	Idee + Wiederholung 4+4	Sequenz Nr. 14	Kadenz Halbschluss
Tonart	Des-Dur	f-Moll c-Moll g-Moll	g-Moll	c-Moll	c-Moll C-Dur (als Zwischendominante zu f-Moll)	c-Moll	b-Moll B-Dur

Die Durchführung verarbeitet einen großen Teil des Expositionsmaterials. Die Phrasen des Eingangsbereichs (T. 80–87, 88–94 und 95–100) entsprechen Abschnitten aus der Überleitung in der Exposition (T. 23–29, 30–34 und 35–40). Das Motiv, das den Kernbereich einleitet (T. 101–108), entspricht einer Phrase des Seitensatzes (T. 41–48), bestehend aus einem Dreiklangsmotiv in der linken Hand und einer Gegenbewegung aus diatonisch fallenden Achteln im Bass. In den Takten 101–116 der Durchführung erscheint dieses Motiv zweimal, jeweils mit der Dreiklangsfigur in der rechten Hand und der Achtelfigur in der linken. Zusammen bilden sie das zweitaktige Motiv, das schließlich als Sequenzmodul fungiert.

Zirkelsequenzen in rondoförmigen Sätzen

Drei Sequenzen finden sich in den rondoförmigen Finalsätzen der Sonaten in a-Moll KV 310, D-Dur KV 311 und D-Dur KV 576. Das Rondo des dritten Satzes der a-Moll-Sonate KV 310 enthält dreimal den Refrain, zwei Couplets und eine abschließende Coda. Sequenz Nr. 6 findet sich im ersten Couplet (T. 21–106), das die Funktion des Seitensatzes übernimmt:

KV 310, III. Satz						
Takte	21–28	29–36	37–44	45–49	50–59	60–63
Funktion	Überleitung	Seitensatz Darstellung	Fortsetzung			
Phrase	Phrase	Idee + Wiederholung 4+4	Linearsequenz + Kadenz	Linearsequenz + Kadenz	Idee + Wiederholung (2+2)+(2+2+2)	Linearsequenz
Tonart	C-Dur	c-Moll C-Dur	a-Moll C-Dur	a-Moll C-Dur	C-Dur, d-Moll, C-Dur, d-Moll, e-Moll	a-Moll e-Moll

KV 310, III. Satz					
Takte	64–71	72–79	80–87	88–95	96–106
Funktion	Seitensatz Darstellung	Fortsetzung			Kadenz
Phrase	Idee + Wiederholung	Linearsequenz	Linearsequenz	Sequenz Nr. 6	Halbschluss
Tonart	e-Moll	e-Moll	e-Moll	a-Moll	a-Moll

Der Seitensatz, eine wiederholte viertaktige Idee, erscheint zunächst in c-Moll, dann in C-Dur (T. 29–36) und schließlich in e-Moll (T. 64–71). Ihm folgen jeweils längere Fortsetzungssphrasen, die von fallenden Linearsequenzen dominiert sind. Die Zirkelsequenz Nr. 6 läuft in einen kadenzierenden Passus aus, der das Couplet beendet. Im zweiten Couplet dieses Rondos und in der Coda begegnen viele Teile aus dem ersten Couplet erneut, nicht jedoch die Zirkelsequenz: Während sie in Couplet 1 (= Seitensatz) der Rückführung von e-Moll nach a-Moll dient, ist sie nun, da Haupt- und Seitensatz gleichermaßen in a-Moll stehen, unnötig.

Das Rondo der D-Dur-Sonate KV 311 enthält vier Refrains und drei Couplets. Das erste und dritte Couplet fungieren als Seitensätze (analog zu Exposition und Reprise einer Sonatenform); das zweite Couplet entspricht einer Durchführung, so dass man von einem Sonaten-Rondo sprechen kann. Die Zirkelsequenz findet sich im Durchführungscouplet, das folgendermaßen beschrieben werden kann:

KV 311, III. Satz							
Takte	102–110	110–118	119–132	133–136	137–154	158–172	173
Bereich	Eingangsbereich (pre-core)		Kernbereich (core)				
Phrase	Idee + Wiederholung	Wiederholung Kadenz	Vorder + Nachsatz	Sequenz Nr. 7	Vorder + Nachsatz	Idee + Wiederholung	Cadenza Halbschluss
Tonart	G-Dur	G-Dur e-Moll D-Dur h-Moll	h-Moll	D-Dur	G-Dur	e-Moll d-Moll A-Dur D-Dur	D-Dur

Die Sequenz findet sich etwa in der Mitte des Couplets, umgeben von zwei Phrasen, die jeweils in Vorder- und Nachsatz gegliedert werden können (T. 119–132 und 137–154). Der ersten dieser Phrasen (mit sequenzierend wiederholten Motiven) geht eine Kadenz voran; der zweiten folgt ein dreimal wiederholtes Motiv (T. 158–172), das auf den Anfang des Couplets (T. 102–110) zurückgreift. Dadurch erhält der Mittelteil des Couplets (T. 102–173) eine symmetrische Struktur, in deren Zentrum die Sequenz steht.

Der dritte Rondo-Satz mit einer Zirkelsequenz ist der Schlusssatz der D-Dur-Sonate KV 576. Dieses Rondo enthält drei Refrains (T. 1–20, 54–84, 163–184) und zwei Couplets, die als Seitensätze beschrieben werden können. Das erste Couplet (T. 20–64) steht

erwartungsgemäß in der Dominante A-Dur. Das zweite Couplet (T. 84–182) ist fast zweimal so lang wie das erste und enthält einen durchführungsähnlichen Abschnitt, bevor das Seitenthema in D-Dur wiederkehrt (T. 117). Von hier an folgt das zweite Couplet im Großen und Ganzen dem Verlauf des ersten. Sequenz Nr. 16 kommt in beiden Couplets vor, im ersten in A-Dur, im zweiten in D-Dur. Das erste Couplet ist folgendermaßen gebaut:

KV 576, III. Satz							
Takte	16–20	20–23	23–25	26–29	30–33	34–39	40–46
Funktion	Überleitung Darstellung	Fortsetzung	Kadenz	Seitenthema 1 Darstellung	Fortsetzung	Fortsetzung	Kadenz
Phrase	Idee + Wiederholung		Halbschluss	Idee + Wiederholung 2+2	gleiche Idee	gleiche Idee Halbschluss	Ganzschluss
Tonart	D-Dur	D-Dur	D-Dur	A-Dur	A-Dur	A-Dur	A-Dur
Takte	46–48		49–50		50–58		58–64
Funktion					Seitenthema 2 Darstellung		Überl.
Phrase	Sequenz Nr. 16		Kadenz		Vorder + Nachsatz		Halbschluss
Tonart	A-Dur		A-Dur		A-Dur		D-Dur

Die Sequenz steht am Ende einer längeren Reihe von Fortsetzungsphrasen hinter dem ersten Seitenthema. Die Sechzehnteltriolen im Bass der Sequenz setzen den Bewegungsablauf fort, der in T. 40 beginnt. Die Sequenz Nr. 16 erscheint ein weiteres Mal im zweiten Couplet, das der Seitensatz-Reprise entspricht, nunmehr als recht getreue Transposition in die Tonika D-Dur.³⁶

Schlussbemerkungen

Was hat die Untersuchung der Zirkelsequenzen in Mozarts Klaviersonaten erbracht? Zunächst einmal wurde deutlich, wie vielfältig Zirkelsequenzen in der musikalischen Praxis erscheinen können. Für Mozart gab es kein Standardverfahren für die Ausarbeitung einer Zirkelsequenz. Stattdessen zeigen sich große Varianzen in der Behandlung fast jedes Aspekts (wie der Wahl der Textur, der Akkorde, der Stimmführung, der Motive, der Ver-

36 Das zweite Couplet dieses Satzes enthält von T. 87 (letzte Achtelnote) bis 89 (erste Achtelnote) eine modulierende Quintfallsequenz (mit den Grundtönen *e-a-d-g-c-f*, deren Ziel eine Modulation von a-Moll zu F-Dur ist) und in den Takten 108–111 eine unvollständige Zirkelsequenz in h-Moll mit den Stufen I (H)-IV (E)-VII (A)-IV (D)-G (VI), deren letzter Akkord als Subdominante nach D-Dur zurückführt.

bindung mit vorausgegangenen und nachfolgenden Phrasen). Die Untersuchung hat außerdem gezeigt, wie sehr sich Zirkelsequenzen von transponierenden Sequenzen unterscheiden. Charakteristisch für die Zirkelsequenz sind Akkordprogressionen in fallenden Quinten, der zyklische Verlauf (beginnend und endend mit der Tonika), die Figuration mit akkordübergreifenden Motiven und die häufig lineare Satzweise, die auf den Ursprung des Modells in der mehrstimmigen Musik des siebzehnten Jahrhunderts verweist. Die Technik der Zirkelsequenz kann auch für Fortschreitungen benutzt werden, welche die Tonika in der Mitte zeigen, wofür hier der Terminus ›verschobene Zirkelsequenz‹ vorgeschlagen wurde. Die Analyse von Zirkelsequenzen mit Hilfe von Kategorien, die für transponierende Sequenzen entwickelt wurden, wird dem Phänomen letztlich nicht gerecht.

Die Untersuchung der formalen Disposition von Zirkelsequenzen in den Sonaten Mozarts erwies vor allem ihre bevorzugte Eignung für Fortsetzungsphrasen nach der Einführung thematischen Materials. Dass sie häufiger in Seitensatz- als in Hauptsatzbereichen vorkommen, ist kein Zufall: Als zyklische Gestalten haben Zirkelsequenzen eine die Tonart bestätigende Eigenschaft, die im Bereich der Sekundärtonart hilfreicher als im Bereich der Haupttonart zu sein scheint. Wenn ein sonatenförmiger Satz zwei Seitenthemen aufweist, findet sich die Zirkelsequenz stets nach dem ersten, niemals nach dem zweiten. Das erste Couplet eines Rondos, das so oft dem Seitensatz der Sonatenhauptsatzform entspricht, enthält daher gleichfalls oft eine Zirkelsequenz. Anders als in den Seitensatzbereichen von Sonatensätzen platziert Mozart sie freilich meist am Ende des Couplets. Niemals indes begegnen Zirkelsequenzen, zumindest in Mozarts Klaviersonaten, in den Schlussabschnitten einer Exposition oder Reprise, ebenso wenig in einer Coda. Der Kernbereich einer Durchführung enthält gewissermaßen per definitionem sequenzartige Verläufe, die jedoch nicht notwendigerweise Zirkelsequenzen bilden müssen.

Natürlich finden sich Zirkelsequenzen auch in anderen Werken Mozarts. Es muss vorläufig offen bleiben, ob eine Untersuchung der Sequenzen in anderen Werkgattungen prinzipiell andere Ergebnisse erbrächte als die vorliegende Studie.

Tafeln

	Akkord	1	2	3	4	5	6	7	8
	Stufe	I	IV	VII	III	VI	II	V	I
	Leitereigene Dreiklänge	Dur	Dur	Verm.	Moll	Moll	Moll	Dur	Dur
	Leitereigene Septakkorde	Dur7	Dur7	Verm.7	Moll7	Moll7	Moll7	Dom7	
Sequenz									
Nr. 1	F-Dur	Verm.7	Dur	Verm.7	Dur	Verm.7	Verm.7 Dur	Dom7 Verm.7	Verm.7 Dur
Nr. 2	F-Dur (B-Dur)		Dur	Verm.	Moll	Moll	Moll		
Nr. 7	D-Dur	Dur7 Dur	Dur Dom7	Verm.7 Verm.	Moll Dom7	Dom7 Moll	Moll Dom7	Dom7 Moll	Dur Dom7
Nr. 9	C-Dur	Dur	Dur	Verm.	Moll	Moll	Moll	Dur	Dur
Nr. 10 (verschoben)	B-Dur	Dur	Dur7	Verm.	Dom7	Dom7 Moll	Moll	Dom7	Dur
Nr. 11 (verschoben)	B-Dur	Dur(7)	Dur7	Verm. (7)	Dom7	Dom7 Moll(7)	Moll(7) Moll7	Dom7	Dur(7)
Nr. 12	G-Dur	Dur	Dur	Verm.	Moll	Moll	Moll	Dur	Dur
Nr. 15 (verschoben)	B Dur	Dur	Dur	Verm.	Dur	Dur Moll	Moll	Dur	Dur
Nr. 16	A-Dur (D-Dur)	Dur7	Dur7	Verm.	Dom7	Dom7 Moll	Moll Dom7	Dom7 Dom7	Dur Dur

Tafel 1a: Die Akkorde in den Zirkelsequenzen der Klaviersonaten Mozarts: Dursequenzen

Bei den leitereigenen Dreiklängen und Septakkorden der Mollsequenzen sind die Akkorde, die durch Alteration von Sexte oder Septime der Grundtonart entstehen würden, in Klammern angegeben. Steht eine (7) in Klammern hinter dem Akkord, bedeutet dies, dass ihm die Septime erst später hinzugefügt wird.

Dur = Durdreiklang; Dur7 = Großer Septakkord;
 Moll = Molldreiklang; Moll7 = Kleiner Septakkord;
 Verm. = Verminderter Dreiklang; Verm.7 = Verminderter Septakkord;
 Überm. = Übermäßiger Dreiklang; Überm.7 = Übermäßiger Septakkord;
 Dom7 = Dominantseptakkord.

	Akkord	1	2	3	4	5	6	7	8
	Stufe	I	IV	VII	III	VI	II	V	I
	Leitereigene Dreiklänge	Moll	Moll (Dur)	Dur (Verm.)	Dur (Überm.)	Dur	Verm.	Dur	Moll
	Leitereigene Septakkorde	Moll7	Moll7 (Dom7)	Dom7 (Verm.7)	Dur7 (Überm.7)	Dur7	Verm.7	Dom7	
Sequenz									
Nr. 3	a-Moll	Moll	Moll7	Dur	Dur7	Dur			
Nr. 4 (verschoben)	e-Moll (a-Moll) (d-Moll)	Moll	Dom7	Verm.7		Dur7	Hverm.7	Dom7	Moll
Nr. 5	a-Moll		Moll	Dom7	Dur	Dur7	Verm.	Dom7	Moll
Nr. 6	a-Moll	Moll	Moll(7)	Dom7	Dur(7)	Dur7	Verm.(7)	Dom7	
Nr. 8	c-Moll (f-Moll)	Moll	Moll7	Dom7	Dur7	Dur7	Verm.7	Dom7	
Nr. 13	a-Moll	Moll	Moll	Dur	Dur	Dur	Verm.	Dur	Moll
Nr. 14	c-Moll		Moll	Dom7	Dur	Dur7	Verm.	Dom7	Moll

Tafel 1b: Die Akkorde in den Zirkelsequenzen der Klaviersonaten Mozarts: Mollsequenzen

KV	Satz	Tonart	Sequenz	Exposition			Durchführung	Reprise		
				Hauptsatz	Überleitung	Seitensatz	Durchführung	Hauptsatz	Überleitung	Seitensatz
280	I.	F-Dur	Nr. 1		18–23: F-Dur					
281	I.	B-Dur	Nr. 2			21–30: F-Dur				91–99: B-Dur
310	I.	a-Moll	Nr. 3	5–9: a-Moll				84–88: a-Moll		
			Nr. 4				59–61: e-Moll 63–65: a-Moll 67–69: d-Moll			
			Nr. 5				70–72: a-Moll			

Tafel 2: Zirkelsequenzen in Sätzen aus Mozarts Klaviersonaten in Sonatenhauptsatzform (Anfang)

KV	Satz	Tonart	Sequenz	Exposition			Durchführung	Reprise		
				Hauptsatz	Überleitung	Seitensatz	Durchführung	Hauptsatz	Überleitung	Seitensatz
332	I.	F-Dur	Nr. 8			60–65: c-Moll				194–201: f-Moll
	III.	F-Dur	Nr. 9		46–48: C-Dur				179–183: F-Dur	
333	I.	B-Dur	Nr. 10							142–146: B-Dur
545	I.	C-Dur	Nr. 12			81–21: G-Dur				63–66: C-Dur
			Nr. 13				37–40: a-Moll			
570	I.	B-Dur	Nr. 14				117–123: c-Moll			

Tafel 2: Zirkelsequenzen in Sätzen aus Mozarts Klaviersonaten in Sonatenhauptsatzform (Fortsetzung)

Literatur

- Aldwell, Edward / Carl Schachter (1978), *Harmony and Voice Leading*, San Diego: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- Caplin, William E. (1998), *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York: Oxford University Press.
- Christensen, Thomas (Hg.) (2002), *Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Crocker, R. L. / J. Caldwell / A. E. Planchart (2001), Art. »Sequence (I)«, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl. London: MacMillan, Bd. 23, 91–107.
- Dahlhaus, Carl (1967), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Drabkin, William (1980), Art. »Sequence (II)«, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: MacMillan, Bd. 17, 156.
- (2001), Art. »Sequence (II)«, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl. London: MacMillan, Bd. 23, 107–108.
- Forte, Allen (1962), *Tonal Harmony in Concept and Practice*, New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Holtmeier, Ludwig (2000), »Zur Komplexität Mozarts. Analytischer Versuch über eine Sequenz«, *Musik & Ästhetik* 4/16, 5–23.

- Kinzler, Hartmuth (2000), »Vier Quintfallsequenzfälle und ein Beinahe-Quintparallelenfall: Notizen aus der musiktheoretischen Provinz zu Chopin, Bach, Brahms, Beethoven und Mozart«, in: *Musik und Leben: Freundesgabe für Sabine Giesbrecht zur Emeritierung*, hg. von Hartmuth Kinzler, Osnabrück: Universität Osnabrück, 258–302.
- Koechlin, Charles (1927), *Traité de l'harmonie*, 3 Bde., Paris: Eschig 1947/58.
- Louis, Rudolf / Ludwig Thuille (1908), *Harmonielehre*, Stuttgart: Carl Gröninger.
- Kruckenberg, Lori (1998), Art. »Sequenz«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl. Kassel u. a. und Stuttgart: Bärenreiter und Metzler, Sachteil, Bd. 8, 1254–1286.
- Moreno, Jaime (1993), *Theoretical Reception of the Sequence and its Conceptual Implications*, Ph.D. diss., Yale University 1993.
- (2000), »Views of Sequential Repetition: From ›Satzlehre‹ to ›Melodielehre‹«, *Journal of Music Theory* 44, 127–169.
- Mulder, Ernest W. (1947) *Harmonie deel I: Theorie / Analyse*, Utrecht: De Haan.
- Piston, Walter (1940), *Harmony*, London: Gollancz.
- Pfannkuch, Wilhelm (1998), Art. »Sequenz. (Satztechnischer Begriff)«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl. Kassel u. a. und Stuttgart: Bärenreiter und Metzler, Sachteil, Bd. 8, 1286–1288.
- Ricci, Adam (2002), »A Classification Scheme for Harmonic Sequences«, *Theory and Practice* 27, 1–36.
- (2004), *A Theory of the Harmonic Sequence*, Ph.D. diss., University of Rochester, Eastman School of Music.
- Taruskin, Richard (2005), *The Oxford History of Western Music*, Bd. 2: »The Seventeenth and Eighteenth Centuries«, Oxford: Oxford University Press.
- Troschke, Michael von (1995), »Die Vernachlässigung von Sequenzmodellen in der traditionellen Harmonielehre«, in: *Musica - Scientia et Ars: Eine Festgabe für Peter Förtig zum 60. Geburtstag*, hg. von Günter Metz, Frankfurt am Main: Peter Lang, 29–37.

›Subthematische Arbeit‹

Komponieren mit mehrstimmigen Satzmodellen bei Mozart

Hans Ulrich Fuß

Der Beitrag versucht an zwei prominenten Beispielen (Mozarts Klavierkonzerten KV 466 und KV 459) zu zeigen, dass Satzmodelle nicht nur das Material für die Verarbeitung der Themen in Überleitungs- und Durchführungspassagen liefern, sondern selbst Gegenstand einer Art thematisch-motivischer Arbeit ›zweiter Ordnung‹ werden können. Eine äußerst variable Behandlung des harmonischen Rhythmus, aber auch ›submotivische‹ Beziehungen zwischen den verschiedenartigen Satzmodellen bzw. ihren ›Unterarten‹ führen zu einem dynamischen Entwicklungsdiskurs, das den Formeln ursprünglich (im 16. und 17. Jahrhundert) noch ganz fremd war. In KV 466 bestimmen zwei Modelle die Exposition des ersten Satzes: eine das Monte-Modell Joseph Riepels variierende Anstiegs-Sequenz und eine Trugschluss-Formel. Beide Modelle werden fakturmäßig stark variiert und sind durch submotivische Bezüge (Basslinie) miteinander verknüpft; in der Durchführung erscheint die originäre Monte-Sequenz in großer Steigerung. Im ersten Satz von KV 459 wird ein bereits im Hauptthema implizierter Dur-Moll-Parallelismus ›über Umwege‹ angesteuert und schließlich in regulärer Gestalt im Schlusstutti der Exposition präsentiert. Ein anderer, zunächst als bloßes ›Füllmaterial‹ erscheinender Parallelführungs-Topos entwickelt sich zu einer Klangfolge, die mit großer Subtilität das Durchführungsgeschehen an die Exposition bindet.

Satzmodelle und Analyse

Werkanalyse tendiert zur Herausarbeitung der individuellen Struktur, des Spezifisch-Einmaligen einer Komposition. Externe Faktoren wie der Materialstand der Zeit, gattungsgeschichtliche Aspekte und das kompositionsgeschichtliche Umfeld treten durch eine solche Fokussierung leicht in den Hintergrund. Die Einbeziehung von Satzmodellen in die analytische Perspektive vermag solche Einseitigkeiten zu korrigieren: Sie lässt die musiksprachlichen Spiel- und Bezugsräume des Komponisten erkennbar werden und »unterläuft den Schein einer nur hier und jetzt gegebenen Einmaligkeit, eines voraussetzungslosen Ab ovo«. »Originäre und intertextuelle Erfindung waren [in der Wiener Klassik] längst nicht so schroff unterschieden wie später. Elaboratio wog schwerer als inventio.«¹ Es wurde nach wie vor mit festen, allgemein verfügbaren und unzählige Male wiederholten Schemata gearbeitet. Ein großer Teil des Materials war ›präexistent‹: Die gleichsam vorgefertigten Teile wurden nicht komponiert, sondern es wurde ›mit ihnen‹ komponiert.

1 Gülke 1998, 181.

Dies gilt zum einen für rein formelhaft und konventionell gearbeitete Passagen, etwa in Überleitungs- und Schlussgruppen. Hier dominiert die Figuration von modellhaften Klangfolgen (oder kontrapunktisch betrachtet, »linear intervalllic patterns«²) durch Arpeggien, Läufe und Repetitionen. Doch auch die Themen selber weisen häufig einen stark präformierten, durch Satzmodelle bestimmten Zuschnitt auf, insbesondere in ihrer Trägerschicht, dem kontrapunktisch-harmonischen Gerüst.

Nun hieße es, die strukturelle Bedeutung von Satzmodellen zu unterschätzen, wollte man sie einseitig der Sphäre des Allgemeinen, Konventionellen oder Vorindividuellen zuordnen, etwa nach dem Leitsatz, Überleitungspartien dienen primär dazu, den Themen Relief zu verleihen, besäßen aber kaum Eigenwert. Satzmodelle sind kein austauschbares Spielmaterial. Selbst für das schlichteste Klavierlied, den einfachsten Choral gilt, dass die Schemata streng genommen nicht wiederholt, sondern jedes Mal auf andere Weise instantiiert werden. Der Typus eines Satzmodells ist ein Konstrukt, will sagen eine ideale reine Form, der die komponierten Einzelfälle mehr oder minder entsprechen. Dabei gibt es Dimensionen, die allen Fällen gemeinsam sind, aber stets auch Individuelles, nicht auf den Typus Reduzierbares wie die Anzahl der Stimmen, deren melodische Ausformung, die Einbettung in den Kontext etc. So sicher es ist, dass mit präfixierten Formeln komponiert wurde, so liegt der Akzent dabei doch auf dem »Komponieren«: Die Arbeit mit Satzmodellen beschränkt sich nicht auf das handwerksgerechte Anordnen vorgefertigter Bauteile.

Die Musiktheorie hat in den letzten Jahren bei der Wiederentdeckung, Identifizierung, Aufwertung und Systematisierung von Modellen Bedeutendes geleistet, ohne jedoch in gleicher Weise den Aspekt des kompositorischen Gebrauchs zu reflektieren. Für die Erkenntnis der Werkstruktur ist mit der bloßen Identifizierung von Satzmodellen freilich noch nicht viel gewonnen. Termini wie »minimale Exordialkadenz«, »Periphrase der Wechseldominante«, »Monte-, Ponte- und Fonte-Sequenz«, »passus duriusculus«, »motivo di cadenza« suggerieren leicht, mit ihrer Anwendung sei die Analyse schon geschehen. Doch so notwendig, sinnvoll und oft auch recht diffizil dieser Arbeitsschritt des Identifizierens ist, bildet er doch nur die Voraussetzung für weitergehende Fragestellungen. Wie werden Modelle jeweils kompositorisch verarbeitet und individualisiert? In welchem Kontext stehen die Passagen, die jeweils ein Modell repräsentieren? Wie lässt sich die strukturelle Funktion des Modellgebrauchs bestimmen? Mit einem Wort: Wie wird das Vorgefertigte in den einmaligen Kontext des Werkes integriert?³ Dieser Fragestellung soll anhand zweier Beispiele aus Mozarts Klavierkonzerten nachgegangen werden.

Dabei wird sich herausstellen, dass für den Prozess der musikalischen Formbildung der Umgang mit mehrstimmigen Satzmodellen von kaum geringerer Bedeutung ist als die manifeste thematische Arbeit. Hier stößt man auf eine eigenständige Form der Bildung »subkutaner« musikalischer Zusammenhänge. Sie unterscheidet sich sowohl von den Stimmführungszügen des Schenkerschen Mittel- und Hintergrundes als auch von

2 Vgl. Forte und Gilbert 1982, 83–102.

3 Publikationen hierzu sind bislang in der Minderzahl, vgl. etwa die im Artikel von Hans Aerts genannten Arbeiten von Ludwig Holtmeier (2000), Oliver Schwab-Felisch (1998) und Heinrich Poos (1971).

den abstrakten, auf bloßer Diastematik beruhenden Figuren und Tonkonstellationen, die Carl Dahlhaus im Spätwerk Beethovens analysiert hat.⁴ Gleichwohl lässt sich der von Dahlhaus eingeführte Begriff der »Subthematik« auch hier anwenden.

Alle drei Prinzipien wirken eng zusammen. Besonders in der Analyse von KV 466 wird das Miteinander von »subthematischer« Motivik und eigentlichen Satzmodellen deutlich werden: Das Beziehungsgefüge, das sich durch Verarbeitung des fundierenden Satzmodells bildet, wird durch bloße Basstonfolgen teilweise hervorgehoben, teilweise konterkariert, teilweise verselbständigen sich diese Tonfolgen und formieren eigenständige Zusammenhänge.

Zwei prominente Beispiele

Als Hauptbeispiele dienen uns die Kopfsätze der Klavierkonzerte KV 466 und 459. Beide Werke gehören zu dem zweiten Wiener Klavierkonzert-Zyklus Mozarts aus den Jahren 1784–86.

- KV 466 in d-Moll (vollendet 10. Februar 1785) bietet ein Beispiel dafür, wie ein einziges Modell große Teile des Satzes geradezu »flächendeckend« beherrschen kann.
- KV 459 in F-Dur (vollendet 11. Dezember 1784) zeigt eine eher intermittierende, aber doch satzbestimmende Verwendung zweier unterschiedlicher Modelle.

Klavierkonzert d-Moll, KV 466, 1. Satz, modifiziertes »Monte-Modell« (Anstiegssequenz)

Hauptsatz

Die Sequenz der Schleiferfiguren im Dehnungsteil des ersten Themas enthält jenes Modell, das bis T. 142 (einschließlich Seitenthema der Solo-Exposition) das Satzgeschehen fast durchgehend bestimmt. Es handelt sich im Kern um die Sequenz einer drei Akkorde umfassenden Klangfolge, die harmonisch einen Quartanstieg umschreibt (T. 9f.: D-g) und dann um eine große Sekund aufwärts versetzt wird (T. 11f.: E-a, siehe Beispiel 1a). In der Kompositionslehre Joseph Riepels fand dieses Modell als »Monte-Sequenz« (Beispiel 1b)⁵ seine anschauliche Bezeichnung. Freilich greift Mozart die Monte-Sequenz hier in modifizierter Form auf: Es handelt sich um eine Entwicklungsstufe des Modells, in der das sequenzierte Segment durch die Vorschaltung einer Prädominante ausgebaut ist (wenn man darunter die an der Oberstimme orientierte Harmonisation des 6. Skalen-

4 Dahlhaus (1987). Der Begriff zielt dort auf rhythmisch und harmonisch variable Tonfolgen, »die in der Übergangs- und Spätzeit Beethovens ein zur kantablen Prägung der musikalischen Gedanken komplementäres Phänomen bilden« (260). An einigen Stellen bezieht sich Dahlhaus auch auf historisch geprägte Satzmodelle (so z. B. das Tonika-Dominant-Pendel in op. 110, den »Lamento-Bass« aus der Lebewohl-Sonate op. 81a), ohne den Begriff »Satzmodell« zu verwenden.

5 Vgl. Riepel 1996, 149ff.

tons in melodisch-Moll zu fassen bereit ist). Es wird so auf Dreigliedrigkeit erweitert.⁶ Auch wenn die harmonische Progression dieser modifizierten ›Monte-Sequenz‹ durch das fauxbourdonartige Layout des Modells zunächst verschleiert erscheint (allerdings werden die Grundtöne der beiden Zwischendominanten durch die Einsätze von Horn und Fagott akzentuiert), treten entscheidende Merkmale des Modells schon hier hervor: Der dominantische Unterterzklang wird durch den Auftrieb des Leittons und der Septime gehoben. Er zeigt dadurch jenes energische Vorwärts- und Aufwärtsstreben (›auf den Berg steigen«!), das die ›Monte-Sequenz‹ so sehr von ihrer ›Vorgängerin‹, der synkopisch steigenden 5-6-Konsekutive mit ihrem eher ›passiv-mechanischen‹ Aufwärtstreiben, unterscheidet. Der Anschluss an das ›Monte-Modell‹ ergibt sich ferner besonders durch die chromatische, für ›Monte-Ketten‹ so typische Oberstimme, die sich durch Abstraktion von den 7-6-Vorhalten herauschält.

Bis auf den Beginn des Themas selbst (er verwendet das ›chiastische‹ Modell t-D, D-t) und einige kadenzierende und überleitende Partien ist nahezu das gesamte Geschehen dieses Allegros durch die ›Monte-Sequenz‹ in ihren diversen Erscheinungsformen, in der zweiten Hälfte der Exposition durch ihre verschiedenen ›submotivischen‹ Derivate bestimmt. Dabei herrscht größte Variabilität in ihrer fakturmäßigen Realisierung (Beispiel 1).

›Pseudo-Seitensatz‹

Die Hauptthemen-Fortsetzung (T. 16–32) endet mit einem Halbschluss auf der Dominante. Nach der starken Zäsur des Taktes 32 scheint mit dem abrupten Wechsel in die Tonika-Parallele F-Dur (im angelsächsischen Theoretiker-Jargon ›cold-water-plunge‹ genannt) und der durchgängigen Beruhigung des Satzgeschehens ein Seitensatz zu beginnen. Indes wird bald deutlich, dass diese Öffnung bloß eine Art Antizipation des Seitensatzes ist – schon in T. 44 ist wieder d-Moll erreicht. Wie üblich, bleibt der eigentliche modulatorische Schritt der Prominenz des Solisten geschuldet und tritt erst in T. 128 ein. Dass der Abschnitt von T. 32–43 bloß einen ›Pseudo-Seitensatz‹ artikuliert, liegt u. a. an der Anknüpfung an die ›Monte-Sequenz‹ aus T. 9–12: Zwar birgt der Anfang in F-Dur Seitensatz-Potential, doch die harmonisch ruhelosen öffnend-weiterstrebende Sequenz verhindert ein Auspendeln in der Ruhelage (Beispiel 2).

Die Folge der drei Sequenzglied-Akkorde entspricht in ihrem harmonischen Rhythmus völlig dem Hauptsatz (T. 9 ff.) und baut sich wie dort über parallelgeführten Terzen in den beiden Unterstimmen auf. Zweimal wird die Wendung sequenziert (nach g-Moll und a-Moll). Das Modell selbst erscheint dabei variiert: Die Bassterzen entsprechen dem Ausgangsmodell, an die Stelle des Fauxbourdonsatzes mit Septimen-Vorhalten und Prädominante (T. 9–14) tritt nunmehr ein ›Oberquintpendel‹ mit Diskantklausele in der Oberstimme ein (nach dem Vorbild der ersten drei Stationen der steigenden Oktavregel).

6 Einen ähnlich gelagerten Fall beschreibt Fladt anhand des »Moll-Dur-Parallelismus« (2005, 349). Auch die Erweiterung des chromatisierten Dur-Moll-Parallelismus in T. 39 ff. aus KV 466 durch die ›Zwischen-Subdominante‹ zeigt eine Entsprechung.

Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Cello/Bass (Vc., B.) parts for measures 9-12. The score includes dynamics (*p*) and triplets. Below the score are three chord diagrams (a, b, c) illustrating harmonic structures:

- a) D_5^7 g_3 | E_5^7 a_3
- b) D^7 g | E^7 a
- c) 6 5 | 6 5

Beispiel 1: T. 9–12 (nur Streicher),
darunter a) Auszug des Satzmodells; b) ›Monte-Sequenz‹, c) 5-6-Konsecutive

Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fg.) parts for measures 33-38. The score includes dynamics (*p*) and rests. Below the score are two chord diagrams illustrating harmonic structures:

- e_5^7 F_3 | D_5^7 g | E_5^7 a

Beispiel 2: T. 33–38, Holzbläser, darunter Auszug des Satzmodells

Der Eingriff in die ursprüngliche Form des Modells geht dabei soweit, dass man den ›subthematischen‹ Zusammenhang des bisherigen Satzgeschehens weniger auf das ›Monte-Modell‹ als auf die Sequenzierung der drei sekundweise aufsteigenden Bassterzen zurückführen könnte⁷, also auf eine primär melodische Figur. Doch macht ein Vorausblick auf die Durchführung deutlich, dass die ›Monte-Sequenz‹ der bestimmende, übergeordnete Faktor des Satzes ist: Triumphal deutlich und evident tritt das Modell hier in Erscheinung, zunächst zu Beginn, nach der Wiederaufnahme des Solo-Eingangsthemas (harmonische Progression f-D-g, T. 192–206), dann breit ausgeführt in der zentralen Sequenz der Takte 232–243 (Progression B-Es, C-f, D-g, E-A, die Sequenzakkorde nun durchgehend in Grundstellung!).

Im Lichte dieses späteren ›Triumphs‹ der ›Monte-Sequenz‹ betrachtet erscheinen die Veränderungen in T. 32–38 bzw. 114–120 als nicht essentiell. Die für die Sequenz typische ›zwischen-dominantische‹ Vermittlung der folgenden Sequenzstufe ist durch die Vorschaltung des Zielklangs nicht einfach eliminiert, der mittlere Klang jedes Segments kann auf den Schlussklang des vorangegangenen Sequenzglieds bezogen werden. Der Bezug zur ›Monte-Sequenz‹ tritt unter bestimmten Aspekten sogar deutlich deutlicher hervor als im Hauptsatz: Es wird eine weitere Nebenstufe ›tonikalisiert‹, die aufsteigende Tendenz des Modells und sein unruhig-gespannter Charakter erscheint dadurch akzentuiert; die Sequenz füllt ein eigenes formales Segment aus, und das ›Layout‹ der Stelle arbeitet die Sequenzstruktur geradezu holzschnittartig heraus. – Ein zunächst relativ ›unauffällig‹ eingeführtes Modell drängt in den Vordergrund.

Nach sechs Takten ändert sich die Faktur: Mit der Synkopenkette in den Oboen und dem motivischen Wechselspiel in den Violinen verwandelt sich auch das harmonische Gerüst. Es handelt sich nunmehr um einen fallenden ›Dur-Moll-Parallelismus‹ in chromatisierter Gestalt, der die vorangehende Sequenz ablöst. Er führt zunächst die durch die vorausgehende Anstiegssequenz erreichte Höhe wieder auf den Ausgangspunkt – von V (T. 37f.) nach III (T. 39) – und dann darüber hinaus zur I. Stufe (T. 42f.) zurück. Bei näherem Hinsehen wird jedoch erkennbar, dass die Entsprechung des ›Pseudo-Seitensatzes‹ zu T. 9–14 über die Zäsur in T. 39 hinausgeht. Der ›filio‹ zum Hauptsatz beruht allerdings nicht auf der Verwendung des gleichen Satzmodells, sondern auf der Folge der Basstöne. Die Takte 35–40 entsprechen im Bass mit der Abfolge von *g-a-b*, *a-h-c* und *d-e-f* den Takten 9–14, in denen das zweite Glied der ›Monte-Sequenz‹ noch einmal um eine Quart angehoben wird. Damit baut sich eine Wiederholungsstruktur auf, die quer zur formalen Gliederung steht und die Brücke zwischen zwei verschiedenartigen Satzmodellen schlägt (Beispiel 3).

Mozart dynamisiert das Geschehen des Hauptsatzes hier auf wunderbare Weise, indem er jenes letzte, ursprünglich den Abschluss einleitende Dreitonsegment, die Transposition um eine Quart aufwärts, zum Anfang einer neuen Sequenz umdefiniert. Es bildet nunmehr den Kopf der schon beschriebenen Parallelismus-Passage.

7 Siehe Rosen 1971, 235, Anm.

Beispiel 3: T. 9–14 und 33–40 im Auszug untereinander, unter Markierung der Divergenz zwischen Innenschicht (Identität des zentralen Modells) und Außenschicht (abweichende Struktur der erweiternden Neubildung)

Schlussgruppe

Mit T. 44 tritt eine abrupte Rückkehr zur Ausgangslage von T. 16 (d-Moll, Tutti) ein, unter wiederum ganz neu definiertem Satzgeschehen. Bass und Oberstimmen sind rhythmisch in rascher Bewegung koordiniert; das synkopische Pochen in den Oberstimmen ist aufgehoben (siehe Beispiel 4). Doch sofort wird das ›Monte-Modell‹ wieder wirksam. Die Sextparallelen mit leittoniger Auflösung der Dominantklänge in der Oberstimme sind (in wechselnotiger Umspielung) erhalten, die liegende Mittelstimme des Anfangs nur noch als Reminiszenz im Orgelpunkt *d*. Die zentrale (›Monte‹)-Anstiegs-Sequenz mit den Basstönen *g-a-b* (g-Moll), *a-h-c* (a-Moll) kehrt jedoch unverkennbar wieder, nunmehr ›gerafft‹ im doppelten Aktionstempo (jedes Sequenzglied beansprucht nur noch einen Takt). Dabei wird den Trichorden ein weiterer Ton vorgeschaltet, so dass sie zu Tetrachorden werden (sie bleiben dies, bis auf die Ausnahme der T. 62–68, auch bis zum Schluss der Exposition).

Beispiel 4: T. 44–48, Auszug des Modells

Im Diskant wird das Anfangsglied wieder zweimal aufwärts sequenziert, freilich unter Abwandlung des dritten Sequenzgliedes, das jetzt die gleiche Harmonie umschreibt wie das erste: Ein gegenüber der Parallelstelle neues Moment, das im Beharren auf der Subdominante besteht, macht sich hier bemerkbar. Im Schlusstakt 47 beschleunigt sich der harmonische Rhythmus der ›Monte-Sequenz‹ nochmals: Die Musik durchläuft die Harmoniefolge von T. 44–46 (D-g, E-a) in transponierter Gestalt (G-C, A-d) innerhalb eines einzigen Taktes.

Gelangte die Beschleunigung des Modells hier auf ihren Höhepunkt, so führen die Takte 48–57 nun zu einem starken ›Abbremsen‹. Die Basstonfolge, die das Sequenzmodell des vorausgehenden Abschnitts vorgestellt hat (T. 44 f.: *f-g-a-b*), bildet in achtfacher Vergrößerung die Basis der Takte 48–51 und 53–56 (Beispiel 5). Es zeigt sich, dass sich die Bassstimme der von Mozart gewählten satztechnischen Fassung der ›Monte-Sequenz‹ gegenüber ihrem ursprünglichen harmonischen Überbau verselbständigt: Die Bindung an das anfangs leitende Modell wird aufgegeben. Eine andere Art musikalischer Strukturbildung, das Operieren mit relativ abstrakten Tonkonstellationen, stiftet den musikalischen Zusammenhang: Die ansteigenden Trichorde spinnen den ursprünglich durch die ›Monte-Sequenz‹ hergestellten Verknüpfungsfaden auch dort weiter, wo dieses Modell keine Gültigkeit mehr besitzt, ja auch dort, wo schließlich der Sequenzcharakter selbst zugunsten einer variantenbildenden Repetition der zentralen Basstonschritte aufgegeben wird, wie in T. 48 ff.

Hier sind (unter Vorschaltung eines weiteren Klages über *d*) zwar noch die ursprünglichen Terzparallelen im Bass zu erkennen, aber es kommt zu einer starken Veränderung des harmonischen Überbaus: Die Terzen werden zum Teil chromatisch verändert (Klang über *a*: aus *c* wird *cis*), zum Teil mit anderen Zusatztönen versehen (Klang über *g*: *es*, Klang über *b*: *f*). Die Töne *a* und *b* erfahren eine Neuinterpretation als Akkordgrundtöne eines Trugschlusses, der die Finalkadenz der Orchesterexposition vorbereitet. Unterschiede wiegen mehr als Übereinstimmungen: Die Dreiklänge setzen jetzt in Grundstellung ein (wenn man davon ausgeht, dass der ›eigentliche‹ Grundton des Neapolitaners, T. 49, dessen Terz ist, und die Quint durch die Sext substituiert wird); es herrscht eine größere Klarheit und Entschiedenheit der Klangfortschreitungen, größere Distanz auch zwischen Anfangs- und Schlussklang. Die Klänge erscheinen ›in den Boden gerammt‹, während sie in der Hauptsatz-Variante mit Sext- und Terzquartakkorden noch wie ›im Fluge‹ vorbeistrichen. Gleichzeitig hat der Verzicht auf Sequenzierung, die Reduktion auf eine einzige Gestalt, stark resümierenden, bündelnden Charakter.

Zwar tritt die Harmoniefolge in starken Gegensatz zum ursprünglichen Modell, doch existieren neben dem Terzenfundament noch andere Bezüge zur ›Monte-Sequenz‹: Der hinzutretende d-Moll-Akkord aus T. 48 und der anschließende Neapolitaner bilden einen Fauxbourdon, der an den Rahmensatz der Sequenzglieder aus der ›Monte-Folge‹ erinnert und deren Sextakkordparallelen chromatisch verengt und intensiviert. Der Neapolitaner und der Schlussklang (B-Dur) sind als Vertreter der entsprechenden Klänge aus der ›Monte-Sequenz‹ interpretierbar (der Klang über *g* in T. 9 erscheint zunächst als Subdominante in d-Moll).

Beispiel 5: T. 48–51, Harmonieauszug

Die Takte 58 ff. sind eine Variante der Takte 44–46, bei der der ursprüngliche Fauxbourdon auf ein neues Satzbild (Unisono + tonikaler Orgelpunkt) reduziert erscheint (zudem wird die Farbe des Tones *es* aus dem zuvor präsentierten Neapolitaner ›mitaufgesogen‹). Der Vergleich macht deutlich, dass – wie in Fauxbourdonsätzen üblich – die Passage ab T. 44 keinen regulären Bass aufweist und die führende Stimme die Oberstimme ist. Diese ist es, die ab T. 58 zum Bass erklärt wird. Damit treten die Quintschritte der ›Monte-Sequenz‹ nunmehr deutlich in Erscheinung.

The image shows a musical score for four string parts: Violin I (VI.), Violin II (Vla.), Viola (Vc.), and Violoncello/Double Bass (e B.). The score covers measures 61 to 65. Measure 61 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Violin I part has a series of eighth notes, while the other parts have rests. In measure 62, the Violin I part has a half note, and the other parts have eighth notes. The score continues with various rhythmic patterns and articulations, including slurs and accents, across measures 63 to 65.

Beispiel 6a: T. 61–65, Streicher

Die folgenden Takte 62–68 sind nicht durch das ›Monte-Modell‹ bestimmt. Sie schaffen allein durch die Basstonfolge *g-a-h* bzw. *g-a-b* eine stark verknappte Allusion zum Anfang. Durch die direkte Anknüpfung an T. 61 mit Auftakt (*g-a-b* im Bass) erscheint der Bezug allerdings deutlich herausgestellt. Die unmittelbare Aufeinanderfolge von Erhöhung und Erniedrigung des Basstons *h* (Dur-Subdominante bzw. tiefalterierte Quint der Doppeldominante, beides in T. 63 und 67f.) bringt das Changieren zwischen *b* und *h*, das in der ›Monte-Sequenz‹ (insbesondere in T. 44 ff.) prägend wirkte, noch einmal zum Aufscheinen.

Die Codetta, T. 71–77, beruht auf einer Variante der Klangfortschreitung aus T. 48–51 und greift – unter völliger Veränderung des Satzbildes – noch dreimal auf jene trugschlüssige Harmonisierung der Basstonfolge *f-g-a-b* zurück, die schon die Takte 48–56 prägte (Funktionen *t-sN-D-tP*; der Neapolitaner wird durch den Septakkord der II. Stufe ausgetauscht, beide Akkorde bilden dem Tonmaterial nach die ›Supertonic‹). Bemerkenswert an der Stelle ist ferner, dass die Klangfortschreitung durch die ›Rotation‹ der Basstonfolge durchkreuzt wird: Das *b*, bis dorthin immer Ziel- und Schlussston, wird durch Bogensetzung abgekoppelt und zum Anfangston der Formel umdefiniert. Der ›Inganno‹ bleibt von der Phrasierung unberührt. Beide Satzebenen sind um einen halben Takt gegeneinander verschoben (Beispiel 6b). Durch die Inkongruenz entsteht jene schwebende, schwerpunktaufhebende ›Polymetrik‹⁸, die schon die ersten 9 Takte des Satzes prägt (dort setzt die Oberstimme um einen Takt gegenüber dem Harmoniegerüst versetzt ein).

8 Mit diesem Begriff hat Thr. G. Georgiades die Überlagerungen beschrieben, die durch die Unabhängigkeit von harmonischem Gerüst (darunter fallen auch die ›Satzmodelle‹) und melodischer Ausfüllung im klassischen Satz entstehen (vgl. Georgiades 1977).

Beispiel 6b: T. 71–77, Streicher

Soloexposition

Das spannungsvoll verdichtende und stark kontrastive Spiel mit dem Modell, das die Schlussgruppe der Orchesterexposition bestimmt, weicht in der Soloexposition einer lyrisch-expansiven bzw. spielerisch-virtuosen Behandlung: Dem wieder aufgenommenen ›Pseudo-Seitensatz‹ der Orchesterexposition (T. 115–123) folgt das Seitenthema des Solos (T. 128–143), das die in F-Dur einsetzende ›Monte-Sequenz‹ in verdoppeltem Taktabstand noch einmal aufnimmt und durch das Orchester beantworten lässt. (Die Halbkadenz der Takte 129–131 kann als Parenthese innerhalb des ›Eigentlichen‹, des zur Basis des Seitenthemas mutierten ›Monte-Modells‹, interpretiert werden.) Reduziert man das Seitenthema auf seine wichtigsten Stationen (Anfang, Sequenzbeginn und Schluss), so wird als satztechnisches Modell die »exordiale Minimalkadenz«⁹ (I-II-V-I) impliziert. Mit der Einbindung in die geschlossene Periodenstruktur beruhigt sich die konflikthafantreibende Tendenz der ›Monte-Sequenz‹ – bei wörtlicher Wiederkehr ihres Beginns: Musterbeispiel einer entwickelnd variierenden Umdefinition von Modellen.

Wenn im Anschluss daran das ›Monte-Modell‹ zweimal (T. 153–155 und 159–162) in Klavierfigurationen aufklingt, bezieht es sich zwar motivisch auf die Tutti-Einsätze in

9 Fladt 2005, 365.

T. 44 ff. und T. 58 ff., ist jedoch in einen gänzlich anderen Kontext eingebettet: Vorbereitet durch die lockeren Sechzehntel-Fiorituren aus dem Anhang des Seitensatzes und dynamisch nicht abgesetzt, fehlt ihm die dramatische Schlagkraft der Parallelstelle. (Dabei verdankt sich der entscheidende Beleuchtungswechsel natürlich auch dem veränderten Tongeschlecht.)

Die ›Monte-Sequenz‹ in der Durchführung

Die Durchführung beginnt mit der Wiederkehr des Klavier-Eingangsthemas in F-Dur (ab T. 192), es mündet nach 7 Takten in kadenzierende Figurationen ein und wird schließlich durch die Wiederkehr des Satzbeginns mit seiner ominös drohenden Schleiferfigur und den geheimnisvoll pochenden Streichersynkopen abgelöst (T. 201f.). Diese Zweitaktgruppe wird in T. 204f. ohne Vorbereitung mit kühnem Sprung nach D-Dur (Harmonisierung mit kleiner Septime) versetzt.

Die starke Fortschrittwirkung der ›Monte-Sequenz‹, die darauf beruht, dass die Zwischendominante den Grundton des vorangegangenen Akkords (hier F-Dur) gleichsam negiert oder zerstört, kommt mit maximaler Schlagkraft zur Geltung. (In den Expositionen erscheint diese Sukzession noch durch Vorschaltung des Zielklangs bzw. durch die Prädominante ›gepuffert‹.¹⁰) Dabei wird der die Anstiegssequenz auslösende Akkord (hier C⁷) aus dem Thema selbst ausgegliedert und dem massiven Orchester-Tutti übertragen: Die Essenz des Modells, der aufwärtstreibende Schub aus den Zwischendominanten und der damit auf die vorangegangenen Dreiklänge ausgeübte Zwang, den Grundton preiszugeben, fusioniert mit dem konzertmäßigen Konflikt zwischen Orchester und Solisten.

Dieser bleibt für die gesamte Durchführung bestimmend und führt den Solisten zunehmend in die ›Defensive‹: Das Klavier gibt ab T. 232 sein Thema auf, wirkt in seinen aufgeschreckten Figurationen wie getrieben oder gehetzt. Zuvor wird das Alternieren zwischen Solo-Eingangsthema und Tutti zunächst fortgesetzt, die harmonische Progression dabei gleichsam umgekehrt: Anstelle des Unterterzklangs leitet der Oberterzklang (T. 216–219: g-Moll, B-Dur-Dominantseptakkord) den Quintfall zur nächsten Stufe ein. Mit dem erreichten Es-Dur setzt die mit insgesamt 25 Takten längste Version der ›Monte-Sequenz‹ in diesem Satz ein (T. 218–242, vier Sequenzglieder: B-Es, C-f, D-g, E-A).

Klavierkonzert F-Dur, KV 459, 1. Satz

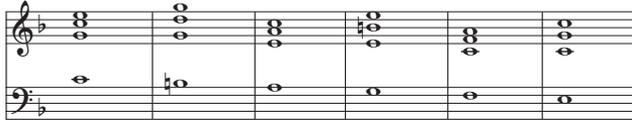
Anders als im d-Moll-Klavierkonzert prägen hier zwei unterschiedliche Sequenzmodelle den musikalischen Gedankengang des ersten Satzes. Zwar treten sie nur intermittierend auf, dafür aber an so wichtigen Eckpunkten, dass sie als satzbestimmend gelten können.

10 Die neue Konstellation bleibt während der gesamten Durchführung erhalten: Obgleich im Klavier ab T. 232 in den Auftakten wieder die Subdominante vorgeschaltet wird, überwiegt dank der zwischendominantischen Tutti-Einsätze der Eindruck des Unverbundenen der Harmonien.

1. Dur-Moll-Parallelismus

Der vom 17. bis 19. Jahrhundert (und noch heute in der Populärmusik) ungemein verbreitete fallende diatonische ›Dur-Moll-Parallelismus‹¹¹ beruht auf der Abwärts-Sequenzierung eines harmonischen Quartfalls im Terzabstand nach dem Muster: F-C, d-a etc. (Der Begriff gründet bei Dahlhaus in der funktionstheoretischen Analyse des zweiten Gliedes als zur jeweiligen Paralleltonart gehörend.)

Im Verlauf der Exposition des F-Dur-Klavierkonzertes gewinnt dieser Topos zunehmend an Bedeutung; voll entfaltet erscheint er im Tutti der Schlussgruppe T. 189–194 (Beispiel 8). Es nimmt hier jene Gestalt an, in der Grund- und Sextakkorde über der sekundweise fallenden Basslinie alternieren (Beispiel 7).



Beispiel 7: Dur-Moll-Parallelismus mit alternierenden Grund- und Sextakkorden

Beispiel 8: Partiturausschnitt T. 189–194, Streicher

Die Vorgeschichte dieses Passus reicht bis in das Hauptthema zurück (Beispiel 9). Der Ausgangspunkt liegt in der ersten Wiederholung des Themas. Zunächst von den Streichern (mit Flöte) vorgestellt, erklingt es abermals im Tutti ab T. 9 (Beispiel 8). Der vorletzte Takt fällt anders aus als beim ersten Mal: Er bringt die Bassschritte des Dur-Moll-Parallelismus (*f-c-d-a-b*), allerdings noch nicht alle damit verbundenen Akkorde: Zur

11 Vgl. Dahlhaus 1968, 92. Das Modell ist in dieser Gestalt auch als ›Pachelbelbass‹ bekannt wegen seiner äußerst populär gewordenen Verwendung in Johann Pachelbels Kanon und Gigue in D-Dur für 3 Violinen und Basso continuo.

Parallelismus-Harmonisation gehören streng genommen nur die Klänge über *f*, *c* und *d*, der Klang über *b* ist ein Quintsextakkord (Hörner!) der II. Stufe. Dieser stellt eine Art ›Scharnier‹ zwischen dem Satzmodell und der funktionstheoretisch erklärbaren Kadenz dar, der Klang über *a* ist als Mollakkord mit Sextvorhalt deutbar, wenn man dem Modell die gängige Form des Wechsels von Quint und Terz im Außensatz zugrunde legt. Nimmt man den Schlussakkord der Kadenz hinzu (F), sind bereits hier alle Stufen vertreten, die dann, nach C-Dur transponiert, im Schlusstutti der Exposition zum Dur-Moll-Parallelismus zusammentreten (C-G, a-e, F-C).

The image shows a musical score for measures 13-16. It features four staves: Cor. (F), Vl., Vla., and Vc. e B. The Cor. (F) staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Vl. and Vla. staves are grouped together with a grand staff brace. The Vc. e B. staff has a bass clef and a key signature of one flat. The bass line below the staves shows the following notes: F, C, d (a), B. There are also some notes on the Vl. and Vla. staves, including triplets and slurs.

Beispiel 9: T. 13–16, Hörner und Streicher

Beim Klaviereinsatz des Hauptthemas (T. 77 f.) scheint der Dur-Moll-Parallelismus in den Hintergrund zu rücken: Mozart impliziert durch die Behandlung des vierten Basstons der Progression als Akkordterz (anstatt als Grundton eines e-Moll-Akkordes) eher ein anderes Modell, das vor allem beim frühen Mozart häufig begegnet und auch terminologisch gefasst ist, die »Aria di Fiorenza«.¹² Dies gilt auch für die Passage, in der nach längerer Abwesenheit das Modell in der Soloexposition wieder aufgenommen wird, nämlich für die in den Seitensatz des Solos eingefügte Holzbläser-Episode (T. 107–110). Allerdings gelangt die Formel hier schon stark in das strukturelle Bezugsfeld der regulären Parallelismus-Harmonisation ab T. 189. Das liegt vor allem am harmonischen Rhythmus, der ein stark verbindendes Element aller Parallelismus-Varianten ab T. 107 bildet: Während die Akkordfolge im Hauptsatz eng an die gewichtigen Melodieschritte gebunden bleibt, also als sekundäres Moment erscheint, wird sie jetzt in ihrer Ganztaktigkeit selbst zum bestimmenden Faktor. Außerdem füllt die Formel, wenn auch noch in ihrer derivativen Gestalt, jetzt fast ein ganzes formales Segment selbständig aus und ist damit (anders als bei ihrem ersten Erscheinen) nicht mehr Teil innerhalb eines vorgegebenen Ganzen (des Themas): Die Formel beginnt sich zu emanzipieren (Beispiel 10).

12 Vgl. Kirkendale 1972.

Fl. 106 *p*

Ob. *p*

Fg. *p*

C G a C

Beispiel 10: T. 106–110, Holzbläser

Nach der Präsentation des Seitenthemas in der Soloexposition kommt es zum wech-selspielartigen Alternieren des Hauptthemen-Kopfes zwischen den Orchestergruppen (T. 149–159). Dabei bildet, nach einigen Takten des Pendelns zwischen Tonika und Do-minante (T. 149–153), eine chromatische Variante des Dur-Moll-Parallelismus das har-monische Substrat: Der übergeordnete Stufengang (C-a-F-d) erscheint nunmehr durch Zwischendominanten vermittelt (T. 153–159, Beispiel 11): C, E-A-a, C-F, A-D-d. »Für das Hören steht das terzweise Fallen der Sequenz im Vordergrund, wobei im chromatischen Modell eine große Sexte wie ein auffälliges Signal wirkt.«¹³

152

E⁷ a C⁷ F

188

C G a e F C

Beispiel 11: T. 152–158, Bass; darunter T. 188–194, Bass

In T. 189–194 setzt (wie schon oben erwähnt) der ›originale‹ Dur-Moll-Parallelismus (in Verbindung mit Sextakkorden) ein, verknüpft mit dem – nach der Abspaltung des ersten Taktes in der vorausgegangenen Sequenz – auf Zweitaktigkeit verlängerten Themenkopf. In der Basslinie ist der Topos nun derart umgestaltet, dass eine Analogie zur vorausgegangenen, chromatischen Version der Sequenz entsteht: Indem bei jedem zweiten Ak-kord eine fallende Quint in die absteigende Linie eingeschaltet wird, tritt die Bassbewe-gung *c*, *e-a*, *c-f* mit ihren auftaktigen Quartan auffällig in den Vordergrund (Beispiel 11). Diese sind harmonisch ›neutral‹, d. h. sie bewirken keine Klangänderung, während sie in der folgenden Quintschrittsequenz (T. 195–199) wieder harmonisch ›aktiv‹ werden: Jede Quartfortschrittung entspricht einem harmonischen Fundamentschritt.

¹³ Kaiser 1998, 342.

Der Dur-Moll-Parallelismus gewinnt hier dank der Vervollständigung des Themenkopfes, dank seiner Stellung am Ende der Exposition und aufgrund seines klanglich-dynamischen Gewichts formalstrategisch die Position eines Zielpunkts, demgegenüber sich die Bläser-Episode und die chromatisierte Sequenz wie kunstvoll hinauszögernde Platzhalter des ›Eigentlichen‹ ausnehmen.

2. Sextparallelen mit Tonika-Subdominant-Pendel

Satzbestimmend ist noch ein zweites, in der Sekundärliteratur meines Wissens bislang nicht näher ausgeführtes Modell, das sich sowohl bei Mozart als auch bei seinen Zeitgenossen relativ häufig findet.¹⁴ Es gewinnt gegen Ende der Solo-Exposition zunehmend an Bedeutung und tritt in enge Nachbarschaft zum ersten Modell.

In T. 32–39 findet die Exposition des Modells statt, eingekleidet in einen zeittypisch ›anonym‹ wirkenden Orchestersatz mit Tremoli, alternierenden Einwüfen, Akzenten und Orgelpunkt (Beispiel 12). Das Modell besteht in einem Bassgang von der III. zur VI. Stufe, kontrapunktiert durch Sexten in der Oberstimme und harmonisiert als Folge von Sextakkord (Tonika), Quintsextakkord (Subdominante), Durchgangs-Quartsextakkord bzw. Terzquart-Akkord (Tonika oder Zwischendominante) und Sextakkord (Subdominante). Die Betonung der Subdominante, gleichsam der Antepenultima der Kadenz, qualifiziert diese Klangfortschreitung als typisches Schlussgruppenmodell. Die Sextkoppelung der Außenstimmen wird im fünften Takt verlassen, sobald die Oberstimme ihr *c* intoniert und sich damit verselbständigt. Bereits hier ist die Umdeutung des Modells zum Außenstimmenkanon latent, die in T. 37 (unter Beschleunigung des harmonischen Rhythmus von ganzen Takten zu Vierteln) eintritt: Die Schwerpunktnoten der Triolenfigur in den Holzbläsern imitieren die Tonfolge im Bass (*b-c-d-a*) im Abstand von zwei Viertelnoten (T. 37–39). (Von hier aus betrachtet kann die Oberstimme in T. 34–37 als Kanon zum Bass in T. 32–35 angesehen werden.)

In T. 163–171 und T. 173–180 kehren die Takte 32–39 wieder, nunmehr nach C-Dur transponiert, mit Klavierfigurationen versehen und mit Stimmtausch zwischen Bläsern und Streichern bzw. Klavier und Bläsern. Das Modell nimmt hier beinahe ostinatohafte Züge an (es erscheint acht Mal innerhalb von 19 Takten). Umso mehr fällt die chromatische Variante in T. 183 ff. auf, die (unter Beibehaltung der charakteristischen Bewegung der Außenstimmen in Sexten und des Terzquartakkords über der 5. Bassstufe) auf das Modell anspielt und den harmonischen Rhythmus, der sich jetzt in halben Noten bewegt, ein zweites Mal variiert.

14 Beispielsweise in »Christe«, »Gloria« und »Quoniam« (Orchester-Einleitung und Nachspiel) von Johann Adolph Hasses *Missa in g* (1783 – das Werk ist nicht ediert, nur auf CD greifbar: Carus 83.240), in Mozarts Klaviersonate KV 333, 3. Satz, Allegretto grazioso, T. 137–141 sowie im ersten Satz der *Haffner-Symphonie*, KV 385, T. 36–41.

32

Fl. *sf sf sf sf sf p*

Ob. I *sf sf sf sf sf p*

Ob. II *sf sf sf sf sf p*

Fg. *a2 sf sf sf sf sf p*

Cor. (F) *fp fp fp fp fp*

Piano-forte *sf sf sf sf sf p*

Vl. *f p fp fp fp fp p*

Vla. *f p fp fp fp fp p*

Vc. e B. *sf sf sf sf sf p*

Beispiel 12: T. 32–38, Partitur

Noch stärker variiert erscheint das Modell in den Takten 200–206 (Beispiel 13). Zum einen löst es sich ganz vom ursprünglichen Orchestersatz und wird in eine lyrisch weiche Streicherbewegung eingebettet, die nach zwei Takten auch Elemente des ersten Themas integriert. Zum anderen reduziert es sich auf die zirkulierende Bewegung um den Quartsextakkord über der 5. Bassstufe in C-Dur: Es setzt unter Fortfall des Tonika-Sextakkords auf dem 4. Basston an und mündet schließlich in eine chromatische Spiegelbewegung der Außenstimmen mit dem Quartsextakkord als Mittelglied (T. 204–206). Die Bass-tonfolge aus T. 200–203 (*f-g-a-g*) erscheint dabei zur Halbtonfolge zusammengedrängt (*fis-g-as-g*, T. 204–207).

Diese »Periphrase der Wechseldominante«¹⁵ in T. 204–205 endet mit dem für Mozart so typischen übermäßigen Quintsextakkord (*as-c-es-fis*, T. 206). Die Bewegung bricht in T. 207 ab und wird durch ein anderes Fortschreitungs-Modell (Terz abwärts, Sekunde aufwärts im Bass) ersetzt. Aber die Wendung mit ihrem als Signalakkord fungierenden

15 Thorau 1993, 174.

The image displays a musical score for measures 200 to 208. The score is arranged in two systems. The first system (measures 200-204) includes parts for Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. (F)), Violin (VI.), Viola (Vla.), and Violoncello/Contrabass (Vc. e Cb.). The Oboe and Bassoon parts feature a melodic line starting at measure 200, marked with a first ending bracket and a first ending sign (1.). The Cor Anglais part consists of sustained notes. The Violin and Viola parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Vc. e Cb. part provides a bass line. The second system (measures 205-208) continues the Oboe and Bassoon parts, which now include triplet markings (3). The Violin and Viola parts continue their rhythmic accompaniment. The Vc. e Cb. part features a more active bass line with sustained notes and some melodic movement. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature (C).

Beispiel 13: T. 200–208, Partitur

Schlussglied wird nicht ›vergessen‹: Ihr fernes ›Echo‹ erklingt 23 Takte später im Zentrum der Durchführung. Die Takte 229–236 sind die große Schlussgeste, in der die allmähliche Verselbständigung, Aufwertung und Verwandlung des Sextparallelen-Satzmodells zum Abschluss und zur Erfüllung gelangt.

Beispiel 14: T. 200–207, 229–235, Auszug

Das drei Akkorde umfassende Spiegel-Modell aus T. 204–205 erklingt noch einmal, in Umkehrung der ursprünglichen Akkord-Sukzession, und in (singulärer) Verdoppelung der Notenwerte. Die Sukzession beginnt mit einem übermäßigen Quintsextakkord *b-d-f-gis*, in Anknüpfung an T. 206 (um einen Ganzton aufwärts transponiert). Dann divergieren die Außenstimmen; aus der Konvergenzbewegung von T. 204f. wird ein Auseinanderstreben. Auf den Quartsextakkord (d-Moll) in T. 211f. folgt der verminderte Septakkord in T. 218, der den Durseptakkord der Parallelstelle vertritt. Schließlich wird der Schlussakkord nach A-Dur aufgelöst (T. 235).

Schluss

Die Analyse beider Klavierkonzertsätze hat gezeigt, dass sich in der Verwendung mehrstimmiger Satzmodelle eine zweite, weniger offensichtliche Schicht ›subthematischer Arbeit‹ manifestieren kann. Die Vorgänge auf dieser Ebene vollziehen sich dabei gleichsam lautlos und latent, da sich das Geschehen im Idiomatisch-Allgemeinen bewegt, die Satzmodelle durch Variantenbildung stark überformt werden und die Gestalten des musikalischen Vordergrunds fast stets den Vortritt behalten. Bei aller Diskretheit zeigt die Behandlung der Modelle eine Konsequenz und Subtilität, die der ›subthematischen Arbeit‹ einen eminenten Eigenwert verleiht. Das nie vollständig zu ergründende Geheimnis der Mozart'schen Formkunst, ihre Fähigkeit, das Vielfältige zu binden und mit traumwandlerischer Sicherheit und Dezenz aufeinander zu beziehen, findet auch durch die Verwendung von Satzmodellen eine zumindest partielle Erklärung.

Oft bilden Satzmodelle ganze Ketten, deren Glieder im Verhältnis von Varianten zueinander stehen. In beiden Beispielen zeigte sich, wie dabei ein relativ unauffällig eingeführtes Modell nach und nach in den Vordergrund gelangt, um schließlich höhepunktartig in aller Deutlichkeit in Erscheinung zu treten; in beiden Fällen nimmt es auf dem Weg dorthin Gestalten an, die zum Teil auch auf andere Topoi bezogen werden könnten, die aber dank der zahlreichen satztechnischen Entsprechungen zwischen den verschiedenen Modellen eng miteinander verbunden sind. Die Ähnlichkeiten werden kompositorisch oft so umgemünzt, dass ein Modell als Transformation eines anderen bzw. verwandten erscheint.

Daher besteht kein prinzipieller Gegensatz zwischen der Verwendung von Satzmodellen und jenem thematisch-motivischen Entwicklungsdenken, das Dahlhaus bei Beethoven an anderen Erscheinungsformen der subthematischen Tiefenstruktur nachgewiesen hat (s.u.). Ihrer Herkunft nach sind Satzmodelle tendenziell undynamisch. Als

Improvisationsformeln oder Variationsgerüste können sie keine Entwicklung erfahren, allenfalls mehr oder minder stark figuriert werden. Das änderte sich in der Wiener Klassik. Die Modelle legen die ihnen ursprünglich anhaftende Starre zugunsten struktureller Flexibilität ab – ohne dabei den Charakter als Modell zu verlieren. Hauptsächlich stehen dafür rhythmische Techniken wie Augmentation und Diminution ein, aber auch harmonische und syntaktische. Dank solcher Techniken gelang es Mozart, die ursprünglich undynamischen Modelle der Sonatensatzdynamik mit ihren Zuspitzungen, Beschleunigungen und Verlangsamungen vollständig zu assimilieren.

»Es tut der Kunst Mozarts keinen Abbruch, wenn wir für möglich halten, dass sie eine kombinatorische Komponente hat, dass ein Bereich unter anderen dieser Kunst das Ordnen und Neuordnen von Bausteinen ist. Es wird dem Wunder nichts genommen, wenn wir eine Voraussetzung der unbegreiflichen Leichtigkeit seines Komponierens zu verstehen beginnen«. ¹⁶ Im Gegenteil lernen wir, seine Formkunst noch mehr zu bewundern: Nicht nur Themen und Motive, sondern auch Modelle sind den Möglichkeiten der Kombinatorik, der Variantenbildung, der Angleichung und Variation unterworfen. Mozart wagt nicht *weniger*, sondern *mehr* im Umgang mit Satzmodellen, variiert stärker, kombiniert freier, deutet weitere Zusammenhänge an. So normgebunden sie sind, so sehr bestimmen sie auf unverwechselbare Art und Weise die Individuation und Eigenlogik der Werke.

Literatur

- Dahlhaus, Carl (1968), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- (1987), »Subthematik«, in: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber: Laaber, 245–262).
- Fladt, Hartmut (2005), »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs. Systematiken/Anregungen«, *Musiktheorie* 20, 343–369.
- Forte, Allen / Steven E. Gilbert (1982), *Introduction to Schenkerian Analysis*, New York, London: Norton.
- Georgiades, Thrasybulos G. (1977), »Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters« (1950), in: *Kleine Schriften*, hg. von Theodor Göllner (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 16), Tutzing: Hans Schneider, 9–32.
- Gülke, Peter (1998), *Triumph der neuen Tonkunst: Mozarts späte Sinfonien und ihr Umfeld*, Stuttgart: Metzler.
- Holtmeier, Ludwig (2000), »Zur Komplexität Mozarts. Analytischer Versuch über eine Sequenz«, in: *Musik & Ästhetik* 4, Okt. 2000, 5–23.
- Kaiser, Ulrich (1998), *Gehörbildung. Satzlehre. Improvisation. Höranalyse*, Bd. II, Aufbaukurs (= Bärenreiter Studienbücher 11), Kassel u. a.: Bärenreiter.

16 Plath 1973/74, 158.

- Kirkendale, Warren: *L'Aria di Fiorenza, id est Il Ballo del Gran Duca*, Florenz: Olschki 1972.
- Plath, Wolfgang (1973), »Typus und Modell in Mozarts Kompositionsweise«, in: *Mozart-Jahrbuch* 1973/74, 145–158.
- Poos, Heinrich (1971), »Zur Tristanharmonik«, in: *Festschrift Ernst Pepping*, hg. von Heinrich Poos, Berlin: Merseburger, 269–297.
- Riepel, Joseph (1996), *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie* [1752–1786] (= Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 20), hg. von Thomas Emmerig, Wien u. a.: Böhlau.
- Rosen, Charles (1971), *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, London: Faber and Faber.
- Schwab-Felisch, Oliver (1998), »Die Logik der Konzidenz. Modell und Modellverarbeitung in Ludwig van Beethovens Streichquartett Es-Dur op. 127«, in: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*, hg. von Reinhard Kopiez u. a., Würzburg: Königshausen & Neumann, 545–554.
- Thorau, Christian (1993), »Kühn, nie gehört und doch sachrichtig: Zur sogenannten Teufelsmühle in Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasien«, in: *Carl Philipp Emanuel Bach, Beiträge zu Leben und Werk*, hg. von Heinrich Poos, Mainz: Schott, 171–195.

›Teufelsmühle‹ und ›Omnibus‹

Marie-Agnes Dittrich

Die als ›Teufelsmühle‹ und ›Omnibus‹ bezeichneten Sequenzen begegnen in der Literatur im Zusammenhang mit Modulationen, Chromatik, Enharmonik und Alteration oder sind unter Stichworten wie ›Kontrapunkt‹, ›Kanon‹, ›Fragefiguren‹, ›Kleinterzbeziehungen‹ oder ›Symmetrie‹ zu finden. Als Satzmodell werden sie häufig nicht erkannt. Der Aufsatz erörtert neuere Literatur zu Terminologie, Ursprung und Varianten der ›Teufelsmühle‹ (Elmar Seidel nach Förster, Vogler u. a.) und des ›Omnibus‹ (Yellin). Als Werkzeug der Analysekritik und zur Erleichterung zukünftiger Analysen dienen eine Übersicht über den gesamten möglichen Akkordvorrat der drei häufigsten Versionen und eine (an Seidel angelehnte) Bezeichnung für sämtliche Akkorde in allen Transpositionsstufen. Da beide Sequenzen nicht immer hörend zu erkennen sind, wird der Diskussionsstand zu Markiertheit, Kontext und Konnotation referiert und anhand von Beispielen diskutiert.

Terminologie, Varianten, Ursprünge

Elmar Seidel interpretierte die ›Teufelsmühle‹ 1966/1969 in Schuberts *Wegweiser* erstmals als wenigstens 100 Jahre altes harmonisches Modell, in dem trotz der Individualität der klassischen und Schubertschen Musik wahrscheinlich noch die barocke Ausdrucksfigur der Pathopoiia nachgewirkt habe.¹ Dieser vorsichtigen Deutung widersprach 1987 Martin Zenck: Bei Schubert handle es sich um eine »a-topische Topik der Harmonik«², es gehe nicht um eine »Identität mit dem harmonischen Topos«, sondern um »die Abweichung von ihm«, wie z. B. die »Durchbrechung des Modells« durch Auslassung eines Akkordes zeige.³ Inzwischen gilt der Gebrauch von Modellen, Satztypen oder Modulen nicht mehr als Widerspruch zur individuellen Gestaltung: Komponieren schließt im hier behandelten Zeitraum, dem späteren 18. und dem 19. Jahrhundert, die Verwendung, Anverwandlung und Umformung bekannter Formeln und Bausteine im Rahmen einer verständlichen Syntax ein. Varianten sind daher weniger ein Zeichen der ›Abweichung‹ von einem Modell, sondern eher eine Voraussetzung für seine neuerliche Verwendung.

- 1 Seidel 1969. Der Aufsatz ist die erweiterte Fassung eines Referats auf dem Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Leipzig, 1966.
- 2 Zenck 1987, 156.
- 3 Ebd., 158. – Im *Wegweiser* ist die Auslassung eines Akkordes aber keine Distanzierung vom Modell, sondern darauf zurückzuführen, dass es sonst für eine unauffällige Integration in die Tonart und die periodische Strophenform des Liedes zu lang wäre; in anderen Liedern, in denen Schubert die ›Teufelsmühle in Strophenformen integriert, verfährt er ebenso (vgl. Dittrich 1991, 215–227).

Das 1805 bei Förster »als sogenannte Teufelsmühle«⁴ als bekannt vorausgesetzte Sequenzmodell und seine Varianten werden spätestens seit dem 18. Jahrhundert komponiert und, wenn auch meist nicht unter diesem Namen, in Lehrbüchern erwähnt. Dass ein verbindlicher Terminus bisher fehlt⁵, erschwert den Überblick über den augenblicklichen Diskussionsstand, sofern davon überhaupt die Rede sein kann: Die beiden Autoren, die das Modell ins Gespräch gebracht haben – nach Seidel (1966/1969 und 1978/1981)⁶ war dies im englischsprachigen Raum Victor Fell Yellin (1972/1976 und 1998)⁷ – haben offenbar nicht voneinander Kenntnis genommen; auch etliche andere Beiträge beschränkten sich auf die Pioniere im jeweils eigenen Sprachraum. Daher ist es kaum verwunderlich, dass das Satzmodell unterschiedlich beschrieben, abgeleitet und klassifiziert wird oder dass der Vorwurf zu lesen ist, es sei in etlichen Lehrbuch-Beispielen oder analysierten Passagen zwar vorhanden, aber nicht erkannt worden. Eine Darstellung des Modells muss sich also im Rahmen der von Christian Thorau⁸ angeregten Toposforschung auch mit seiner Erkennbarkeit und seiner »Markiertheit«⁹ befassen, da es ebenso völlig übersehen wie als Klischee verdächtigt werden kann.

Seidel beschrieb die »Teufelsmühle« wie die Generalbasslehren Voglers¹⁰, Försters und anderer Autoren als eine Sequenz im Kleinterzabstand mit einer Akkordfolge aus drei Klängen – Dur-Septakkord, Moll-Quartsextakkord und verminderter Akkord oder ihren enharmonischen Varianten – über einer auf- oder absteigenden chromatischen Skala. In dieser Form nennt Seidel (1981) sie Version A.

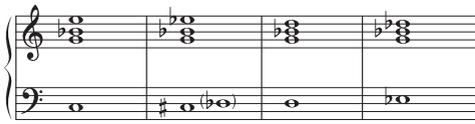


Beispiel 1: Teufelsmühle, Version A nach Seidel 1981

- 4 Förster 1858, § 93, Bsp. 134 (der Haupttext des Beispielheftes ist gegenüber früheren Ausgaben leicht gekürzt, das Bsp. 134 aber unverändert).
- 5 Soweit ich sehe, ist im Moment außer dem Terminus »Teufelsmühle« und seinen Übersetzungen wie »Devil's Mill« und »djevlemøllen« der Ausdruck »Omnibus« gebräuchlich. Nur ausnahmsweise wird deutlich, dass beide Begriffe fast dasselbe meinen (vgl. Amon 2005, 235). Dass Robert W. Wason, auf den sich die Autoren im englischsprachigen Raum beziehen, die Teufelsmühle zwar beschreibt, aber nur die Übersetzung »Devil's Mill« verwendet (1985, 24), hat vermutlich die Rezeption des deutschen Terminus und der entsprechenden Literatur erschwert, ebenso wie umgekehrt der bestenfalls nichtssagende Ausdruck »Omnibus«, der sich leider im Englischen eingebürgert hat, es verhindert haben dürfte, dass die Literatur dazu im Deutschen bekannt wurde. Nicht einmal die computergestützte Recherche hilft hier weiter, da die entsprechenden Abstracts, etwa im RILM, nur auf die unübersehbare Literatur zu Stichworten wie »Chromatik«, »Enharmonik« etc. verweisen.
- 6 Seidel 1981.
- 7 Yellin 1972. Auf eine erweiterte unpublizierte Version dieses Referats (1976) bezieht sich Wason 1985 (siehe auch Yellin 1998).
- 8 Thorau 1993, 191.
- 9 Zur Markiertheit in der Musik vgl. Hatten 2004, besonders den Abschnitt »Markedness Theory and The Interpretation of Musical Oppositions«, 11–16.
- 10 Vogler 1776, 86, sowie 1802, 133 f.

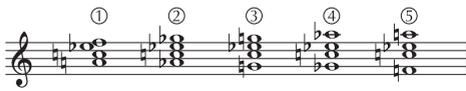
›TEUFELSMÜHLE‹ UND ›OMNIBUS‹

In einer Variante – Seidels sogenannte Version B – wird der verminderte Akkord durch einen Sekundakkord ersetzt:



Beispiel 2: Teufelsmühle, Version B nach Seidel 1981

Eng verwandt mit Seidels Version B der Teufelsmühle ist der zuerst von Yellin beschriebene ›Omnibus‹ (die Herkunft dieses Terminus ist unklar).¹¹ Der ›Omnibus‹ besteht aus mindestens fünf Akkorden: einem Quintsextakkord und vier Akkorden aus der ›Teufelsmühle‹.



Beispiel 3: Omnibus, nach Yellin 1998, 4

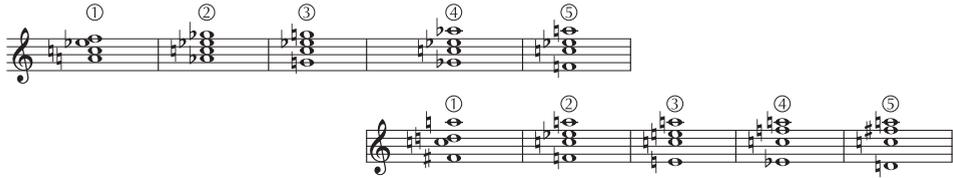
Wesentlich sei dabei, so Yellin, bei zwei liegenden Stimmen die Umkehrung der beiden anderen: »Symmetrical inversion is the fundamental contrapuntal basis of the omnibus idea«.¹² Sein Beispiel 61 zeigt eine solche Passage in Brahms' Scherzo in es-Moll für Klavier op. 4, T. 38–45.

Beispiel 4: Brahms, Scherzo in es-moll, op. 4 (181), T. 38–45 (nach Yellin, Ex. 61)

Um eine längere chromatische Skala zu harmonisieren, muss eine Fünfergruppe des ›Omnibus‹ in eine andere übergehen (der fünfte Akkord wird zum zweiten) oder, anders ausgedrückt, ein längeres Segment aus der ›Teufelsmühle‹ verwendet werden:

¹¹ Näheres dazu bei Yellin 1998, 79.

¹² Yellin 1998, 4.



Beispiel 5: längere Passage mit zwei ineinander übergehenden ›Omnibus‹-Segmenten nach Yellin 1998, 4

Eine genaue Abgrenzung des ›Omnibus‹-Modells von der ›Teufelsmühle‹ ist, folgt man Yellin, nicht möglich, da er selbst nicht konsequent verfährt. So hält er die Folge vermindelter Akkord – Moll-Quartsextakkord – Dur-Septakkord usw. (also Version A der ›Teufelsmühle‹) für eine Variante des ›Omnibus‹, dessen erste zwei Akkorde zu einem verminderten Akkord kombiniert wurden (6f.); dieselbe Akkordfolge im Finale des 2. Aktes in Mozarts *Don Giovanni* (T. 495–501) bezeichnet er ebenfalls als Variante des ›Omnibus‹ (18), aber auch als einen kurzen ›Omnibus‹ mit Variante als Ausstieg aus dem ›Omnibus‹-Modell (17).¹³ Zwar hält er (10–12) am Beispiel der Kanons von Ziehn¹⁴ die ›Teufelsmühle‹ A für eine von verschiedenen Möglichkeiten des ›Omnibus‹, nicht aber am Beispiel von Vogler (15). Jedoch stimmt er (15, Anm. 14) mit Thomas Christensen überein, der Voglers Sequenzmodell (also Version A der ›Teufelsmühle‹) als »Vogler's chromatic omnibus« bezeichnet.¹⁵ Entsprechend unpräzise sind viele der Analysen: Sein Beispiel 41 etwa, aus Verdis *La Traviata* (3. Akt, Nr. 18, Duett, T. 310–312) zeigt nicht die ›Omnibus‹-Glieder 1–4, sondern die ›Teufelsmühle‹ A. Auch Wason (1985), der den Terminus ›Omnibus‹ von Yellin für dessen Folge aus fünf Akkorden übernommen hat und ihn prinzipiell als »modifizierte Version« von der ›Teufelsmühle‹ abgrenzt (16), spricht bei Schuberts *Wegweiser* von einem ›Omnibus‹ (19), obwohl es sich um die ›Teufelsmühle‹ A handelt. In diesem Beitrag wird der Terminus ›Omnibus‹ deshalb nur dann verwendet werden, wenn von genau jener Akkordfolge die Rede ist, die Yellin¹⁶ als solchen definiert und die nicht auch als ›Teufelsmühle‹ gelten könnte.

Um es zu erleichtern, diese eng verwandten, wenn auch verwirrend bezeichneten Sequenzmodelle zu überblicken, zeigt Tafel 1 den gesamten möglichen Akkordvorrat der Versionen A und B der ›Teufelsmühle‹ nach Seidel und des ›Omnibus‹ nach Yellin.¹⁷

13 Gerade bei diesem Beispiel wäre eine Interpretation als ›Teufelsmühle‹ naheliegend, weil man damit einen Akkord mehr erklären könnte, als es mit dem ›Omnibus‹ gelingt.

14 Vgl. Ziehn 1912, 114f. (zit. nach Yellin 1998, 10f.). Yellin 1998 (12) sieht übrigens in Ziehns Modellen (reproduziert auf 10f.) verschiedene ›Omnibus‹-Gruppen (»five omnibus groups connected by a process of mutation«). Demnach würde sich der ›Omnibus‹ auf nicht mehr als drei Klänge mit zwei chromatischen und zwei Haltestimmen reduzieren. Die resultierenden Akkordfolgen wären aber völlig verschieden. Die Frage, was noch als ›Omnibus‹ bezeichnet werden kann, scheint also offen.

15 Vgl. Christensen 1992, 116, Anm. 89 (zit. nach Yellin 1998, 15).

16 1998, 4f.

17 Die Tafel bei Telesco gibt eine Übersicht über alle ›Omnibus‹-Reihen, enthält aber einen Druckfehler: Im dritten Zyklus muss der erste Akkord der dritten Reihe ein Gis-Dur- (nicht G-Dur)-Quintsextakkord sein (1998, 261).

›TEUFELSMÜHLE‹ UND ›OMNIBUS‹

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass clef staff. Circled numbers 1-5 indicate fingerings. Chord labels are provided below each measure.

System 1:

- Measures 1-2: Treble (2), Bass (5); Chords: AB a1, A a2
- Measures 3-4: Treble (1), Bass (4); Chords: B a2, AB a3
- Measures 5-6: Treble (5), Bass (2); Chords: AB a4, A a5
- Measures 7-8: Treble (4), Bass (1); Chords: B a5, AB a6
- Measure 9: Treble (3), Bass (5); Chord: AB a7

System 2:

- Measures 1-2: Treble (4), Bass (3); Chords: A a8, B a8
- Measures 3-4: Treble (3), Bass (2); Chords: AB a9, AB a10
- Measures 5-6: Treble (4), Bass (1); Chords: A a11, B a11
- Measures 7-8: Treble (3), Bass (5); Chords: AB a12, AB a1

System 3:

- Measures 1-2: Treble (2), Bass (5); Chords: AB b1, A b2
- Measures 3-4: Treble (1), Bass (4); Chords: B b2, AB b3
- Measures 5-6: Treble (5), Bass (2); Chords: AB b4, A b5
- Measures 7-8: Treble (4), Bass (1); Chords: B b5, AB b6
- Measure 9: Treble (3), Bass (5); Chord: AB b7

System 4:

- Measures 1-2: Treble (1), Bass (4); Chords: A b8, B b8
- Measures 3-4: Treble (5), Bass (3); Chords: AB b9, AB b10
- Measures 5-6: Treble (4), Bass (1); Chords: A b11, B b11
- Measures 7-8: Treble (3), Bass (5); Chords: AB b12, AB b1

System 5:

- Measures 1-2: Treble (2), Bass (5); Chords: AB c1, A c2
- Measures 3-4: Treble (1), Bass (4); Chords: B c2, AB c3
- Measures 5-6: Treble (5), Bass (2); Chords: AB c4, A c5
- Measures 7-8: Treble (4), Bass (1); Chords: B c5, AB c6
- Measure 9: Treble (3), Bass (5); Chord: AB c7

System 6:

- Measures 1-2: Treble (4), Bass (3); Chords: A c8, B c8
- Measures 3-4: Treble (3), Bass (2); Chords: AB c9, AB c10
- Measures 5-6: Treble (5), Bass (1); Chords: A c11, B c11
- Measures 7-8: Treble (3), Bass (5); Chords: AB c12, AB c1

Tafel 1: Akkordvorrat der Versionen A und B der ›Teufelsmühle‹ nach Seidel und des ›Omnibus‹ nach Yellin

Damit sie in Kompositionen und Analyse-Beispielen auch in transponierter Form leicht zu erkennen sind, wurden hier die ersten beiden Akkoladen strukturgleich zweimal abwärts transponiert. Die Kleinbuchstaben a, b und c unterscheiden zwischen dem Modell auf einer Skala und den beiden Transpositionen. Die arabischen Ziffern kennzeichnen die Position der Basstöne oder der zwölf Akkorde auf jeder Skala (zuerst $c = 1$, *des/cis* = 2 usw.; in der ersten Transposition dann $h = 1$, $c = 2$ usw.). Die Akkorde, die nur mit ›A‹ oder ›B‹ bezeichnet sind, gehören nur zu den jeweiligen Versionen der ›Teufelsmühle‹; die Akkorde ›AB‹ kommen in beiden Versionen vor. Die umkreisten Ziffern beziehen sich auf die fünf Akkorde der verschiedenen ›Omnibus‹-Segmente. Sie erscheinen hier rückwärts, weil das Modell bei Yellin einen fallenden Bass harmonisiert. Die wie ›Ganze‹ notierten Akkorde, der Septakkord und der Moll-Quartsextakkord, sind also allen drei Modellen gemeinsam (und haben deshalb beide Großbuchstaben und umkreiste Ziffern). Von den übrigen jeweils drei Akkorden über demselben bzw. enharmonisch verwechselten Basston gehört jeweils der erste (›Viertel‹, nach unten caudiert) nur zur ›Teufelsmühle‹ A; der zweite (uncaudiert) erscheint sowohl in der ›Teufelsmühle‹ B als auch im ›Omnibus‹; der dritte (›Halbe‹, nach oben caudiert) nur im ›Omnibus‹-Modell. Die Akkorde 2 und 5 im ›Omnibus‹ können verschiedenen Fünfergruppen angehören und bieten deshalb die Möglichkeit zum Wechsel in eine andere Gruppe (oder, anders ausgedrückt, zur Verlängerung des Segments aus der ›Teufelsmühle‹ B).

Weitere Formen des Satzmodells, in denen es allerdings oft nur noch schwer zu erkennen ist, ergeben sich durch die in der Praxis sehr häufige Kombination der Versionen A und B der Teufelsmühle, durch Modifikation oder Auslassungen einzelner Akkorde oder durch Sprünge in eine der Transpositionen. Ein schönes Beispiel ist eine Passage in Schumanns 2. Sinfonie, 3. Satz (Beispiel 6). Yellin sieht darin zwei deutlich ausgeprägte Verläufe des ›Omnibus‹ (›two distinct omnibus series‹) über dem chromatisch ansteigenden Bass.¹⁸ Dies trifft allerdings nicht genau zu.

Nach Subdominante und Dominantquartsextakkord (T. 48) steigt der Bass chromatisch an. Die ›Omnibus‹-Akkorde vier und drei setzen über den Tönen *cis* und *d* ein (T. 49f.; in der ›Teufelsmühle‹ sind es die Akkorde Ba2 und ABa3). Da der Bass weiter steigt, wären in T. 51 über *e* und *e* im ›Omnibus‹ die Klänge zwei und eins zu erwarten. Klang zwei im ›Omnibus‹ (= ABa4) wäre ein Es-Dur-Septakkord. Stattdessen erklingt aber ein reines Es-Dur, und anstelle des ›Omnibus‹-Glieds eins (= Ba5), dem Quintsextakkord auf *e*, erscheint der verminderte Akkord (= Aa5). Die beiden Klänge in T. 52 (Dur-Quartsextakkord über *f*, dessen Basston in der zweiten Takthälfte erhöht wird) kommen in keinem der Sequenzmodelle vor; und nicht schon über dem Basston *g*, sondern erst über *gis* beginnt ein ›Omnibus‹-Verlauf (T. 53–56) (Glieder 4–1 oder Bc11, ABc12, ABC1, Bc2). Da der Klangvorrat verschiedener Versionen (auch in transponierter Form) vermischt wird und an mehreren Stellen anstelle der dissonanten Klänge in der ›Teufelsmühle‹ oder im ›Omnibus‹ konsonante Akkorde (T. 51: Es-Dur, T. 53: g-Moll) sowie Dur- statt der Moll-Quartsextakkorde vorkommen, ist der ›Omnibus‹ trotz des chromatischen Basses keineswegs deutlich. Das zeigen auch die folgenden Klänge, die dem verminderten und dem Dur-Quartsextakkord Takt 51f. entsprechen. Anders als in

18 Yellin 1998, Bsp. 60, 55f.

vielen anderen Fällen ist das (stark variierte) Satzmodell hier nicht als Kontrast zur folgenden Kadenz komponiert, denn der Modulationsweg führt in den Dominantquartsextakkord von Es-Dur zurück (T. 58), von dem er (in T. 48) ausgegangen war. Dass er dann schließlich doch sein Ziel erreicht, signalisieren nur die Figurationen der Holzbläser; die Harmonik oszilliert zwischen der Chromatik und scheinbar stabilen Kadenzklängen, die sich dann doch wieder als Durchgänge erweisen.

Noch schwerer ist das Modell zu erkennen, wenn regelmäßig ganze Akkorde ausgelassen werden oder wenn im Modell A an die Stelle des Septakkords ein Durakkord mit Sixte ajoutée tritt.¹⁹ Peter Giesl beschreibt unter anderem eine theoretisch mögliche Zwischenstufe zwischen Seidels Modellen A und B (die Giesl als authentische halb- bzw. vollchromatische Kleinterzirkel bezeichnet): Bei dieser Variante fallen auf jede vierte Stufe der chromatischen Skala (als »stagnierende Fortschreitungen«) zwei Akkorde, nämlich der Sekundakkord aus Version B und danach der verminderte Akkord aus A.²⁰

Kaum weniger verwirrend als die Vielzahl der Varianten des Modells ist seine Einordnung in der einschlägigen Literatur. Nicht einmal hinsichtlich seiner akustischen Qualitäten besteht Klarheit. Yellin setzt, falls seine Formulierung nicht missverständlich ist, für die enharmonischen Umdeutungen die gleichschwebend temperierte Stimmung voraus²¹, eine Auffassung, für die Voglers Beschränkung enharmonischer Modulationen auf Tasteninstrumente vielleicht als Beleg gedeutet werden könnte.²² Allerdings sollte sich der Streit über die verschiedenen Stimmungen bekanntlich noch lange hinziehen, und die Möglichkeit, dass die durch die Besetzung gegebene Intonation bzw. die Veränderung der Stimmung von Tasteninstrumenten die Wahrnehmung der »Teufelsmühle« beeinflusst hat, sollte nicht ausgeschlossen werden.

Die Wurzeln von »Teufelsmühle« bzw. »Omnibus« sehen Seidel und Telesco im Zusammenhang mit der Pathopoia bzw. den chromatischen Bassformeln in Passacaglias

19 Seidel 1981, 175.

20 Giesl 2001, 393.

21 »It was not until the advent of well-tempered tuning in the eighteenth century and a system of twelve semitones that the contrapuntal idea of contrarium reversum could be applied chromatically and enharmonically, thereby leading to the possibility of symmetrical inversion« (Yellin 1998, 6). Der im selben Zusammenhang folgende Verweis, »Mozart persisted in the practice of treating as equal all enharmonic notation of chromatic semitones«, legt nahe, dass hierbei nicht an eine der temperierten, sondern an die gleichschwebende Stimmung gedacht ist.

22 Laut Vogler könnten enharmonische Modulationen »auf einem Saiten- oder Pfeifenspiel die beste Wirkung thun, aber für ein Stück von verschiedenen Stimmen sind sie dem Gehöre unerträglich und dem Tonsezer unbrauchbar; denn der Unterschied z. B. zwischen *cis* und *des* wird genau vernommen, und von den geschicktesten Tonkünstlern kann der Vortrag nicht richtig genug sein« (1776, 84). Allerdings ist nicht klar, an welche Stimmung Vogler genau denkt. – Gottfried Weber, der sich ausführlicher äußert und zum damals noch geführten Streit über die gleichschwebende und verschiedene Arten der ungleichschwebenden Stimmung, ihre praktische Umsetzung und die Fähigkeit unseres Gehörs, sich Unstimmiges zurechtzuhören, sehr pragmatische Ansichten gehabt zu haben scheint, schreibt: »Wir wollen hier den Streit dahingestellt sein lassen, und nur anführen, dass unsere Tasteninstrumente ungleichschwebend gestimmt werden, und zwar so, dass die minder transponirten und darum auch gebräuchlicheren Tonarten der Reinheit näher gehalten werden, als die mehr transponirten, mehr chromatischen.« (1830–32, § 182 A, 92).

und Lamento-Arien²³, Thorau in kontrapunktischer Gegenbewegung und einer Periphrase der Wechseldominante bzw. Dominante²⁴, Giesl schließlich (meines Erachtens weniger überzeugend) in der Klausellehre.²⁵ (Ob auch ein Einfluss harmonischer Labyrinth oder der überraschenden Ausweichungen im Rezitativ bzw. ihren Nachahmungen in den Modulationsübungen und ›Inganni-Wendungen in den Generalbasslehren vorliegt, wäre noch zu prüfen.) Erwähnt wird die ›Teufelsmühle‹ in theoretischen Schriften und Lehrbüchern, auch in Beispielen versteckt, die etwas ganz anderes illustrieren sollen, in verschiedensten Kapiteln über Modulationen ebenso wie über Kleinterzbeziehungen, Chromatik, Enharmonik, Alteration oder über Sequenzen²⁶, Kontrapunkt, Kanons, im Zusammenhang mit Fragefiguren oder unter dem Stichwort ›Symmetrie‹. Als Satzmodell²⁷ wird die ›Teufelsmühle‹ keineswegs immer identifiziert; nicht selten erschwert der Versuch einer funktions- oder stufentheoretischen Deutung²⁸, sie als solches zu erkennen.

Noch dazu kommen natürlich leittönige Akkorde um einen Durchgangs-Quartsextakkord (also die bei Thorau so genannte Periphrase der Wechseldominante) auch in ganz normalen Kadenzten, vor allem in Moll, häufig vor.²⁹ Die Bezeichnung »small omnibus« für derartige Kadenzfragmente etwa bei Telesco (259) scheint deshalb nicht zwingend. Yellin sieht sogar in einer noch kürzeren Wendung in seinem Beispiel 39 (Bellini, *Norma*, 1. Akt, Szene 2, T. 146–150) einen »Pseudo-Omnibus«.³⁰ Tatsächlich handelt es sich nur um eine Kadenz mit einer Bewegung vom Sextakkord der Subdominante über den übermäßigen Quintsext- in den kadenzierenden Quartsextakkord, die selbst dann kaum als ›Omnibus‹-Glieder zwei und drei gehört werden würden, wenn es sich beim vermeintlichen Glied drei nicht obendrein um einen Dur-Quartsextakkord handelte. Auch Yellins Beispiel 49 (Wagner, *Tristan*, 2. Akt, Szene 1, T. 75–80, Brangäne: »Ich höre der Hörner Schall«) zeigt eine ganz konventionelle chromatische Modulation, in der ein Dominantseptakkord durch Erhöhung seines Grundtons zu einem verminderten Septakkord wird, auf den ein kadenzierender Quartsextakkord folgt. Yellins Bezeichnung als abgekürzte

23 Telesco 1998.

24 Thorau 1993, 172–174.

25 Giesls Prämisse, nämlich dass die ›Teufelsmühle‹ und andere chromatische Kleinterzzyklen auf verschiedenen Spannungs- und Ruheklängen beruhen, scheint problematisch, weil sie ein Hören des Quartsextakkords als Ruheklang voraussetzt. Mir persönlich ist das noch bei Schubert unmöglich, wenn auch Gottfried Weber wenig später einen Beleg für die sich ändernde Wahrnehmung des Quartsextakkords auf schwerer Taktzeit als Konsonanz gibt (1830–32, Bd. 2, 129): Gerade auf schwerer Taktzeit sei unser Gehör »so gewöhnt, eine tonische Harmonie auf solche Art auftreten zu hören, dass es dadurch geneigt geworden ist, jeden (gesperrt) also auftretenden, harten, oder weichen Quartsextakkord, für eine [...] tonische Harmonie zu nehmen.« Da aber der Dissonanzgrad des Quartsextakkordes bis ins frühe 20. Jahrhundert in Harmonielehren diskutiert wurde und Giesl sich mit der Klausellehre auf wesentlich ältere Musik bezieht, kann diese neue Wahrnehmung seine Ableitung der Teufelsmühle nicht stützen.

26 Jersild 1982, 73–108, besonders 103–108, dort auch mehrere Literaturbeispiele.

27 Fladt 2005, als »Skalenmodell« (358) und als »Modell mit symmetrischer Oktavteilung« (364).

28 Vgl. dazu etwa Krämer 1997, 60f. und 113f., oder Carl Dahlhaus' Beschreibung der ›Teufelsmühle‹ in Beethovens op. 18,6 (1983, 207f.).

29 Vgl. dazu auch Budday 2002, 216.

30 Yellin 1998, 37.

Version des ›Omnibus‹³¹ führt geradezu in die Irre, da sie suggeriert, bei derartigen Modulationen handle es sich entwicklungsgeschichtlich um ›Omnibus‹-Derivate.

Gelegentlich können ›Teufelsmühle‹ oder ›Omnibus‹ also vor allem im Auge oder Ohr des Betrachters liegen. Aber auch der umgekehrte Fall kommt vor: Seidel (1981) gibt überzeugende Beispiele für Passagen bei Liszt, etwa in der *Bergsinfonie*.³² Die kompositorische Umsetzung hat sich allerdings so weit vom Modell entfernt, dass man es selbst nach der Analyse kaum wahrnehmen kann.

›Markiertheit‹, Kontext, Konnotation

Zur Frage, unter welchen Bedingungen das Satzmodell erkannt werden kann, gibt sein Name, über dessen Ursprung ich bisher nichts herausfinden konnte, immerhin einen Hinweis: Die ›Teufelsmühle‹ hat tatsächlich bis weit ins 19. Jahrhundert ihre Markiertheit bewahrt und etwas von dem Geist, der stets verneint, symbolisieren können.³³ Ihre chromatische Stimmführung bei gleichzeitig gehaltenen oder wiederholten Tönen machte eine konventionelle Melodiebildung unmöglich, ihre Enharmonik schwächte das Bewusstsein für eine herrschende Tonart und gefährdete damit die musikalische Logik besonders in einer grundsätzlich heiter oder wenigstens optimistisch gestimmten Musik mit verhältnismäßig einfacher Harmonik und Form: Sechter etwa bezeichnete die Enharmonik als natürliche Feindin der gesunden Melodie, dafür aber als geheimnisvoll und überraschend, und konnotierte sie mit der »großen Welt« und der Abkehr vom »einfachen Familienleben«. ³⁴ Und so werden die ›Teufelsmühle‹ bzw. der ›Omnibus‹ vor allem in folgenden Zusammenhängen beschrieben, die einander natürlich keineswegs ausschließen:

1) *assoziiert mit Unsicherheit, Melancholie, Trauer, Schrecken, dem Erhabenen oder Tod*

Ein berühmtes Beispiel findet sich in der Einleitung zu Beethovens Finalsatz aus op. 18,6, in der die ›Teufelsmühle‹³⁵ in den Takten 37–42 nur einer von mehreren Gedanken ist, laut Forchert »Täuschung und Trug, Verwirrung und grüblerischer Zweifel, Aufbegehren und ermattetes Zurücksinken«. ³⁶ In seiner Deutung ist das folgende Allegretto, ein motorischer ›Deutscher‹ mit unausgesetzten Wiederholungen, übrigens kein Durchbruch zu einer völlig anderen Stimmung, sondern eine weitere Facette der Melancholie: Die Überschrift beziehe sich denn auch nicht nur auf die Einleitung, sondern auf den ganzen Satz.

31 »truncated (chords 1-2-3) but straightforward version of the omnibus« (Yellin 1998, 46).

32 Zur ›Teufelsmühle‹ bei Liszt siehe auch Torkewitz 1978, 31 ff.

33 Vgl. dazu auch Poos 1993, 158.

34 Sechter 1853, 218.

35 Version A, Glieder Ab6 bis Ab10.

36 Forchert 1983, 230.

Auch auf die ›Teufelsmühle‹ in Schuberts Lied *Meeres Stille* (D 216) bei »Keine Luft von keiner Seite! Todesstille [fürchterlich]«³⁷ folgt, anders als bei Goethe, keine *Glückliche Fahrt*.³⁸ Als gern zitiertes Beispiel aus der Oper wäre in diesem Zusammenhang außer Mozarts *Don Giovanni* die Wolfsschlucht-Szene aus Webers *Freischütz* zu nennen.

Auch das dem Schrecken nicht unverwandte Erhabene kann mit der ›Teufelsmühle‹ verbunden werden, etwa in Haydns *Schöpfung* bei »Die Himmel erzählen die Ehre Gottes« (T. 178 ff.)³⁹ und »Der Herr ist groß«⁴⁰ (T. 28 ff.).

2) in nicht thematischen Stücken oder Passagen

Da auch Fantasien oder verwandte Gattungen oft mit derartigen Vorstellungen konnotiert sind, ist die ›Teufelsmühle‹ in ihnen seit Carl Philipp Emanuel Bach nicht selten;⁴¹ auch nicht-thematische Formteile wie Kadenz in Konzerten oder Durchführungen und Überleitungen nutzen ihre labyrinthische harmonische Qualität gern aus. Im ersten Satz von Brahms' Streichquartett in c-Moll (op. 51,1) ist ein Ausschnitt aus der ›Teufelsmühle‹⁴² (T. 45–47) ähnlich wie in einigen der unter (1) genannten Beispielen nicht die Vorbereitung zu einem Durchbruch nach Dur, sondern Teil einer langen Passage, deren formaler Position zufolge die Überleitung längst den Seitensatz erreicht haben müsste: Sie findet sich in der zweiten Hälfte der nur 82 bzw. 84 Takte zählenden Exposition und lange nach den Halbschlüssen in es-Moll in T. 31 und T. 32 und dem dann folgenden Basston *b*. Aber die Seitensatztonart erscheint erst unmittelbar vor Ende der Exposition mit einer klaren Kadenz nach Es-Dur in T. 75, und noch im selben Takt rückt eine Eintrübung nach Moll das vermeintliche Ziel wieder in weite Ferne. Das kurze ›Teufelsmühle‹-Segment ist übrigens schwer zu hören, da die beiden allen vier Akkorden gemeinsamen Töne *fis* und *a* in der 1. Violine und im Violoncello nicht als Haltetöne komponiert sind, sondern die Motive aus T. 35 f. aufgreifen. Häufiger erscheint die ›Teufelsmühle‹ wohl aber

3) als Kontrast zur Vorbereitung eines strahlenden Höhepunkts

Gern zitierte Beispiele sind die ›Teufelsmühlen‹ in der Coda des ersten Satzes aus Beethovens 2. Sinfonie (T. 326–335) oder im Finale der 3. Sinfonie (T. 409 ff.).

In Dvoráks Requiem op. 89 (1890) leitet im ersten Satz (in b-Moll) ein Segment der Teufelsmühle (T. 115 ff.) über dem chromatisch um eine Quart steigenden Bass zu den

37 Version B, Glieder Bb7 bis Bb1 ohne das Glied Bb2; in seiner Auslassung sehe ich, anders als Poos, weniger die »Peripetie« der »obscuritas der Harmonik« als eine Anpassung des Modells an den formalen und harmonischen Kontext (vgl. Poos 1997, 41).

38 Zur ›Teufelsmühle‹ in anderen Liedern von Schubert siehe den entsprechenden Abschnitt in Dittrich 1991, 220–227.

39 Hier handelt es sich um ein Segment der ›Teufelsmühle‹, das in den ›Omnibus‹ übergeht: über *b* ansteigend bis *cis*: Aa11, AB 12 = ›Omnibus‹-Glieder 3, ABa1 = ›Omnibus‹-Glieder 2 dann ›Omnibus‹-Glieder 1.

40 Hier sind es nur die Akkorde Aa11 bis Aa2; im Akkord Aa1 fehlt der Ton *b*.

41 Vgl. Thorau 1993.

42 Version A, Glieder Ab2 bis Ab5.

Worten »et lux perpetua luceat eis« von Ges-Dur aus die Aufhellung nach B-Dur ein. In der Kadenz, die diese Worte wiederholt, lassen Durklänge die Worte »luceat eis« aufstrahlen. Ähnlich wirkt im Offertorium (T. 88 ff.) die Passage »libera eas de ore leonis« (dort ist die »Teufelsmühle« allerdings durch akkordfremde Töne verschleiert).⁴³

Im erwähnten Kontext, als unsichere oder dramatische, nicht-thematische Passagen vor einem Höhepunkt und vor allem auch in Verbindung mit einer Satztechnik oder Instrumentation, die sie als Besonderes kennzeichnen, sind diese Sequenzen so häufig, dass umgekehrt ein solcher Kontext einiges dazu beiträgt, dass auch eigentlich ambivalente Passagen als »Teufelsmühle« oder »Omnibus« interpretiert werden können. Eine Sequenz im Finale von Tschairowskys 6. Sinfonie *Pathétique* (1893) enthält kurze Kadenzen nach A-Dur und G-Dur, die als Ausweichungen über Zwischendominanten erreicht werden (T. 137–141). Aber der akkordische Satz, die geheimnisvolle Aura der plötzlichen Reduktion auf tiefe Bläser und die formale Position – diese Takte leiten wie bei (2) und (3) als Ausweitung des Dominantbereichs aus dem ständigen Moll über Fis-Dur in den H-Dur-Schluss über – sind so typisch für diese Sequenz, dass vieles dafür spricht, die Passage als kurzes »Omnibus«-Segment (3-2-1) zu deuten. Dazu könnte allerdings auch beitragen, dass der 1. Satz dieser Sinfonie eine oft erwähnte längere »Teufelsmühle« (Version B) in ähnlicher formaler Position enthält (T. 259–262), die ebenfalls zur Dominante von H-Dur (der Tonart der Seitensatz-Reprise) führt und als deren fernes Echo man diesen Schluss hören kann.

Unter den Verdacht des Klischees müsste eigentlich wegen der formalen Stellung und ihrer Gestalt die Teufelsmühle im Finale von Bruckners 5. Sinfonie (Vollendung des Finales 1877) fallen – ist sie doch für diese Zeit erstaunlich lang und nicht einmal variiert. Zudem nimmt sie die übliche unter (2) und (3) erwähnte Position ein: Sie beschließt in der Coda eine Überleitung und gipfelt in der triumphalen Wiederaufnahme des Chorals (und zweiten Themas der Doppelfuge). Dennoch wirkt die »Teufelsmühle«, die in Verbindung mit Motiven aus dem Hauptsatz-Thema des Finalsatzes erscheint, nicht abgenutzt. Denn sie ist selbst eine Steigerung der vielen vorigen, ebenfalls schon durch Chromatik charakterisierten, Harmonisierungen dieser Motive (vgl. z. B. das Heraufrücken in Halbtönen ab T. 476 oder die noch im Rahmen von Kadenzen zu verstehende chromatische Bassführung ab T. 496). Vor allem aber tritt die »Teufelsmühle« an einer Stelle auf, an der sich die Tonart und das gesamte Thema des Hauptsatzes ankündigen, und zwar (analog zu seiner Version als mächtiges Bläser-Unisono in der Schlussgruppe ab T. 137) auch noch in Augmentation. Einen solchen Auftritt hätte man schon zu Beginn der Coda (T. 460) erwartet. Aber dort wird das Thema bereits nach zwei Takten überraschend vom Hauptsatzthema des Kopfsatzes verdrängt, das damit als überzähliges, drittes Fugenthema die Doppelfuge um eine weitere Durchführung (in Kombination mit dem Finalsatz-Hauptthema) verlängert. Nach einem weiteren Dominant-Orgelpunkt (entsprechend denen vor der Schlussgruppe, der Reprise und der Coda) scheint in T. 564 endlich das verdrängte Finalsatz-Hauptthema, nunmehr sogar feierlich augmentiert, nachgeholt

43 Es handelt sich in beiden Fällen um die Version A. Im ersten Satz sind alle Klänge von Aa8 bis Aa1 vorhanden. Im Offertorium liegt der Ausschnitt von Aa4 bis Aa11 zugrunde; die Klänge Aa6 und Aa9 in T. 90 und 93 werden allerdings nur angedeutet und lösen sich in Septakkorde auf; andere Klänge erscheinen erst nach Vorhalten. Für den Hinweis auf diese beiden Beispiele danke ich Hans-Ulrich Fuss, Hamburg.

zu werden. Dieses Mal aber verhindert dies die ›Teufelsmühle‹, in deren Sog das Thema nun gerät: Zweimal könnten die ersten ›Teufelsmühlen‹-Akkorde noch als Bestandteil seiner üblichen Harmonisierung verstanden werden, dann aber erscheinen ab T. 573 nacheinander, immer wieder neu ansetzend, Klänge aus Version B, dann aus Version A über den von *dis* an aufsteigenden Basstönen.⁴⁴ Das Thema wird dabei natürlich zersplittert, wie auch schon so oft vorher im Satz. Den krönenden Schluss überlässt es dem nun ebenfalls augmentierten Choralthema, dem seine Motive, nun auch wieder auf das normale Zeitmaß reduziert, sich als Kontrapunkt unterordnen.

Auf eine Ausnahme von der Regel, dass die ›Teufelsmühle‹ gern im Zusammenhang mit nicht-thematischen Passagen auftaucht, hat Seidel bei Liszt aufmerksam gemacht, bei dem ›Teufelsmühlen‹-Derivate als Thema verwendet werden können. Als Beispiel nennt Seidel die erste Themengruppe der *Bergsinfonie*, der eine Kombination der Versionen A und B der ›Teufelsmühle‹ zugrunde liege.⁴⁵ Ebenfalls seltener erwähnt wird das Satzmodell im Zusammenhang mit der Schärfung einzelner Stimmen bzw. Charaktere durch den individuellen Ausbruch aus einer strengen Satztechnik. Thorau etwa verweist in C. Ph. E. Bachs Fantasie C-Dur aus der fünften Sammlung auf die »selbständige Rede einer Einzelstimme«, die sich aus »dem Schematismus« dieses Sequenzmusters heraushebe.⁴⁶ Yellins Beispiel 34 zeigt die unterschiedliche Charakterisierung zweier Personen in Meyerbeers *Robert le diable*⁴⁷ durch ihre jeweilige Melodiebildung. Und schließlich kann die ›Teufelsmühle‹ auch in Übersteigerung ihres erhabenen oder verwirrenden Effekts eingesetzt werden: C. Ph. E. Bachs Verwendung der ›Teufelsmühle‹⁴⁸ im letzten Ritornell des Rondos a-Moll aus der zweiten Sammlung fassen Thorau und Poos als Groteske auf, da sein »fast pedantisch lehrbuchartige[s] Ausmaß« über das »Ziel der Erhabenheitsdarstellung hinauschieße«.⁴⁹ In den ›Teufelsmühle‹-Bruchstücken im Andantino von Schuberts Sonate A-Dur (D 959) sieht Jeßulat ein Klischee der Klavierfantasie, das mit ebensolchen der Invention und des Rezitativs »stilbrüchig aneinander« gereiht werde.⁵⁰

Es versteht sich von selbst, dass das Satzmodell ›Teufelsmühle‹ bzw. ›Omnibus‹ am leichtesten ins Ohr fällt, wenn seine Harmoniefolgen nicht durch komplizierte Stimmführung und Rhythmik verschleiert werden und die Stimmung die Haupttonart und ihre nahen Verwandten bevorzugt.⁵¹ Je mehr sich einerseits im 19. Jahrhundert all diese Voraussetzungen ändern und je mehr die ›Teufelsmühle‹ ihrerseits variiert werden muss, um nicht zum Klischee zu erstarren, desto schwerer wird es, sie als markiert zu empfinden – oder Analysen nachzuvollziehen, die sie oder den ›Omnibus‹ aufzuspüren glauben.

44 Es sind die Akkorde Bb5, ABb6, ABb7, Ab8, ABb9, ABb10, Ab11 und ABb12.

45 Seidel 1981, 175 f.

46 Thorau 1993, 186.

47 Yellin 1998, 34; Meyerbeer, *Robert le diable*, 1. Akt, Szene 6, Finale, T. 310–318.

48 T. 143–155; es handelt sich um eine Mischung aus den Varianten A und B.

49 Thorau 1993, 184; zu dieser Passage auch Poos 1993, 156–158.

50 Jeßulat 1997, 82.

51 Noch 1853 hält Sechter das Ideal reiner Intervalle für die Hauptakkorde in verschiedenen Tonarten aufrecht; die darauf beruhende Hierarchie der Klänge habe die »Regeln der Fortschreitung« auch bei Tasteninstrumenten in einer temperierten Stimmung »nach dem richtigen Verhältniss einzurichten« (1853, 69).

Literatur

- Amon, Reinhard (2005), *Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde*, Wien/München: Doblinger.
- Budday, Wolfgang (2002), *Harmonielehre Wiener Klassik: Theorie – Satztechnik – Werkanalyse*, Stuttgart: Berthold & Schwerdtner.
- Christensen, Thomas (1992), »The Règle de l’Octave in Thorough-Bass Theory and Practice«, *Acta musicologica* 64, 91–117.
- Dahlhaus, Carl (1983), »La Malinconia«, in: *Ludwig van Beethoven*, hg. von Ludwig Finscher (= Wege der Forschung 428), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 200–211.
- Dittrich, Marie-Agnes (1991), *Harmonik und Sprachvertonung in Schuberts Liedern* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 38), Diss., Hamburg 1989, Hamburg: Karl Dieter Wagner.
- Fladt, Hartmut (2005), »Satztechnische Topoi«, *ZGMTH* 2 (2005), 189–196, in erweiterter Form als »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs, Systematik/Anregungen«, *Musiktheorie* 20, 343–369.
- Forchert, Arno (1983), »Die Darstellung der Melancholie in op. 18,6«, in: *Ludwig van Beethoven* (= Wege der Forschung 428), hg. von Ludwig Finscher, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 212–239.
- Förster, Emmanuel Aloys (1858), *Anleitung zum General-Bass* [1805], 4. Aufl. Wien: Artaria.
- Giesel, Peter (2001), »Von Stimmführungsvorgängen zu Kleinterzzirkeln. Eine Deutung der Teufelmühle durch die Clausellehre«, *Mf* 54, 378–399.
- Hatten, Robert S. (2004), *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington und Indianapolis: Indiana University Press.
- Jersild, Jørgen (1982), »Harmoniske sekvenser i dur- og mol-tidens funktionelle harmonik«, *Dansk Årbog for Musikforskning* 13, 73–108.
- Ješulat, Ariane (1997), »Zum Andantino fis-moll der Sonate D 959«, in: *Franz Schubert, ›Todesmusik‹* (= Musikkonzepte 97/98), München: Edition Text + Kritik, 75–87.
- Krämer, Thomas (1997), *Lehrbuch der harmonischen Analyse*, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel.
- Poos, Heinrich (1993), »Bachs Rondo a-Moll aus der Zweiten Sammlung [...] für Kenner und Liebhaber«, in: *Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk*, hg. von Heinrich Poos, Mainz: Schott, 119–170.
- (1998), »Meeres Stille. Versuch, den Begriff eines Schubert-Liedes zu bestimmen«, in: *Franz Schubert, ›Todesmusik‹* (= Musikkonzepte 97/98), München: Edition Text + Kritik, 31–43.
- Sechter, Simon (1853), *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Seidel, Elmar (1969), »Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell in Schuberts Winterreise«, in: *AfMw* 26, 285–296.

- (1981), »Über den Zusammenhang zwischen der sogenannten Teufelsmühle und dem 2. Modus mit begrenzter Transponierbarkeit in Liszts Harmonik«, in: *Referate des europäischen Liszt-Symposiums*, Eisenstadt 1978 (= Liszt-Studien 2), hg. von Serge Gut, München, Salzburg: Katzschichler.
- Telesco, Paula J. (1998), »Enharmonicism and the Omnibus Progression in Classical-Era Music«, *Music Theory Spectrum* 20, 242–279.
- Thorau, Christian (1993), »Kühn, nie gehört und doch sachrichtig. Zur sogenannten Teufelsmühle in Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasien«, in: *Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk*, hg. von Heinrich Poos, Mainz: Schott, 171–196.
- Torkewitz, Dieter (1978), *Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts*, München/Salzburg: Katzschichler.
- Vogler, Georg Joseph (1802), *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß*, Prag: Barth.
- Wason, Robert W. (1985), *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg* (= Studies in Musicology 80), Ann Arbor: UMI Research Press.
- (1776), *Tonwissenschaft und Tonsetzkunst* [sic], Mannheim: Kurf. Hofbuchdruckerei.
- Weber, Gottfried (1830–32), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst von Gfr. Weber*, Bd. 2, 3. Aufl., Mainz u. a.: Schott.
- Yellin, Victor Fell (1992), Referat auf dem AMS-Kongress Dallas, Texas, USA, 2.–5. November 1972.
- (1998), *The Omnibus Idea*, Warren, Michigan: Harmonie Park Press.
- Zenck, Martin (1987), »Die romantische Erfahrung der Fremde in Schuberts ›Winterreise‹«, *AfMw* 44, 141–160.
- Ziehn, Bernhard (1912), *Canonical Studies: A New Technic in Composition*, Milwaukee/Berlin: Kaun, (Reprint New York: Crescendo Publications 1977).

Fauxbourdon bei Bartók

Laura Krämer

Das Mixturprinzip ist in Bartóks Werk eine bedeutende Klangtechnik. Unter allen möglichen Mixturen hat die Sextakkordmischung eine Sonderstellung inne, da sie als ›Fauxbourdon‹ musikgeschichtlich besetzt ist. Anhand der Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug und dem Konzert für Orchester werden zwei verschiedene Möglichkeiten gezeigt, mit Sextakkordmixturen umzugehen: In der Sonate für zwei Klaviere inszeniert Bartók den Fauxbourdon als *dolce*-Charakter, bezugnehmend auf die semantische Konnotation der Fauxbourdon-Figur. Typische Verfremdungsstrategien (reale Mixtur, dissonierende Haltetöne etc.) sind zu beobachten. Im letzten Satz des Konzerts für Orchester ergibt sich die Sextakkordmischung wie neu erfunden aus dem Imitationsschema der Violinen; ihr Gestus unterscheidet sich deutlich vom traditionellen Fauxbourdon-Charakter. An demselben Werk lässt sich belegen, dass im 20. Jahrhundert die Quartsextakkord-Mischung als *dolce*-Charakter die verbrauchte Sextakkordmischung ablöst.

Bartóks Werk steht an der Nahtstelle zwischen der traditionellen europäischen Kompositionsgeschichte und der Neuen Musik. In vielerlei Hinsicht fungierte Bartók als Mittler, durch den hergebrachte musikalische Materialien und Verarbeitungstechniken in die Zukunft transportiert wurden. Der Vorgang ist nicht selbstverständlich, denn alte Kompositionsweisen hatten in der Musik nach 1945, die den radikalen Neuanfang suchte, einen schweren Stand. Dass Bartóks Traditionsverbundenheit dennoch akzeptiert wurde, lag an dem radikalen Eklektizismus, mit dem er alte Verfahrensweisen aufgriff und mit neuen kombinierte: So bewahrte er sich ein hohes Maß künstlerischer Ungebundenheit, ja strenggenommen war Bartóks kreative Freiheit sogar größer als jene von Komponisten, die den Bezug auf schon Dagewesenes für ihr Werk ausschlossen. 1931 äußerte er: »Auch in der Musik, wie in der Literatur oder den bildenden Künsten ist es ganz bedeutungslos, welchen Ursprungs das verarbeitete Thema ist, wichtig ist aber die Art, wie wir es verarbeiten. In diesem ›Wie‹ offenbart sich das Können, die Gestaltungs- und Ausdruckskraft, die Persönlichkeit des Künstlers.«¹

Zur horizontalen und vertikalen Tonhöhenorganisation benutzte Bartók verschiedenste traditionelle, volkstümliche oder symmetrisch konstruierte Skalen, Rhythmen, Mischung- und Kanonprinzipien, aber auch experimentelle Techniken wie Cluster, Klangflecken, Mikrotonalität.

Unter Bartóks Mixturen finden sich neben Quartakkorden und stark dissonanten Gebilden auch alle Umkehrungen des Dreiklangs. Der Sextakkord nimmt hier zwangs-

1 Bartók 1931, Szabolcsi 1972, 175, zit. nach Fladt 1996, 6.

›Fauxbourdon‹, die unter anderem mit Weichheit assoziiert war.⁴ Drei Aspekte sind in der Analyse der Fauxbourdonpartien wesentlich: Erstens die traditionellen Anteile, zweitens die Verfremdungsstrategien und drittens die Integration in den musikalischen Gesamtzusammenhang. Die historischen Anteile liegen in allen drei Stellen im parallelen Verschieben von Sextakkorden und in der ›weichen‹ Inszenierung des Fauxbourdon. Eine Verfremdungsstrategie besteht an allen drei Stellen in der Verwendung der realen Mixtur von Durakkorden, so dass die tonalen Assoziationen, die durch die konsonanten Akkorde hervorgerufen werden, ohne Entsprechung im sich ergebenden Tonvorrat bleiben. Außerdem werden die Fauxbourdonpartien von Tönen begleitet, die als Tonrepetition (1. Stelle) oder als Umspielung einer immer gleichen Tonhöhe (2. und 3. Stelle) eine starre dissonierende Achse bilden.

Beim ersten Auftreten T. 84 ff. bilden die Melodietöne jeder einzelnen Stimme eine diatonische Skala, die, bezogen auf die oberste Stimme, als E-lydisch (mit eigenem Leitton zur Terz) deutbar ist. Die Quartparallelen sind in Form von Vorschlägen präsent.

The image shows a musical score for Example 2. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melody starting on G4, moving up stepwise to D5. The middle staff is a bass clef with a piano accompaniment of chords, starting on G3 and moving up stepwise. The bottom staff is a bass clef with a drum part consisting of a steady eighth-note rhythm. The tempo/mood is marked 'p dolce'.

Beispiel 2: Béla Bartók, Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, T. 84

The image shows a musical score for Example 3. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melody starting on G4, moving up stepwise to D5. The middle staff is a bass clef with a piano accompaniment of chords, starting on G3 and moving up stepwise. The bottom staff is a bass clef with a drum part consisting of a steady eighth-note rhythm. The tempo/mood is marked 'p dolce'.

Beispiel 3: Béla Bartók, Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, T. 88 ff.

4 Vgl. z.B. Werckmeister 1697, 7.

Ein zweiter Abschnitt der Melodie verläuft in Sekunden, Terzen und Quartan. Erkennbar sind hier zwei bei Bartók übliche Verfahrensweisen: Zum einen die Verwendung diatonischer Skalen, auch mehrerer gleichzeitig. Hier wird die Bezugsskala E-lydisch mit Tönen aus verschiedenen anderen Skalen konfrontiert. Das repetierte *d* der Begleitung entstammt E-mixolydisch, der zweite Abschnitt der Melodie bringt Töne aus E-äolisch und E-lokrisch. Mit Ausnahme des *f* ist die gesamte chromatische Skala vertreten. Diese Chromatik ist jedoch nicht als Alterationschromatik oder angestrebte Dodekaphonie zu verstehen, sondern, mit einem von Bartók selbst verwendeten Begriff, als ›polymodale Chromatik‹.

Das andere dem Abschnitt zugrunde liegende Verfahren ist die Konstruktion von melodischem Material durch selbstgewählte Prämissen. Sekund- und (auch verminderte) Quartintervalle sind bereits die Basis des in der langsamen Einleitung auskomponierten Hauptmotivs.



Beispiel 4: Béla Bartók, Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, Einleitung

Doch noch auf andere Weise ist die Fauxbourdonpartie mit dem übrigen Tonsatz verzahnt. So tauchen bereits in der Einleitung parallelgeführte kleine Sexten auf.



Beispiel 5: Béla Bartók, Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, Einleitung, T. 9

Quartparallelen finden sich im ersten Thema als Begleitfigur.



Beispiel 6: Béla Bartók, Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, T. 41

Auch mit der nachfolgenden, thematisch eigenständigen Schlussgruppe ist die Fauxbourdonpartie durch das Sextintervall eng verbunden. Die Schlussgruppe basiert auf einem großen Sextsprung. Dieser wird über dem letzten H-Dur-Sextakkord des zweiten Themas eingeführt, so dass Dur- und Mollterz gleichzeitig erklingen – ein bei Bartók häufig anzutreffender Klang.⁵

5 Als theoretische Herleitung kann Polymodalität oder auch die oktatonische Halbton-Ganzton-Skala dienen.



Beispiel 7: Béla Bartók, Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, T. 99 ff.

Die zweite, kürzeste Fauxboudonstelle, T. 161 ff., erklingt im Unterquintkanon. Die zugrundeliegende Skala ist nun nicht mehr diatonisch, sondern besteht aus der chromatischen Ausfüllung eines Großterzrahmens. Es ergibt sich eine Spiegelstruktur, denn abwärts folgt eine kleine auf eine große Sekunde, aufwärts umgekehrt. Die ursprünglich bis zur Sexte aufstrebende diatonische Skala auf einen chromatischen Terzrahmen zu stauchen, entspricht dem Bartókschen Verfahren der ›compression of range‹.⁶



Beispiel 8: Béla Bartók, Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, T. 161 ff.

Wieder ist die Fauxbourdonpartie in der vorausgehenden Passage vorbereitet. Es erklingen lange Ketten paralleler kleiner Sexten in Umkehrungsimitation. Auf den ›tranquillo‹-Abschnitt folgt wiederum – in einer auf der oben erwähnten Begleitfigur (Beispiel 6) basierenden Durchführungspassage – eine Kette paralleler Quartan, die teils imitatorisch, teils komplett parallel in bis zu siebentönigen Quartanakkorden geführt werden. Die Fauxbourdonpartie ist also eingerahmt von Abschnitten, die auf den Fauxbourdonkomponenten ›Sextparallelen‹ und ›Quartparallelen‹ sowie dem Kanonprinzip beruhen.

In der Reprise, T. 292 ff., steht der dritte und längste Fauxbourdonabschnitt. Die Melodie ist als Umkehrung derjenigen der Exposition zu verstehen.

6 Entsprechend existiert auch die ›extension of range‹. Das Verfahren hat Bartók in seinen Harvard Lectures selbst beschrieben.

The image shows a musical score for two pianos and a drum set. The top two staves are for the right and left hands of the first piano, featuring intricate rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bottom two staves are for the second piano and the drum set. The piano part is marked *p dolce* and consists of chords and single notes, some with slurs. The drum part is in the bass clef and consists of chords and single notes, some with slurs.

Beispiel 9: Béla Bartók, Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, T. 292 ff.

Das zweite Klavier stellt die Melodie neun Takte lang vor, dann übernimmt sie acht Takte lang das erste Klavier eine große Sexte höher (bzw. kleine Terz tiefer). Im zweiten Klavier erklingt dazu das Thema im Umkehrungskanon, also in der (nicht intervallgetreuen) Gestalt des ersten Auftretens. Die Skala bezieht sich auf den Grundton a (ionisch/äolisch). Damit trägt Bartók dem Konzept des Sonatensatzes Rechnung, den Seitensatz in der Reprise eine Quinte tiefer zu bringen.

Vorbereitet ist die Fauxbourdonpassage durch die Quint-Oktav-Mixturen der beginnenden Reprise – es fehlt nur noch die Unterterzung zum Fauxbourdon, wie sie z. B. in T. 303 ff. erscheint. Am Ende des Abschnitts wird ein Teil der Melodie, ohne Fauxbourdon, im Ganztonabstand sequenziert, bis die vollständige Ganztonleiter durchlaufen ist (T. 309 ff.).

Auch hier, wie in der Exposition, mündet der Seitensatz in die Schlussgruppe. Vorher wird jedoch, ohne Mixturen, der Bogen zum zweiten Erscheinen des Fauxbourdoncharakters geschlagen: Die auf chromatische Schritte gestauchte Melodie erscheint, wiederum im Kanon.

The image shows a musical score for two pianos and a drum set. The top two staves are for the right and left hands of the first piano, featuring intricate rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bottom two staves are for the second piano and the drum set. The piano part is marked *p espressivo* and consists of chords and single notes, some with slurs. The drum part is in the bass clef and consists of chords and single notes, some with slurs.

Beispiel 10: Béla Bartók, Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, T. 321 ff.

Es zeigt sich, dass anhand der Analyse eines aus der Kompositionsgeschichte überkommenen Details viel Grundsätzliches über Bartóks Schaffensweise verdeutlicht werden kann. Hierzu gehören die kontrapunktischen Verfahren des Kanons und der Intervallumkehrung, die Bartók von Bach, aber auch aus noch älteren musikalischen Sphären übernommen haben könnte. Deutlich wird darüber hinaus eine von Bach über Beethoven bis in die 2. Wiener Schule reichende Sensibilität für die Integration musikalischer Elemente, hier durch ›motivische Arbeit‹ an kleinsten Details des Tonsatzes wie dem Quartintervall. Bartóks Arbeit am Material ist dabei sehr modern im Umkehren, Dehnen und Stauchen der möglichen Konstellationen. Die Verwendung überkommenen musikalischen Materials wie diatonischer und symmetrischer Skalen (z. B. der Ganztonleiter) in verfremdenden Kontexten ist ebenfalls typisch für Bartók.

Ein für die Sonate (insbesondere auch im Gegensatz zum Konzert für Orchester) charakteristischer Aspekt muss hier noch beleuchtet werden. Die Fauxbourdonpassagen in der Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug sind in hohem Grade intertextuell. Schon für den oberflächlichen Blick zu erkennen ist der Bezug zum Seitenthema aus Beethovens Waldstein-Sonate op. 53, der in der Übernahme nicht nur von Kontur und Charakter, sondern des gesamten Tonartenplans des Stücks besteht.



Beispiel 11: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate C-Dur op. 53, I. Satz, T. 15 ff.

Bei Bartók finden so zwei Elemente aus der Musikgeschichte zusammen: Der ›weiche‹ Charakter des Fauxbourdon und der ›weiche‹ Charakter des Seitensatzes einer Sonate.

Auf ähnliche Weise verweisen die Fauxbourdonpassagen in der Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug auf J. S. Bach, wenn auch auf kein Einzelwerk im Speziellen. Man vergleiche Beispiel 8 mit der folgenden Passage aus Bachs Wohltemperiertem Klavier:



Beispiel 12: J. S. Bach, Fuge b-Moll, *Das Wohltemperierte Klavier*, Bd. II, T. 96 ff.

Hier wie dort haben wir einen Kanon bereits gekoppelter Stimmen. Nur dass in einer Bach-Fuge aufgrund der kontrapunktischen Selbständigkeit aller Stimmen nicht von

›Kopplung‹ oder gar ›Mixtur‹ gesprochen werden kann, sondern von einem ›Canon sine pausis‹, also einem Kanon ohne Einsatzabstand. Das Prinzip ›Canon sine pausis‹ wiederum ist ursprünglich untrennbar mit dem Fauxbourdon verbunden, handelte es sich doch bei Dufays Kanontechnik ›au Fauxbourdon‹ um einen Unterquartkanon ›sine pausis‹. Durch das Denkmodell ›canon sine pausis‹ konnte der Fauxbourdonsatz in der Musikästhetik der Dufay-Zeit gerechtfertigt werden, die die Parallelführung von Stimmen über längere Strecken eigentlich nicht mit ihrem Varietas-Ideal vereinbaren konnte. In Bachs Fugentechnik ist nun ausgerechnet das Quartintervall, auch mit Unterterzung, vom ›Canon sine pausis‹ ausgeschlossen.⁷ So finden bei Bartók Fauxbourdon und Kanon wieder zusammen, wobei der Fauxbourdon seinen kontrapunktischen Charakter als zweistimmiger Satz plus Kanon (sine pausis) zwar zugunsten der Mixtur verliert, er aber, eine Ebene höher, als Ganzes an kontrapunktischen Prozessen wieder teilhat.

Konzert für Orchester

Das Konzert für Orchester enthält einen Satz, der für das Thema ›Mixtur bei Bartók‹ von besonderer Bedeutung ist: Der II. Satz mit dem Untertitel *Giuoco delle Coppie* (Spiel der Paare) führt in verschiedenen Intervallen gekoppelte Stimmpaare nacheinander vor. Dabei geht er fast alle Intervalle durch, in der Reihenfolge ihres Auftretens: (kleine) Sexte, (kleine) Terz, (kleine) Septime, Quinte, (große) Sekunde. Neben dem Einklang und der Oktave, die als Kopplung wahrscheinlich wegen ihrer Chroma-Identität ausgeschlossen werden, fehlt einzig die Quarte. Daher ergibt sich auch im zweiten Teil des Satzes, wenn zu den Stimmpaaren noch weitere parallele Stimmen hinzutreten, niemals eine traditionelle Sextakkordmixtur. Es scheint, als würde hier, in einer Art Paradedstück zum Thema ›Mixtur‹, der Fauxbourdon absichtlich vermieden. An einigen Stellen jedoch nähert sich Bartók der Fauxbourdon-Faktur an, zum Beispiel in T. 212, wo die Quintenmixtur der Flöten durch die Terz ergänzt wird. So ergibt sich eine Sextakkordmixtur, wenn auch mit Quint- statt Quartparallelen (Beispiel 13).

Im Gegensatz zum Fauxbourdon kommen Mixturen von Durakkorden in Grundstellung häufig vor. Interessant sind die Durakkord-Mixturen als flirrende Klangflecken im Tremolo der Geigen in T. 241 ff. (Beispiel 14). Hier wird der vertraute Durakkord, ein Grundbaustein tonaler Musik, in seiner Verwendung als Mixtur und Tremolo Teil eines avantgardistischen Klangeffekts.

Auch in den anderen Sätzen des Konzerts für Orchester sind Durakkordmixturen anzutreffen. Weitaus am beliebtesten ist die Mixtur des Quartsextakkords.⁸ Auf Faux-

7 Ohne eine vierte Gegenstimme widerspräche ein solches Verfahren der polyphonen Fugenästhetik. Eine solche vierte Stimme zu schreiben, ist jedoch innerhalb der Dissonanzbehandlungs- und Parallelführungsregeln kaum möglich.

8 Die Quartsextakkord-Mixtur scheint die Komponisten am Epochenumbuch zur Neuen Musik klanglich gereizt zu haben. Er spielt nicht nur bei Bartók, sondern auch (um nur wenige Beispiele zu nennen) bei Debussy und Messiaen eine wichtige Rolle. Der Quartsextakkord ist als Klang vertraut, je nach zugrundegelegtem Regelwerk auch konsonant, aber als Mixtur von allen Durakkord-Umkehrungen am wenigsten verbraucht – die Sextakkordmixtur hat die Fauxbourdon-Tradition, die Mixtur der Grundstellung weckt ethnomusikalische bzw. mittelalterliche Assoziationen.

This musical score shows three staves: Flöten (Flutes), Oboe, and A-Klarinette (A-Cor Anglais). The Flutes and Oboe parts feature a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a triplet of eighth notes. The A-Cor Anglais part has a similar melodic line. The score includes dynamic markings such as *f* and *pp*, and articulation like slurs and accents.

Beispiel 13: Béla Bartók, Konzert für Orchester, *Giuoco delle Coppie*, T. 212ff.

This musical score shows two staves for strings. The upper staff contains a series of chords, and the lower staff contains a series of chords. The score includes a measure rest of 12 measures in both staves, indicated by the number '12'.

Beispiel 14: Béla Bartók, Konzert für Orchester, *Giuoco delle Coppie*, T. 241ff.

bourdonpassagen müssen wir bis zum Finale warten. In der Art eines Fugatos (ohne exakte motivische Übereinstimmung) setzen die Violinen nacheinander mit rasanten Sechzehntelketten ein. Die Stimmen verlaufen mit dem zweiten Einsatz in Terzparallelen und endlich, mit dem dritten Einsatz, in parallelen Sextakkorden. Eine vierte, tiefste Geigenstimme spielt in der Umkehrung mit.

This musical score shows two staves for strings. The upper staff contains a series of chords, and the lower staff contains a series of chords. The score includes dynamic markings such as *pp* and *poco a poco cresc. sin al f*.

Beispiel 15: Béla Bartók, Konzert für Orchester, Finale, T. 21ff.

An dieser Konstellation hält Bartók immerhin dreizehn Takte, mehr als hundert Akkorde lang, fest, um im Folgenden mit den Kopplungen und Spiegelungen, unter Beibehaltung desselben Gestus, freier umzugehen. Überhaupt fällt als Charakteristikum von Bartóks Umgang mit Mixturen wie auch mit anderen zugrundegelegten Prinzipien auf, dass er sich jederzeit vorbehält, von ihnen abzukommen. Dies erschwert zwar die Analyse, bereichert aber das musikalische Erlebnis. Typisch ist beispielsweise hier im Finale die Passage T. 44 ff., der zwar ein Mixturgedanke klar zugrunde liegt; Umkehrung und Akkordtypen wechseln jedoch.



Beispiel 16: Béla Bartók, Konzert für Orchester, Finale, T. 44 ff.

Auf eine weitere Stelle sei noch das Augenmerk gelenkt, selbst wenn hier wieder keine Sextakkorde, sondern Quartsextakkorde parallel verschoben werden. Die Takte 175 ff. verweisen dennoch, wie die entsprechenden Abschnitte in der Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, auf den Fauxbourdon, denn sie prägen, im Gegensatz zu der Sextakkordstelle T. 21 ff., den historischen ›weichen‹ *piano-dolce*-Charakter des Fauxbourdon aus. Weitere Gemeinsamkeiten mit der Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug wie auch mit anderen Fauxbourdonstellen bei Bartók (z. B. der in Beispiel 1 zitierten Nr. 153 aus dem *Mikrokosmos*) sind die reale Mixtur und die dissonierenden Haltetöne.

Beispiel 17: Béla Bartók, Konzert für Orchester, T. 175 ff.

Die beiden herangezogenen Stücke zeigen: Ihre Vergangenheit als Fauxbourdon macht die Verwendung der Sextakkordmixturen im 20. Jahrhundert problematisch. Sie wird daher häufig ausgespart, wie im *Gioco delle Coppie*. Die Quartsextakkord-Mixtur kann als konsonanter und dennoch unverbrauchter Klang an ihre Stelle treten.

Soll die Sextakkordmixturen dennoch zum Einsatz kommen, so gibt es für Bartók grundsätzlich zwei verschiedene Wege. Der erste besteht darin, sich auf die Fauxbourdon-Tradition zu beziehen; In diesem Fall, wie in der Sonate für zwei Klaviere und Orchester, ist die Sextakkordmixturen als *dolce*-Charakter inszeniert. Der hohe Konsonanzgrad der Stelle fällt auf, und geübte Hörer werden sogar die Verbindung zu älteren Fauxbourdonfaktoren herstellen. Es soll hier nicht verschwiegen werden, dass die ›Weichheit‹ unter den historischen Charakterisierungen des Fauxbourdon ein Nebenaspekt war. Deutlich häufiger und durchgehender ist in den Theoretikerquellen von »Traurigkeit« und »Mattigkeit« die Rede, was mit einer nachträglichen Ausdeutung der Wortkomponente ›faux‹ zusammenhängen mag. Es ist also bei Bartók bei aller strukturellen Kontinuität eine konnotative Verlagerung in der Semantik (von ›traurig/matt‹ zu ›weich‹) zu konstatieren. Die semantische Aussage von Instrumentalmusik ist im Detail schwer zu belegen, aber es scheint, als habe diese Verlagerung spätestens im 18. Jahrhundert stattgefunden und bei den zeitgenössischen Musikschriftstellern keinen ausreichenden Niederschlag gefunden.

Die zweite Möglichkeit der Verwendung von Sextakkordmixturen bei Bartók, die ich in diesem Zusammenhang nicht ›Fauxbourdon‹ nennen würde, ist eine nicht-intertextuelle. So wie im letzten Satz des Konzerts für Orchester können sich Sextakkordmixturen quasi akzidentiell aus den konstruktiven Kompositionsprinzipien ergeben. In diesem Fall, ohne die Inszenierung ihrer historischen Konnotationen, ist die Sextakkordmixturen trotz ihrer beträchtlichen Dauer und Konsequenz auditiv nicht oder kaum als ›Fauxbourdon‹ wahrnehmbar.

Literatur

- Bartók, Bela (1931), »Vom Einfluss der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit«, in: *Béla Bartók, Weg und Werk. Schriften und Briefe*, hg. von Bence Szabolcsi, Kassel u. a.: Bärenreiter 1972, 175.
- Bartók, Bela (1981), »Revolution und Evolution in der Kunst«, in: *Béla Bartók (= Musik-Konzepte 22)*, hg. von Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, München: Edition Text + Kritik.
- Besseler, Heinrich (1950), *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Fladt, Hartmut (1996), »Béla Bartók«, in: *Lexikon der Komponisten der Gegenwart*, hg. von Hans-Werner Heister u. Wolfgang Sparrer, München: Edition Text + Kritik.
- (2005), »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs. Systematiken/Anregungen«, *Musiktheorie* 20, 343–369.
- Hoffmann-Axthelm, Dagmar (1973), Art. »Fauxbourdon« in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden: Steiner.
- Jeßulat, Ariane (2001), *Die Frage als musikalischer Topos (= Berliner Musik-Studien 21)*, Sinzig: Studio.

Szabolcsi, Bence (1972), *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe* [1957], Kassel u. a.: dtv/Bärenreiter.

Werckmeister, Andreas (1697), *Hypomnemata musica*, Quedlinburg, Reprint Hildesheim: Olms 1994.

Luhmanns Medium-Form-Unterscheidung als Theorie der Satzmodelle

Johannes Kreidler

In seinem Schlüsseltext »Das Medium der Kunst« führt Niklas Luhmann eigene Termini für eine Theorie der Kunst ein. Zentral ist dabei seine Unterscheidung von ›Medium‹ und ›Form‹ – Termini, die Luhmann als Variablen verwendet. Gerade in Bezug auf Musik lässt sich diese Abstraktion aufschlussreich konkretisieren. Vom Ton als ›Formung‹ des Mediums Luft über die Tonleiterstruktur als Medium der Themenformen bis zur Fuge als Medium der Kunst der Fuge ließen sich am Beispiel des Bachschen Opus theoretisch unendlich viele analytische Differenzierungen anbringen. Luhmann selbst gelangt mit seinem Vokabular bis zur selbstreferentiellen Formel: Die »Differenz von Medium und Form wird selbst medial«. Da es in dieser Theorie um die Darstellung von Möglichkeiten geht, aus denen selektiert wird, liegt, auf die Musiktheorie bezogen, eine Besprechung der Satzmodelle besonders nahe. Die Verortung der Modelle, ihre Möglichkeiten und Grenzen können anhand Luhmanns Medium-Form-Unterscheidung besprochen werden.

Die Termini ›Medium‹ und ›Form‹, die Niklas Luhmann in *Das Medium der Kunst* einführt, sind Variablen: Aus dem Medium Steine lassen sich Mauern formen, Mauern sind wiederum das Medium für die ›Form‹ Haus, Häuser das Medium für Stadtteile und so fort.¹ Diese Vorstellung ist implizit der aristotelischen Form-Stoff-Relation entlehnt; bereits jene verfolgt die Vorstellung, dass ein Stoff geformt wird, diese Form in einem höheren Sinne aber wiederum Stoff für eine weitere Form sein kann.²

Carl Dahlhaus setzt das aristotelische Denkmodell in Beziehung zum musiktheoretischen Formbegriff:

Dass der Formbegriff der musikalischen Formenlehre eng begrenzt ist, lässt sich allerdings nicht leugnen; und er fordert ästhetisch begründete Einwände geradezu heraus. Unter aristotelischen Voraussetzungen ist, um an einem vokalen Satztypus zu exemplifizieren, ein Intervall die Form der Töne, eine melodische Gestalt die Form der Intervalle, eine Durchimitation die Form der melodischen Gestalt und eine Motette die Form der Durchimitationen.³

1 Luhmann 2001.

2 Dieser Text ist nach meinem Referat *Luhmanns Formbegriff für die Musiktheorie* (6th European Analysis Conference / VII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie, Freiburg 2007) die erste – und darum eher essayistische – schriftliche Formulierung von Gedanken, die auf eine allgemeine Medientheorie der Musik zuführen sollen.

3 Dahlhaus 2005, 601.

Anders also als der musiktheoretische beschränkt sich der aristotelische Formbegriff nicht auf Phänomene einer bestimmten Größenordnung. Was in einem Bezug Form ist, ist in einem anderen wieder Stoff für eine höhere Form. Dahlhaus verfolgt den Gedanken jedoch nicht weiter.

Luhmanns Medium-Form-Unterscheidung für die Musiktheorie

Luhmann, der den abstrakten Begriff des ›Mediums‹ (an Stelle von ›Stoff‹) von dem Psychologen Fritz Heider übernommen hat⁴, macht die Beziehung von Medium und Form zur Grundlage seiner Kunsttheorie. Er gibt Definitionen: Das ›Medium‹ ist eine relativ ›lose Kopplung von Elementen‹, die ›Form‹ dagegen eine »Verdichtung von Abhängigkeitsverhältnissen zwischen Elementen, also Selektion aus Möglichkeiten, die ein Medium bietet.«⁵ So ist beispielsweise die Tonleiter eine Form aus Tönen, genauer gesagt aus Luftschwingungsfrequenzen. Aber diese Elemente sind nur relativ lose gekoppelt; die Tonleiter selbst ist noch keine Melodie. Eine Melodie wäre eine Formung der Elemente der Tonleiter, eine Selektion daraus, und eine Verdichtung der Abhängigkeitsverhältnisse.

Luhmanns Blick ist historisch: Die Theorie lege nahe, »die Evolution von Kunst als Steigerung des Auflöse- und Rekombinationsvermögens zu beschreiben, als Entwicklung immer neuer Medien-für-Formen.«⁶ Aus dem Primärmedium Luft beispielsweise wird ein reiner Ton geformt, was eine gewisse elabourierte Technik fordert. Im Mittelalter nutzt man den Gesangston als Träger der Deklamation liturgischer Texte, und zwar zur akustischen Verstärkung in Kirchengebäuden. Daraus folgen wiederum die Gregorianischen Gesänge, und so schreitet die Entwicklung weiter, bis hin zum gesampelten Mönchschor in der Popmusik.

Die Verwendung des Wortes »Auflösung« bei Luhmann kennzeichnet einerseits das Potenzial eines Mediums, Elemente für die Formung zur Verfügung zu stellen: Zehn Klaviertöne als Medium für ein Decrescendo sind feingliedriger als zwei Klaviertöne. Andererseits impliziert der Ausdruck ›Auflösung‹ auch die Zersetzung einer gegebenen Ordnung und die Rekombination ihrer Elemente, wie zum Beispiel in Variationen nach einem Thema: Man schafft sich neue Medien, in dem eine zuerst bestehende Formidee auf etwas appliziert wird. So stellt der Kunsttheoretiker Arthur C. Danto beim Betrachten der *Brillo Boxes* Warhols fest, das eigentliche, neue Medium dieses Kunstwerks sei nicht das bemalte Holz, sondern das Rezeptionsverhalten, das es provoziert. Dieses Medium tue sich auf, wo Warhols Objekte nicht als traditionelle Skulpturen, sondern als provokante Ableitungen gesehen werden, als entlehnte Formen, die nun ihrerseits ein neues Medium sichtbar machen. Ein Medium der Kunst kann, nach Luhmann, als solches über-

4 Was vor allem angesichts der im 20. Jahrhundert zahlreich gewordenen Medientheorien interessant ist, die fast nie einen von den Speichermedien losgelösten, abstrakteren Medienbegriff in Betracht ziehen.

5 Luhmann 2001, 200.

6 Ebd., 208.

haupt nur in einer formalen Manifestation erkannt werden.⁷ Und nach der bekannten These Marshall McLuhans ist das Medium auch der eigentliche Erkenntnisgewinn, »the medium is the message«.⁸ Demnach entsteht der Sinn eines Kunstwerks aus der Frage, zu welchen Medien es sich verhilft, welche vorhandenen Medien es dafür nutzt, welche Unterscheidungen von Medium und Form seine Konstitution gliedern.

Die Transfers vom Alten zum Neuen, die Kunst als »durch und durch geschichtlich[e]« (Adorno) vornimmt, sollen als solche auch kenntlich sein. In der sprachlichen Bezeichnung musikalischer Sachverhalte können solche Transfers ebenso zum Ausdruck gebracht wie zugleich auch angeregt und gelenkt werden. Die Metapher, die aus der Übertragung eines spezifischen musikalischen Terminus' auf einen Gegenstand resultiert, den er bislang nicht bezeichnete, macht das Neue im Alten ebenso erfahrbar wie umgekehrt das Alte im Neuen. Hanslicks Wort von der »Form als Rhythmus im Großen« wäre als Beispiel zu nennen, ebenso Schönbergs Rede von der »Klangfarbenmelodie«. Allerdings ist der Ausdruck »Klangfarbenmelodie« unscharf: Melodien und wechselnde Partialtonverhältnisse gehorchen nicht derselben Logik, und aus der Metapher geht strenggenommen nicht hinreichend genau hervor, welche Teilbedeutungen des Melodiebegriffs auf welche Momente der Klangfarbenfolge bezogen werden sollen. Die universelle Medium-Form-Unterscheidung dagegen verwendet die Ausdrücke »Medium« und »Form« von vornherein als Variablen oder »Module« ohne spezifischen Gehalt. Damit ermöglicht sie Vergleiche zwischen auf verschiedenen Ebenen herausgearbeiteten »Medien« und »Formen«. Was etwa den zeitlichen Verlauf der Klangfarben in Schönbergs op. 16,3 von dem der Töne einer beliebigen Melodie unterscheidet und welche Form-Ideen der Klangfolge und der Melodie jeweils zugrundeliegen, läßt sich über die universelle Medium-Form-Operation genau benennen: Im einen Fall wird aus den Medien »Tonleiter« und »Dauern«, im anderen aus den Medien »instrumentale Klangfarben« und »Dauern« etwas »geformt«. Die Chance der Medium-Form-Unterscheidung ist mithin ihre Abstraktheit. Sie kann die tradierten analytischen Instrumentarien nicht ersetzen, aber doch ergänzen.

Eine Anwendung der Medium-Form-Unterscheidung auf verschiedenen Ebenen könnte beispielsweise ergeben, die Tonleiter in Bachs *Kunst der Fuge* sei das Medium der Themenformen, eine Themenform das Medium der einzelnen Fuge und die Fuge schlechthin das Medium der Idee einer Abhandlung der Fugenkomposition; weiterhin sei der Ton in Ermangelung einer Instrumentationsanweisung nur die Form der (wie auch immer temperiert unterteilten) Schwingungsfrequenzen. Die rhythmische Formung der Thementöne ließe sich vor dem Hintergrund verfügbarer Metren oder auch von Topoi bzw. Charakteren darlegen. Oder aber die wesentlichen Differenzen ergeben sich aus dem Vergleich mit anderen Stücken; auch ließe sich fragen, ob die ästhetische Erfahrung sich auf die Interpretation oder gar die Repräsentation des Werkes bezieht, und ob das Werk als Kunstwerk oder als Ausstellungsstück interessiert. Schließlich ließen sich die Medien der Analyse untereinander vergleichen.

7 Ebd., 200.

8 »The medium is the message« (McLuhan 2001).

Theorie der Satzmodelle

Die bei Luhmann aufgegriffene Medium-Form-Unterscheidung ist charakterisiert durch die Operation, etwas Gegebenes auf zu Grunde liegende Möglichkeiten zu beziehen. (mehr an Luhmann soll an dieser Stelle gar nicht durchexerziert werden.⁹) In der Musiktheorie angewandt, führt dies zu Methoden der Tonsatzlehre, dem Anfertigen von Stilkopien. Differenziert man zwischen allgemeinen Grundlagen, wiederkehrenden Mustern und historischen Unterschieden, so lassen sich von den Werken Schemata zur eigenen Anwendung abstrahieren. Die Musiktheorie ist in den letzten Jahrzehnten dazu übergegangen, Regeln aus konkret gegebenen Werken abzuleiten. Verglichen werden dabei Medien, Formen und deren Differenzen. An einem einfachen Beispiel dargestellt: In den Messen von Josquin gibt es einen bestimmten Vorrat an Verzierungsformen der Klauseln. Diese verschiedenen Formen der Klauseln sind ihrerseits Medium für Abwechslung, ›variatio‹ innerhalb eines ganzen Messsatzes. Entsprechend können Übungen entworfen werden, deren didaktisches Konzept auf der jeweils klaren Differenzierung von Medium und Form liegt: Auf das Formen von verzierten Klauseln folgt das abwechslungsreiche Interpunktieren größerer Verläufe durch verschieden verzierte Kadenz. Das erste Medium ist das Repertoire an Verzierungen: Vorhalte, Antizipationen, Nebennoten etc. bilden ›lose gekoppelte Elemente‹, die verschieden kombiniert werden können. Die Formen daraus sind ›Selektionen‹, Zusammenstellungen dieser Elemente, ›Verdichtungen‹ zur jeweils vollständigen Kadenz. Das Repertoire verschiedener solcher Kadenz bildet wiederum das ›Medium‹ zur Gestaltung verschiedener Schlüsse. Schließlich tragen variantenreich gestaltete Kadenz und Kadenzfluchten, über einen ganzen Messsatz verstreut, zu einer reichhaltigen Formung des Ganzen bei.

Derart hierarchische Modelle prägen die Methodik etlicher Tonsatz- und Improvisationslehren seit dem Mittelalter, sei es mehr oder weniger abstrakt oder orientiert an bestimmten Komponisten, Zeiten und Gattungen. Die Medium-Form-Unterscheidung ist das heuristische Mittel für die Analyse historisch gewordener Musik und deren Re-Synthese in der Stilkopie. Prototypisch dafür ist Johann Joseph Fux' (in seiner Didaktik) epochaler Traktat *Gradus ad Parnassum*.¹⁰ Der darin gelehrt ›Palestrina-Stil‹ wird in regelgesteuerten Einschränkungen des Spielraums, den sogenannten »Gattungen«, aufbereitet. Fux macht Medien sichtbar und staffelt sie hierarchisch; sein Werk ist der eigentliche Beginn einer modernen Didaktik der Musiktheorie. Was sich in der Geschichte der Musiktheorie nach Fux gewandelt hat, ist die Dogmatik: Wurde früher versucht, Qualitäten mit Regeln zu umschreiben, bezieht man sich heute vermehrt auf Quantitäten.¹¹ Dabei hilft die Medium-Form-Unterscheidung, denn im Tonsatzunterricht muss auch die Quantität der Fuxschen Medien dargestellt werden: Allzuoft denken Schüler vor lauter Regeln, dass man gar nichts mehr darf, sondern nur muss – doch zu Regeln gehören Möglichkeiten.

9 Freilich ist dies nur ein Partikel des ›Luhmann-Kosmos‹. Für die folgenden Reflexionen erscheint es aber sinnvoller, diesen einen Aspekt fruchtbar zu machen, als die Luhmannsche Systemtheorie heraufzuziehen, zu der es gegenwärtig keinen einheitlichen Forschungsstand gibt.

10 Fux 1925.

11 Siehe zum Beispiel Daniel 1997 und 2000.

Bei einer Medientheorie der Stilkopie offenbart sich der historische Unterschied von heute zu damals, der über die Qualität entscheidet: Die Zeitgenossen, und vor allem die ›Meister‹ schufen sich, trotz und wegen der Traditionsbestände, ihre Medien selber, dank Formen, die inspirierte Ideen sind. Heute liegen diese Medien und Formideen der Großen vor, und im besten Falle schafft man reizvolle Kombinationen aus dem gegebenen Vokabular, doch die kreative Zündung, die die Formung eines neuen, eigenen Mediums wohl auslöst, ist so nicht zu erreichen. Denn die Form-Ideen sind seinerzeit aus Prozessen und vor allem auch aus Widerständen heraus entstanden, ihr Repertoire wurde erst gebildet, die Selektionen waren teils unbewusst, und dies kam der schöpferischen Arbeit durchaus zu Gute. Josquins Missa *La-Sol-Fa-Re-Mi*, deren zentrales Medium die anekdotische Tonfolge ist, taugt schlecht zum Muster einer Stilkopie, man könnte nur das individuelle Werk nachahmen. Satzmodelle orientieren sich an allgemeineren Medien, der Schnittmenge von Medien vieler Werke. Die allgemeinsten Medien sind die in einer bestimmten Zeit gar nicht hinterfragten, die Dauern des Metrums, die Töne der Tonleiter, bestimmte Zusammenklänge. Nicht jede Form kann wieder nach dem dahinterliegenden Medium befragt werden; das Dodekachordon war praktisch eine unhintergehbare Instanz (mit der Natur bzw. Gott begründet). Von diesen Medien heben sich die individuelleren ab, die den Stil einer Person, Gattung oder Zeit ausmachen. Bei der Frage, was denn nun in einem Werk der traditionellen Musik gestaltet wurde, sind gerade die individuellen Spielräume von Komponisten von Interesse, die sich in der Aneignung, Ausdifferenzierung und Überwindung von Konventionen manifestieren. In der traditionellen Musik ist die Tradition interessant: Welche Medien lässt die Tradition zu? Welche Rolle spielen Normabweichungen bis hin zu produktiven Regelverletzungen für die evolutionäre Herausbildung neuer Medien? Hier freilich stößt die Kategorie des ›Modells‹ an ihre Grenzen, es sei denn, man schafft es, noch Abweichungen von konstitutiven Eigenschaften eines tradierten Modells medial darzustellen. Bei Schumann, einem guten Beispiel für die Anlehnung an Modelle einerseits und deren Umformung andererseits, mag dies nicht unmöglich sein, da das Verfahren in vielen Werken Schumanns zu finden ist, sprich: zu einer Schumannschen Form wird. Das ist Evolution: Vom Verstoß zur Regel, vom neuen Medium zu einer neuen Form. Satzmodelle stehen zwischen den unhintergehbaren, ›naturgegebenen‹ Medien und dem individuellen Werk, das, trotz des mittelalterlichen Verständnisses von Kunsthandwerk schon bei Machaut und Dufay unleugbar existiert. Diese Position wird bei Fux durch die Rede vom »strengen« und »freien Satz« differenziert. (Die sprachliche Opposition täuscht: Der strenge Satz bietet Medien an, innerhalb derer man sich bewegen darf; der freie Satz gewährt bestimmte Lizenzen dazu.)

Diese Position des Modells zwischen allgemeinen Medien und individuellem Werk kann man theoretisch verschieben. Luhmann formuliert dies pointiert: In der Kunst wird »die Differenz von Medium und Form ihrerseits medial«. ¹² Ob man einfach ein kirchenmodales Stück schreibt, exakt die Idee von Josquins *Laisse-faire-Messe* neu ausarbeitet oder aber sich zwischen diesen Polen bewegt – man kann dieses Spektrum wieder als Medium verstehen. Die Medium-Form-Zuordnungen in Bachs *Kunst der Fuge* – die

12 Luhmann 2001, 203.

Tonleiter als Medium der Themenformen, die Themenformen als Medien der einzelnen Fugen, die Fuge als Medium der Idee des barocken ›Kunstabuches‹ (Peter Schleuning) – bilden zunächst eine schöne Kette, doch lassen sich nicht sehr viele Merkmale eines Werkes in eine solche Reihenfolge zwängen. Häufig springt man von einem Medium zum anderen und wieder zurück; Auch die Fuxsche Ordnung der Gattungen ist nicht essentiell. Es kommt darauf an, Möglichkeiten von Möglichkeiten darzustellen, und dafür ein Meta-Medium zu finden, das zu einem Resultat führt (inventio – dispositio – elaboratio – decoratio). In der fortgeschrittenen Anwendung ist dann durchaus gefordert, derlei Schemata umzudrehen – sprich: medial handzuhaben. Die Differenz von Medium und Form ist selbst medial. All dem liegt die allgemeine Trans-›form‹-ation von Musik in Sprache zu Grunde, verschwistert mit der Notation von Musik. Viele musikalische Ideen kommen überhaupt erst in einem anderen Medium zu Bewusstsein: Eine Melodie auswendig rückwärts zu singen ist äußerst schwer, sie rückwärts abzulesen ein Leichtes. So verstanden sollten für den Tonsatzunterricht musikalische Begriffe Sprachspiele sein; die variable Medium-Form-Unterscheidung leitet dazu an. Dass es hierbei zu Reibung mit den kodifizierten Termini der Musiktheorie kommt, ist freilich heikel und beschwört unweigerlich den alten Streit zwischen Theorie und Handwerkslehre herauf.

Die Begriffe ›Medium‹ und ›Form‹ ständig für Verschiedenes einzusetzen, mag verwirren; dies ist der Preis der ständigen Option zum Vergleich. Ob die Form des Einzeltons oder die Form der ganzen Symphonie, es kann herausgearbeitet und verglichen werden, was komponiert wurde, woraus komponiert wurde. Ein weiterer wesentlicher Aspekt: Ob nun eine Zwölftonreihe gebildet wird oder der DJ in seinem Plattenkoffer kramt – das Material eines Musikstückes ist eine Selektion aus Elementen, und diese Elemente sind selbst immer schon Geformtes. Das Material ist ›präkomponiert‹; Bereits der Einzelton verdankt sich einem (meist hochentwickelten) Instrument, mag dieses auch in unselbstständiger, ›dienender‹ Intention gebaut worden sein. Eine Komposition ist eine Weiterkomposition, dies ist der Grundsatz schlechthin der Rede von Satzmodellen.

Eine Schwierigkeit für die Satzlehre sind qualitative Sprünge in der Quantität eines Mediums. Wie so oft in der traditionellen Musik bietet sich ein Vergleich mit der Sprache an: Grammatik und Wortschatz sind kodifizierbar, singuläre Redewendungen aber sind nur schwer auf allgemeinere Schemata zurückzuführen, geschweige denn in Gänze normativ zu umreißen. Wieder haben wir es mit unhintergehbaren Formen (bzw. nur sehr abstrakt hintergehbaren) zu tun. Hilfreich ist hier eine historische Differenzierung: Topoi sind allmählich aus Medien entstanden und werden selbst wiederum Medien. Wie verschieden Bach Sequenzen im Wohltemperierten Klavier gestaltet, macht ersichtlich, dass hier keine feste Form gebraucht wird. Andererseits ist schwer zu sagen, ob etwas zum Topos geronnen ist oder nicht, ob es sich um eine Form oder ein Medium handelt. Eine Quintfallsequenz ist bei Bach Standard, bei Schumann altertümlich und bei Mozart bleibt das Urteil schwierig.

Am Beispiel der Sequenzen Bachs zeigt sich, wie Quantität Qualität ist. Hört man den ganzen Zweiten Band des Wohltemperierten Klaviers, erfährt man einen riesigen Variantenreichtum an Sequenzen. Interessant ist das Verhältnis der Möglichkeiten zur relativ einfachen Idee des Sequenzmodells, in das aber eine Vielfalt an Medien einbezogen werden kann. Das bedeutet für Bach auch, dass das Modell selbst ist in einem höheren

Sinne Medium ist, und zwar insofern, als er es über das ganze Werk hinweg einsetzt, mit ihm quasi auf Wanderschaft geht und aufs äußerste strapaziert. Ähnlich verhält es sich mit Schönbergs Ausdruck der »wandernden Tonalität«¹³, der entgegen dem einfachen Schema der Modulation von A nach B den Quintenzirkel als Medium einer Bewegung fortlaufend wechselnder tonaler Bezüge ansieht. Schon Durchführungen bei Beethoven oder Schubert lassen sich so hören, und bei Wagner wird Schönbergs »wandernde Tonalität« vollends zum vorherrschenden Prinzip. Damit ist auf die Neue Musik gewiesen, die einen qualitativen Sprung darstellt im Medium-Form-Verständnis. Paradigmatisch dafür stehen die Parametrisierung und neue Formen wie die Zwölftonreihe oder Klangflächen ebenso wie die radikalen Ausbruchsversuche aus den Kunstkonventionen nach 1960. Der Serialismus, der die Form der Reihe auf immer mehr musikalische Parameter applizieren wollte, ist der Beginn eines Forschungsprogrammes, das fragt, was denn überhaupt alles komponierbar sei. (Heute weiß man: Es ist infinit.)

Die hier aufgeführten Gedanken sind Aspekte einer noch ausstehenden allgemeinen Medientheorie der Musik. Dass in ihr manchmal Dinge unterschieden werden, die eine organische Einheit bilden, ist bewusst. So sind die Kirchentöne nicht nur Skalen, sondern implizieren gemeinhin schon den Rezitationston. So historisch solche Einheiten sind, so ist aber auch historisch, die Grenzen – die feststehenden, »gottgegebenen« Formen – einer Zeit von der späteren Warte aus zu überblicken. (»Organische Einheit« heißt ja, dass es *verschiedene* Organe sind, die sich zuarbeiten, wie im menschlichen Körper.) Meist fehlen Quellen, um die vermeintlichen Intentionen des Autors zu verifizieren. Es geht weniger um die Medien des Komponisten, als um die Medien der Komposition, und weniger um ein Sinnverständnis, das »Sinn« in der Selektion des Komponisten verortet, als um eines, das auf die Selektionsvorgänge im gegenwärtigen *Hören* zielt: Musiktheorie ist immer Gehörbildung.

Literatur

- Luhmann, Niklas (2001), »Das Medium der Kunst«, in: ders., *Aufsätze und Reden*, Stuttgart: Reclam, 198–217.
- Dahlhaus, Carl (2005), »Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber, 413–658.
- McLuhan, Marshall (2001), *Das Medium ist die Botschaft*, Dresden: Verlag der Kunst.
- Fux, Johann Joseph (1967), *Gradus ad Parnassum (= Sämtliche Werke, Serie 7, Bd. 1)*, Kassel: Bärenreiter.
- Daniel, Thomas (1997), *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Köln 1997: Dohr.
- (2000), *Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen*, Köln: Dohr.
- Schönberg, Arnold (1911), *Harmonielehre*, Wien: Universal Edition.

13 Schönberg 1911, 430.

›Modell‹ und ›Topos‹ in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann

Hans Aerts

In der deutschsprachigen Musiktheorie stehen momentan verschiedene Ansätze, die mit den Begriffen ›Modell‹ und/oder ›Topos‹ operieren, unverknüpft nebeneinander. Eine Zusammenchau deutschsprachiger musiktheoretischer und musikwissenschaftlicher Publikationen, in denen diese (oder verwandte) Begriffe eine wichtige Rolle spielen, soll die Vorgeschichte dieser Ansätze erhellen. Die Suche nach ihrer Herkunft führt hauptsächlich nach Basel, Berlin und Hamburg. Die Kritik an musiktheoretischen Systemen, insbesondere an der Funktionstheorie, ist in vielen der referierten Texte ein zentrales Motiv.

Spätestens seit den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts spielen satztechnische Modelle bzw. ›Topoi‹ eine Rolle in Forschung und Lehre an verschiedenen Orten in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Die Bedeutung, die dem Thema mittlerweile beigemessen wird, spiegelte sich auf dem jüngsten GMTH-Kongress (Weimar 2006) in nicht weniger als neun Beiträgen.¹ Was allerdings weitgehend fehlt, ist die Kontaktaufnahme zwischen den vorhandenen Ansätzen und ›Schulen‹, die zu einer Auseinandersetzung über theoretische Grundlagen und zu einer Sammlung und Auswertung bisheriger Ergebnisse führen könnte. Einen solchen Prozess will die folgende Übersicht mit unterstützen.

Begriffe wie ›satztechnisches Modell‹, ›Satzmuster‹, ›Formel‹, ›Satztyp‹, ›Typus‹ oder ›Topos‹ werden in Publikationen der letzten hundert Jahre in verschiedenen Kontexten und mit verschiedener Intention verwendet: Einige Texte entwickeln ausgehend von der Kategorie des ›Satzmodells‹ eine Kritik an systematischen Theorien wie der Fundamenttheorie, der Funktionstheorie oder der Schichtenlehre Heinrich Schenkers. Andere beziehen sich primär auf praktische Aspekte der Satz- und Improvisationslehre. Diskutiert wird darüber hinaus das Verhältnis zwischen Originärem und Übernommenem bzw. zwischen Allgemeinem und Individuellem in einzelnen Werken, vor allem vor dem Hintergrund der Originalitätsästhetik. Hermeneutische Versuche schließlich deuten Satzmodelle als semantische Elemente.

1 Vgl. die Vorträge von Folker Froebe, Ludwig Holtmeier, Andreas Ickstadt, Ariane Jeßulat, Ulrich Kaiser, Oliver Korte, Martin Küster, Uri Rom und Oliver Schwab-Felisch.

Modelle als Korrektiv der ›großen Theorien‹

In seinen *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* wies Carl Dahlhaus tonal harmonische Deutungen von Musik des 14. bis frühen 17. Jahrhunderts als unhistorisch zurück. Theorien der harmonischen Tonalität bezeichnete er als »Dogmatiken«, als »systematische Explikationen [...] einer besonderen Blickweise«, und schränkte ihren Geltungsbereich historisch ein.² Zugleich wies er darauf hin, dass Progressionen des »Intervallsatzes« in tonaler Musik »überlebten«, und zeigte auf Widersprüche, die bei deren Erklärung nach den Theorien Rameaus und Riemanns entstünden.³ Hiermit eröffnete er eine Sicht auf die Musik des 17. bis 19. Jahrhunderts, die in Teilen der deutschsprachigen Musiktheorie großen Anklang fand: Ältere und neuere Systemzusammenhänge fänden sich in tonaler Musik nebeneinander; das System der Funktionstheorie würde von Geschichte durchkreuzt.

Bereits zehn Jahre vor den *Untersuchungen*, im Anhang zu seinem *Versuch über Bachs Harmonik* von 1959, verwies Dahlhaus auf die Entstehung von »Quintschrittsequenzen« aus Imitationsstrukturen (Unterquintkanons) in Musik des frühen 17. Jahrhunderts. Dieser Befund diene ihm an dieser Stelle als Argument gegen eine Fundamentalschritttheorie, welche die Quintschrittsequenz mit leitereigenen Stufen zur Grundlage tonalen Zusammenhangs erklärt: Ihrem »Ursprung« nach sei die Quintschrittsequenz tonartlich indifferent, sie setze also »einen tonartlichen Zusammenhang der Stufen« nicht voraus, sondern dulde ihn nur.⁴

In den *Untersuchungen* werden neben der Quintschrittsequenz zwei weitere charakteristische »Schemata« der tonalen Harmonik, die »vollständige Kadenz« und der »Dur-Moll-Parallelismus«, kontrapunktisch hergeleitet, woraus ebenfalls hervorgeht, dass aus ihrer Präsenz in Musik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts nicht automatisch auf harmonische Tonalität als Kompositions- und Hörprinzip geschlossen werden kann.⁵ Als »verstreute Antizipationen des Neuen« ließen sie die Feststellung eines neuen Systembewusstseins nicht zu. Dass Formeln des Intervallsatzes als »Relikte einer früheren Entwicklungsstufe« in »versteinerter« Form in tonal harmonische Kompositions- und Hörweisen »mitgetragen« würden, sei dagegen durchaus möglich.⁶

2 Dahlhaus 2001, 57.

3 Ebd., 67. Ein Akkordsatz als musikalische Struktur setzt zu seiner adäquaten Erfassung die Wahrnehmung eines Dreiklangs als Einheit voraus, ein Intervallsatz die Wahrnehmung von Intervallfortschreitungen zwischen einzelnen Stimmen.

4 Dahlhaus 2001, 568, 580–581. Dahlhaus bezieht sich in dieser Kritik nicht direkt auf die Fundamentalbasstheorie Simon Sechters, sondern auf Bach-Analysen des Schweizer Musikwissenschaftlers Max Zulauf.

5 Ebd., 99–108. Der Begriff »Dur-Moll-Parallelismus« wird von Dahlhaus in den *Untersuchungen* geprägt und in zweifacher Bedeutung verwendet. Einerseits bezeichnet er »die Korrelation zwischen C-Dur und a-Moll« (53), andererseits das tonal harmonische »Schema« Moll: V-I-VII-III = Dur: III-VI-V-I oder Moll: III-VII-I-V = Dur: I-V-VI-III (99). In letzterer Bedeutung bildet er an einigen deutschen Musikhochschulen (u. a. an der Universität der Künste Berlin) mittlerweile einen etablierten terminus technicus.

6 Ebd., 108.

Letzteren Gedanken führt Dahlhaus in einem späteren Aufsatz weiter.⁷ So zeigt er anhand von Beispielen aus Werken Bachs und Wagners, dass Harmonik nicht nur als fundierendes, sondern auch als durch den Kontrapunkt fundiertes Moment des Tonsatzes erscheinen kann. Eine Voraussetzung dafür bildet das überkommene Prinzip, dass kontrapunktische Gerüste nicht durch präzise festgelegte Intervalle, sondern durch Intervallklassen definiert sind. Eine Sextenkette kann durch unterschiedliche Chromatisierungen ganz unterschiedliche harmonische Bedeutungen erhalten; eine chromatisch-enharmonisch überformte Sextenkette mit Septvorhalten entzieht sich unter Umständen einer funktionsharmonischen oder stufentheoretischen Deutung und fällt damit, so Dahlhaus, »aus dem tonalen Zusammenhang heraus«.⁸ »Satztechnische Modelle wie die Quintschrittsequenz oder die Sextenkette (mit oder ohne Septimenvorhalte)« bilden in tonaler Musik somit »ein selbständiges Konstituens musikalischen Zusammenhangs neben der tonalen Harmonik«.⁹ Eine solche Heteronomie innerhalb des Tonsatzes müsse von der Musiktheorie berücksichtigt werden: »Eine Harmonielehre, die von der – unreflektierten – Vorstellung ausgeht, dass die harmonische Tonalität in jedem musikalischen Augenblick gleich gegenwärtig sei, und zwar als Grundlage des Tonsatzes [...], ist unzulänglich, weil sie der Wirklichkeit eine Doktrin aufzwingt, die der Erfahrung nicht standhält.«¹⁰

An der Technischen Universität Berlin studierte und promovierte in den siebziger und achtziger Jahren bei Dahlhaus eine Reihe von Musiktheoretikern, Schulmusikern und Komponisten, die Musiktheorie bereits unterrichteten oder später unterrichten sollten.¹¹ Etliche der skizzierten Gedanken flossen in die Unterrichtspraxis dieser Generation ein und beeinflussten so das Denken weiterer Generationen. Dies zeigen beispielsweise Christian Möllers' Vorarbeiten zu einer unvollendet gebliebenen Harmonielehre, Ulrich Kaisers Gehörbildungsbuch und Hartmut Fladts »Modell/Topos-Systematik«.¹²

Christian Möllers kritisierte nicht allein die an deutschen Musikhochschulen zu seiner Zeit dominierende Funktionstheorie nach Wilhelm Maler, sondern darüber hinaus jeden Versuch, die musikalische Vielfalt aus einem Grundprinzip abzuleiten: »Sprachen, auch musikalische«, seien »keine axiomatischen Systeme, sondern historisch gewachsene, die aus einer Vielzahl heterogener Elemente in unterschiedlichen Verknüpfungen bestehen«.¹³ Als Beispiel für ein solches Element in der Musik der Wiener Klassik führt

7 *Relationes harmonicae*, 1975, ebd., 426–444.

8 Ebd., 436.

9 Ebd., 435.

10 Ebd., 436.

11 Dahlhaus-Schüler waren u. a. Patrick Dinslage, Hartmut Fladt, Clemens Kühn und Christian Möllers.

12 Möllers promovierte Mitte der siebziger Jahre bei Dahlhaus, unterrichtete Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin und war von 1980 bis zu seinem frühen Tod 1989 Professor für Musiktheorie und Improvisation an der Musikhochschule Hamburg. Fladt promovierte 1973 bei Dahlhaus, ist seit 1981 Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin und war von 1996 bis 2000 außerdem Professor an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien. Kaiser studierte Musiktheorie bei Fladt in Berlin und ist seit 1997 Professor für Musiktheorie an der Musikhochschule München.

13 Möllers 1987, 111.

Möllers die Folge von Sextakkorden in Sekundabstand an, die er als »Fauxbourdon-satz« bezeichnet. Er zeigt, wie dieser sich funktionstheoretischen Deutungen widersetzt, und leitet aus ihm weitere Gestalten ab, die sich, so Möllers, adäquat nur von dem Hintergrund ihrer Beziehung zum »Satzmuster« des »Fauxbourdons« verstehen ließen. Darüber hinaus sei eine »elementare Progression« wie der Fauxbourdon »dem Hören (Mitsingen!) und dem spielenden Nachvollzug am Instrument (Grifftechnik) viel leichter zugänglich als die abstrakten Rechnereien der Funktionslehre«. Daher gelte es, »den Harmonielehreunterricht dadurch zu reformieren, dass man durch Analyse der Literatur ein Kompendium an Formeln und Modellen gewinnt, die das Vokabular unserer Tradition bestimmen, und diese Muster zunächst am Instrument erarbeiten lässt (vor allem durch Transposition, aber auch Variation und Figuration)«. ¹⁴

Ulrich Kaiser erteilt der Funktionstheorie keine generelle Absage. Die Behandlung »mehrstimmiger Satzmodelle«, die einen wesentlichen Inhalt seines Gehörbildungslehrgangs bildet, begründet er außerdem einfach pragmatisch durch den »enormen »Wiedererkennungseffekt«, der diesen Formeln anhaftet«. ¹⁵ Dennoch liegt dem Buch eine klare Auffassung von tonaler Musik zugrunde: Begriffe der Funktionstheorie finden sich nur bei der Behandlung von Anfangs- und Schlussformeln und Modulationen; alle weiteren Satzmodelle werden nahezu ausschließlich als Intervallstrukturen erklärt. Indem die Hör- und Improvisationsaufgaben, die Kompositionen des 16. bis 19. Jahrhunderts entstammen, dem Schüler die Relevanz einer kontrapunktischen Betrachtungsweise fast zwingend nahelegen, vermittelt die Gehörbildungsschule ein Verständnis tonaler Musik als von Geschichte gezeichnetem Gefüge, in dem sich unterschiedliche musikalische Denkweisen überlagern.

Als Enkelschüler von Dahlhaus konnte Kaiser bei der Erstellung seines Gehörbildungsbuches auch auf Konzepte seines Lehrers Hartmut Fladt zurückgreifen. Fladt selbst veröffentlichte die für seinen Unterricht zentrale Systematik von Modellen bzw. Topoi (siehe unten) erst 2005. ¹⁶ Irritiert durch die »schlechte Abstraktion von »großen« musiktheoretischen Systemen, die sich auf eine fragwürdige »Natur der Sache« berufen und dabei häufig ideologisch werden«, betont Fladt die Geschichtlichkeit aller musikalischen Phänomene: Die »Klangfortschreitungs-Modelle«, die er vorstellt und klassifiziert, weist er in Kompositionen unterschiedlichster Epochen, Stile und Gattungen nach; ihr »Fortleben über Jahrhunderte« sei erklärbar dadurch, dass bestimmte Konstellationen in bestimmten Zusammenhängen »immer wieder von den Komponierenden gleichsam abgerufen wurden und werden«. Auf diese Weise hätten sich im Laufe der Kompositionsgeschichte »neben anderen Arten von Zusammenhangsbildung, grundlegende musikalische Verknüpfungsweisen« etabliert, die durch eine »unauflösbare Einheit von »kontrapunktischen« und »harmonischen« Prinzipien« gekennzeichnet seien.

Die Kritik an ahistorischen Systemen und der Versuch ihrer Überwindung durch die Auseinandersetzung mit Satzmodellen finden sich schließlich auch bei Martin Eybl, der

14 Ebd., 127.

15 Kaiser 1998, XV.

16 Hier und im Folgenden wird zitiert aus Fladt 2005b, 343–344. Fladt 2005a ist eine Kurzfassung dieses Textes.

in seiner Dissertation ein Verständnis von tonaler Musik als »vernetztem Stückwerk« vertritt.¹⁷ Eybl, der nicht zum Dahlhaus-Schülerkreis gehört, hat dessen *Untersuchungen* durchaus zur Kenntnis genommen. Den Gedanken, dass tonal indifferente Intervallfortschreitungsformeln im Zeitalter der harmonischen Tonalität weiter tradiert wurden, entwickelt Eybl aber in der Auseinandersetzung mit Schenkers Musiktheorie. Diese unterliegt seiner Kritik in dem Moment, wo Schenker die linearen Zusammenhänge, die er in tonaler Musik konstatiert, durch eine Ausdehnung der Prinzipien der Selbstständigkeit und der Über- und Unterordnung letztlich auf jeder, auch der großformalen Ebene des Tonsatzes wirksam vorhanden wissen will. Eybl bejaht Schenkers Sicht auf das Wechselspiel harmonischer und kontrapunktischer Beziehungen im Tonsatz sowie dessen Bewusstsein für die konstruktive Funktion übergreifender Linien. Den Anspruch jedoch, die Struktur eines Werkes insgesamt aus dem Prinzip der ›Auskomponierung‹ herzuleiten, lehnt er ab. Tonale Musik ist ihm zufolge ein »Konglomerat« überlieferter Intervallfortschreitungsformeln und Harmoniemodelle, die durch thematische Arbeit, großformale harmonische Verläufe und diastematische Beziehungen an ihren Nahtstellen zu einem Ganzen verbunden sind.¹⁸ Die althergebrachten, standardisierten Intervallfortschreitungsformeln, auf denen Schenkers Linien seiner Meinung nach in aller Regel basieren, teilt Eybl in »Bassformeln«, bei denen Skalenausschnitte in der Unterstimme der kontrapunktische Bezugspunkt sind, und »lineare Modelle«, Überlagerungen von Skalenausschnitten, die durch einen Bass ergänzt werden können. In einem Anhang seines Buches stellt er eine Sammlung solcher Modelle vor und bekräftigt in einer jüngeren Veröffentlichung seinen Wunsch nach einem umfassenden »Katalog«, der auch die historischen Veränderungen im Gebrauch dieser Modelle sichtbar macht.¹⁹

Komposition – Improvisation – Satzlehre

Die genannten Autoren rücken die Tradierung satztechnischer Konstellationen zum Verständnis musikalischer Strukturen in den Blickpunkt. Weitgehend unbeantwortet bleibt bei ihnen aber die Frage nach konkreten kompositions- und theoriegeschichtlichen Traditionslinien und nachweisbaren Formen der Überlieferung. So zitiert Fladt als Beispiele für den »Moll-Dur-Parallelismus« in einem Atem Stücke von Dufay, Josquin, Monteverdi, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Wagner, Bruckner, Brahms, Bartók, Berio und Kurtág.²⁰ Seine Darstellung vermittelt daher ein Bild der abendländischen Kompositionsgeschichte als einheitlicher Tradition, ein Bild, in dem die historischen Zusam-

17 Eybl 1995, 124. Eybl studierte Tonsatz und Komposition bei Heinrich Gattermeyer an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien und Musikwissenschaft bei Othmar Wessely, Theophil Antonicek und Manfred Angerer an der Universität Wien. Bekanntschaft mit der Theorie Heinrich Schenkers machte er durch Franz Eibner, von dem er wichtige Anregungen empfing. Von 1994 bis 2004 leitete Eybl den »Lehrgang für Tonsatz nach Schenker« an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Seit 2004 ist er dort Professor für Musikgeschichte.

18 Ebd., 148.

19 Eybl 2005, 66.

20 Fladt 2005b, 347.

menhänge zwischen den einzelnen Beispielen zu verschwimmen drohen. Für eine historisch besser abgesicherte Darstellung wären weiterreichende traditionsgeschichtliche Untersuchungen wünschenswert. Zu welchem Erfolg sie führen können, zeigt etwa die Aufarbeitung der seit dem frühen 17. Jahrhundert aus Neapel ausstrahlenden Partimento-Tradition, die bisher vor allem in Italien und den Vereinigten Staaten stattgefunden hat und von deren Ergebnissen Ludwig Holtmeier auf dem jüngsten GMTH-Kongress berichtete. In den Partimento-Übungen, anhand derer Generationen von Komponisten bis weit ins 19. Jahrhundert hinein am Instrument ausgebildet wurden, begegnen nahezu sämtliche Fortschreitungsmodelle, die auch Fladt im Repertoire auffindet: Sie vermitteln Grundbausteine tonaler Musik und zeigen zugleich, wie diese (im Sinne Eybls) miteinander ›vernetzt‹ werden können.²¹

Ausläufer dieser Partimento-Tradition gibt es bis heute.²² Dass in der deutschsprachigen Musiktheorie des 20. Jahrhunderts die Partimento-Praxis (bzw. eine auf entsprechenden Denkweisen beruhende Generalbasslehre) nur noch ein Schattendasein fristete, ist nicht zuletzt auf das Wirken Hugo Riemanns zurückzuführen, der den Generalbass zugunsten seiner ›modernen‹ Harmonielehre aus der Musiktheorie zu verbannen suchte. Insbesondere Riemanns Diskussion von Synkopenketten (»Ligaturenketten«) in der *Großen Kompositionslehre* zeigt, wie er zentrale Elemente dieser Praxis aus seinem theoretischen System ausklammerte.²³ Riemann verweist auf die Beschreibung einiger solcher Ketten (5-6, 7-6) im Traktat *De praeceptis artis musicae* des Guilielmus Monachus, entwickelt systematisch weitere Möglichkeiten und weist die von ihm für brauchbar gehaltenen (5-6 fallend und steigend, 7-6 und 4-3 fallend, 2-3 fallend und steigend mit »Überstülpung«) in Musikbeispielen seit dem 15. Jahrhundert nach.²⁴ Er demonstriert sogar den Zusammenhang zwischen der Quintschrittsequenz mit Septakkorden und der 7-6-Vorhaltskette, zeigt, wie Ketten kombiniert und individualisiert werden können, und macht Angaben zu ihrem Gebrauch in unterschiedlichen Stilen. »Um dem Verdachte, die Manier könnte ›veraltet‹ und verbraucht sein, zu begegnen«, bringt er schließlich Beispiele aus der Wiener Klassik und regt ausdrücklich zu deren Nachbildung an.²⁵ Offenkundig misst Riemann kontrapunktischen Satzmodellen für das Komponieren auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch eine gewisse Relevanz bei. Dennoch spielen

21 Aktiv waren in diesem Bereich bisher vor allem Rosa Cafiero, Giorgio Sanguinetti und Robert Gjerdingen. Für eine Einführung und einige Quelleneditionen siehe <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti>. Von Thomas Christensen liegt eine grundlegende Untersuchung zur Oktavregel vor (Christensen 1992).

22 So gründete Nadia Boulanger, von 1950 bis 1979 Leiterin des Amerikanischen Konservatoriums in Fontainebleau, ihren Unterricht in Harmonielehre auf entsprechenden Übungen von Pierre Vidal, ihrem Lehrer am Pariser Conservatoire. Boulangers Schüler verbreiteten diese ihrerseits in den Vereinigten Staaten (siehe Vidal 2006).

23 Riemann 1903, 30–48.

24 Die in die Zeit um 1480 datierte Schrift des Guilielmus Monachus wurde bereits 1869 durch Charles de Coussemaker im dritten Band der *Scriptorum de musica medii aevi nova series* veröffentlicht, war im Zusammenhang mit dem Fauxbourdon Gegenstand der Habilitationsschrift von Guido Adler (1881) und gilt immer noch als eine zentrale Quelle für das Verständnis improvisierter und komponierter Mehrstimmigkeit zu Beginn der Neuzeit.

25 Ebd., 48.

die »Ligaturenketten« weder in den weiteren Kapiteln seiner Kompositionslehre noch in seinen sonstigen Schriften eine nennenswerte Rolle. Im Lichte seiner Harmonielehre sind sie für ihn nur noch eine »kontrapunktische Manier«.

Noch deutlicher zeigt sich der Traditionsbruch in Veröffentlichungen des 20. Jahrhunderts zur Improvisations- und Generalbasslehre. Zwar zitieren Lehrbücher zum Generalbassspiel Übungen aus historischen Quellen, die sich auf einzelne Satzmodelle konzentrieren, doch werden sie nur noch als Mittel zur Automatisierung der Grifftechnik beim Lesen von Generalbassziffern verstanden.²⁶ Auch in Egidius Dolls *Anleitung zur Improvisation*, einer nach didaktisch-methodischen Gesichtspunkten geordneten Sammlung von Exzerpten aus über achtzig Improvisationsschulen für Tasteninstrumente aus der Zeit von 1600 bis 1900, wird auf die fundamentale Bedeutung von ›Modellen‹ für die Improvisations- und Kompositionslehre nicht näher eingegangen.²⁷ Da aber Improvisation, zumal stilbezogene, ohne ›Modelle‹ (zumindest im allgemeineren Sinne) nicht auskommt, muss angenommen werden, dass vor allem im Rahmen der praxisbezogenen Lehre mancherorts trotzdem Improvisationsansätze weitertradiert oder neu entwickelt wurden, die mit satztechnischen Modellen und Partimento-ähnlichen Übungen operieren.²⁸ Welche Unterrichtsmaterialien in verschiedenen Improvisationsklassen im Umlauf waren (und sind) und welchen Überlieferungszusammenhängen sie angehören, wäre sicher eine eingehendere Untersuchung wert.

Nur zu einem geringen Teil veröffentlicht ist beispielsweise die Improvisationsmethodik, die Christian Möllers an der Hamburger Musikhochschule entwickelte und die dort von seinem Schüler Volkhardt Preuß fortgeführt und erweitert wurde.²⁹ Möllers entwickelte ein Konzept von »Analyse durch Improvisation«. In seinem einzigen Aufsatz zu diesem Thema demonstriert er, wie sich aus fünf Chaconnebässen durch Note-gegen-Note-Kontrapunktierung, Austerzung der Stimmen, Kanonbildung, Synkopierung, Chromatisierung und Figuration eine Vielzahl an idiomatischen Gestalten gewinnen lässt. Einige dieser Modelle weist er in Werken von Bach bis Schumann nach.³⁰ Charakteristisch ist Möllers' pragmatische Terminologie, die an visuelle und haptische Vorstellungen beim Spielen eines Tasteninstrumentes anknüpft (»Terz-Sekund-Zickzack«, »Quart-Terz-Zickzack« usw.; »Ziehharmonika-Satz«; Einführung von Synkopenketten durch »Fingerpedal«). Historische Begriffe werden verwendet, sofern sie für das praktische ›Befassen‹ von Satzstrukturen am Instrument hilfreich sein können; ihr historischer Horizont scheint demgegenüber nachrangig. Die von Volkhardt Preuß praktizierte Anwendung von Kategorien und Denkweisen der ›Clausellehre‹ des 17. Jahrhunderts auf einen Großteil der abendländischen Musik (bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein) erweitert Möllers' Didaktik

26 Z. B. Keller 1931, Christensen 1992.

27 Doll 1989. Übungen zu Satzmodellen finden sich hier insbesondere in den Kapiteln »Vorbereitende Übungen« und »Elementarübungen«. Doll ist seit 1980 Dozent für Orgel an der Hochschule für Musik Würzburg, seit 1988 Orgeldozent an der Universität Mainz, seit 1999 als Professor.

28 Ganz auf die Behandlung von satztechnischen Modellen verzichten z. B. die Improvisationslehrbücher von Konrad (1991) und Krieg (2001).

29 Preuß ist Professor für Komposition/Theorie und Improvisation an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg.

30 Möllers 1989.

durch Momente stärkerer historischer Reflexion und durch den Versuch einer systematischen Vernetzung. Seinen Ansatz hat Preuß bislang nicht veröffentlicht, er prägt aber die Studien seines Schülers Peter Giesl, in denen auf der Grundlage der historischen ›Clauselehre‹ der funktionstheoretischen Deutung späromantischer Harmonik eine kontrapunktische Betrachtungsweise an die Seite gestellt wird.³¹

Bislang ebenfalls nur teilweise durch veröffentlichte Texte erschließbar ist die Arbeit mit Satzmodellen zum Zwecke der Analyse, der Improvisation und der Satzlehre, wie sie an der Schola Cantorum Basiliensis etabliert ist. Die betreffenden Ansätze sind zum Teil älter als die Berliner und Hamburger Konzeptionen: In seiner ersten Publikation von 1986 berichtet Markus Jans, dass an der Schola Cantorum Basiliensis »seit mehreren Jahren mit Satzmodellen sowohl in der Analyse als auch in praktischen Übungen gearbeitet« wird und verweist auf (unveröffentlichte) Vorarbeiten seines Kollegen Wulf Arlt.³² Tatsächlich entstanden entsprechende Entwürfe für Analyse und historische Satzlehre bereits Anfang der siebziger Jahre; der Bereich der Improvisation kam später hinzu. In dieser ersten Veröffentlichung präsentiert Jans eine Systematik von »Fortschreitungsmodellen« im Satz Note-gegen-Note, die er aus den Anweisungen und Notenbeispielen des Guilielmus Monachus und aus späteren Kompositionen ableitet. Dabei bespricht er zunächst Fauxbourdon- und Gymel-Sätze, danach die Führung von Stimmen in regelmäßigem Wechsel zweier Intervalle (z. B. 3-5-3-5) zur Bezugsstimme eines Gymels (»Gegenstimme« und »Füllmodelle«), und schließlich die Beziehungen zwischen solchen Zusatzstimmen (»Folgemodelle«).³³ Anhand von Kompositionsausschnitten demonstriert er, wie diese Fortschreitungsmodelle als idiomatische Formulierungen den homophonen (und gelegentlich auch den polyphonen Satz) im 16. und 17. Jahrhundert beherrschen, und beschließt mit einer Reihe von Anregungen fürs eigene Studium und für den Tonsetzunterricht. In einer zweiten Publikation sechs Jahre später stellt Jans seine Systematik in veränderter Form erneut vor und kommt bei der darauffolgenden Suche nach moduspezifischen Klangverbindungen zu dem Ergebnis, dass die Stabilität der Fortschreitungsmodelle eine modusabhängige Harmonik gerade verhindert.³⁴ Mit einer Ableitung der Oktavregel aus einem dieser Modelle unterstreicht er schließlich einmal mehr deren grundlegende Bedeutung für den weiteren Verlauf der Kompositionsgeschichte. Zwei weitere Aufsätze von Jans enthalten jeweils eine Musteranalyse: zum einen eine »Analyse nach Generalbass« eines Beethoven-Abschnittes, deren Vorzüge und Grenzen im Vergleich mit einer Analyse nach Rameau und Originalanalysen von Riemann und Schenker ausgelotet werden; zum anderen erneut eine Betrachtung eines Werkausschnitts aus dem 16. Jahrhundert auf der Grundlage der bei Guilielmus Monachus beschriebenen

31 Giesl 1999/2001/2003.

32 Jans 1986, 101. Jans studierte Musiktheorie und Komposition an der Musikhochschule Basel 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. Wulf Arlt leitete die Schola Cantorum Basiliensis von 1971 bis 1978 und ist seit 1972 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Basel.

33 Als ›Gymel‹ (›Zwillingsgesang‹) bezeichnet Guilielmus Monachus die Parallelführung zweier Stimmen in unvollkommen konsonanten Intervallen.

34 Jans 1992.

Satzmodelle, gefolgt von einer Diskussion des Potentials einer solchen »historisch informierten Analyse« für die ästhetische Erfahrung und die Aufführungspraxis.³⁵

Originalität und Übernahme

Die Annahme, Generationen von Komponisten hätten immer wieder auf bestimmte satztechnische Konstellationen zurückgegriffen, steht in gewissem Widerspruch zu der Originalitätsästhetik, die Mitte des 18. Jahrhunderts aufkam und die das Nachdenken über Musik im 19. Jahrhundert beherrschte. Relativiert wurde die Bedeutung des Originalitätsgedankens (zunächst für die Musik des Barock) in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts durch Arnold Scherings Entdeckung der Rolle, die der ›ars inveniendi‹ (der ›Findekunst‹) als Teil der Rhetorik und Poetik des 16. bis 18. Jahrhunderts in der Musiktheorie zukam.³⁶ Vor diesem Hintergrund sprach sich Wilibald Gurlitt 1941 für den Ausbau einer »musikalischen Toposforschung« aus: Eine solche könne die Musikforschung davor schützen, eine »Findung« aus dem überlieferten Topenschatz« mit einem ›Einfall« in poetischem Sinne zu verwechseln und trüge so »Wesentliches zu einer vertieften Erkenntnis der Stilbildung in der Barockmusik« bei.³⁷ Inwieweit eine solche Topik bis ins Zeitalter der Originalitätsästhetik fortwirkte, blieb dagegen umstritten. So betont etwa Carl Dahlhaus in einigen Beethoven-Analysen, dass die Übernahme von älteren Formeln und Modellen in Beethovens Musik selbstverständlich vorhanden, aber angesichts deren jeweiliger Individualisierung ästhetisch irrelevant sei.³⁸

Damit reagiert Dahlhaus namentlich auf Erich Schenk, der in einer einflussreichen Studie auf die Rezeption barocker Formeln durch Beethoven hingewiesen hat.³⁹ Mittels einer Vielzahl von Beispielen des »chromatischen Quartgangs« (den er an einer Stelle auch mit dem heute nahezu allgemein gebräuchlichen Begriff »Lamentobass« bezeichnet) verortet Schenk Beethoven inmitten einer im Frühbarock wurzelnden Tradition.⁴⁰ Einen weiteren (insbesondere für Beethovens Spätwerk bedeutsamen) »Universal-Thementypus« bildet für ihn die Exposition des ersten, fünften, sechsten und erhöhten siebten Skalentons in Moll, wie sie etwa das Thema des *Musikalischen Opfers* prägt.⁴¹ Mit dem Nachweis solcher »Universal-Thementypen« wendet sich Schenk gegen das zu seiner Zeit verbreitete Verfahren, Ähnlichkeiten zwischen den Themen bestimmter Werke

35 Jans 1997 (mit Bezug auf die ersten sechs Takte der Einleitung zum zweiten Satz der Waldsteinsonate) und 2003.

36 Vgl. Schering 1925.

37 Vgl. Gurlitts Nachwort zu Schering 1941, 183–184.

38 Siehe Dahlhaus 2003, 76, 342, 356 ff. Vgl. auch seine allgemeine Bemerkung zur historischen Begrenzung der ›ars inveniendi‹ (2001, 677).

39 Schenk 1937. Schenk studierte Musikwissenschaft bei Adolf Sandberger in München, habilitierte 1929 an der Universität Rostock und wurde 1939 Nachfolger von Robert Lach an der Universität Wien. Zu Schenks wissenschaftlicher Laufbahn und seinem Verhalten in der Nazi-Zeit siehe Pape 2000.

40 Schenk 1937, 197; vgl. auch Schenk 1950, 32.

41 Dieser wird als »Hymnentypus« bezeichnet, ebd., 210.

als unbewusste Anlehnung, ›Reminiszenz‹ oder aber als bewusstes Zitat zu erklären.⁴² Die Individualität der untersuchten Kompositionen wird durch Schenk nicht in Frage gestellt; wohl aber verwirft er die Annahme einer ›Originalität‹ ihrer thematischen Elemente in absolutem Sinne.⁴³

Schenks Ansatz wurde von einigen seiner Schüler aufgegriffen. So verfolgt Rudolf Scholz einen ›Thementypus der Empfindsamen Zeit‹, der beispielsweise den Anfang des langsamen Satzes aus Haydns *Trauersinfonie* bildet.⁴⁴ Bernard van der Linde versucht Schenks Begriff der ›Versunkenheitsepisode‹, den dieser in seinem Unterricht benutzte, ohne ihn zu definieren, näher zu fassen⁴⁵, und bestimmt an anderer Stelle die orgelpunktgestützte Fortschreitung T-(D)-S-D-T als Merkmal eines eröffnenden ›Thementyps‹ des 18. und 19. Jahrhunderts.⁴⁶

Auch Elmar Seidels Nachweis, dass die chromatische Akkordfolge zu Beginn der vierten Strophe in Schuberts *Wegweiser* ein mindestens hundert Jahre altes ›Modell‹ repräsentiert, stellt die Individualität des Liedes keineswegs in Frage, richtet sich aber ausdrücklich gegen eine voreilige Annahme besonderer Originalität bei ›frappanten Stellen‹ in Musik des 19. Jahrhunderts.⁴⁷ Seidel bezieht sich explizit auf Schenks Beethoven-Aufsatz. Er stimmt Schenk darin zu, dass Relikte barocker Ausdrucksfiguren in der Musik der Klassiker erhalten sind und erwägt gar eine Beziehung zwischen dem *Wegweiser*-Modell und der musikalisch-rhetorischen Figur der ›Pathopoiia‹.

Da die vorgenannten Texte sich im Wesentlichen auf die Beschreibung und kategoriale Erfassung bestimmter Modelle beschränken, geben sie dazu Anlass, eingehender nach der Art der Integration solcher Modelle in Werken der Wiener Klassik und des 19. Jahrhunderts zu fragen. In manchen jüngeren Analysen, die dieses Ziel verfolgen, macht sich die Rezeption der ›Schenkerian Theory‹ bemerkbar⁴⁸; andere Publikationen verfolgen dieselbe analytische Fragestellung mit anderen Verfahrensweisen.⁴⁹

42 Ebd., 183–184.

43 Für eine weitere Diskussion des Verhältnisses zwischen Originalität und Individualität siehe Möllers 1989, 73 und Kühn 1993, 41–42.

44 Scholz 1967.

45 Van der Linde 1977. Mancherorts wird der Begriff auf eine Ausbreitung der erniedrigten VI. Stufe in Dur eingeengt. Bei Van der Linde bildet diese Tonartregion nur eine Möglichkeit.

46 Van der Linde 1975. Clemens Kühn erörtert diese Formel als einen ›Topos‹, der seit der Klassik überwiegend nur noch schließend auftritt (Kühn 1993, 43–44). Der Begriff ›Abschiedsseptime‹ für die Septime der Zwischendominante zur Subdominante innerhalb einer Schlusskadenz stammt vermutlich von Heinrich Poos (vgl. Poos 1987, 101; Dinslage 1994, 29–30).

47 Seidel 1969, 285. Seidel reagiert hier namentlich auf Ernst Kurth (ebd., 291). In der Frage der Terminologie legt sich Seidel nicht fest, sondern zitiert verschiedene Bezeichnungen für das Modell in Traktaten zur Zeit der Wiener Klassik. Die Bezeichnung des Modells als ›die sogenannte Teufelsmühle‹ bei Emmanuel Förster hat sich offenbar am ehesten etabliert (*Anleitung zum General-Bass*, Wien 1805, 37).

48 Vgl. z. B. Schwab-Felisch (i. V.).

49 Vgl. als sehr frühes Beispiel Poos 1971; außerdem Schwab-Felisch 1998, Holtmeier 2000. Poos war von 1971 bis 1994 Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin.

Hermeneutik

In einer Studie aus dem Jahr 1908 schloss Arnold Schering aus der Auflistung musikalischer Wendungen, die er in vier Traktaten aus dem 17. und 18. Jahrhundert vorfand, es habe in dieser Zeit eine »Lehre von den musikalischen Figuren« existiert. Durch diese ›Entdeckung‹ schien es fortan möglich, Deutungen, wie sie Albert Schweitzer an Bachs Musik vorgenommen hatte, historisch zu fundieren. Schweitzer hatte zur Erklärung stilistischer Eigentümlichkeiten bei Bach eindringlich auf das Wort-Ton-Verhältnis in dessen Musik hingewiesen, es aber als »malerische Tonsymbolik« gedeutet.⁵⁰ Nach der Erschließung weiterer Quellen, nicht zuletzt der Traktate des Schütz-Schülers Christoph Bernhard im Jahr 1926, wurden die bis dahin bekannten Figuren von Scherings Schülern Heinz Brandes und Hans-Heinrich Unger zusammengefasst und systematisiert. Nach dem Krieg gewann das Thema in der deutschen Musikforschung noch erheblich an Bedeutung, wobei das musikwissenschaftliche Seminar der Universität Freiburg eine Führungsrolle einnahm.⁵¹ Die Tatsache, dass insgesamt nie mehr als vierzehn Autoren aus einem Zeitraum von hundertfünfzig Jahren als Zeugen einer ›Figurenlehre‹ herangezogen werden konnten, sowie der Umstand, dass deren Auflistungen zuweilen kaum miteinander vergleichbar sind, taten dieser ›Erfolgsgeschichte‹ keinen Abbruch.⁵²

Schering selbst stellte die musikalisch-rhetorischen Figuren in den Rahmen einer umfassenderen musikalischen »Symbolkunde«: Als »Tondichtung« sei Musik die Symbolisierung von Sinngehalten, Affekten, Gefühlen und Stimmungen; über den Gebrauch tradierter Figuren hinaus hätten Komponisten »Tonsymbole« erschaffen, die es auf geschichtlicher Grundlage zu entschlüsseln gelte.⁵³ Diese der Poetik des 19. Jahrhunderts verpflichtete Auffassung inspirierte Schering zu Deutungen, die, obgleich heftig angefochten, einen beträchtlichen Einfluss ausübten. Erich Schenk und seine Schüler etwa knüpften unmittelbar an Schering an.⁵⁴ Constantin Floros erkannte die Probleme in Scherings Ansatz, versuchte sie jedoch im Rahmen der von ihm anvisierten »Exegese der Symphonik des 19. Jahrhunderts« mittels eines enger gefassten Symbolbegriffs und einer strengeren Methodik zu überwinden.⁵⁵ Das Unbehagen angesichts einer ausschließlich auf die strukturelle Seite von Musik ausgerichteten Musiktheorie führte aber auch unabhängig von Schering zu zahlreichen hermeneutischen Versuchen, darunter die Analysen Heinrich Poos', die in der Beziehung zwischen Musik und Rhetorik (bzw. Poetik) ihren

50 Schweitzer 1905, 419. Ähnliche Ansichten entwickelte André Pirro in seiner 1907 in Frankreich erschienenen und ebenfalls weithin rezipierten Bach-Monographie.

51 Vgl. Eggebrecht 1959, Dammann 1967, Bartel 1982. Anders als in der 1929 von Alfred Einstein herausgegebenen 11. Auflage des Riemann-Lexikons sind im Sachteil der 12. Auflage, das 1967 von Gurlitt und Eggebrecht herausgegeben wurde, alle einschlägigen Begriffe vertreten.

52 Klassen 2001, 80–81.

53 Schmitz 1950, 15–19. In seiner einflussreichen Studie kritisiert Schmitz Scherings Auffassung, soweit sie sich auf die Musik Bachs und seiner Zeitgenossen bezieht. Ein hermeneutischer Zugang zu diesem Repertoire ist für ihn nur über die Figurenlehre möglich.

54 Vgl. Schenk 1950. Für Van der Linde beispielsweise symbolisiert der von ihm erörterte Eröffnungstypus die »Aussage« »Himmelswonn' und Freud« (1975, 199).

55 Floros 1977, 187–195.

Ausgangspunkt nehmen, aber über die in der ›Figurenlehre‹ thematisierten Formeln hinaus die semantische Besetzung weiterer satztechnischer »Topoi« nachzuweisen versuchen.⁵⁶

Ähnliche Fragen wie Poos beschäftigen auch Hartmut Fladt, demzufolge Satzmodellen »immer auch zugleich geschichtlich gewachsene Semantik anhaftet.«⁵⁷ Da ›Modell‹ für ihn nur die abstrakte Struktur meint, bevorzugt Fladt die Bezeichnung ›Topos‹. Hierbei beruft er sich auch auf Carl Dahlhaus' *Untersuchungen*, eine Bezugnahme, die aber angesichts der wenigen Stellen, an denen Dahlhaus explizit von ›satztechnischen Topoi‹ spricht, wenig zwingend erscheint.⁵⁸ Jedes musikalische Phänomen ist für Fladt notwendig an Begrifflichkeiten gekoppelt. Daher sei es möglich, aus historisch verfestigten Gestalten begrifflich vermittelte Bedeutungen herauszulesen, »derer sich die Komponierenden bedienten und die sie individualisierten.«⁵⁹ Auch Fladts Schüler John Leigh spricht von »musikalischen Topoi«, beharrt aber nicht auf Fladts Postulat einer prinzipiellen Verbindung von Struktur und Bedeutung jenseits der musikalischen Immanenz.⁶⁰

Ariane Jeßulat schließlich fasst den Topos-Begriff in ihrer Untersuchung zur »musikalischen Frage« enger als die letztgenannten Autoren. Maßgeblich ist für sie das aus der Verwendungsweise eines Modells hervorscheinende Bewusstsein einer historischen Distanz zum Überlieferten: In einem Topos reflektiert sich Geschichte; er entsteht aus einer historischen Perspektive, die dem Gebrauch der vorgeprägten Formel eine neue ästhetische Qualität verleiht.⁶¹ Bei dieser Einschränkung, die musikalisch-rhetorische Figuren des 16. bis 18. Jahrhunderts von der Topos-Kategorie ausschließt, beruft sich Jeßulat auf Ernst Curtius, der die Toposforschung als literaturwissenschaftliche Methode initiierte und neben anderen Arten der Topik auch eine »historische Topik« unterschied.⁶² Insofern verengt sie den allgemeineren Begriff (der von Curtius selbst nie genau definiert wurde) auf den »historischen Topos«, eine Entscheidung, die sich als methodische Basis

56 Poos' Untersuchungen scheinen nicht selten von einem gewissen Kulturpessimismus getragen: »Ein gestörtes Verhältnis zur Musiktheorie, das noch jede heutige Bach-Analyse dokumentiert, wirkt sich allmählich verheerend aus. Das, was von der Analyse als Beschreibung der komponierten Form übrig geblieben ist, sind beklemmende Dokumente eines Verfalls der Kunstanschauung, die den Auszug des mumifizierten Heros aus der Geschichte begleiten.« (1986, 22)

57 Fladt 2005b, 343.

58 Dahlhaus 2001, 100, 108, 133, 149. Dahlhaus zielt mit dem Begriff auf die auffällige Präsenz von Erscheinungen wie der »Klangfolge D-g-F-B«, der »vollständigen Kadenz« I-IV-V-I, der »Formel II[♯]-V« und Dreiklangsparallelen mit Betonungsquinten in Musik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, u. a. bei Monteverdi. Auch in seinen anderen Veröffentlichungen bezeichnet Dahlhaus mit dem Begriff ›Topos‹ strukturelle musikalische Elemente, mit Ausnahme des ›Lamentobasses‹, den er vereinzelt auch als »musikalisch-semantischen Topos« anspricht (2003, 198, 342; VIII, 129).

59 Fladt 2005b, 344.

60 Kühn 2006. Leigh studierte Musiktheorie bei Hartmut Fladt an der Universität der Künste Berlin und ist seit 2004 Professor für Musiktheorie an der Musikhochschule Dresden.

61 Jeßulat 2001, 115–119. Jeßulat studierte an der Universität der Künste Berlin unter anderem bei Heinrich Poos und bei Hartmut Fladt und ist seit 2004 Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg.

62 Curtius 1948, Kap. 5, § 2.

ihrer eigenen Arbeit bewährt, für einen umsichtigen Gebrauch des Begriffs jedoch nicht unumgänglich ist.⁶³

Schlussbemerkungen

Da das Fach Musiktheorie in den deutschsprachigen Ländern vorrangig eine Unterrichtsdisziplin darstellt, lässt sich seine Geschichte nur zum Teil aus veröffentlichten Texten rekonstruieren. Auch über die erwähnten Lehrtraditionen in Basel, Berlin und Hamburg geben jeweils nur wenige Publikationen Aufschluss; so ist nicht auszuschließen, dass in der vorstehenden Übersicht wertvolle Ansätze übersehen wurden. Im Interesse eines wissenschaftlichen und pädagogischen Austausches wäre zu wünschen, dass solche Konzepte aus dem Zustand der ›Schriftlosigkeit‹ heraustreten.

Strittige Punkte in einer Diskussion rund um ›Modelle‹ und ›Topoi‹ dürften insbesondere die Zeichenhaftigkeit von Topoi im Sinne Fladts, die Relevanz und die Reichweite historischer Begriffe bzw. Kategorien und die Bedeutung von Modellen bzw. Topoi für die ästhetische Erfahrung sein: Inwiefern ist der »Folia-Topos« ein Zeichen der Obsession?⁶⁴ (Wann) ist es sinnvoll, bei Mozart von einem ›passus duriusculus‹, bei Berlioz von einem ›Fauxbourdonsatz‹ und bei Wagner von ›Clauseln‹ zu sprechen?

Um den Anspruch einer Verbindung von systematischen und historischen Gesichtspunkten im musiktheoretischen Denken gerecht zu werden, müsste einerseits weiter über einen theoretisch klar fundierten und möglichst vollständigen ›Katalog‹ von Satzmodellen nachgedacht werden; andererseits verdient, damit Aussagen über historische Beziehungen möglichst konkret werden, die Frage nach kompositions- und theoriegeschichtlichen Traditionszusammenhängen unvermindert Beachtung. Die Beschreibung historischer Veränderungen im Modellrepertoire und der jeweils werk- oder stilspezifischen Einbindung von Modellen in größere musikalische Zusammenhänge sind ebenfalls Aufgaben, deren weitere Bearbeitung wertvolle Erkenntnisse verspricht.

Literatur

- Adler, Guido (1881), *Studie zur Geschichte der Harmonie*, Wien.
- Baeumer, Max L. (Hg.) (1973), *Toposforschung* (= Wege der Forschung 95), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Bartel, Dietrich (1985), *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Phil. Diss. Universität Freiburg, Laaber: Laaber.
- Brandes, Heinz (1935), *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*, Phil. Diss., Berlin.
- Christensen, Jesper B. (1992), *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert. Ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen*, Kassel u. a.: Bärenreiter.

63 Eine Einführung in die literaturwissenschaftliche Toposforschung gibt Baeumer 1973.

64 Fladt 2005b, 349.

- Christensen, Thomas (1992), »The Règle de l'Octave in Thorough-Bass Theory and Practice«, *Acta Musicologica* 64, 91–117.
- Curtius, Ernst Robert (1948), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern: Francke.
- Dahlhaus, Carl (2001), *Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Danuser, Bd. 3: *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2001.
- (2003), *Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Danuser, Bd. 6: *19. Jahrhundert III. Ludwig van Beethoven – Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte – Texte zur Instrumentalmusik*, Laaber: Laaber 2003.
- Dammann, Rolf (1967), *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Habil. Universität Freiburg, Köln: Volk.
- Dinslage, Patrick (1994), »Anfang und Ende. Zu den Lyrischen Stücken von Edvard Grieg«, in: *Zeichen am Weg. Zum 65. Geburtstag von Heinrich Poos*, hg. von A. Krause-Pichler, Berlin: Hochschule der Künste Berlin, 27–33.
- Doll, Egidius (1989), *Anleitung zur Improvisation. Ein Lese- und Lernbuch*, Regensburg: Bosse.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1959), *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Eybl, Martin (1995), *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 32), Tutzing: Schneider.
- (2005), »Tonale Musik als vernetztes Stückwerk. Ein Merkmalkatalog der harmonischen Tonalität«, in: *Zwischen Komposition und Hermeneutik. Festschrift für Hartmut Fladt*, hg. von Ariane Jeßulat u. a., Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Fladt, Hartmut (2005a), »Satztechnische Topoi«, *ZGMTH* 1/2, 189–196.
- (2005b), »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs. Systematiken/Anregungen«, *Musiktheorie* 20, 343–369.
- Floros, Constantin (1977), *Gustav Mahler*, Bd. 2: *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Giesl, Peter (1999), »Von Stimmführungsvorgängen zur Harmonik. Eine Anwendung der Clausellehre auf Wagners ›Tristan und Isolde‹«, *Mf* 52, 403–435.
- (2001), »Von Stimmführungsvorgängen zu Kleinterzzirkeln: Eine Deutung der Teufelmühle durch die Clausellehre«, *Mf* 54, 378–399.
- (2003), »Der Tristan-Akkord aus der Sicht der Clausellehre«, in: *Der ›Komponist Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft. Symposium Würzburg 2000*, hg. von Ulrich Konrad und Egon Voss, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 117–125.
- Holtmeier, Ludwig (2000), »Zur Komplexität Mozarts. Analytischer Versuch über eine Sequenz«, *Musik & Ästhetik* 4, Okt., 5–23.
- Jans, Markus (1986), »Alle gegen eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts«, *Basler Jahrbuch für historische Aufführungspraxis* 10, 101–120.

- (1992), »Modale ›Harmonik‹. Beobachtungen und Fragen zur Logik der Klangverbindungen im 16. und frühen 17. Jahrhundert«, *Basler Jahrbuch für historische Aufführungspraxis* 16, 167–188.
- (1997), »Zur Rezeption der Alten Musik in Theorie und Komposition. Beobachtungen an Beispielen vom 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert«, *Basler Jahrbuch für historische Aufführungspraxis* 21, 87–100.
- (2003), »Historisch informierte Analyse. Über den konstruktiven Umgang mit den Zeugnissen der Vergangenheit«, *Basler Jahrbuch für historische Aufführungspraxis* 27, 93–99.
- Jeßulat, Ariane (2001), *Die Frage als musikalischer Topos. Studien zur Motivbildung in der Musik des 19. Jahrhunderts* (= Berliner Musik Studien 21), Sinzig: Studio.
- Kaiser, Ulrich (1994), »Zur 5/6-Synkope. Durchführungen eines satztechnischen Modells«, in: *Zeichen am Weg. Zum 65. Geburtstag von Heinrich Poos*, hg. von A. Krause-Pichler, Berlin: Hochschule der Künste Berlin, 87–105.
- (1998), *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Mit einem Formkapitel von Hartmut Fladt* (= Bärenreiter Studienbücher Musik 10–11), Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Keller, Hermann (1931), *Schule des Generalbass-Spiels*, Kassel: Bärenreiter.
- Klassen, Janina (2001), »Musica poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis«, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung*, Stuttgart: Metzler, 73–83. www.sim-berlin.de/uploads/03-forschung-jahrbuch/sim-jb_2001-00-www.pdf
- Konrad, Rudolf (1991), *Kompendium der Klavierimprovisation*, Wien: Universal Edition.
- Krieg, Gustav A. (2001), *Cantus-firmus-Improvisation auf der Orgel: System – Methode – Modelle*, Köln: Dohr.
- Kühn, Clemens (1993), *Analyse lernen* (= Bärenreiter Studienbücher Musik 4), Kassel u. a.: Bärenreiter, 2. Aufl. 1994.
- Leigh, John (2006), »Musikalische Topoi«, in: Kühn, Clemens, *Musiktheorie unterrichten – Musik vermitteln*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 184–208.
- Möllers, Christian (1987), »Der Fauxbourdonsatz in der klassischen Harmonik, dargestellt an einem Thema von Mozart«, *Musiktheorie* 2, 111–128.
- (1989), »Analyse durch Improvisation. Chaconnebässe der Barockzeit als Improvisationsmodelle«, *Üben und Musizieren* 6, 73–86.
- Pape, Matthias (2000), »Erich Schenk – ein österreichischer Musikwissenschaftler in Salzburg, Rostock und Wien. Musikgeschichtsschreibung zwischen großdeutscher und kleinösterreichischer Staatsidee«, *Mf* 53, 413–431.
- Pirro, André (1907), *L'esthétique de Jean-Sébastien Bach*, Paris: Fischbacher.
- Poos, Heinrich (1971), »Zur Tristanharmonik«, in: *Festschrift Ernst Pepping*, hg. von Heinrich Poos, Berlin: Merseburger, 269–297.
- (1986) »Kreuz und Krone sind verbunden. Sinnbild und Bildsinn im geistlichen Vokalwerk J. S. Bachs. Eine ikonografische Studie«, in: *Johann Sebastian Bach. Die Passionen* (= Musik-Konzepte 50/51), 3–85.

- (1987), »Nexus vero est poeticus. Zur fis-moll-Fantasie Carl Philipp Emanuel Bachs«, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung* 1983/84, Kassel: Merseburger, 83–114.
- Riemann, Hugo (1898), *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*, Leipzig: Hesse, 2. Aufl. Berlin: Hesse 1921.
- (1903), *Der polyphone Satz* (= Große Kompositionslehre, Bd. 2), Berlin: Spemann.
- Schenk, Erich (1937), »Barock bei Beethoven«, in: *Beethoven und die Gegenwart. Festschrift für Ludwig Schieder mair zum 60. Geburtstag*, Berlin und Bonn: Dümmler, 177–219.
- (1950), »Das historische Gefüge des musikalischen Kunstwerkes«, in: *Erich Schenk. Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge*, Graz: Böhlau 1967, 28–36.
- Schering, Arnold (1908), »Die Lehre von den musikalischen Figuren«, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 106–144.
- (1925), »Geschichtliches zur ars inveniendi in der Musik«, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 32, 25–34.
- (1941), *Das Symbol in der Musik*, Leipzig: Koehler & Amelang.
- Schmitz, Arnold (1950), *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs*, Mainz: Schott.
- Scholz, Rudolf (1967), »Ein Thementypus der Empfindsamen Zeit«, *AfMw* 24, 178–198.
- Schwab-Felisch, Oliver (1998), »Die Logik der Koinzidenz. Modell und Modellverarbeitung in Ludwig van Beethovens Streichquartett Es-Dur op. 127«, in: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*, hg. von Reinhard Kopiez u. a., Würzburg: Königshausen & Neumann, 545–554.
- (i. V.), »Prozeß und Struktur im II. Satz des Klavierkonzerts A-Dur KV 488 von Wolfgang Amadeus Mozart«, in: *Bericht über den IV. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004*.
- Schweitzer, Albert (1905), *Johann Sebastian Bach*, Paris und Leipzig: Breitkopf & Härtel, deutsche Ausgabe Leipzig: Breitkopf & Härtel 1908.
- Seidel, Elmar (1969), »Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell in Schuberts Winterreise«, *AfMw* 26, 285–296.
- Unger, Hans-Heinrich (1941), *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg: Triltsch, Reprint Hildesheim: Olms 1969.
- Van der Linde, Bernard S. (1975), »»Himmelswonn' und Freud: Ein Thementyp der Klassik und der Romantik«, in: *De ratione in Musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972*, hg. von Theophil Antonicek, Kassel u. a.: Bärenreiter, 187–201.
- (1977), »Die Versunkenheitsepisode bei Beethoven«, in: *Beethoven-Jahrbuch 1973–77*, hg. von Hans Schmidt und Martin Staehlin, Bonn: Beethovenhaus, 319–337.
- Vidal, Paul (2006), *A Collection of Given Bases and Melodies*, hg. von Narcís Bonet, Barcelona: DINSIC.

On Topics Today

Nicholas McKay

This article surveys the state of so-called topic theory today. It charts its development through two ‘generations’ of ‘topic theorists’. The first is constructed around three influential texts: Leonard Ratner’s seminal book that established the discipline in its own right, *Classic music: expression, form and style* (1980); Wye Allanbrook’s *Rhythmic gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni* (1983); and Kofi Agawu’s *Playing with signs: a semiotic interpretation of classical music* (1991). The second comprises significant advances in topic theory essayed through two further pairs of texts: Robert Hatten’s *Musical meaning in Beethoven: markedness, correlation, and interpretation* (1994) and *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (2004); and Raymond Monelle’s *Linguistics and semiotics in music* (1992) and *The sense of music: semiotic essays* (2000).

Susan McClary’s caricature of musicology (read “old” musicology; a. k. a. formalist analysis) as an autistic discipline suffering from Asperger syndrome¹ is not so far removed from the truth. Formal analysis is, by its very nature, disinclined towards—if not incapable of—reading expressive intentions encoded in music’s gestures or voices. Like those afflicted with Asperger syndrome, its practitioners are “generally ‘blind to social meanings’ and create instead their own networks of correlations ‘that bring to mind the elaborate pseudoscientific systems of numerology and astrology’.”² Whereas this is considered a pathological disorder in neurological science, such insensitivity to socio-semantics became in twentieth-century musicology not only the norm, but something of an ideological virtue. Under the legacies of Hanslick (1986), Schenker (1979) and Stravinsky (1924; 1990; 1994), “modern” musicologists developed a post-Wagnerian, structuralist conceit to “scoff at those who would impose affective significance on to [abstract, geometric] musical patterns.”³

Of course, this was not always the case. Nor is all music equal in this respect. Certain repertoires invite or demand greater sensitivity to expressive meanings. Works of music theater and those setting music to text are obvious cases. They come with an automatic and, one might imagine, inextricable semantic component. Yet even these works can display a further layer of narrative comment encoded in the music; much as Noske finds in Mozart’s deployment of the “aristocratic” minuet as a “social weapon” in *The Marriage*

1 McClary 2001, 326.

2 McClary 2001, 326 citing Oliver Sacks.

3 McClary 2001, 326.

of *Figaro*.⁴ Conversely, they can be made to abandon their referential associations altogether. “Expression has never been an inherent property of music,” said Stravinsky,⁵ who set about converting his *Rite of Spring* from a theater ballet into “pure” concert hall music in an act of aesthetic abstraction that was a mere overture to his neoclassic project.⁶

So too different stylistic epochs inevitably invite and reward differing musicological sensitivities. Newcombe, for example, reminds us that “Any analysis of Romantic music which ignores the semantic and narrative aspects is simply unhistorical.”⁷ Likewise, musicological climates change over time. The harsh winter of the twentieth-century’s formalist discontent with “outmoded” expressive attitudes to music thawed to usher in the spring of a “new” contextual musicology. It blossomed in a poststructuralist climate—one in which McClary’s caricature of autistic musicology thrives—and is now more prone to scoff at those who do *not* “read” affective significance in musical patterns, whether that expressive meaning is hermeneutically *constructed* or historically *reconstructed*.⁸

Today’s “postmodern” musicology thus once again values music’s elusive “semantic” qualities. Running in the wake of Barthes and Derrida’s impact on literary theory, it attempts to *construct* multiple subjective visions of what a musical work *might* mean through diverse acts of creative reader-oriented interpretation; situating expressive meaning firmly in the eye of the beholder and not in the work itself.⁹ Alternatively—but with a related eye on “new historicism”¹⁰—it attempts to *reconstruct* music’s expressive meanings in context, valuing a humanist engagement with music for “what it is” (inclusive of its so-called “extramusical” ideas), over and above the constructivist mechanics of “how it’s done.”¹¹

The subjective and plural interpretations arising from these postmodern “readings,” however, are notably different to the shared “expressive” meanings offered by musical *topoi*: familiar, expressive, rhetorical gestures encoded in referential musical patterns. These conventional musical signs, or “commonplaces” of style, are distilled from—or

4 Noske asserts that the three ‘aristocratic’ minuets (“Se vuol ballare, signor contino;” “Signore cos’ è quell stupore?” and “Tutto è tranquillo e placido”) sung by the lower ranking servants, Figaro and Susanna, assume “the function of a social weapon” as expressions of mockery or bitterness that ape the musical manners of the aristocracy (1990, 32–5).

5 Stravinsky 1990, 53.

6 In a bold aesthetic conversion of *The Rite of Spring* from what Stravinsky termed an “anecdotic” work (i.e. an ethnic, primitivist ballet conveying an explicit narrative story, originally conceived as a musical image of a sacrificial dance) to an “architectonic” work (i.e. one of absolute music conceived as a purely musical construct), Stravinsky, with formalist intent, uprooted his narrative ballet from the theater, divorced it from its “affective” significations and transplanted it to the “pure music” world of the concert hall and gramophone recording (see Taruskin 1995). In a similar vein Stravinsky exploited his “rejoicing discovery” (i.e. his realisation that words could be atomized into mere syllables of sound with complete abandon for their linguistic and semantic protocols) to deter the listener from importing the meaning of his texts to his “pure” music (see Taruskin 1987).

7 Newcombe 1984; cited Monelle 1992, 220.

8 Cook (1996, 109) draws this distinction in his review of Hatten (1994) and Tarasti (1994).

9 e.g. Kerman 1980, 1985; Kramer 1990, 1995; McClary 2002; Subotnik 1988.

10 e.g. Taruskin 1996, 1997.

11 Taruskin 2003, 276.

grafted onto (depending on one's critical stance)—the rhetorical surface of music in the analytical/interpretative process known as “topic-theory.”¹² Its aim is to explicate the expressive qualities of ostensibly abstract (and typically) classical music. The motivation of the scholars who practice it stems primarily from a desire to help (“autistic”) musicology “to recover from the repression of expressive discourse by a formalist aesthetics.”¹³ Both in this respect, and with regard to the degree of *creative* interpretation necessary to make sense of music's referential signs, it occupies common ground with both the new historicism and reader-oriented approaches of current musicology. Yet at the same time, it continues to be somewhat marginalized as a curio of music semiotics; a sub-discipline that has yet to gain full entry into the hegemonic club of musicology.

In the Anglo-American tradition, five scholars in particular have proved central to the emergence and development of so-called “topic theory”¹⁴ as a recognizable force in contemporary musicology built on the influence both of earlier theorists like Koch, Kolmann, Riepel, and Sulzer¹⁵ and more recent twentieth-century theorists such as Tovey and Rosen (see Figure 1).¹⁶ The “first generation” trio of Leonard Ratner (1980)—topic theory's founding father—and his two disciples, Kofi Agawu (1991) and Wye Allanbrook (1983), established this mode of “analysis” or “interpretation” (a contentious distinction) as a new branch of music semiotics. The “second generation,” headed by the work of Robert Hatten (1994; 2004) and Raymond Monelle (2000), has subsequently sought to address some of its semantic, expressive, semiotic, and socio-historical shortcomings. Their later work highlights the need for—and offers compelling demonstrations of—more refined acts of interpretation. It probes deeper into the cultural and historical underpinnings of the complex sign functions of expressive gestures, considers the utility of these gestures for analysis/interpretation *and* performance, and considerably broadens the scope of the Agawu-Ratner “universe of topics” to encompass a wider range of expressive gestures. Together they offer an intriguing glimpse into the future of what today we still conservatively call “topic theory.”

12 Topic theory has come to be associated primarily as an analytical tool honed on eighteenth-century classicism. This is perhaps not surprising given the highly convention-bound nature of the era's artistic practice and social conduct. But the eighteenth century only marks the epitome of common practice repertoire that propagated the growth of topics as rhetorical commonplaces because their precedents are found in earlier music: the sixteenth- and seventeenth-century madrigal and tragedie lyrique, for example.

13 Hatten 1994, 228.

14 The not unproblematic ascription of the term “theory” (with its unhelpful connotations of objective positivism) to what is essentially a semiotic process of interpretation, is perhaps symptomatic both of the 1980s American climate in which the ‘subfield’ emerged and of Agawu's influential allying of referential topics with structural Schenkerism through his concepts of *extroversive* [i. e. referential *topoi*] and *introversive* [i. e. the “pure signs” generated by a work's musical structure] *semiosis*.

15 Hill 1981, 64.

16 These antecedent musicologists are representative of just some of the influences underpinning the emergence of present day topic theory. More recent continental theorists have also contributed to the growth of the practice but these lie largely outside of the Anglo-American tradition on which this article is focussed.

sitivity to the inbuilt “intertextuality of the classical style.”²² Topic theory, in other words, belongs to what Cumming (2000) calls the “semantic” or “referential” brand of semiotics in contradistinction to Nattiez’s more infamous “structuralist” brand. But the semantic insights afforded by topic theory are rarely the result of “extramusical” reference alone. They emerge through the interaction of topics and syntax; through processes Agawu demarcates, with Jakobson’s²³ industry standard terms, as *extroversive* (the “referential signs” of topoi) and *introversive* (the “pure signs” of music syntax) *semiosis*.²⁴

One reason why the introversive formalism of topic theory is often overlooked, relative to its referential extroversive dimension, may be to do with the respective inclusion and exclusion of Nattiez and Agawu from the last of the core analysis textbook primers.²⁵ The sudden collapse of the “how to do analysis” book market—a victim of the 1990s “new” musicological devaluation of analysis as an outmoded “formalist” practice—entombed Nattiez’s (1975; 1982) taxonomic-empirical, “neutral level” method in the analysts’ collective psyche. It became the third of the holy trinity of “old testament” analysis “methods” along with Schenker’s (1979) voice-leading and Forte’s (1973) pitch class theory.²⁶ The collapse enabled an emerging topic theory to define itself in the 1990s as the work not of “analysis” (something one might find in core analysis text books), but of “hermeneutics.”²⁷ This future-proofing of Ratner’s “‘soft’ semiotic”²⁸ topic theory in the “new testament” of *interpretation* was to a considerable extent symptomatic of the trumping of structuralism (including Nattiez’s “‘hard’ semiotics”) with the zeitgeist call for more culture-sensitive “readings” of music. Topic theory, despite the theoretical implications of its name, has thus managed to side-step Kerman’s (1980) call for us “to get out of analysis” by recourse to its “softer” hermeneutics of extroversive semiosis. Introversion, let us not forget, is a classic symptom of autism. The “referential link with the exterior

22 Allanbrook 1996, 134.

23 Jakobson 1971, 125.

24 Agawu 1991, 23.

25 i. e. Dunsby and Whittall 1988; Cook 1992.

26 Even though Nattiez (1990) would go on to retract much of the linguistic rigour and formalist strictures of his distributional charts and neutral level ideals in his later writing; a point Cook also observes while noting that Nattiez nonetheless remained committed to the analysis of music’s syntactic structure while topic theory sought to interpret its semantic expression (1996, 106).

27 Agawu (1999, 145) draws a distinction in music semiotics between “hermeneutics” (topic theory readings of music) and “analysis” (i. e. neutral level, distributional music semiotics). It is a manifestation of music’s “ultimately false,” “extrinsic-intrinsic dichotomy” (i. e. music’s polarity between referring outside of itself [the domain of hermeneutics] vs. its self-referential tendency [the domain of analysis]). Agawu further lists “rough equivalents” of this extrinsic-intrinsic opposition: “semantic-syntactic,” “subjective-objective,” “extra-musical–musical,” “extroversive semiosis–introversive semiosis” (Jakobson 1985), “extra-generic–congeneric” (Coker 1972, 60–88 and 144–70), and “exosemantic–endosemantic” (Dahlhaus 1991, 11).

28 Agawu (1999, 154) distinguishes between the “hard” semiotics of pitch-based structuralism [i. e. Nattiez] and the “broader perspectives” of “soft semiotics” that stem from “a more anthropological view of the musical work;” a view he divides into three categories: “music and the emotions, topoi, and song.”

world"²⁹ that topic theory supplies thus ensures its survival in a post-analysis climate. Viewed more radically, this may ultimately ensure the survival of "analysis" itself.

Topic theory's distanced relationship with structuralism then is something of a divorce of convenience: it is far more reliant on formalism than is apparent from its rhetoric of expressive musical meaning. By maintaining a public distance from its *introversive* aspects, however, it is tolerated in, if not wholly accepted by, the fashionable circles of contemporary musicology. In many respects this has occurred in spite of the critical responses to Agawu's *Playing with Signs* (1991)—the text that first sought to build an analytical method out of Ratner's taxonomy of topics, and in the process brought it to a much wider audience. Drabkin's largely positive verdict on this landmark text is duly muted by his rating of Agawu's project as little more than simplified Schenker plus style: "welcome news for scholars who see themselves neither as pure theorists occupied with the nature of musical composition nor as simply historical musicologists who excavate its sources, but as something of a hybrid of the two, for whom every aspect of musical knowledge is potentially of concern."³⁰ Hatten³¹ critiques on similar grounds: Agawu draws short of interpreting the *expressive* significance of topics, focusing instead on meaning derived from the "play" of referential topics (*extroversive semiosis*) with the "pure signs" (*introversive semiosis*) of musical syntax. And though this critique prepares the ground for Hatten's own (1994) project—which demonstrates a far greater degree of expressive interpretation—Cook in turn faults Hatten for being "a closet absolutist:"³² he "seeks to add an expressive dimension to analytical practice," but "in practice, if not in theory, expression emerges for the most part as a supplement to structure."³³ Striking the right balance between style and syntax, then, has become the benchmark for any topic theory. Agawu succinctly formulates the problem: topics "point to the expressive domain, but they have no syntax."³⁴ This prompts Caplin to pose the fundamental question behind every topic theory: "what motivates or constrains the *succession* of various topics within a work. Are there, in fact, rules or motivating forces that guide the ordering of topics?"³⁵

The value of Ratner's seminal text, *Classic Music: Expression, Form, and Style* (1980), lies less in any analytical balance it seeks to strike between style and syntax and more as an outright index or vast thesaurus of the materials of a musical language that, he asserts, was understood by eighteenth-century composers, performers, and listeners alike. Referential topics are thus presented rather passively as objects of historical authenticity that offer insights for the analyst and performer into the *poietic* intentions of the com-

29 Jakobson 1971; cited Agawu 1991, 23.

30 Drabkin 1991, 387.

31 Hatten 1992, 88.

32 By which Cook means, "someone who believes 'that musical meaning is based exclusively on the relationships between constituent elements of the work itself,'" i.e. that "'musical meaning is inherently musical'" (1996, 110; citing Nattiez 1990, 108; and Hatten 1994, 276).

33 Cook 1996, 112–3.

34 Agawu 1991, 20.

35 Caplin 2005, 113.

poser. “For analysis, the recognition of these expressive qualities, explicit or implicit, is illuminating, often providing a clue to a striking aspect of structure; for performance, such recognition is essential, since it points to the poetic implications of the music.”³⁶ But the formulation of such a musical lexicon, however illuminating, merely compounds the problem: such “topical references are not arranged into coherent syntagms, as are the words of a language.”³⁷ Instead of addressing this semantic shortcoming of topics, however, Ratner is largely content with pursuing their historical authenticity and utility.

In a concise article on the role of topical content when “Performing Mozart’s Music,”³⁸ he lists a trichotomy of trichotomies (highlighted below in italics). These offer useful frames of reference for topics in terms of their historical grounding, utility, and signification. First, topical references are particularly prevalent on fortepiano repertoire because the instrument is a private, domestic surrogate designed to replicate the ensemble sounds of the *theater, church, and chamber*.³⁹ Second, topics have different relevancies: for *composers* they comprise the “stock in trade material to be identified and selected” in a given composition, the “subjects to be incorporated in a discourse.” For *listeners* or *scholars* they present “a kind of informal iconography—figures that have direct or symbolic meaning,” and for *performers*, for whom “recognition and projection of topical content is of the greatest importance,” they offer materials “to be sharply profiled and subtly nuanced.” Third, topical references can signify “every level of *dignity*, from the highest to the lowest styles, every *locale*, from the church to the countryside, and every degree of *specificity*, from the descriptive pictorialisms (such as Turkish music, battle music and pastoral musettes) to characteristic dances, general affective stances, and even small figures that had gestural profile.”⁴⁰ Combined, Ratner argues that “these spectra of associations” thus “represented the eighteenth-century trend toward codification, toward the ordering of materials and processes, putting them into clear and accessible arrangements for ready use and immediate understanding.”⁴¹

Agawu offers a far more systematic approach to the integration of style and syntax, constructing topical narratives charted either through referential “plots”⁴² or the “play” of syntax and style found in “structural rhythms.”⁴³ He achieves this by a fusion of Schenker and Ratner that is compelling in its simplicity. The second chapter’s exposition of *extro-*

36 Ratner 1980, 30.

37 Monelle 1992, 227.

38 The subtitle of the edition of *Early Music* Vol. 19, No. 4 in which the article appeared.

39 Ratner explains that the fortepiano compensated “with lively action” for “what it lacked in full body or sound,” thus explaining the rapid-fire juxtaposition of topics on the musical surface. “When the fortepiano takes up stances that are modelled on theatrical attitudes, it tends to touch upon them briefly and succinctly, creating (particularly in the music of Mozart) a kaleidoscopic continuity. The effect is analogous to cartoon sketching as contrasted with full-colour filled-in art” (Ratner 1991, 616).

40 Ratner 1991, 615–6, my italics.

41 1991, 615.

42 Agawu 1991, 33–4.

43 Agawu 1991, 38–9.

versive semiosis lays out his “universe of topics.”⁴⁴ Each topic offers a form of “associative signification.” Collectively, they are grouped under two broad categories: *musical types* (various dances such as minuet, passepied, sarabande, siciliano, march etc.) and *styles of music* (“a heterogeneous collection of references” to military and hunt music, fanfares, horn calls, singing style, brilliant style, French overture, Turkish music, Sturm und Drang, sensibility, learned style etc.). Both present “stylistic opportunities”⁴⁵ that can operate within more or less any given form. They are therefore “incorporated into Classic music rather than structured by it.” Topics thus “mirror certain expressive stances, but they never assume the role of fundamentally structuring Classic music.”⁴⁶ This “expressive vocabulary”⁴⁷ relies on a “learned competence” of sensitivity to these conventions. From this competence, the analyst can construct a “plot” (“a coherent verbal narrative that is offered as an analogy or metaphor for the piece at hand”). This is not an explicit program but what Agawu calls a “sheer indulgence” arising from “the historically minded analyst’s engagement with one aspect of a work’s possible meaning.” Referential topics are thus suggestive “points of departure” that “dynamically shape our response to Classic music.”⁴⁸

Chapter three exposes the idea of *introversive semiosis* through Agawu’s “beginning-middle-end paradigm,” a none-too-subtle conversion of Schenker’s I-V-I Ursatz. These are “pure signs,” structural tonics and dominants acting as signifiers of the dynamic function of a musical discourse that can operate on numerous hierarchical levels. They constitute the syntactic background to the referential foreground of the musical surface—though referential topics can also exist in differing hierarchies. This point is attested by Agawu’s earlier *extroversive* reading of the opening of Mozart’s piano sonata K. 332 as a “background minuet” (mm. 1–12) “dramatized” by an “aria, musette” (mm. 1–4) and “learned style” (mm. 5–8) prior to the “default” emergence of a foreground minuet (mm. 12–22), newly “fused...in hunt style,” breaking free from its former subservience.⁴⁹ Indeed referential topics have a tendency, particularly in Mozart, to occur frequently in both “superimposition” and rapid “juxtaposition,” terms that highlight a curious complementary relationship between the *paratactic* discourse of the rhetorical surface of Classical music and the *hypotaxis* of its underlying organic structure. See, for example, Agawu’s observation on the opening of Mozart’s piano concerto K. 467: “When the

44 Agawu’s “universe of topics” comprises a “provisional” list of all the topics, twenty-seven in total, found in the works analyzed in his book. He acknowledges both the high degree of selectivity involved in this list and the inevitability that the universe will expand as “later research uncovers more topics” (1991, 30). As well as uncovering more topics, we might also add, with the benefit of the hindsight of Monelle’s work, that many of the topics will undergo expansion by subdivision and by casting their referential net far wider than Ratner or Agawu envision. See for example Monelle’s enlightening discussion of the web of references (semiotic, cultural, historic, contextual etc.) surrounding the horse and the *piano* topics (2000, 41–80).

45 Pestelli 1984, 136.

46 Agawu 1991, 32.

47 Allanbrook 1983, 2–3.

48 Agawu 1991, 33–4.

49 Agawu 1991, 45.

singing style emerges [m. 5] as a melody-biased topic, it does so as an additional layer superimposed on the march.⁵⁰ The interaction between what is ultimately a syntactic background and a stylistic foreground enables Agawu⁵¹ to modify his “indulgent” notion of an extroversive “plot” into one dependent on the interaction between referential and pure signs. His concept of “structural rhythm”—borrowed from Kramer⁵²—is thus used to describe a musical discourse that emerges from the “dynamic transitions” between musical parameters as they progress through topics.

Semioticians know that meaning resides not in the signs themselves but in the relation among signs. For Agawu, the relation between referential and pure signs is frequently one of non-congruence.⁵³ Indeed, as Monelle observes, “classical form is at its most expressive when the two levels [extroversive and introversive] are in *disagreement*; the basis of any expressive structure must be premised on the noncoincidence of domains.”⁵⁴ Agawu’s case study in the noncongruence of introversive and extroversive discourse is the first movement of Beethoven’s String Quartet in A minor Op. 132.⁵⁵ Monelle⁵⁶ eruditely summarizes the non-coincidence of structural landmarks with the fanfare, sensibility and cadenza topics that Agawu⁵⁷ identifies in bars 19–22 (i. e. the fanfare is ill-placed on a Neapolitan chord; the appoggiaturas of the sensibility topic are displaced to just *after* the bass move from B flat to A; and the cadenza sets in just *before* the arrival on the second inversion). This microcosm of noncongruence is symptomatic of Agawu’s findings for the whole movement, characterized by such dialectical events as the intrusion of a gavotte (m. 40) in the progression to the second subject and the failure of a march to reach its expected harmonic goal, thwarted both by the introduction of a new theme and its frequent “lame” presentation with a missing harmonic downbeat.⁵⁸ Op. 132 is one of three such extended examples of string quartets Agawu presents respectively in chapters four, five and six. Mozart’s C Major Quartet K. 515 demonstrates the normative synchronization of topical surface with background structure, Haydn’s D Minor Op. 76, No. 2 “represents a triumph of pure signs over referential signs,”⁵⁹ and Beethoven’s Op. 132 is a constant struggle between referential signs and musical structure. Compelling though

50 Agawu 1991, 38.

51 Agawu 1991, 38–9.

52 Kramer 1984, 9–11.

53 Agawu is surely indebted here to Meyer’s concept of “parametric non-congruence” (1973, 81); as Hatten also observes (1992, 91).

54 Monelle 1992, 229.

55 Agawu 1991, 110–26.

56 Monelle 1992, 229–30.

57 Agawu 1991, 114.

58 The impact on musical continuity of such noncongruence resonates with J.D. Kramer’s concept of “gestural time,” where time gestures are removed from their original context and become autonomous (for example, “beginning as ending.” Kramer defines gestural time as “species of multiply-directed musical time in which the conventional meanings of gestures (beginnings, endings, structural upbeats, etc.), rather than the literal succession of events, determine the logic of continuity” (1988, 452).

59 Agawu 1991, 109.

these analyses are in calibrating the dialectic between rhetorical surface and structural background, Hatten prepares the ground for his own substantial contribution to topic theory, raising the critique of Agawu's covert formalism:

The beginning-middle-end paradigm allows Agawu to coordinate deeper voice-leading and motivic structure with a dramatic musical surface—or rather to interpret the dialectic between the two...Ironically, despite the much richer analysis that such an interaction makes possible, the enterprise is disappointingly formalist; we simply have a more complex formal hierarchy with distressingly little expressive interpretation of either topical or syntactic functions. Agawu identifies drama, and the interactions which help produce it; but with his limited signifieds, he never reveals the interpretants that arise from, and help us appreciate, the expressive significance of the interaction.⁶⁰

Hatten's first major contribution to topic theory *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation* (1994) addresses (indirectly) the formalist shortcomings of Agawu through his notion of "expressive genre" interpreted with a hermeneutic tool bag containing concepts of markedness theory, troping, and emergent meaning. These concepts enable Hatten to arrive at a far greater degree of expressive interpretation than Agawu approaches in his "play" of extroversive and introversive signs. The promise of Hatten's contribution to "second generation" topic theory is abundantly clear in his eloquent review of the polarized schools of "hermeneutic" (Agawu) and "structuralist" (Nattiez) semiotics/semiology.⁶¹ He articulates the "irony" of the distinction:⁶² Agawu's topics have far more potential for "abductive" interpretation in the vein of Peirce's *semiotics* (a system that "includes semantic [and pragmatic] interpretation") than his allegiance to Saussure might suggest; conversely Nattiez's "deductive" method of distributional analysis is far more akin to Saussure's *semiology* (a methodology that "requires as its complement a semantics to supply reference") than is suggested by Nattiez's allegiance to Peirce. The irony is crucial for Hatten. Both Nattiez and Agawu are criticized for offering "semiotic theories that underprivilege expressive interpretation;" Agawu neglects to fully interpret his topics, thus ignoring Peirce and producing "impoverished signifieds;" Nattiez in turn relegates interpretation to an activity that occurs only *after* the analysis of the neutral level, thus overlooking "the full implications of Peirce," namely "abduction, the role of the interpretant at every stage of the analysis, the final interpretant."⁶³

Agawu's "underprivileging of expressive content" thus falls short for Hatten on two counts: he "does not fully define or categorize the topics he analyzes, nor does he go very far in interpreting the topical signs he decodes."⁶⁴ These two critiques are particularly pertinent to both Hatten and Monelle who address these respective shortcomings. Monelle offers a much deeper cultural engagement with the definitions and categoriza-

60 Hatten 1992, 90.

61 Hatten 1992.

62 Hatten 1992, 88.

63 Hatten 1992, 97.

64 Hatten 1992, 89.

tions of such topics as “the horse” and the “pianto”⁶⁵ than anything found in Ratner, Allanbrook or Agawu; and the hermeneutic insights arising from Hatten’s interpretation of “emergent meanings” in “troped” topics⁶⁶ embrace a far more replete notion of musical signification than that found in Agawu.

Hatten views Agawu’s attempt to transcend “an astylistic Schenkerism” as ultimately compromised by a focus on the “identification, not expressive interpretation,” of topics.⁶⁷ In semiotic terms, “the signifieds” of Agawu’s topics are “hardly more than their labels, or a few of their identifying characteristics.”⁶⁸ A topic theory that confines itself to the identification of referential labels without attempting to extract their expressive meaning(s) is an impoverished theory; a point McClary deftly makes:

The mere labeling of topics in masterworks produces in me the kind of dismay I would feel if an art critic were to explicate Picasso’s *Guernica* by proudly identifying the “horsie,” without somehow noticing the creature’s anguished grimace or the other figures on the canvas.⁶⁹

Agawu’s analysis of the first movement of Mozart’s F major Sonata K. 332⁷⁰ is to some extent guilty of this bland labelling, though he does attempt to articulate the relation among his found topics.⁷¹ He charts, for example, the opposition between mm. 1–4 and mm. 5–8 as one between aria’s “song” and learned style’s “unsingable melody” (encoded in the form of a “parody of counterpoint,” replete with hemiola effects and large melodic skips). Similarly, having identified the generally unstable topics of Sturm und Drang and fantasia in the aptly unstable location of transition (mm. 22–40), he goes on to note the suitability of the topic to its location. Such observations can form the basis of an “indulgent” interpretative *plot* or *structural rhythm* but Agawu (in this example, interested primarily in demonstrating the referential nature of extroversive signs) leaves this observation underdeveloped—a case of pointing to the horsie *and* the expression on its face but ultimately leaving semantic interpretation to the individual reader/listener. It is this pulling-up short of expressive meaning (particularly in instances where the suitability of the topic to its structural location *is* brought into question) that Hatten’s topic theory addresses.

65 Monelle 2000, 41–80.

66 Hatten 1994; 2004.

67 Hatten 1992, 90.

68 Hatten 1992, 90.

69 McClary 2001, 326.

70 Agawu 1991, 44–8.

71 Agawu is explicit about this structuralist pursuit of finding meaning, not just in the identification of, but in the difference between and relation among signs/topics. “The identity of a topic is least dependent on the name of that topic. What matters, following the structuralist idea of relationality, is the difference between various topics...following Barthes...topics may be read or heard as at least second-order semiotic systems, since they take a musical sign (or set of musical signs), drain it of signification, and then refill it with meaning” (1991, 49).

He argues that individual topics are organized into “expressive genres.”⁷² By way of example, his opening “hermeneutic reading” of the slow movement of Beethoven’s *Hammerklavier* Piano Sonata Op. 106 employs the expressive genre of the “tragic-to-transcendent.”⁷³ This is signaled in the music by the “strategic” (i. e. work-specific) and “stylistic” (i. e. intertextual) undercutting of resolution, resulting in “transcendence through a positively resigned acceptance.” Expressive meaning for the work is thus “troped” as “abnegation”—a positive surrender of the will to a higher power.⁷⁴ Cook draws a helpful analogy here, noting that “expressive genres function rather like the key of a sonata.”⁷⁵ A work in A major, for example, is not continuously *in* A major “in any literal sense, but the overall key coordinates the diverse tonal contents of the music and so provides a means for interpreting them.”⁷⁶ In Hatten’s words, “once a genre is recognized or provisionally invoked, it guides the listener in the interpretation of particular features...that can help flesh out a dramatic or expressive scenario.”⁷⁷ This process of guided interpretation based on the initial hypothesis of an expressive genre reveals Hatten’s indebtedness to Peirce’s notion of “abduction”:⁷⁸ a form of interpretative reasoning that proceeds from an initial supposition.⁷⁹ For Hatten, then, “music embodies expressive processes...much as it embodies structural ones.”⁸⁰ Just as a key modulates, only to return to its tonic home, so too expressive genres control the overall expressive contour of a work, even if at times they are challenged by conflicting expressions.

Hatten achieves this extra level of expressive meaning through his device of “troping;” something akin to a purely musical metaphor. The opening of the finale of Op. 101, for example, conflates heroic and pastoral topics. Hatten reads this as a “heroic victory... within the realm of the pastoral.” “If the pastoral is interpreted...in the context of the spiritual,” he further surmises, “then the victory will be understood as an inward, spiritual one.”⁸¹ This “emergent meaning” arises from the (“strong”) troping of the heroic and pastoral topics. However, as Cook argues,⁸² such meanings constitute a form of “creative interpretation” that goes beyond the bounds of mere “historical reconstruction,” the mast

72 Hatten 1994, 11.

73 Hatten 1994, 28.

74 Hatten 1994, 20.

75 Cook 1996, 108.

76 Cook 1996, 108.

77 Hatten 1994, 89; cited Cook 1996, 108.

78 Peirce 1958, 89–164.

79 Abductive reasoning is the interpretative process personified by William of Baskerville, the central character of Eco’s *The Name of the Rose* (1998). It is an interpretative strategy (one proceeding from an initial, speculative hypothesis that governs all further reasoning) that is defined in contradistinction to the “deductive” processes of syllogistic logic. Deduction, of course, is the prototypical sleuthing tool employed by Sherlock Holmes, the character with whom Eco’s novel invites comparison through the obvious intertextual parody of Baskerville’s name.

80 Cook 1996, 108.

81 Hatten 1994, 171.

82 Cook 1996, 109.

to which Hatten, like most topic theorists, nails his colors from the outset.⁸³ Indeed much as the critical response to Agawu centers upon his balance between the extroversive style of hermeneutic interpretation and the introversive structure of analysis, so the critical reception to Hatten orbits two musicological poles: that of historically *reconstructed* meaning and the *constructed* meaning that arises from acts of creative interpretation. At times Hatten's flair for creative interpretation draws him uncomfortably close to a "new musicology" he is keen to distance himself from.

Hatten's interpretative theory further utilizes other parameters of music as signs that support or undercut his notion of expressive genres. These parameters include discriminations of dynamic levels, major/minor oppositions, types of key relationship (e.g. the prospective direction of dominant-sided modulations vs. the closural properties of sub-dominant sided modulations), and the direction of melodic motion. These are broadly articulated through binary oppositions that Hatten reads through a theory of "markedness," developed from Shapiro (1976; 1983). This theory of asymmetry between paired opposites holds that "marked" terms have a narrower range of meaning relative to "unmarked" ones. Thus, as Cumming (1994) summarizes, the major mode "is unmarked in relation to the more specific affective connotations of the minor" and "a 'middle' stylistic register is unmarked in relation both to 'high' and 'low' styles." Hatten also extends the concept to modulation—the home key is normative and modulation is marked. Even the basic semiotic opposition between *type* and *token* succumbs to markedness ratings: "the type is to be understood as unmarked and the token marked."⁸⁴ Add to this a division of "material types" into "thematic/presentational, transitional/developmental, and cadential/closural"⁸⁵—a trio not entirely unrelated to Agawu's "beginning-middle-end" paradigm—and Hatten can creatively interpret the typicality of material type to its given location.

When presentational material occurs at an opening, or harmonically unstable material in a development section, it is unmarked because it conforms to the conventions of sonata form, but if any type of material is displaced to a location that is stylistically sensitized for another function, it is then marked by its incongruence.⁸⁶

Hatten is thus able to distinguish between "stylistic markedness" when general style types appear in incongruous locations (a transitional fanfare, for example) and "strategic markedness" when such incongruence becomes foregrounded within an individual work's expressive genre. Through this, Hatten develops his sophisticated hermeneutic reading of Beethoven's music with his metaphor of "abnegation" (a positive surrender to a higher power) arising from the integration of opposed impulses (e.g. "yearning" melodic direction troped with "yielding" harmonic structure).

83 Hatten 1994, 1.

84 Hatten 1994, 44.

85 Hatten 1994, 115.

86 Cumming 1994.

Hatten thus presents a topic theory with far more emphasis on creative interpretation by offering a framework for integrating (“troping”) opposed topics as, in effect, meaningful metaphors. This takes place both on the extroversive level of semiosis (e.g. the heroic superimposed or juxtaposed with the pastoral) and on the introversive level where topics are troped in relation to structural landmarks and other “pure signs.” Unlike Agawu, however, Hatten encompasses the clash of topics under overarching expressive genres that help to make sense of music’s expressive discourse. (*The [same] “Sense” of Music* to which Monelle (2000) turns his attention.)

Although Hatten’s theory is initially confined to Beethoven (later expanded to Schubert),⁸⁷ the hermeneutic framework he builds in his topic theory offers a much wider utility beyond the classical repertoire. I, for one, have found this mode of reading—coupled with an adaptation of Bakhtin’s (1981; 1984) literary theories of double-voicing in Dostoevsky’s novels—to be highly productive on the early post-*Rite of Spring* works of Stravinsky.⁸⁸ These works encode radical (“marked”) oppositions in the music that call out for a similar mode of hermeneutic interpretation. And though the gestures that encode such oppositions in Stravinsky’s syntax appear removed from the conventional commonplaces of Agawu’s “universe of topics,” their distance is often achieved through a willful negation of organic conventions that makes possible a reading of Stravinsky’s rhetorical surface as referential through the “absent signifiers” of classicism. This enables one to construct a universe of antithetical topics in a parodic musical discourse; one that seeks to invert the conventional marked-unmarked identities that Hatten teases out of his readings of Beethoven.

The middle piece of Stravinsky’s *Three Pieces for String Quartet*, for example, foregrounds what I have termed a “death of the theme” strategy.⁸⁹ This is achieved *diachronically*, by usurping what should be prospective thematic locations with closural cadential gestures, and *synchronically*, by the absence of theme from accompanimental gestures. The work thus becomes one in which punctuation replaces statement. Whereas these intrusive punctuative gestures would be “marked” in the classical style rhetoric that Hatten studies, in Stravinsky’s post-*Rite* world, they are so pervasive as to constitute the unmarked norm. In this sense Stravinsky’s music can be said to have instigated what I call a “markedness reversal” (relative to classical repertoire). Semiotically, the work relies on antithetical gestures (e.g. cadential themes) frequently conveyed through absent signifiers (e.g. missing thematic statements). As this brief example demonstrates, Hatten’s model of creative interpretation thus opens the door of topic theory to a far wider repertoire than the confines of his own Beethoven and Schubert studies might suggest. His hermeneutic approach, in other words, works just as well in such “marked,” contexts as Stravinsky’s “anti-classical discourses,” as it does in its “unmarked” Beethovenian home.

The ever broadening remit of topic theory becomes yet more apparent in the two seminal works of Monelle (2000) and Hatten (2004), which I have loosely defined as marking a “second generation” of topic theory. Here Hatten offers a continuation and

87 Hatten 2004.

88 McKay 1998, 2003.

89 McKay 2003, 500.

development of the interpretative ideas set out in his earlier book (signaled by the reprise of these ideas at the outset). He begins with a powerful vindication of his continued attempt to situate interpretation in a topically-informed *historical* context against the relentless tide of Kramer's (1995) pervasive "new musicology." His defense is worth citing at length as a paradigm of the continuing territorial struggle to locate topic theory in contemporary musicology.

In seeking to establish a basis for musical meaning in a given composer's output (style types, their expressive correlations, and their further interpretation in musical works—within the context of strategic events) one's role is analogous to that of a trial lawyer who must make a case, by creating plausible generalizations or narratives, that accounts for all the available evidence. Postmodernist approaches may consider this to be a flawed enterprise, impossible from the start, but I have found the results to reward the effort. It is less a leap of faith for me to approach Beethoven's meanings in this way than it is for me to accept some of the associative leaps of a facile New Musicology, especially when they go beyond plausible intentions by historical individuals, to the unwitting psychological and cultural biases in which cultural subjects are inevitably trapped. I want to understand what Beethoven might have wanted to mean, not to psychoanalyze his efforts or to reduce him to a pawn of cultural forces beyond his control. Though my approach recognizes the stylistic and intertextual relationships that guarantee coherence of types and strategies from one work to the next, it also acknowledges the ways in which a composer can create works whose individuality lead to growth (or even change) of cultural values or meanings. Thus I would not dissolve the "autonomous" work into a mere node at the intersection of cultural practice, viewed through the peephole of present-day subjectivity, but rather reconceive the individual work as emerging from a dialectic of stylistic and strategic motivations as grounded in an historical context.⁹⁰

McClary is a notable target of Hatten's distancing of himself from the reader-oriented interpretation of postmodern musicology. Her infamous reading⁹¹ of Beethoven's Ninth Symphony (published the same year as *Playing with Signs*) through feminist codes of "sexual aggression" and the "violence" of the "patriarchally invested male" is an obvious example⁹² of the kind of "implausible" attempts to read Beethoven to which Hatten objects. Unlike his hermeneutic, such readings are rooted in frames of reference employing codes and conventions (e.g. constructs of gender, sexuality, and sociopolitical questions) that are decidedly not contemporary with the music studied. Part one of Hatten's book thus embellishes the idea of hermeneutics as historical reconstruction that he laid out in his earlier book. He develops his notion of *troping* to embrace what he terms a "*trope* at the level of genre;" evidenced in the Andante third movement of Beethoven's Op. 130 as a creative fusion of "the playfulness and rhythmic drive of a Scherzo with

90 Hatten 2004, 33–4.

91 McClary 2002, 112–31.

92 McClary's article was originally published in 1987 and substantially revised in 1991. Her reading provokes musicology into "getting down off the beanstalk;" a provocation prompting van den Toorn to riposte sharply in an impassioned defence of the so-called "Music Academy" (1995, 11–43).

the tunefulness of an Andante."⁹³ He employs Kramer's notion of "expressive doubling"⁹⁴ as a marker of "self-reflexive shifts in the level of discourse"⁹⁵ and develops new expressive genres. Foremost among these is his "textural strategy" of "*plenitude*": "an implied saturation or repleteness," the "prototypical state" of which is "suffused, contented fulfillment."⁹⁶ Hatten's exemplar is the Adagio of the Ninth Symphony. He further finds it in both "euphoric" (the Andante of Op. 130) and "dysphoric" (the Presto of Op. 130) states—terms reflecting the "state" of topics that Monelle also employs in his detailed interpretations of the horse topic.⁹⁷ Hatten's discussion thus broadens that of his earlier oppositional theory of markedness in the direction of Rosch's (1976) so-called "prototypicality theory."⁹⁸

Much of the insightful recent work of both Hatten (2004) and Monelle (2000) is thus engaged with a much closer scrutiny of the typical effects and states of topics (as they would typically appear in their "unmarked" or "proto-type" state) in relation to their (often "marked" or deviant) concrete realizations as expressive *tokens*. This work represents a notable corrective to McClary's objection that (earlier) topic theorists simply point out the *horsie* without noticing the grimace on its face or its relation to its surrounds. Hatten and Monelle not only analyze the expressive gestures of music (with a detailed cultural and historic sensitivity more attuned to the diverse meanings of topics), they further draw illuminating meanings from their disposition among their surroundings. Through terminology indebted to Kramer's concept of the "structural trope,"⁹⁹ Hatten achieves this through his familiar notion of "emergent meaning," refining his concept through what he calls "the troping of topics;" a process that can occur both at the level of *theme* (the merging of two voices in contrasting topics) and *genre* (where all voices participate in the fusion).

He illustrates the distinction—helpfully for explicating the work of two books simultaneously—by borrowing Monelle's¹⁰⁰ example of Bach's Fugue in Ab (WTC II). Its subject is a *galant* theme borrowed from the world of the trio sonata. Its countersubject is a *passus duriusculus* lament, typical of sixteenth-century expressions of the "pathetic, painful, distressed, tender, sorrowful, anxious."¹⁰¹ Hatten thus summarizes the "tropological signification of this combination of a cheerful, positive subject and a lament-based countersubject" as an example of thematic troping, perfectly illustrated by Monelle's reading of the incongruity as "a positive subject that 'dispels' the 'obscurity and neurasthenia of the countersubject'."¹⁰² The Gigue from Bach's first French Suite in D Minor, on

93 Hatten 2004, 37.

94 Kramer 1990, 22; cited Hatten 2004, 39.

95 Hatten 2004, 52.

96 Hatten 2004, 43.

97 Monelle 2000, 62–3.

98 For a discussion of Rosch's prototypicality theory, see Lakoff (1990, 39–114).

99 Kramer 1990, 10.

100 Monelle 2000, 198–206.

101 Monelle 2000, 198; cited Hatten 68.

102 Monelle 2000, 198; cited Hatten 68.

the other hand, offers an example of troping at the level of genre: “a clear example of the use of French overture and fugue as topical treatments of a gigue”:

The dotted rhythms and flourishes of the ceremonial French style, and the fugal treatment associated with the faster section of the French overture, so completely characterize the opening that one might ask in what sense the gigue is still present in the trope. But if one plays the dotted rhythms with the “swing” of a gigue, as opposed to the double-dotted French overture, and in a tempo that is faster than a ponderous overture but slower than a quick gigue, then the blend between the topics begins to emerge—energetic yet serious...Bach’s trope is thus an ingenious way to enhance the expressive weight and clausal force of the last dance, in keeping with the seriousness of the entire suite.¹⁰³

As well as exemplifying the type of expressive meanings both Hatten and Monelle read through their enhanced versions of topic theory, the last example points to another dimension in which Hatten has sought to develop the practice, one that curiously harks back to Ratner’s suggestion that “for the performer...an awareness of referential implications can have a profound influence upon decisions for performance.”¹⁰⁴ The major development of Hatten’s thought in his later book is thus a broadening of his remit of topics to take account of wider expressive “gestures;” a development that attempts to realize his longstanding belief that performance of the gestural contour of music can radically affect our interpretation of its expressive components.

Hatten traces the origins of this new approach to a moment of revelation when his initial (Brahms-influenced) interpretation of the second movement of Schubert’s Piano Sonata in A Minor, D. 845 as simplistic and harmonically “formulaic,” gave way under the influence of his piano tutor’s performance. Through a formerly unimagined delicacy of touch and *rubato* this performance brought “the stylized *Ländler*...and Schubert’s musical world to life” capturing “an implied inner agency’s poignant evocation of lost innocence.”¹⁰⁵

My teacher’s gesturally realized performance was composed of the very elements I had analytically treated as separate components. The difference was in their *synthesis*, their *continuity* beyond the mere sequence of enchaind pitches and rhythms, which fostered an *emergent* expressive interpretation far richer than I had been able to achieve in my own playing. It is this *synthetic gestalt*, and its *emergent expressivity*, that will be central to my study of musical gesture.¹⁰⁶

This offers a foretaste of Hatten’s development of a hermeneutic of expressive gestures and agency, the full extent of which cannot be explicated in the confines of this article.¹⁰⁷ In essence, expressive gesture is, for Hatten, *the translation of cultural gestural com-*

103 Hatten 2004, 68–9.

104 Ratner 1991, 616.

105 Hatten 2004, 111.

106 Hatten 2004, 112.

107 See Hatten’s summary of his notion of gesture (2004, 124–6).

petency to achieve a basic level of musical understanding (e.g. meter and tonality are analogous to “gravitation or dynamic vectoral space...making possible the experience of embodied motion...comparable to those affecting the body in a natural environment.”¹⁰⁸ Gestures are thus characterized¹⁰⁹ as *analogue, continuous, articulate, hierarchical*, possessing a significant *envelope* (pre- and postmovement); *contextually constrained and enriched* (stylistically and strategically), typically *foregrounded, beyond precise notation*, amenable to *type-token* relationships, *potentially systematic* (i.e. organized oppositionally by type). Musical gesture is *movement (implied, virtual, actualized) interpretable as a sign*. It is classifiable according to Peirce’s categories of firstness, secondness, and thirdness etc., etc.¹¹⁰

An example of what Hatten achieves with his synthesis of topic theory and gesture can be economically conveyed in his brief explanation of the finale of Beethoven’s Op. 101. Here conflicting gestural agencies demand an interpretative shift from the dialectal integration of “the troping of topics” to a dialogical conflation of multiple agencies.

How might we interpret contrasting gestures when their tropological fusion does not appear to be warranted? Such gestures may imply more than one agency, and may be interpreted as dialogical...When musical events are heard as gestural, then the implication of agency is inescapable. In...Op. 101 we sense an agent who not only experiences an inner, spiritual victory, but also, in a *performative* sense...achieves it by affirmative utterance...It is not enough that we hear the opening of the finale played “with determination;” we also need to hear the imitation that triggers the learned style; then, after the shift to a “softer” contrasting gesture in m. 5, we must recognize the pedal point and continuous swirl of sixteenths that cue the pastoral through the musette topic. In other words we still need to be able to identify topics, as well as the details of harmony and voice-leading, rhythm, and meter that support their cueing in the context of a musical phrase. And we must recognize the stylistic expressive correlations which these topics bring to the creative synthesis of a musical trope. Not all of these elements of musical meaning are necessarily communicated through the Firstness or Secondness of gesture as performative realization, but they may depend on our knowledge of style conventions at the level of Thirdness.¹¹¹

In other words, certain gestures “do not merge into a single agency but instead maintain their separate roles.”¹¹² They constitute what Hatten terms a “trope at the level of *discourse*: their opposite meanings interact dialogically, and rather than fusing metaphorically into a third meaning, they may create a trope at a higher level, as ironic wit emerges from their unassimilated friction.”¹¹³ With this, Hatten broadens his theory to embrace a more pluralist conception of musical meaning than is possible with the singular dialectical synthesis obtained through metaphorically “troped topics.” This opens his theory to

108 Hatten 2004, 124.

109 Hatten 2004, 124–26.

110 Hatten further summarizes the distinction between *stylistic* and *strategic gestures* (136–7).

111 Hatten 2004, 224.

112 Hatten 2004, 225.

113 Hatten 2004, 225.

more dialogical theories of interpretation that are less prone to “privilege” and “marginalize” certain voices or “agencies” at play in music.¹¹⁴ Hatten concludes his hermeneutic of topics and gesture with an acknowledgment that topics offer only a constituent element of expressive interpretation:

Although topics provide benchmarks for interpretation, much more is required to properly interpret those movements whose topics are far from prototypical. What we have observed in the finale of Op. 132 is a greater concern with continuity, and a perhaps compensatory move from the foregrounding of topics as subjects of discourse to the foregrounding of marked moments in themes that are less characterized by underlying topics.¹¹⁵

This is not to signal the death knell for topic theory as a mode of hermeneutic enquiry. Rather it is to signal that other forms of expressive “gestures” must be added to topical discourse and, with a nod to Monelle’s exemplary work in this field, to signal that there remains much detailed semiotic work to be done in evaluating the varying prototypicality ratings of topical references.

In conclusion then, let us turn briefly to the work of Monelle’s *The Sense of Music* (2000). Though it addresses topic theory explicitly only in chapters two and three, this text, perhaps more than any other, signals the future of topic research and interpretation. “Theory” no longer seems an apt word. As with Dr. Strabismus (the fictional music theorist, who at the onset of Monelle’s book realizes the futility of his failed attempts to produce a “comprehensive theory of music”), *The Sense of Music* leaves us with a sense of the futility of attempting to produce a closed theory of topics that can synthesize what is an ever-expanding and near infinite “universe of topics” with anything remotely resembling systematic rules governing their paradigmatic meanings and syntagmatic deployments. His opening discussion of the subtle sign functions of (iconic or indexical) topics operating through *ratio facilis* (i.e. conventional learned codes), as opposed to the “uniqueness” of signs that operate through *ratio difficilis* (i.e. where every detail of the signified is mapped on to the signifier), highlights the evolutionary nature of signs—something that most topic theories fail to convey when they fix in print taxonomies of topics, each with their seemingly “fixed” associations:

Eco sees...that there is an irresistible interpretive landslip from *ratio difficilis* towards *ratio facilis*. Through habit, complex signs become “stylized”...though...a sign may contain many unique features, “we immediately recognize this large-scale configuration as if it were an elementary feature...the expression is recognized as being conventionally linked to a certain content” ...Through stylization, *ratio difficilis* may, by force of continuous exposure to communication and successive conventions, become a *ratio facilis*. Since music theorists are usually concerned with repertoire music (“classical” music), the defence of *ratio difficilis* may seem like a battle against the Philistines, against a

114 These themes of dialogical interpretation relate closely to Bakhtin’s (1981, 1984) literary theory concepts of double voicing. For a discussion of the possible hermeneutic utility of these dialogical concepts in music, see Korsyn (1999) and McKay (2001; 2003).

115 Hatten 2004, 286.

threat to lower all music to the level of a radio call sign or signature tune. Such a defence easily turns into fundamentalism, an anxious blindness to obvious aspects of musical expression.¹¹⁶

Once again we return to the metaphor of Asperger-like blindness to musical expression, symptomatic of formalism in the face of topic theorists' heightened sensitivities. Monelle's work, however, takes those sensitivities to a higher plane, moving from topics via historical investigation to cultural criticism. This is evident in his intricately detailed investigation of the horse topic. He opens up an intriguing world of military and equestrian history that discriminates between the "collected horse," valued for its ballet and dressage skills in seventeenth-century French cavalry riding schools, and the nineteenth-century battle-ready, savage, galloping horse. Thus nineteenth-century "musicians turned to the evocation of the ["noble"] galloping horse" both as a "sign of military success," recalled historically "through the medieval destrier" [a.k.a. "war-horse"] and "because modern wars were being won by cavalry charges."¹¹⁷ The sign, Monelle reveals, was motivated by a "literary topic that was medieval and legendary in origin."¹¹⁸

That "the noble horse is a male symbol" offers further intriguing insights into its use in "The Ride of the Valkyries" in *Die Walküre* (even though the riders and some of their mounts are female).¹¹⁹ We later learn there are in fact two discrete forms of the "Noble horse": the "euphoric, heroic destrier" and the "dysphoric, witches' ride;" the latter of which is built from the "association of the horse with death" that stems from the medieval image of "Death as warrior"¹²⁰ and links witches with Valkyries as female harbingers of death. With this insightful cultural history in place, Monelle shames any hack topic theorist who has naively-labelled galloping music simply, "horse" and proceeds to link a chain of signifying associations between the witches' Sabbath of Berlioz's *Symphonie fantastique*, the Brocken in Goethe's *Faust*, and Wagner's Valkyries—some of whom, we now discover, ride mares because:

Just as the female gender was dysphoric, so the witch, being female, was not normally allowed to ride on a stallion, which was male, euphoric, positive, heroic; she was therefore condemned to ride a mare, a goat, or a broomstick. Nevertheless, her music, at least in nineteenth-century works, recalls the rhythm of the horse's hooves.¹²¹

All of this intriguing cultural history and intertextuality ripens the semiotic potency of topics and their hermeneutic implications. But, to end full circle by returning to Ratner, the primary function of such investigation is to highlight the shortcoming Monelle finds in Ratner's topic theory. "Ratner's mistake was to announce a basis in the writings of

116 Monelle 2000, 16.

117 Monelle 2000, 53–4.

118 Monelle 2000, 52.

119 "Ortlinde's horse is a *Stute*, a mare" (Monelle 2000, 52).

120 Monelle 2000, 62.

121 Monelle 2000, 62.

contemporaries, that is, a *historical* basis for his ideas.¹²² As Spitzer argues, Monelle demonstrates that the contemporary (*historical*) sources Ratner cites to support his topics at best prove to be dubious. Monelle achieves this critique of Ratner “by out-historicizing the historians;” he “exposes Ratner’s arguments as little more than a swindle, *but only so as to place topics on a firmly theoretical, rather than historical, foundation.*”¹²³ Indeed Monelle keenly observes that “some of the most important topics [including sensibility (*Empfindsamkeit*) and storm and stress (*Sturm und Drang*)] find no support at all.”¹²⁴ And as if that were not enough, Monelle goes on to observe: “finally, the theoretical idea itself—the notion that certain musical styles and figures were understood to signify particular cultural units, wherever they occurred—is almost specifically denied by the authors.”¹²⁵

Again this is not to strike the death knell for topic theory but to celebrate the new horizons for it that Monelle’s work has undoubtedly opened. In the final analysis, Monelle charts the way forward—in light of his exemplary demonstration with the horse. The future of topic theory is one of cultural criticism grounded in a great deal of historical foraging:

Ratner should not be blamed for offering a fruitful idea without doing his homework properly. His musical instincts are true, and he must be thanked for bringing this idea to our notice. But contemporary writers are no good as buttresses of topic theory. Each topic needs a full cultural study. There is much work here for future doctoral programs.¹²⁶

Perhaps this new generation of doctoral students will eradicate the last vestiges of Asperger syndrome-like insensitivity to music’s expressive meanings, thereby releasing much formalist analysis from its past afflictions. This will surely be achieved only through a careful recalibration of hermeneutics and history. “Topic theory” will come of age only when it finds its footing more sensitively in its cultural contexts, from whence it can engender evermore perceptive reader-oriented acts of creative interpretation.

Notes

Agawu, V. Kofi 1991. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music*, Princeton, NJ, Princeton University Press.

———. 1999. “The Challenge of Semiotics.” In *Rethinking Music*. Edited by Nicholas Cook and Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, 138–60.

122 Monelle 2000, 24.

123 Spitzer 2002, 507.

124 Monelle 2000, 24.

125 Monelle 2000, 28.

126 Monelle 2000, 33.

- Allanbrook, Wye J. 1996. "To Serve the Private Pleasure: Expression and Form in the String Quartets." In *Wolfgang Amadè Mozart: Essays on His Life and His Music*. Edited by Stanley Sadie. Oxford: Clarendon Press, 132–60.
- . 1983. "Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni." Ph.D. diss., University of Chicago.
- Bakhtin, Mikhail Mikhai Clovich. 1981. "Discourse in the Novel." In *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, M. Holquist, Austin, TX: University of Texas Press, 259–422.
- . 1984. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Translated by C. Emerson. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Caplin, William E. 2005. "On the Relation of Musical Topoi to Formal Function." *Eighteenth-Century Music* 2/1: 113–24.
- Coker, Wilson. 1972. *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York: The Free Press.
- Cook, Nicholas. 1992. *A Guide to Musical Analysis*. London: J.M. Dent & Sons Ltd.
- . 1996. "Putting the Meaning Back into Music, or Semiotics Revisited." Review of *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation* by Robert Hatten; *A Theory of Musical Semiotics* by Eero Tarasti. *Music Theory Spectrum* 18/1: 106–23.
- Cumming, Naomi. 1994. "Measures of Meaning." Review of *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation* by Robert S. Hatten. *The Semiotic Review of Books* 5/3: 2–4.
- . 2000. Semiotics. *Grove Music Online*.
- Dahlhaus, Carl. 1991. "Fragments of a Musical Hermeneutics." *Current Musicology* 50: 5–20.
- Drabkin, William. 1991. Review of *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* by V. Kofi Agawu. *Music Analysis* 10/3: 381–7.
- Dunsby, Jonathan and Arnold Whittall. 1988. *Music Analysis in Theory and Practice*. London: Faber.
- Eco, Umberto. 1976. *A Theory of Semiotics*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- . 1998. *The Name of the Rose*. London: Vintage.
- Forte, Allen. 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven, CT, and London: Yale University Press.
- Hanslick, Eduard. 1986. *On the Musically Beautiful: A Contribution Towards the Revision of the Aesthetics of Music*. Translated by G. Payzant. Indianapolis: Hackett Publishing Co.
- Hatten, Robert S. 1992. Review of *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* by V. Kofi Agawu; *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music* by Jean-Jacques Nattiez, *Music Theory Spectrum* 14/1: 88–98.
- . 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

- . 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Hill, George R. 1981. "Classic Music: Expression, Form, and Style. By Leonard Ratner." *Notes* 38/1: 64–5.
- Jakobson, Roman. 1971. "Language in Relation to Other Communication Systems." In *Selected Writings*. The Hague: Mouton.
- . 1985. "Closing Statement: Linguistics and Poetics." In *Semiotics: An Introductory Anthology*, edited by Robert E. Innis. Bloomington, IN: Indiana University Press, 147–75.
- Kerman, Joseph. 1980. "How We Got into Analysis, and How to Get Out." *Critical Inquiry* 7: 311–31.
- . 1985. *Musicology*, London: Fontana.
- Korsyn, Kevin. 1999. "Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue." In *Rethinking Music*. Edited by Nicholas Cook and Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, 55–72.
- Kramer, Jonathan. 1988. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer Books.
- Kramer, Lawrence. 1984. *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*. Berkeley, CA: University of California Press.
- . 1990. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley, CA: University of California Press.
- . 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Lakoff, George. 1990. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- McClary, Susan. 2001. Review of Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays*. *Notes* 58/2: 326–8.
- . 2002. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- McKay, Nicholas. 1998. "A Semiotic Evaluation of Musical Meaning in the Works of Igor Stravinsky: Decoding Syntax with Markedness and Prototypicality Theory." Ph.D. diss., University of Durham.
- . 2002. *Oedipus's Requiem: Verdi's "Voice" in Stravinsky*. *Verdi 2001: Atti del convegno internazionale Parma, New York, New Haven 24 gennaio – 1 febbraio 2001* (Historiae Musicae Cultores Bibliotheca). Edited by Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin and Marco Marica. Firenze, L. S. Olschki. II, 411–41.
- . 2003. "Igor's Eccentric Gestures: A Semiotic Decoding of Stravinsky's Syntax with Markedness Theory." In *Musical Semiotics Revisited: Acta semiotica Fennica*. Edited by Eero Tarasti. Helsinki: The International Semiotics Institute. XV, 498–510.
- Meyer, Leonard B. 1973. *Explaining Music*. Berkeley, CA: University of California Press.

- Monelle, Raymond. 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers.
- . 2000. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Nattiez, Jean-Jacques. 1975. *Fondements d'une sémiologie de la Musique*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- . 1982. "Varèse, 'Density 21.5': A Study in Semiological Analysis." *Music Analysis* 1/3: 243–340.
- . 1990. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton, NJ: Princeton University.
- Newcombe, Anthony. 1984. "Once More Between Absolute and Programme Music: Schumann's Second Symphony." *Nineteenth-Century Music* 7/3: 233–50.
- Noske, Frits. 1990. *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*. Oxford: Clarendon.
- Peirce, Charles Sanders. 1958. *Collected Papers*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Pestelli, Giorgio. 1984. *The Age of Mozart and Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer books.
- . 1991. "Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas." *Early Music* 19/4: 615–19.
- Rosch, Eleanor, Carolyn Mervis, et al. 1976. "Basic Objects in Natural Categories." *Cognitive Psychology* 8, 382–439.
- Ruwet, N. 1987. "Methods of Analysis in Musicology." *Music Analysis* 6/1–2: 3–36.
- Schenker, Heinrich. 1979. *Free Composition*. Translated by Ernst Oster. New York: Longman.
- Shapiro, Michael. 1976. *Asymmetry: An Inquiry Into the Linguistic Structures of Poetry*. Amsterdam: North-Holland Publishing Co.
- . 1983. *The Sense of Grammar: Language as Semiotic*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Spitzer, Michael. 2002. Review of *The Sense of Music: Semiotic Essays* by Raymond Monelle. *Music & Letters* 83/3: 506–9.
- Stravinsky, Igor. 1924. "Some Ideas About my Octuor." In *The Arts*, Brooklyn: 4–6.
- . 1990. *An Autobiography (1903–1934)*. London: Marion Boyars Publishers Ltd.
- . 1994. *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Subotnik, Rose Rosengard. 1988. "Towards a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky." In: *Explorations in Music, the Art, and Idea: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*. Edited by Eugene Narmour and Ruth A. Solie. Stuyvesant: Pendragon, 87–122.

- Tarasti, Eero. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Taruskin, Richard. 1987. "Stravinsky's 'Rejoicing Discovery' and What it Meant: In Defense of his Notorious Text Setting." In *Stravinsky Retrospectives*. Edited by Ethan Haimo and Paul Johnson. Lincoln, NE, and London: University of Nebraska Press, 162–99.
- . 1995. "A Myth of the Twentieth Century: The Rite of Spring, the Tradition of the New, and the Myth itself." *Modernism / Modernity* 2/1: 1–26.
- . 1996. *Stravinsky and the Russian Traditions: a Biography of the Works through "Mavra"*. Oxford: Oxford University Press.
- . 1997. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton, NJ, and Chichester: Princeton University Press.
- . 2003. "Stravinsky and Us." In *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Edited by Jonathan Cross. Cambridge: Cambridge University Press, 260–84.
- Van den Toorn, Pieter C. 1995. *Music, Politics, and the Academy*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Whitall, Arnold. 1996. Review of *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation* by Robert S. Hatten. *Journal of the Royal Musical Association* 121/1: 116–24.

Historisches Panoptikum der Satzmodelle

Folker Froebe

Als musikalisch ›Spätberufener‹ kompensierte ich das im Kindesalter Versäumte durch Neugier und autodidaktischen Lernwillen: Mit 15 oder 16 Jahren dürfte ich so ziemlich alles verschlungen haben, was mir seinerzeit (in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts) an Theorielehrbüchern erreichbar war. Dieser frühen Lektüre verdanke ich viel, doch bei meinen Versuchen im Improvisieren, Komponieren und Generalbassspielen ließen Maler, Abraham, de la Motte, Ratz und all die anderen mich ziemlich allein. Als Student in Quellentexte eingewiesen zu werden, wurde für mich zu einem Schlüsselerlebnis: Die Schriften von Berardi, Werckmeister, Marpurg und Albrechtsberger spiegelten meine Erfahrungen und gaben jenen Satzmodellen, die bis dahin – namenlos und ungeordnet – mehr meinen Fingern als meinem Kopf vertraut waren, eine innere Ordnung und eine Heimat in meinem Bücherregal. Seither erkläre ich mich mit jeder Quellenlektüre von Neuem zum Zeitgenossen auf Probe.

Würde die Kluft von Jahrhunderten einfach übergangen, so bliebe sie unüberwindbar: Wieviele Leerstellen in den Texten verdanken sich den Konventionen gelehrten und lehrenden Schreibens oder der stillschweigenden Voraussetzung von seinerzeit Selbstverständlichem? Wieviel bloß Angedeutetes bedurfte auch vor 300 Jahren schon der Entfaltung in mündlich-praktischen Vermittlungszusammenhängen? Wer schlicht fragt, ›was in den Quellen steht‹, kann – gerade auf der Suche nach Satzmodellen – Enttäuschungen erleben: Modellhaftes wird in disparaten Disziplinen und Lehrkontexten thematisiert, ohne dass Termini wie ›Klausek‹, ›Gang‹, ›Kette‹, ›Consecutive‹, ›regola‹ oder ›phantasia‹ in einen konsistenten Modellbegriff mündeten. Und obgleich Modelle in Exempeln und »Ton-Mustern« (Spiess) allgegenwärtig sind, werden sie kaum je als solche angesprochen: Fast immer bleibt die wortsprachliche Darstellung hinter jenem Mehrwert zurück, den erst die Korrelation von Wort und Exempel (textimmanent) bzw. Theorie- und Kompositionsgeschichte (textübergreifend) offenbart. Wer Dokumente historischer Musiktheorie angemessen interpretieren will, muss jenes musikalische Denken zu neuem Leben erwecken, das in den Texten selbst nur noch mittelbar greifbar ist.

Die Rekonstruktion, Vergegenwärtigung und Fortschreibung der historischen Musiktheorie sind zentrale Aufgaben einer Musiktheorie, die den Status einer ›Theorie‹ – und dazu gehört der systematische Anspruch ebenso wie die (wissenschafts-)geschichtliche Reflexion – mit Recht für sich in Anspruch nehmen möchte. Vor diesem Hintergrund meine erste Leseempfehlung: »Music Theory and its Histories« (1993), ein mittlerweile ›klassischer‹ Artikel, in dem Thomas Christensen die Dahlhaus'sche Dichotomie von

›historischem Interpretationsmuster‹ und ›normativer Theorie‹ in einer hermeneutischen, auf ›Horizontverschmelzung‹ (Gadamer) gerichteten Lektüre historischer Theorietexte aufgehoben wissen möchte.

* * *

Bei welchen Autoren lassen sich besonders gut »Clausulen abstehlen und ausspicken«¹? Wer nach den Wurzeln des ›modellgestützten‹ diminutiven Kontrapunkts sucht, wird zuallererst fündig bei den Italienern des 16. und 17. Jahrhunderts.² Darüber hinaus konsultiere ich mit Vorliebe eine Reihe ›deutscher‹ Quellen, deren (wenigstens in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts unverkennbarer) Konservativismus auch als Vorzug gelten mag, lassen sie doch in dem Bemühen, stilistische Veränderungen an das überkommene kontrapunktische Paradigma zu binden, zugleich eine entwicklungsgeschichtliche Kontinuität erkennen. Hier eine Auswahl meiner liebsten Kompositionslehren zwischen 1600 und 1800:

- Jan Pieterszoon Sweelinck, *Composition-Lehre*³: Zarlino im Konzentrat, ›modernisiert‹ und um zahlreiche selbständige Exempel bereichert.
- Johann Andreas Herbst, *Musica Poetica, Sive Compendium Melopoëticum* (Nürnberg 1643): »eine ganze Kompositionslehre auf Grundlage der Clausula formalis« (Braun). Knappgefasst, sehr klar und nah am Gegenstand, vor allem aber voller schöner Klauseln, Imitationsmodelle und ›Gänge‹.
- Andreas Werckmeister, *Harmonologia musica* (Frankfurt und Leipzig 1702): Hier schreibt einer mit dem Sendungsbewusstsein des gelehrten Praktikers, der frei von den Zwängen der Tradition zeigen möchte, ›wie’s wirklich geht‹: »Wer aber dem *fundament* selber nachgeheth, und weiter nachsuchen will, der wird sich an die Weitläufigkeit der Regeln nicht binden lassen [...]«⁴ Werckmeisters ›Highlight‹: eine modellgestützte Kanon- und Fugenlehre in der Nachfolge des ›Contrapunto alla mente‹.⁵
- Mauritius Vogt, *Conclave thesauri magnae artis musicae* (Prag 1719): Vogts »Phantasia simplex« kommt einer ›modernen‹ Definition des ›Satzmodells‹ nahe: Fugen und Passagen (Sequenzen), so Vogt, lassen sich aus einer Phantasia sowohl »deduzieren« als auch auf eine solche »reduzieren«.⁶
- Franz Xaver Murschhauser, *Academia musico-poetica bipartita* (Nürnberg 1721): weder große Theorie noch herausragende Didaktik, dafür aber interessante Ausführungen zur Dissonanzenbehandlung und eine der reichsten Klauselsammlungen des 18. Jahrhunderts – noch Marpurg und Riepel zitieren Murschhausers sequenziell ›ausgeflohene‹ Klauseln.

1 Herbst 1643, 115.

2 Vgl. Froebe 2007.

3 Sweelinck 1901.

4 Werckmeister 1702, Vorrede, 2.

5 Ebd., 95 ff., »Zugabe oder Anhang vom gedoppelten Contrapunct und fugis ligatis«.

6 Vogt 1719, 154 ff. – Eine kommentierte Teilübersetzung wurde nach dem Erscheinen dieser Kolumne vorgelegt (Froebe 2008).

- Meinrad Spiess, *Tractatus musicus compositorio-practicus* (Augsburg 1745): eine unterschätzte Kompositionslehre, die sich vor den ›Späteren‹ nicht verstecken muss. So ziemlich jeder Gegenstand der Lehre wird von Spiess genutzt, um – gewissermaßen nebenbei – Satzmodelle zu exemplifizieren.
- Friedrich Wilhelm Marburg, *Abhandlung von der Fuge* (Berlin 1753/54) und *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (Berlin 1755–60): modellgestützte ›ars combinatoria‹ vom Feinsten – noch Schumann hat seinen Kontrapunkt von Marburg gelernt.
- Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (Regensburg/Wien 1752–86): Eine so bruchlose Einheit von handwerklicher Instruktion und ästhetischem Diskurs war wohl nur in diesem einen historischen Augenblick – an der Schwelle zwischen barocker Rhetorik und aufgeklärt rezeptionsorientierter Ästhetik – möglich. Riepels unausgesprochenes Credo: »Benutze Modelle und verbirg sie!«⁷ Für die gegenwärtige Lehre eine Quelle von unschätzbarem Wert.

Nicht unerwähnt bleiben sollen auch die Kompositionslehren von Printz (1696) Walther (1708), Kirnberger (1776–79) und Koch (1782–93). Für Modellsucher vielleicht interessanter noch sind drei stilistisch retrospektive Improvisationsschulen des späten 18. bzw. frühen 19. Jahrhunderts:

- Johann Michael Wiedeburg, *Der sich selbst informirende Clavierspieler* (Halle 1765–67): eine Clavierschule für ›Liebhaber‹, die ihre Anleihen bei Carl Philipp Emanuel Bach mit Zinsen zurückzahlt. In zwei dicken Bänden hat Wiedeburg, der als Organist in der ostfriesischen Ortschaft Norden weitab vom musikalischen Weltgeschehen wirkte, vieles aufgeschrieben, was andere wohl nur ihren Privatschülern am Instrument verraten haben. Sollte es jemals möglich gewesen sein, Generalbass und ›Fantasieren‹ aus einem Lehrbuch zu erlernen, dann mit Wiedeburg auf dem Notenpult!
- Johann Gottfried Vierling, *Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere* (Leipzig 1794): im Gegensatz zu Wiedeburgs monumentalem Opus ein Improvisationslehrgang en miniature, der es auf 29 Seiten von der Oktavregel über die Auflösung verschiedener ›Gänge‹ des Generalbasssatzes in »kürzere Noten« bis zum galanten ›Vorspiel‹ schafft.
- Johann Christian Kittel, *Der angehende praktische Organist* (Erfurt 1803–08): Natürlich lassen sich auch aus den Kompositionslehren Kirnbergers und Kochs Modelle für Choralatz und Choralbearbeitung extrahieren⁸ – doch keiner der ›großen‹ Theoretiker bietet dem ›angehenden Organisten‹ eine so praxisnahe, auf ein überschaubares Modellrepertoire gestützte Lehre der Choralimprovisation wie Kittel.

* * *

7 Vgl. Riepel 1752–86, Kap. 4, »Erläuterung der betrüglichen Tonordnung«.

8 Vgl. Kirnberger 1776–79, insbes. Bd. 2, 1. Abschnitt, 3–40 sowie Koch 1782–93, Bd. 1, 257–366.

Wie viel Mühe und Kosten hätten die heute verfügbaren Internetressourcen theoriegeschichtlich Interessierten meiner Generation ersparen können!⁹ (Andererseits: Bleibt nicht die Aura eines echten Buches unersetzlich?)

- Eine wahre Fundgrube ist die *Digitale Bibliothek*¹⁰ der Bayerischen Staatsbibliothek, die unter anderem Digitalisierungen einschlägiger Schriften von Printz, Murschhauser, Spiess, Sorge und Albrechtsberger zugänglich macht.
- Eine noch weit umfangreichere digitale Sammlung mit Schwerpunkten in der französischen und italienischen Musiktheorie stellt die *Französische Nationalbibliothek*¹¹ zum Download bereit, darunter zentrale Schriften von Aaron, Gaffurio, Vicentino, Zarlino, Tigrini, Picerli und Rameau; auch Eitners nach wie vor relevantes Quellenlexikon ist verfügbar.
- Eine große Zahl italienischer Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts in einem digitalen Textformat bietet der *Thesaurus musicarum italicarum*¹², darunter Zarlinos *Istitutioni harmoniche* in der Ausgabe von 1589.
- Wichtige Generalbassquellen, darunter die Traktate von Banchieri, Penna, Muffat und Gasparini finden sich auf der Seite *bassus-generalis.org*¹³ des Genfer Konservatoriums.
- Verfügbar sind weiterhin Internet-Ausgaben von Berardis *Documenti harmonici*¹⁴ sowie des von Purcell überarbeiteten Kontrapunkttraktats von John Playford¹⁵.
- In der *Digitalen Bibliothek* sind rechtzeitig zum GMTH-Kongress in Freiburg 2007 Schriften von Riepel, Koch, Daube und Scheibe¹⁶ auf DVD erschienen. Meine Wunschtitel für etwaige Folgeausgaben: die bislang unveröffentlichten Schriften von Herbst und Vogt (gerne aber auch jene von Murschhauser und Spiess), Fenarolis *Partimenti*, Johann Gottfried Vierlings *Anleitung zum Präludieren*¹⁷ und die Wiener Generalbasslehren Voglers und Försters.

* * *

Als ich während meines Studiums Mitte der 90er Jahren die wissenschaftliche Literatur zur Theoriegeschichte sichtete, stieß ich fast ausschließlich auf musikwissenschaftliche Veröffentlichungen der 50er bis 80er Jahre – meist aus der Feder jener Autoren, deren Beiträge zu den Bänden der *Geschichte der Musiktheorie* bis heute Standards setzen. Viel

9 Alle hier angegebenen Adressen waren am 6.11.2007 abrufbar.

10 <http://mdz1.bib-bvb.de/~mdz/>

11 <http://gallica.bnf.fr/>

12 <http://euromusicology.cs.uu.nl/sitemap.html>

13 <http://www.bassus.cmusge.ch/>

14 <http://www.musica-antica.info/berardi/>

15 <http://ace.acadiau.ca/score/facsm/playford/>

16 Kaiser 2007b.

17 Vierlings *Anleitung zum Präludieren* wurde nach dem Erscheinen dieser Kolumne neu ediert (Vierling 1794).

hat sich seither nicht geändert: Die in den letzten zwei bis drei Jahrzehnten erfolgte Rezeption musikwissenschaftlicher Forschungsergebnisse durch die Musiktheorie darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass in der ›Nach-Dahlhaus-Ära‹ genuin theoriegeschichtliche Untersuchungen Mangelware geblieben sind. Das geradezu programmatische Desinteresse der jüngeren Musikwissenschaft an entsprechenden Fragen spiegelt sich in dem Diktum Karl Heinz Eggebrechts, die Quellen seien »in der Totalität ihrer Überlieferung bereits entdeckt und erschlossen« und aus guten Gründen erlahme jenes »traditionelle Geschichtsinteresse«, das »auf Kosten der Gegenwart« in die Vergangenheit zurückgetaucht sei.¹⁸ Doch kann bislang keine Rede davon sein, die Theoriegeschichte sei für die gegenwärtige Theoriebildung, geschweige denn für den Bereich der kunsthandwerklich-praktischen Instruktion, hinreichend aufgearbeitet: Der zeitgenössischen Musiktheorie böte sich die große Chance, mit selbstbewusstem Blick auf die eigene Fachgeschichte das Erbe der ›old musicology‹ zu integrieren.

Wissenschaftlich bislang noch wenig erschlossen ist beispielsweise die ›neapolitanische Partimento-Tradition‹, in der ein gesamteuropäisches, bis weit ins 19. Jahrhundert etabliertes Alternativmodell zur ramistischen Lehre wurzelte. Quellenlage, Traditions- und Wirkungsgeschichte harren einer umfassenden Aufarbeitung, und man darf die seit längerem angekündigten Beiträge von Ludwig Holtmeier und Giorgio Sanguinetti zum Thema mit Spannung erwarten.

- Eine grundlegende Einführung bietet Thomas Christensens Aufsatz »The ›Règle de l’Octave‹ in Thorough-Bass Theory and Practice« (1992).
- Robert O. Gjerdingens jüngst erschienenen Lehrbuch *Music in the Galant Style* (2007) ist der erste Versuch, ausgehend von Modellen und Denkweisen der Partimento-gestützten Ausbildungstradition eine ›Dogmatik‹ des galanten Stils zu schreiben. Im Zentrum steht die umfassend kommentierte und durch Analysen exemplifizierte Präsentation eines »Kernvokabulars« stilgebundener »Schemata«, die durchweg an das zeitgenössische bass- bzw. melodiestufenbezogene Tonalitätskonzept gebunden sind.¹⁹ Die »kognitive Entwicklung« der musikalischen Elite des 18. Jahrhunderts, so Gjerdingen, sei geprägt durch das improvisatorische Training dieser Modelle und ihres kontextuellen Gebrauchs; zugleich sei die Gebundenheit an konventionelle Schemata Ausdruck einer »musikalischen Etikette« und somit Teil der zeitgenössischen, höfischen Musikästhetik. Der Anspruch, Konventionen einer Zeitsprache zu beschreiben, markiert zugleich die Stärken und Grenzen dieses imposanten Lehrbuchs: Man erfährt viel über das ›was‹, manches über das ›wie‹, wenig über das ›Warum‹ und ›Woher‹. Nicht ganz glücklich ist Gjerdingens Praxis, bislang namenlosen Modellen eigene, neue Bezeichnungen (etwa den Namen eines berühmten Lehrers oder Komponisten) zu verleihen: Neuprägungen wie »Prinner«, »Meyer« und »Fenaroli« stehen unvermittelt neben historischen Termini wie »Fonte« und »Monte«.

18 Eggebrecht 2000, 7.

19 Siehe auch:

<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Papers/Presentations/Schemata.htm>

Eine Auswahl an *Monuments of Partimenti* (unter anderem von Leo, Durante und Fenaroli) hat Gjerdingen ins Netz gestellt.²⁰ Im Druck sind bislang nur wenige Quellen zur Partimento-Tradition erschienen:

- Fedele Fenarolis bis ins späte 19. Jahrhundert unzählige Male wiederaufgelegte *Partimenti, ossia basso numerato* (Florenz 1863) sind leider nur bibliothekarisch zugänglich; die ursprünglich separat erschienenen *Regole musicali di cembalo* (Neapel 1775) entbehren der Notenbeispiele. Eine weitere zentrale Quelle, Francesco Durantes *Bassi e Fughe*²¹, liegt mittlerweile im Neudruck vor; mit Georg Muffats *Regulae concertuum partiturae* (1699) ist außerdem ein wichtiger Traktat aus dem Umfeld der frühen neapolitanischen Tradition greifbar.
- Johann David Heinichen, *Der Generalbaß in der Composition* (Dresden 1728): Heinichen gebührt das Verdienst, nicht allein die neue italienische Lehre für die Deutschen adaptiert, sondern auch als Erster den Zusammenhang von Basstufe, Bassprogression und Bezifferung systematisch reflektiert und zu einem Teil der »musicalischen Wissenschaft« gemacht zu haben.²² Gewissermaßen als Kommentar zu Heinichen lässt sich *Der Generalbaß-Satz und seine Rolle in Bachs Choral-Satz* (1973) von Walter Heimann lesen: Mit Niedt und Heinichen werden die wichtigsten Verfechter einer Kompositionslehre auf Grundlage des Generalbasses gegen ihre Antipoden Mattheson (der dem Generalbass rein aufführungspraktische Relevanz zubilligte) und Kirnberger (den gelehrigen Schüler Rameaus) in Stellung gebracht.
- William Renwick, *The Langloz Manuscript: Fugal Improvisation through Figured Bass* (2001): ein wichtiges Zeugnis des mitteldeutschen Kontextes, dem Bach und Händel entstammen – nicht immer große Musik, aber eine überzeugende Antwort auf Renwicks Kernfrage: »Welche Art von Training befähigte einen Organisten des frühen 18. Jahrhunderts dazu, die Kunst der Begleitung und der Improvisation erfolgreich auszuüben?«²³
- David Ledbetter, *Continuo Playing According to Handel: His Figured Bass Exercises* (1990)²⁴: kunstnahe Generalbassübungen mit einem klaren didaktischen Aufbau von elementaren Gängen bis hin zur Partimento-Fuge, niedergeschrieben von Händel für Prinzessin Anne (die älteste Tochter von Georg II.) – und von großem Wert für die gegenwärtige Unterrichtspraxis.

* * *

Die jüngere Fachliteratur hat Hans Aerts in seinem Beitrag zu »Modell« und »Topos« in der deutschsprachigen Musiktheorie« (2007) umfassend dargestellt. Einige Titel insbesondere auch aus dem anglo-amerikanischen Raum seien im Folgenden ergänzt:

20 <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/index.htm>

21 Durante 2003.

22 Heinichen 1728, insbes. 733–768 und 901–934.

23 Renwick 2001, Vorwort, ix.

24 Vgl. auch Mann 1964/65.

- Daniel Harrison, »Rosalie, Aloysius and Arcangelo: A Genealogy of the Sequence« (2003): eine ausgezeichnete, systematische Darstellung des Modellrepertoires um 1700 mit Fokus auf Corelli.
- Heinrich Deppert, *Kadenz und Clausel in der Musik von J. S. Bach* (1993): Nirgendwo sonst wird der Zusammenhang von Klausellehre und Sequenztechnik so klar herausgearbeitet wie in Depperts penibel um historische Absicherung bemühtem »Exkurs über Sequenzen«.²⁵
- Ulrich Kaiser, *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W.A. Mozarts Kompositionen 1761–1767* (2007a): Die Studie zu Satz- und Formmodellen in den Kompositionen des fünf- bis achtjährigen Mozart lässt sich als ›wissenschaftliches‹ Pendant zu Gjerdingens *Music in the Galant Style* (2007) lesen (auch bei Gjerdingen findet sich ein Kapitel »The child Mozart«). Kaiser führt eindrucksvoll vor Augen, wie Mozarts Komponieren sich von Anbeginn im freien Spiel mit Konventionen entfaltet. Wertvoll sind seine »Methodologische[n] Vorüberlegungen«, die den Begriff des Satzmodells (entgegen dem allgemeinen Gebrauch) eng an die Eigenschaft der »Formfunktion« (nach Caplin) in einem tonal-syntaktischen Kontext binden und damit von reinen Stimmführungsmustern abgrenzen.

Ob Schenkers Exegese von Carl Philipp Emanuel Bachs Ausführungen zur freien Fantasie²⁶, seine Aneignung der Fux'schen Theorie oder Riemanns teleologisch auf die Kategorien seines eigenen Denkens zielende *Geschichte der Musiktheorie* – stets wird es spannend, wenn die perspektivische Interpretation historischer Texte zugleich deren latente systematische Potentiale offenbart. Dies gilt auch für die gegenwärtige Beschäftigung mit Satzmodellen: Interessant sind Hartmut Fladts musikalische Topik²⁷, Volkhardt Preuß' ›metahistorische‹ Anwendung der Klausellehre²⁸ und Ludwig Holtmeiers Aufarbeitung der neapolitanischen Partimento-Tradition ja gerade, weil sie gegenwärtige Theorie im Dialog mit der Geschichte betreiben, also (mit den Worten Christensens) »die Theoriegeschichte« zur »historische[n] Basis gegenwärtigen Verstehens«²⁹ machen. Manchmal gelingt ein solcher Dialog mit der Geschichte gewissermaßen unbeabsichtigt: Die Paradoxie, dass Schenker das ›alte‹, melodisch-kontrapunktische Paradigma in einem dezidiert ahistorischen Strukturmodell gleichwohl kongenial fortgeschrieben hat, lässt Lehrbücher der Schenker-Nachfolge nicht selten in eine frappierende Nähe zu historischen Denkweisen und Darstellungsformen geraten:

25 Deppert 1993, 152–169.

26 Schenker, 1925, Bd. 1, 12–35.

27 Fladt 2005.

28 Preuß 1991.

29 »From this view, then, the history of theory takes on a critical new responsibility that far exceeds its charge as custodian of tradition; it defines the very historical basis upon which present understanding – contemporary music analysis – takes place.« (Christensen 1993, 32)

- Felix Salzer und Carl Schachter, *Counterpoint in Composition* (1969): in mancher Hinsicht das englischsprachige Äquivalent zu Ulrich Kaisers modellgestützter *Gehörbildung* (die freilich ein völlig andersartiges didaktisches Konzept entfaltet): Was 1998 in Deutschland zu Recht Furore machte, ist in den USA seit 30 Jahren Standard.
- Allen Forte und Steven E. Gilbert, *Introduction to Schenkerian Analysis* (1982): als Analyselehrbuch nur eingeschränkt zu empfehlen, aber mit einem beachtenswerten Kapitel zu »Linear Intervallic Patterns«. ³⁰
- William Renwick, *Analyzing Fugue: A Schenkerian Approach* (1995): eine stimmige Synthese schenkerianischer Denkweisen mit einer konsequent historischen Perspektivierung. Modelle werden abhängig von ihrem formalen Kontext als »Exposition Patterns«, »Sequence Patterns« und »Stretto Patterns« behandelt. Die Kontextualisierung des als »Voice-leading Matrix« bezeichneten ›Ursatzes‹ durch die barocke Klausellehre (nach Werckmeister) und die Lehre vom doppelten bzw. mehrfachen Kontrapunkt offenbart latente theoriegeschichtliche Bezüge.

Weitere Horizonte eröffnen sich, werden Fragestellungen und Methoden anderer Wissenschaftsbereiche, etwa der Kognitionspsychologie, auf den theorie- oder kompositionsgeschichtlichen Gegenstand bezogen:

- Roland Eberlein und Jobst P. Fricke, *Kadenzwahrnehmung und Kadenzgeschichte – ein Beitrag zu einer Grammatik der Musik* (1992): das Resümee der (im empirischen Teil nicht unangreifbaren) Studie: Eine »wahrnehmungsgerechte Analyse« tonaler Musik müsse sich auf stilübergreifende Stimmführungsmuster (insbesondere die Schemata der melodisch-kontrapunktischen Kadenzbildung) und die konkreten Gestalten des Intervallsatzes beziehen.
- Robert O. Gjerdingen, *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention* (1988): ein großer interdisziplinärer Brückenschlag zwischen Kognitionspsychologie und Kompositionsgeschichte. Ausgehend von der ›Lebensgeschichte‹ einer emblematischen Melodieformel (8-7-4-3) zeigt Gjerdingen, wie überindividuelle musiksprachliche Schemata sich kognitiv verankern, wiedererkennbar und reproduzierbar werden.

* * *

Das Thema ›Satzmodelle‹ ist ein Glücksfall für die Musiktheorie. Es zwingt geradezu, Geschichte (Theorie- und Kompositionsgeschichte), Systematik (Theorie) und Pragmatik (Improvisationslehre und historisch informierte Satzlehre) miteinander zu verknüpfen, und wäre überdies geeignet, der Musiktheorie einen Anschluss an entsprechende Fragestellungen der modernen Geistes- und Kulturwissenschaften zu vermitteln. Manche Anzeichen sprechen dafür, die deutschsprachige Musiktheorie sei auf dem Weg, einen echten Diskurs um Satzmodelle und Topoi zu eröffnen.

³⁰ Forte/Gilbert 1982, Kap. 4, 83–102.

Literatur

- Aerts, Hans (2007), »Modell« und »Topos« in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann«, *ZGMTH* 4/1–2, 143–158.
- Christensen, Thomas (1992), »The »Règle de l’Octave« in Thorough-Bass Theory and Practice«, *Acta Musicologica* 64, 91–117.
- (1993), »Music Theory and its Histories«, in: *Music Theory and the Exploration of the Past*, hg. von David Bernstein u. Christopher Hatch, Chicago: University of Chicago Press, 9–39.
- Deppert, Heinrich (1993), *Kadenz und Clausel in der Musik von J.S. Bach. Studien zu Harmonie und Tonart*, Tutzing: Hans Schneider.
- Durante, Francesco (2003), *Bassi e Fughe*, Ms. Neapel, Neudruck, Padua: Armelin Musica.
- Eberlein, Roland u. Fricke, Jobst P. (1992), *Kadenzwahrnehmung und Kadenzgeschichte – ein Beitrag zu einer Grammatik der Musik* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Bd. 79), Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- EGgebrecht, Hans Heinrich (2000), »Sinn von Musikwissenschaft heute«, *AfMw* 57, 3–8.
- Fenaroli, Fedele (1775), *Regole musicali di cembalo*, Neapel, Reprint Bologna: Forni 1975 (= BMB II/140).
- (1863), *Partimenti, ossia basso numerato*, Florenz, Reprint Bologna: Forni 1967 (= BMB IV/61).
- Fladt, Hartmut (2005), »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs. Systematiken/Anregungen«, *Musiktheorie* 20, 343–369.
- Forte, Allen u. Gilbert, Steven E. (1982), *Introduction to Schenkerian Analysis*, London/ New York: W.W. Norton & Company.
- Froebe, Folker (2007), »Satzmodelle des »Contrapunto alla mente« und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600«, *ZGMTH* 4/1–2, 13–56.
- (2008), »Ein einfacher und geordneter Fortgang der Töne, dem verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind«. Der Begriff der »phantasia simplex« bei Mauritius Vogt und seine Bedeutung für die Fugentechnik um 1700«, *ZGMTH* 5/2–3, 195–248.
- Gjerdingen, Robert O. (1988), *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- (2007), *Music in the Galant Style*, Oxford: Oxford University Press 2007.
- Harrison, Daniel (2003), »Rosalie, Aloysius and Arcangelo: A Genealogy of the Sequence«, *Journal of Music Theory* 47, Yale University, 225–272.
- Heimann, Walter (1973), *Der Generalbaß-Satz und seine Rolle in Bachs Choral-Satz* (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 5), München: Katzbichler.
- Heinichen, Johann David (1728), *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1994.
- Herbst, Johann Andreas (1643), *Musica poetica, sive Compendium melopoëticum* [...], Nürnberg, Mikrofiche, Leiden: IDC.

- Kaiser, Ulrich (1998), *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Mit einem Formkapitel von Hartmut Fladt* (= Bärenreiter Studienbücher Musik 10–11), Kassel u. a.: Bärenreiter.
- (2007a), *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- (2007b) (Hg.), *Musiktheoretische Quellen 1750–1800*, hg. von Ulrich Kaiser, Berlin: Zenodot Verlagsgesellschaft.
- Kirnberger, Johann Philipp (1776–79), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 4 Bde., Berlin und Königsberg, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1988.
- Kittel, Johann Christian (1803–08), *Der angehende praktische Organist*, Erfurt, Reprint Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1986.
- Koch, Heinrich Christoph (1782–93), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bde., Rudolstadt und Leipzig, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1969.
- Ledbetter, David (1990), *Continuo Playing According to Handel: His Figured Bass Exercises*, Oxford/New York: Oxford University Press (= Early music series 12).
- Mann, Alfred (1964/65), »Eine Kompositionslehre von Händel«, *Händel-Jahrbuch* 10/11, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 35–57.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1753/54), *Abhandlung von der Fuge [...]*, 2 Bde., Berlin, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1970.
- (1755–60), *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, Berlin, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1974.
- Muffat, Georg (1699), »Regulae concentuum partiturae«, Ms., hg. von Hellmut Federhofer als: *An Essay on Thoroughbass* (= Musicological Studies and Documents 4), American Institut of Musicology 1961. <http://www.bassus.cmusge.ch>
- Murschhauser, Franz Xaver Anton (1721), *Academia musico-poetica bipartita [...]*, Nürnberg, Mikrofiche, Leiden: IDC. <http://mdz1.bib-bvb.de/~db/bsb00002470/images/>
- Preuß, Volkhardt (1991): *Die Anwendung der Clausellehre des 17. Jahrhunderts im Theorieunterricht*, Diplomarbeit, Hochschule für Musik und Theater Hamburg (unveröffentlicht).
- Printz, Wolfgang Caspar: Phrynis Mitilenaeus oder Satyrischer Componist, 3 Bde., Dresden/Leipzig 1696, Mikrofiche, Leiden: IDC. <http://mdz1.bib-bvb.de/~db/bsb00002473/images/>
- Renwick, William (1995), *Analyzing Fugue: A Schenkerian Approach*, New York: Pendragon Press.
- (2001), *The Langloz Manuscript: Fugal Improvisation through Figured Bass*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- Riepel, Joseph (1752–86), *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, Regensburg und Wien, Reprint in: Joseph Riepel: *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, Bd. 1, Wien u. a.: Böhlau 1996.
- Salzer, Felix / Carl Schachter (1969), *Counterpoint in Composition*, New York, Reprint Chichester (West Sussex): Columbia Press 1989.

- Schenker, Heinrich (1925), *Das Meisterwerk in der Musik*, München: Drei Masken, Reprint Wien: Olms 1974.
- Spiess, Meinrad (1745), *Tractatus musicus compositorio-practicus*, Mikrofiche, Leiden: IDC. <http://mdz1.bib-bvb.de/~db/bsb00002469/images/>
- Sweelinck, Jan Pieterszoon (1901), *Composition Regeln*, Ms., hg. von Hermann Gehrmann, 's-Gravenhage/Leipzig (= Werken van Jan Pieterszn. Sweelinck 10).
- Vierling, Johann Gottfried (1794), *Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere*, Leipzig, Mikrofiche, Leiden: IDC, Neudruck ZGMTH 5/1–2, 373–392.
- Vogt, Mauritius (1719), *Conclave thesauri magnae artis musicae [...]*, Prag, Mikrofiche, Rochester, NY: Sibley Music Library.
- Walther, Johann Gottfried (1708). *Praecepta der Musicalischen Composition*, Weimar, Neudruck hg. von Peter Benary, Leipzig 1955 (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung 2).
- Werckmeister, Andreas (1702), *Harmonologia musica*, Frankfurt und Leipzig, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1994.
- Wiedeburg, Johann Michael (1765–67), *Der sich selbst informirende Clavierspieler*, 2 Bde., Halle, Reprint Wilhelmshaven: Noetzel 1996.

BERICHTE

Zur Verleihung des Balzan-Preises an Ludwig Finscher

Als die Internationale Balzan-Stiftung im Herbst 2006 bekannt gab, dass der Musikwissenschaftler Ludwig Finscher mit einem der vier jährlich vergebenen Wissenschaftspreise der Organisation ausgezeichnet werden solle, kam dies einer kleinen Sensation gleich. Denn die Preise, welche die Balzan-Stiftung seit 1961 vergibt, gehören zu den renommiertesten Ehrungen weltweit. Dabei berücksichtigt das international besetzte Preiskomitee nicht allein wissenschaftliche, sondern auch kulturelle und humanitäre Leistungen. Nach Paul Hindemith (1962) und György Ligeti (1991) wurde mit Ludwig Finscher nun zum dritten Mal eine herausragende Persönlichkeit für ihre Leistungen auf dem Gebiet ›Musik‹ ausgezeichnet, und erstmalig ein Musikwissenschaftler. Das Komitee hob in seiner Begründung Finschers Verdienste um die Musikgeschichtsschreibung nach 1600 hervor und würdigte den Preisträger insbesondere »für seine umfassende Forschungstätigkeit auf dem Gebiet der Musikwissenschaft, für seine scharfsinnigen und einprägsamen Erläuterungen musikalischer Kunstwerke, für seine tiefeschürfenden Kommentare zu musikalischen Phänomenen sowie für die editorische Leitung der Neuausgabe der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, welche solche Erkenntnisse einem breiten Kreis von Musikern und Musikliebhabern zugänglich macht.«¹ Ludwig Finscher, geboren 1930, hat in seiner langjährigen Tätigkeit als Wissenschaftler und als Hochschullehrer an den Universitäten Frankfurt a. M. und Heidelberg im Fach historische Musikwissenschaft prägende Akzente gesetzt. Bereits kurz nach seiner Emeritierung hat Finscher jedoch öffentlich ein pessimistisches Bild von der Situation des Faches Musikwissenschaft in Deutschland gezeichnet und indirekt davor gewarnt, dass ohne eine nachhaltige Korrektur die deutsche Musikwissenschaft im internationalen Kontext auf absehbare Zeit nur noch eine periphere Rolle spielen werde.² Finscher macht für diese Krise zum einen den allgemeinen Niedergang der deutschen Universitäten verantwortlich³, ein Prozess, der sich momentan als Folge der sogenannten »Bologna-Reform« eher noch beschleunigt haben dürfte. Die offenbar wissenschaftspolitisch gewollte Reduzierung der deutschen Hochschulen auf funktionsorientierte Institutionen ermöglicht noch eine zügige Ausbildung von Studenten, nicht aber einen Erwerb von Bildung; diese ist jedoch in der humanistischen Tradition als eine Voraussetzung geisteswissenschaftlichen Arbeitens bestimmt worden.⁴ Finschers Bestandsaufnahme der Situation der deutschen Musikwissenschaft

1 Siehe die Begründung des Preiskomitees, Internetseite der Balzan-Stiftung, 19.5.2007 [<http://www.balzan.com/de/preistraeger/preistraeger06.cfm>].

2 Vgl. Finscher 2000.

3 Finscher spricht von »einer Zeit, in der die Universitäten unter zerstörerischen Druck geraten sind« (2000, 11).

4 Gadamer 1986, 15–24.

aus dem Jahr 2000 lenkt den Blick aber auch auf eine hausgemachte Krise des Faches. Im Lehrangebot deutscher musikwissenschaftlicher Institute dominieren Themen, die sich mit dem 19. und 20. Jahrhundert beschäftigen, so stark, dass die ältere Musikgeschichte, insbesondere Musik vor 1600, die außerhalb obligatorischer Überblicksvorlesungen kaum noch behandelt wird, im Studienangebot geradezu auf eine Fußnote in der abendländischen Musikgeschichte reduziert wird. Doch auch die Auseinandersetzung mit der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts orientiere sich, so Finscher, nicht an dem von ihm favorisierten Ideal einer Epochen- und Gattungsgeschichtsschreibung: Es gelte, sich vorurteilsfrei mit dem überlieferten Quellenmaterial auseinanderzusetzen, dessen Fülle unter nachvollziehbaren Gesichtspunkten zu ordnen und die Gründe für frühere Selektionsprozesse, die unser Bild und unsere Repertoirekenntnis einer bestimmten Zeit prägen, zu reflektieren. »Die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts«, so Finscher, »sieht aus einer solchen Perspektive ganz anders aus als aus der Perspektive Adornos und der vielen Musikwissenschaftler, die ihm gefolgt sind und folgen«.⁵ Freilich analysiert Finscher die Situation insbesondere mit Blick auf die historische Musikwissenschaft in Deutschland und klammert die Lage der systematischen Musikwissenschaft und auch der Musiktheorie aus seiner Bestandsaufnahme aus. Gerade die deutsche Musiktheorie jedoch versucht seit einiger Zeit, ihre Position, und zwar sowohl an den Musikhochschulen als auch an den Universitäten, zu stärken. Gleichzeitig ist zu beobachten, dass ihre Fachvertreter enge Kooperationen mit dem europäischen Ausland und Nordamerika aufbauen und verstärkt am internationalen Diskurs teilnehmen. Dies eröffnet der Disziplin Musiktheorie in Deutschland vielversprechende Perspektiven. Von einer emanzipierten Musiktheorie, die sich nicht als rein propädeutisches Fach begreift, wird nicht zuletzt auch das Fach Musikwissenschaft profitieren. In Nordamerika ist diese wechselseitige Bereicherung seit längerem zu beobachten: Einerseits öffnet sich die Musiktheorie verstärkt historischen Fragestellungen, andererseits arbeiten Musikhistoriker kompetent mit analytischen Methoden, die seitens der Musiktheorie bereitgestellt werden.

Ein Blick in das Schriftenverzeichnis Ludwig Finschers⁶ zeigt die breite Vielfalt seiner Interessen und die thematischen Kernbereiche, die seine wissenschaftliche Physiognomie geprägt haben. Finscher hat sich mit Musik etwa vom 13. Jahrhundert bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts beschäftigt, wobei zwei Schwerpunkte – die Musik der Renaissance und die Musik der Wiener Klassik – deutlich ausgeprägt sind. Methodologisch hat Finscher wie kein anderer Musikwissenschaftler seiner Generation das Prinzip der Gattungsgeschichte favorisiert und dieses insbesondere in zwei groß angelegten Untersuchungen – seiner Habilitationsschrift zur Entstehung des klassischen Streichquartetts⁷ und seinem Beitrag zur Musik des 15. und 16. Jahrhunderts im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft*⁸ – exemplarisch entwickelt. Vergebens allerdings sucht man in diesen beiden Abhandlungen oder anderen seiner Veröffentlichungen eine explizite theore-

5 Ebd., 13.

6 »Schriftenverzeichnis Ludwig Finscher 1952–2000«, in: ders., *Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikhistorie*, hg. von Hermann Danuser, Mainz 2003, 409–424.

7 Finscher 1974a.

8 Finscher 1989.

tische Reflexion über die methodologischen Grundlagen von Gattungsgeschichtsschreibung – ein überraschender Befund, wenn man sich die in der Bundesrepublik intensiv geführten theoretischen Methodendiskussionen der 1970er und 1980er Jahre vergegenwärtigt.⁹ Dieses Fehlen bedeutet keineswegs einen Mangel an methodologischem Bewusstsein. Finscher entwickelt seine Fragestellungen und die Art des Herangehens mit großer Präzision am jeweiligen Gegenstand bzw. Gegenstandsbereich. Seine Darstellung zur Entstehung des klassischen Streichquartetts wurde durch die Arbeit an der Edition der zehn großen Streichquartette Wolfgang Amadeus Mozarts ausgelöst.¹⁰ Wie sind diese Werke in ihren gattungsgeschichtlichen Kontext einzuordnen? Welche Einflüsse waren maßgeblich, welche musikgeschichtlichen Gegebenheiten notwendig, damit sich die Gattung ›Streichquartett‹, die, so Finscher, einen ersten Höhepunkt in Joseph Haydns Streichquartetten op. 33 erreichte (und auf die Mozart bekanntermaßen mit seinen sogenannten *Haydn-Quartetten* reagierte), überhaupt zu konstituieren vermochte? Eine so angelegte historische Untersuchung muss eine breite Quellenbasis berücksichtigen; Finscher untersucht daher die »Regionen und Zentren der Entwicklung«, rekonstruiert die »Gattungsgeschichtliche[n] Wurzeln« und die »Stilgeschichtliche[n] Wandlungen«, bevor er die »Grundlegung des klassischen Streichquartetts im Werk Joseph Haydns« nachzuzeichnen sucht. Der Historiker Finscher breitet die gesamte Palette der Entwicklungslinien aus und macht das im »vor- und frühklassischen Stil« (Guido Adler) latente Potential sichtbar, aus dem Haydn schöpfen konnte. Damit entfaltet er eine geschichtliche Gesamtperspektive, die gemeinhin bei Untersuchungen zur Wiener Klassik wenig berücksichtigt wird.¹¹ Seine These, die unterschiedlichen Traditionen der Quartettkomposition seien von Haydn aufgenommen und in den sechs Streichquartetten op. 33 zu einem epochemachenden Kulminationspunkt geführt worden, zu einer »erste[n] klassische[n] Verwirklichung«¹² der Gattung, ist allerdings nicht allgemein akzeptiert worden: Geschichtsschreibung, die trotz aller Differenzierung grundsätzlich einem entwicklungsgeschichtlichen Modell verpflichtet bleibt, unterliegt prinzipiell der Gefahr, in der Darstellung die Entwicklung auf einen imaginären Zielpunkt hin überproportional zu betonen. Der amerikanische Musikwissenschaftler James Webster hält Finschers Geschichtsbild genau aus diesem Grund für angreifbar. Haydns Streichquartette op. 33 sind seiner Auffassung nach nicht ein Kulminationspunkt in der Entwicklungsgeschichte

9 Vgl. die Auswahl maßgeblicher Beiträge in Mauser 2005.

10 Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII/Werkgruppe 20/Abt. 1: Streichquartette, Bde. 2 und 3, Kassel u. a. 1961–1962 sowie kritische Berichte zu beiden Bänden.

11 Beispielsweise konzentriert sich Charles Rosen 1971 in *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven* ausschließlich auf die Musik der drei im Titel genannten Komponisten, die damit unvermeidlich aus dem historischen Kontext heraus in ein imaginäres Museum der klassischen Meister(werke) gehoben werden.

12 »Haydns opus 33 ist das Epochenwerk, in dem das Streichquartett seine erste klassische Verwirklichung gefunden hat, im vollen Sinne des Begriffs, wie wir ihn zu definieren suchten. [...] Die ›neue Art, der Stil, der alle diese Einzelzüge umgreift, ist nicht nur als ein klassischer Stil in sich vollendet [...], sondern er ist im vollendeten Ausgleich seiner Elemente der klassische Stil schlechthin, der alle musikalischen Sphären vom Gelehrten über das Galante, das Expressiv-›Empfindsame‹ und das Divertimentohafte bis zum Volkstümlichen zu einer neuen und zugleich durch die ›Kunst, öfter bekannt zu scheinen‹ vertrauten Ganzheit zusammenfaßt.« (Finscher 1974a, 266 f.)

des Wiener klassischen Stils, sondern nur »ein, wenn auch sehr wichtiges, Ereignis im Rahmen der explosionsartigen Entwicklung des Streichquartetts in Wien während der 1780er Jahre.«¹³

Klassiker der musikwissenschaftlichen Literatur – und Finschers 1967 niedergeschriebene Abhandlung über die Grundlegung des klassischen Streichquartetts muss zu den Klassikern der bundesrepublikanischen Musikwissenschaft gerechnet werden – verlieren ihre Bedeutung freilich nicht, wenn sie im Detail überholt oder sogar vom Ansatz und den Folgerungen her kritisierbar erscheinen. Zu den zeitgebundenen Eigenschaften von Finschers Habilitationsschrift zählt insbesondere sein Zugang zu den Werken, der vom heutigen Standpunkt aus als »analytisch-deskriptiv« bezeichnet werden kann. Finscher treibt Stilanalyse und beschreibt Melodietypen, Satztechniken und Formmodelle, gelegentlich auch den »Tonfall« eines Satzes oder einer Passage. Dabei zielt er darauf, den individuellen Zug eines Werkes vor dem Horizont der Tradition sichtbar zu machen. Obwohl Finscher bei seinen analytischen Beobachtungen häufig ins Metaphorische abgeleitet, sind seine Beobachtungen vielfach aussagekräftig, da er über ungewöhnlich gute Intuition und hervorragendes Einfühlungsvermögen in die musikalische Sprache der Wiener Klassik verfügt. Inzwischen stehen jedoch wesentlich differenziertere Analysemethoden zur Verfügung, mit denen kompositionstechnische Sachverhalte präziser dingfest gemacht werden können.¹⁴ So zielt James Webster in seinen Arbeiten über die Musik Joseph Haydns¹⁵ häufig auf ähnliche Sachverhalte wie Finscher, nähert sich diesen aber mit Hilfe eines ausgereiften analytischen Instrumentariums.

Finschers Haltung zur musikalischen Analyse ist sicherlich auch eine Generationenfrage. Dass Diether de la Mottes Publikationen zur musikalischen Analyse als wegweisend für einen neuen Zugang zum musikalischen Werk begriffen wurden, wirft ein bezeichnendes Licht auf die Situation der deutschsprachigen Musiktheorie um 1970.¹⁶ Doch spiegelt sich in Finschers Haltung auch der generelle Verdacht des Musikhistorikers, analytische Methoden, die den Kategorien eines bestimmten theoretischen Ansatzes verpflichtet sind, operierten gewissermaßen apriori ahistorisch und böten daher keinen geeigneten Zugang zu einer umfassenden Interpretation des musikalischen Kunstwerkes.¹⁷

13 »Op. 33 was one, admittedly very important event within the explosive cultivation of quartets in Vienna during the 1780s.« (Webster 1991, 346). Vgl. zu Websters Kritik an dem älteren Darstellungsmodus der Entwicklung des klassischen Stils das gesamte Kapitel »Historiographical conclusion: Haydn's Maturity and »Classical Style«« (ebd. 335–372) sowie seinen neueren Versuch, das 18. Jahrhundert nach anderen Kriterien zu gliedern (Webster 2004). Eine auf Haydns frühe Streichquartette op. 9 konzentrierte alternative Darstellung findet sich bei Webster 2005.

14 Dies gilt freilich nur, solange ein gewählter Ansatz pragmatisch eingesetzt wird. Die Interpretation analytischer Befunde ist ein zweiter Schritt, der separat bewertet werden muss.

15 Beispielsweise Webster 1991.

16 De la Motte 1968.

17 Es passt zu dieser Haltung, dass Finscher im Vorwort zu einer repräsentativen Auswahl von zwischen 1955 und 1975 entstandenen Beethoven-Studien Erwin Ratz als »einen jener seltenen Musiktheoretiker, die *in Musik denken*« bezeichnet (Finscher 1983, ix, Hervorhebung vom Verfasser).

Die Frage, worauf die Auseinandersetzung des Historikers mit musikalischen Kunstwerken zielen sollte, hat Finschers wissenschaftliche Arbeit nachhaltig geprägt. Die Interpretation des Werkes beginnt für Finscher mit der Kompositionsgeschichte, wobei externe Faktoren wie Institutionengeschichte, Sozialgeschichte, Geschmacks- und Ideengeschichte in die Interpretation des Werkes einzubeziehen seien. Gleichzeitig müsse »das musikalische Kunstwerk stets als eine ästhetische Struktur verstanden [werden], die einerseits ein auf innere Logik und Geschlossenheit – auf musikalischen Sinn – zielendes Gebilde ist, die aber andererseits wesentliche Elemente musikgeschichtlicher Entwicklungen, in einem bestimmten historischen Moment, in sich verarbeitet«¹⁸. Der hier formulierte Anspruch, den Finscher seit den 1960er Jahren an seine Arbeiten gestellt hat, begreift eine kompositionstechnische Strukturanalyse nur als einen Schritt, der zu einer umfassenderen Interpretation des »musikalischen Kunstwerkes als ästhetischer Struktur« führen müsse. Die beiden anspruchsvollsten Studien zu Einzelwerken, die Finscher interessanterweise nicht über Kompositionen Haydns oder Mozarts, sondern über zwei »mittlere« Werke Ludwig van Beethovens verfasst hat (es handelt sich um Beethovens Klaviersonate op. 31/3 und das Streichquartett op. 59/3), bezeichnet er ausdrücklich als »Versuch[e] einer Interpretation«.¹⁹ In dieser Werkauswahl macht sich wohl noch die traditionell gefestigte Überzeugung bemerkbar, insbesondere Beethoven habe Werke im emphatischen Sinne geschrieben. Explizit setzt sich Finscher mit seinem Ansatz von einer »konventionellen Formanalyse« ab und beschreibt es als Ziel, »zu einer Interpretation eines historischen Kunstwerkes unter historisch vermittelten Fragestellungen und Kategorien vorzudringen«.²⁰ Dabei gelte es, die Werke der Wiener Klassik im Spannungsfeld zwischen Typik und Individualität zu verorten. Bereits 1966 formulierte Finscher in seinem epochemachenden Aufsatz *Zum Begriff der Klassik in der Musik*: »Das musikalische Kunstwerk der Wiener Klassik ist reine Individualität in dem Sinne, daß seine Elemente zu einer jeweils einzigartigen, unwiederholbaren Gestalt zusammentreten, aber es ist gleichzeitig jeweilige Individualisierung eines Typus, auf den es ständig bezogen bleibt. Der inneren Differenziertheit des klassischen Werkes entspricht es, daß diese Typik als wechselseitige Durchdringung von Gattungs-, Form-, Themen-, Bewegungs- und Ausdruckstypen in Erscheinung tritt, die als solche im Einzelwerk mitgedacht ist.«²¹ Finscher nähert sich der Beethoven'schen Klaviersonate op. 31/3 durch einen entstehungsgeschichtlichen Exkurs und einen ersten Überblick über die Anlage, wobei er das Werk in Beziehung zu den berühmteren Schwesterwerken op. 31/1 und op. 31/2 setzt. Die detaillierte Besprechung der Komposition schließlich verfolgt das Ziel, die Individualität des Werkes auf den Typus der Klaviersonate zu beziehen, wie er sich in Beethovens Œuvre und der Wiener klassischen Musik ausgebildet hat. Das einzelne Werk wird daraufhin befragt, wie Beethoven die Linien der Tradition aufnimmt, verarbeitet und (auch gebrochen) reflektiert. Zusammenfassend bestimmt Finscher seinen »Versuch einer Interpretation« als Aufgabe, »die Eigenart [des Werkes] zu beschreiben und die Gestal-

18 Ludwig Finscher, Rede vor dem *Forum* der Balzan Preisträger 2006, Rom, 23. November 2006.

19 Vgl. Finscher 1967b sowie Finscher 1974b.

20 Vgl. Finscher 1974b, 122, Fn. 1.

21 Finscher 1967a; Wiederabdruck in: Finscher 2003, 221.

tungsprinzipien zu finden, aus denen sie erwächst: die Verschmelzung gegensätzlicher Stilebenen; die Verbindung aller von Beethoven zuvor erreichten Subtilität mit typischen Ausprägungen populärer Stilhaltungen; der ständige Rekurs auf die Tradition auch in der Binnenstruktur der Sätze und in der zyklischen Großform und die seltsam gebrochene Spiegelung dieser Traditionselemente durch ihre ständige Ambivalenz, Vertauschung und Umfunktionierung, durch die regelmäßige Beschwörung traditionell vorgegebener Erwartungshorizonte, die ebenso regelmäßig nicht erfüllt werden [...]«. ²² Beethovens Klaviersonate op. 31/3 erscheint in Finschers Lesart als »eine Auseinandersetzung mit der eigenen musikalischen Vergangenheit wie mit den Stilebenen des Zeitalters im Medium einer Sonate«. ²³

Die historische Perspektivierung, das »imaginäre Gespräch der Komponisten« mit älteren Werken, Stilen, Haltungen, Topoi etc., die Finscher in seinen Interpretationen so stark in den Vordergrund rückt, stellt zweifellos einen wichtigen Aspekt im musikalischen Denken der Wiener Klassik dar. Allerdings gibt Finscher auf diese Phänomene häufig nur beschreibende Hinweise, die auf kompositionstechnischer Ebene analytische Präzision vermissen lassen. Umgekehrt gestehen ausgeprägt musiktheoretische Entwürfe dem Denken in historischen Zeitschichten oft nur wenig oder keinen Raum zu. Genau an diesem Punkt aber kann Finschers Konzeption der musikalischen Werkbetrachtung und Gattungsgeschichtsschreibung für die musikalische Analyse fruchtbar gemacht werden. Eine pragmatische, auf methodologischer Vielfalt aufbauende analytische Vorgehensweise, welche die unterschiedlichen Schichten einer Komposition wie Thematik, rhythmisch-metrische Disposition, tonale Anlage und Semantik einzeln und in ihren wechselseitigen Bezügen untersucht, verfügt fraglos über das notwendige Instrumentarium, die jeweils individuelle Werkgestalt in eine historische Perspektive zu setzen. Ein Beispiel: In der vergangenen Dekade sind zwei wichtige musiktheoretische Untersuchungen zur musikalischen Form der Wiener klassischen Musik vorgelegt worden, die unser Verständnis der Formkategorien dieses Repertoires vertieft haben. ²⁴ Während in den theoretischen Systementwürfen von William Caplin (1998) und von James Hepokoski und Warren Darcy (2006) die herangezogenen Werke und Werkabschnitte zur Exemplifikation der Kategorien des jeweiligen Entwurfes dienen, könnte das von ihnen bereitgestellte ausdifferenzierte Instrumentarium für Werkanalysen und historische Untersuchungen genutzt werden, die den kompositionsgeschichtlichen Kontext stärker mitreflektieren und über eine Bestandsaufnahme formtheoretischer Sachverhalte hinausgehend eine umfassendere Interpretation der Befunde anvisieren. Tatsächlich scheint sich in Teilen der amerikanischen Musiktheorie und Analyse genau diese Tendenz zu einem umfassenderen analytischen Ansatz abzuzeichnen. ²⁵

Im Rahmen von Finschers musikgeschichtlichem Konzept wiegt der oben konstatierte Mangel an analytischer Präzision bei der musikalischen Werkbetrachtung nicht schwer,

22 Finscher 1967b, Wiederabdruck in: Finscher 2003, 304.

23 Ebd., 305.

24 Vgl. beispielsweise das formanalytische Instrumentarium, das die Arbeiten von Caplin 1998 oder von Hepokoski/Darcy 2006 bereitstellen.

25 Vgl. beispielsweise Sisman 1993, Burnham 2000 und Burnham 2005.

da die Formanalyse in seinem Verständnis ohnehin nur ein Durchgangsstadium darstellt, dessen Zweck es ist, eine erste Orientierung über die strukturelle Anlage einer Komposition zu geben.²⁶ Die Rekonstruktion des ›imaginären Gesprächs‹ mit der Tradition hängt vielmehr von der Deutung der Sinn- und Zeitschichten ab, die einer Komposition bewusst oder unbewusst eingeschrieben sind. Intuition und Evidenz bilden hier Instanzen, denen Finscher stärker vertraut als theoretischen Entwürfen. In einem Anfang der 90er Jahre veröffentlichten Text²⁷ gesteht Finscher dem seinerzeit in der Musikwissenschaft relativ neu aufgenommenen Konzept von ›Intertextualität‹ ein großes Potential zu. Kritisch distanziert er sich jedoch von den »eisigen Höhen der Theorie [Harold] Blooms«, die er als unangemessen pointiert und einseitig verwirft. Erst die konkrete Applikation entscheide über die Validität des Konzeptes: »Dabei hat Intertextualität als Kategorie den großen Vorteil, präziser zu sein als die Allgemeinkategorie Einfluss, indem sie die konkreten, im Notentext sichtbaren und hörbaren Bezüge von einem Werk bzw. Text zum anderen abgrenzt von allgemeineren Einflüssen von Zeit-, Gattungs- und Personalstilen, in dieser Abgrenzung aber das ganze Spektrum von versteckter und offener, positiver und negativer Beziehung, von Anspielung, Umschreibung, Zitat einerseits metahistorisch, andererseits in präzise beschreibbaren historischen Einzelfällen einschließt.«²⁸ Dieser sehr weit gefassten Charakterisierung kann zweifellos zugestimmt werden, doch wird der Musiktheoretiker kritisch einfordern, »konkrete, im Notentext sichtbare und hörbare Bezüge« auch kategorial zu bestimmen – eine Aufgabe, die der Musikhistoriker Finscher den Musiktheoretikern nicht abgenommen hat. Jeder Interpret muss die dem Notentext des musikalischen Werkes mehr oder weniger deutlich eingeschriebenen Hinweise entziffern und deuten. Jede wissenschaftliche Interpretation des musikalischen Kunstwerkes erscheint – vergleichbar mit der Aufführung eines Werkes – als ein sinnstiftender Prozess, dem durchaus andere Lesarten zur Seite gestellt werden können. Zielt die historische Erkenntnis auf ein umfassendes ›Verstehen‹, das sich in einem hermeneutischen Prozess herauskristallisiert und vertieft, so richten sich musiktheoretisches Denken und musikalische Analyse auf Kategorien, die für ein bestimmtes Repertoire, einen musikalischen Stil etc. als konstitutiv und verbindlich angesehen werden. Über die institutionellen Grenzen der Disziplinen hinweg können beide Perspektiven sich wechselseitig ergänzen. In diesem Sinne stellt das wissenschaftliche Werk Ludwig Finschers eine reiche Quelle von Anregungen bereit, die jedem Musiktheoretiker zur fruchtbaren Auseinandersetzung empfohlen sei.

Felix Wörner

26 Es kann im Übrigen keinen Zweifel daran geben, dass Finschers wissenschaftlicher Arbeit immer eine umfassende Kenntnis sowohl der Quellen der historischen Musiktheorie als auch der zeitgenössischen musiktheoretischen Literatur zugrunde liegt.

27 Finscher 1998.

28 Ebd., 52.

Literatur

- Burnham, Scott (2000), *Beethoven Hero*, Princeton N.J.: Princeton University Press.
- (2005), »On the Beautiful in Mozart«, in: *Music and the Aesthetics of Modernity. Essays* (= Isham Library Papers 6), hg. von Karol Berger and Anthony Newcomb, Cambridge MA: Harvard University Press 39–52.
- Caplin, William E. (1998), *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford: Oxford University Press.
- de la Motte, Diether (1968), *Musikalische Analyse. Mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Finscher, Ludwig (1967a), »Zum Begriff der Klassik in der Musik«, *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1966*, Leipzig: Peters 1967, 9–34; Wiederabdruck in: Finscher 2003, 196–223.
- (1967b), »Beethovens Klaviersonate op. 31/3. Versuch einer Interpretation«, in: *Festschrift Walter Wiora*, hg. von Ludwig Finscher und Christoph-Hellmut Mahling, Kassel u. a.: Bärenreiter 1967, 385–396 (Wiederabdruck in: Finscher 2003, 292–305).
- (1974), *Studien zur Geschichte des Streichquartetts, I. Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn* (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 3), Kassel u. a.: Bärenreiter.
- (1974b), »Beethovens Streichquartett Opus 59,3. Versuch einer Interpretation«, in: *Zur musikalischen Analyse* (= Wege der Forschung 257), hg. von Gerhard Schumacher, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974, 122–160.
- (Hg.) (1983), *Ludwig van Beethoven*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (= Wege der Forschung 428).
- (Hg.) (1989), *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3), 2 Bde., Laaber: Laaber.
- (1998), »Intertextualität in der Musikgeschichte«, in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, hg. von Hermann Danuser u. Tobias Pleburch, Bd. 1, Kassel u. a.: Bärenreiter, 50–53.
- (2000), »Diversi diversa orant«. Bemerkungen zur Lage der deutschen Musikwissenschaft«, *AfMw* 57, 9–17.
- (2003), *Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, hg. von Hermann Danuser, Mainz: Schott International.
- Gadamer, Hans-Georg (1986), *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (= Gesammelte Werke 1), J. C. B. Mohr (Paul Siebeck): Tübingen.
- Hepokoski, James A. und Warren Darcy (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*, Oxford: Oxford University Press.

- Mausser, Siegfried (2005), *Theorie der Gattungen* (= Handbuch der Musikalischen Gattungen 15), Laaber: Laaber.
- Rosen, Charles (1971), *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York: Viking Press (dt. Kassel u. a.: Bärenreiter 1983).
- Sisman, Elaine (1993), *Mozart: The ›Jupiter‹ Symphony*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Webster, James (1991), *Haydn's ›Farewell‹ Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music* (= Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 1), Cambridge: Cambridge University Press.
- (2004), »The Eighteenth Century as a Music-Historical Period?«, *Eighteenth-Century Music* 1, 47–60.
- (2005), »Haydn's Op. 9: A Critique of the Ideology of the ›Classical‹ String Quartet«, in: *Essays in Honor of László Somfai on His 70th Birthday. Studies in the Sources and the Interpretation of Music*, hg. von László Vikárius und Vera Lampert, Lanham u. a.: The Scarecrow Press.

Musiktheorie in Beverly Hills

Das Joint-Meeting von AMS und SMT in Los Angeles im November 2006

Vom 2. bis 5. November 2006 versammelten sich anlässlich des gemeinsam mit der American Musicological Society (AMS) in Los Angeles veranstalteten Jahrestreffens der Society of Music Theory (SMT) über 1800 Vertreterinnen und Vertreter der amerikanischen Musiktheorie und Musikwissenschaft.¹ Konferenzen von SMT und AMS sehen stets eine Reihe von Sektionen vor, die Vorträge von Vertreterinnen und Vertretern beider Gesellschaften enthalten. Die Tatsache, dass es bei diesen *joint sessions* nicht immer leicht ist, einen Vortrag einer bestimmten Disziplin zuzuordnen, zeigt, dass die Musiktheorie in den USA zunehmend auch interdisziplinäre Fragestellungen in den Blick nimmt.

Begonnen sei mit der näheren Darstellung zweier Vorträge.² Auf der Suche nach den Ursprüngen moderner analytischer Verfahren in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg diskutierte Judy Lochhead (Stony Brook University) die Schriften von Komponisten wie Henri Pousseur und Pierre Boulez, sowie von Roger Sessions und Milton Babbitt. Ausgehend von der These, dass »modernist composers« in der Mitte des 20. Jahrhunderts verstärkt versuchten, ihre kompositorischen Aktivitäten analytisch und theoretisch zu begründen, zeigte Lochheads vergleichende Perspektive, dass während der Nachkriegszeit nicht nur in Europa, sondern auch in den USA – insbesondere im Umkreis des Music Departments in Princeton – wichtige Beiträge zum Diskurs über aktuelle musikalische Entwicklungen geleistet wurden. Diese Diskussionen wiederum sind ein wesentlicher Ausgangspunkt für die Entwicklung der amerikanischen »Music Theory« zu einer eigenständigen akademischen Disziplin.

L. Poundie Burstein (City University of New York) rekurrierte in seinem Vortrag »The trimodular block, the three-part exposition, and the classical transition section« auf ein neues, in den USA bereits breit rezipiertes Buch über die klassische Sonatenform: Warren Darcys und James Hepokoskis in Umfang und Anspruch beeindruckendes Werk *Elements of Sonata Theory*.³ Im Zentrum stand dabei die Frage nach der angemessenen Bezeichnung von Sonatenexpositionen, die zwei kadentielle Zäsuren (»cadential breaks«) aufweisen. Den Prägungen »two-part-subordinate theme« (Caplin) und »trimodular block« (Darcy/Hepokoski) stellte Burstein den Terminus »three-part exposition« entgegen, der solche Expositionen als eigenständige Formen aufzufassen erlaubt. Für den deutschen Kontext ist von Interesse, daß Darcy und Hepokoski eine neue Bewertung der klassischen Sonatensatzform vorschlagen. Sie gehen stärker als beispielsweise William

1 Siehe für unterschiedliche Berichte über das Treffen in Los Angeles auch die Ausgabe des Newsletters der SMT vom Februar 2007 im Internet: <http://www.societymusictheory.org/smt/html/journals-discussion/newsletter/SMT.NL.30.1.pdf>

2 Überflüssig zu erwähnen, dass ein Kongress, der bis zu acht parallele Sektionen umfasst, von einer Einzelperson nicht vollständig dargestellt werden kann.

3 Hepokoski/Darcy 2006.

Caplin⁴ prozessorientiert vor und entwickeln – wie bereits der Untertitel »Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata« suggeriert – eine individuelle, komplexe und gelegentlich zur Kasuistik tendierende Sichtweise. Ob sich dieser Ansatz in der Zukunft durchsetzen und Caplins gerade für Unterrichtszwecke gut einsetzbares Buch verdrängen kann, wird sich zeigen.

Mathematische Musiktheorie, eine der wichtigsten Subdisziplinen gegenwärtiger amerikanischer Musiktheorie, wurde auf einer ›Poster-Session‹ präsentiert, wie man sie von naturwissenschaftlichen Veranstaltungen her kennt. Den Schwerpunkt der Session bildete die Vorstellung des von John Roeder (University of British Columbia)⁵ geleiteten Projektes »Animating the ›Inside‹: How Musical Spaces Shape Transformational Signification«. Die Visualisierungen zeitgenössischer Kompositionen, die Roeder und seine Mitarbeiter auf der Grundlage der *transformational theory* mit Hilfe komplexer Computerprogramme erarbeitet hatten, wurden auf Postern und Bildschirmen präsentiert; gleichzeitig erklangen die entsprechenden Stücke. Komplexe Mathematik wurde so auf anschauliche Weise für die Musikanalyse fruchtbar gemacht.

»History of Theory: Past, Present, Future«

Eine der interessantesten Veranstaltungen der Konferenz war die »AMS/SMT Joint Special Session« zum Thema »History of Music Theory: Past, Present, Future«.⁶ Auf dem Podium saßen mit Christle Collins Judd (Bowdoin College), Scott Burnham (Princeton University), Thomas Christensen (University of Chicago), Alexander Rehding (Harvard University), Bryan Hyer (University of Wisconsin-Madison) und David Cohen (Columbia University) die maßgeblichen Vertreter dieses in den USA trotz starker musikwissenschaftlicher Anteile eher dem Bereich der *Music Theory* zugerechneten Forschungszweigs. Jeder und jede Anwesende ging in einem Kurzvortrag auf die gegenwärtige Situation des Faches ein und stellte im Anschluss einen Seminarplan mit dazugehöriger Leseliste vor. Thomas Christensen forderte in seinem Beitrag eine stärkere Berücksichtigung der Institutionengeschichte – eine Forderung, die Carl Dahlhaus bereits 1984 ausgesprochen hatte – und regte darüber hinaus an, sich zukünftig verstärkt auf biographische Aspekte und nationale wie transnationale ›Schulbildung‹ zu konzentrieren.

All dies sind gewiss wichtige Aspekte, doch könnte man sich eine Öffnung auch in Richtungen vorstellen, die seitens des Panels nicht thematisiert wurden: Wünschenswert wäre etwa eine verstärkt wissenschaftsgeschichtliche Orientierung, ohne die sich an der von einigen Mitgliedern des Panels beklagten Isolation der *History of Theory* in den USA nichts Wesentliches ändern wird. Der zweite so gut wie gar nicht thematisierte

4 Caplin 1998.

5 Die Website des Projektes ist aufrufbar unter: www.theory.music.ubc.ca/~trx (Zugriff am 5.6.2007).

6 Der Erfolg der Subdisziplin »History of Theory« nahm in den späten 1970er Jahren mit der Übersetzung vieler Primärquellen ins Englische seinen Ausgang und kulminierte in der von Thomas Christensen herausgegebenen *Cambridge History of Western Music Theory* (2002). Dieses Buch hat bereits jetzt den Status eines Standardwerkes erreicht.

Bereich betrifft das Verhältnis der Geschichte der Musiktheorie zur musikalischen Analyse und zu pädagogischen Konzepten in der musiktheoretischen Ausbildung. Anders als in Deutschland, wo die theoriegeschichtliche Forschung immer wieder auch zu neuen analytischen Ansätzen und Innovationen im Bereich des Tonsatz-Unterrichtes geführt hat – man denke nur an die Wiederentdeckung der Partimento-Lehrtradition – bleibt die nordamerikanische *History of Theory* nahezu ohne Auswirkungen auf diesen Bereich.

Die eingangs erwähnten, im Panel präsentierten Seminarpläne für die *graduate seminars* in der *Geschichte der Musiktheorie* setzen durchweg ein Lesepensum voraus, das um ein vielfaches höher liegt als in einem vergleichbaren Kurs einer deutschen Universität oder Musikhochschule. Die umfassende, meist überblicksartige Anlage dieser Seminare sieht immer auch einen beträchtlichen Anteil an Primärquellen vor. Dennoch unterscheiden sich die Konzeptionen der einzelnen Seminare stark voneinander: So finden sich chronologische Überblicke neben spezifischen historischen Thematiken oder poststrukturalistischen Lektüren der Primärtexte. Auffällig ist, dass deutschsprachige Texte so gut wie nicht vorkommen – und dies sowohl bei den Primärquellen als auch (und vor allem) bei den Sekundärtexten. Zwar wird Carl Dahlhaus stellvertretend für die deutschsprachige Forschung zur *Geschichte der Musiktheorie* häufig erwähnt, doch findet eine inhaltliche Auseinandersetzung – auch im Hinblick auf die vielen durchaus kritikwürdigen Punkte bei Dahlhaus – kaum statt. Die Dahlhaus-Rezeption in den USA beschränkt sich in erster Linie auf die übersetzten historiographischen Schriften oder das Buch zur Musik des 19. Jahrhunderts.⁷ Hingegen sind die meisten Schriften Dahlhaus' zur *Geschichte der Musiktheorie* nicht übersetzt und daher nur schwer zugänglich.⁸ Gleiches gilt für die anderen Teilbände der *Geschichte der Musiktheorie*. Nach Aussage der Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Panels könne man von Studierenden nur in Ausnahmefällen verlangen, deutschsprachige Texte zu lesen. Über den Einfluss deutscher Fachliteratur auf die Lehre an amerikanischen Universitäten sollte man sich mithin keine Illusionen machen. Die Veröffentlichung ausgewählter Artikel der ZGMTH in englischer Übersetzung könnte dazu beitragen, aktuelle Entwicklungen der deutschsprachigen Musiktheorie stärker ins Blickfeld der amerikanischen Fachkollegen zu rücken.

»Mozart – Modes of Analysis«

Die SMT-Plenary-Session war – im Mozart-Jahr wenig verwunderlich – der Mozart-Analyse gewidmet. Das Konzept des von Janet Schmalfeldt (Tufts University) souverän moderierten Panels sah vor, drei unterschiedliche Arten der Analyse auf Mozart anzuwenden. Die Teilnehmer des Panels waren Kofi Agawu (Harvard University), Robert O. Gjerdingen (Northwestern University) und James Webster (Cornell University).

Agawu thematisierte in seinem Vortrag die momentan in den USA breit diskutierte Topos-Forschung. Er ging von der These aus, dass Mozarts Musik im Prinzip nur aus

7 In diesem Zusammenhang sei auch auf den ausführlichen und informativen Text von James Hepokoski zum »Dahlhaus Project« hingewiesen (Hepokoski 1991).

8 Eine Ausnahme ist Dahlhaus' Habilitationsschrift *Versuch über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, die in einer Übersetzung von Robert O. Gjerdingen vorliegt (Dahlhaus 1990).

kleinen Einheiten bestehe, die jeweils durch »disruption« gekennzeichnet seien. Im zweiten Teil des Vortrages stellte er eine Analysemethode vor, die sich als eine an Schenker geschulte Reduktion auf einen Außenstimmensatz beschreiben lässt. Die sich daraus ergebenden modellhaft-kontrapunktischen Strukturen ordnete Agawu nach bestimmten Kriterien unterschiedlichen formalen Situationen zu.

Robert O. Gjerdingen präsentierte eine auf Mozart fokussierte Zusammenfassung seines im August dieses Jahres erscheinenden Buches *Music in the Galant Style*.⁹ Gjerdingen sucht Mozarts Musik stärker als bisher in der italienischen Musik- und vor allem Lehrtradition anzusiedeln, indem er eine Fülle überzeugend auf Mozart angewandter Satzmodelle in einen Zusammenhang mit der italienischen Partimento-Tradition stellt. Sein tendenziell überpointierter Ansatz verharret auf einer deskriptiven Ebene, hat aber das Verdienst, eine historisch fundierte Variante der in Deutschland schon seit längerem praktizierten modellorientierten Analyse in den USA bekannt zu machen. Eine wichtige Differenz zwischen den Ansätzen Agawus und Gjerdingens ergibt sich auf einer anderen Ebene: Während Agawu eindeutig aus einer gegenwärtigen Perspektive heraus argumentiert, vertritt Gjerdingen einen streng historischen Ansatz. Er möchte nicht nur ein funktionierendes analytisches Werkzeug bereitstellen, sondern auch zeigen, wie Mozart das Komponieren gelernt haben könnte, eine Frage, die einen Skeptiker wie Agawu im Grunde nicht interessiert. Interessanterweise verwenden sowohl Agawu als auch Gjerdingen eine ›light-‹-Version des schenkerianischen Reduktionsverfahrens, ohne sich freilich explizit auf Schenker zu beziehen.

Von Agawus und Gjerdingens analytischen Ansätzen unterschied sich James Websters Lesart des zweiten *Figaro*-Finales durch einen viel weitergehenden Bezug auf Schenker. Websters Ziel ist die »multivalente Analyse« – ein Verfahren, das unterschiedliche Analyse-Ebenen miteinander verbindet und unter Einbeziehung der Vokalmusik – in diesem Fall der Oper – neue Erkenntnisse für die Analyse von Instrumentalmusik beisteuern soll.

Ehrungen

Die Vergabe der *SMT-Publication-Awards*¹⁰ schließlich zeigte erneut die große Bandbreite der musiktheoretischen Forschung in den USA. Der *Outstanding Publication Award* ging posthum an den früh verstorbenen englischen Musiktheoretiker Anthony Pople für seinen Artikel »Using Complex Set Theory for Tonal Analysis: An Introduction to the Tonality Project«, publiziert in *Music Analysis* (Vol. 23). In diesem Projekt geht es um eine Analysemethode für die Musik um 1900. Poples Konzept von Tonalität beruht auf dem Zusammenwirken von Akkord und Skala und berücksichtigt neueste Erkenntnisse des *computational modelling*. Den *Emerging Scholar Award* erhielt David Carson Berry für seinen Artikel »The Meaning(s) of ›Without‹: An Exploration of Liszt's Bagatelle ohne Tonart« (19th-Century Music, Vol. 27/3). Der *Wallace Berry Award* für die beste Buch-

9 Gjerdingen 2007.

10 Ausführliche Beschreibungen der einzelnen Publikationen und die vollständigen bibliographischen Angaben finden sich im Internet unter: <http://www.societymusictheory.org/index.php?pid=194>

publikation ging an Anna Maria Busse Berger für *Medieval Music and the Art of Memory* (Berkeley 2005). Darüber hinaus hat das *Publication Committee* zwei der größten Musiktheoretiker des 20. Jahrhunderts mit einer *SMT Special Merit Citation* geehrt: zum einen David Lewin für sein Buch *Studies in Music with Text* (Oxford 2005), zum anderen *The Collected Essays of Milton Babbitt* (Princeton 2003). Der *Kinkeldey Award* der AMS für die beste Buchpublikation ging an Richard Taruskin für seine beeindruckende *Oxford History of Western Music* (Oxford 2005). Darüber hinaus gibt es noch zwei für die deutsche Musikwissenschaft relevante Nachrichten: Hermann Danuser wurde als neues *Corresponding Member* der AMS berufen, und der lange in Harvard lehrende deutsche Musikwissenschaftler Reinhold Brinkmann wurde zum *Honorary Member* der AMS ernannt.

Was kann die deutsche Musiktheorie von den amerikanischen *annual meetings* lernen? Vorbildhaft ist vor allem die rege Kommunikation der Mitglieder, sei es in institutionellen Zusammenhängen oder spontan. Eine wichtige Institution für derartige Kommunikationsprozesse ist beispielsweise das *breakfast meeting* der *regional and affiliated societies*, bei dem über die Arbeit der jeweiligen Gesellschaften in den einzelnen Regionen berichtet wird. Hier wird das hohe Maß an Professionalität und an regionaler Ausdifferenzierung der SMT deutlich: So veranstaltet beispielsweise die *Texas Society for Music Theory* in diesem Jahr bereits ihr 29. Treffen!

Eine neue und innovative Einrichtung der SMT sind die sogenannten *Graduate Student Workshops*, die jeweils während des Kongresses stattfinden: Der *workshop leader* in Los Angeles war der an der City University of New York (CUNY) lehrende Theoretiker Joseph Straus, der einen Workshop zum Thema »Voice Leading in Atonal Music« durchführte. In eine ähnliche Richtung zielen die *meetings* der sogenannten *Interest Groups* oder *Committees*, die sowohl eigene Panels einreichen als auch sich während der Mittagszeit zu thematischen Gruppendiskussionen treffen können. Für diese Zusammenkünfte werden im Vorfeld der Konferenz Texte oder Noten an die Teilnehmerinnen und Teilnehmer verschickt, so dass die Diskussionen auf einem hohen Niveau stattfinden können. So diskutierte die *Philosophy Interest Group* in Los Angeles über das Thema *repetition*, und das *Performance and Analysis Committee* veranstaltete anlässlich des Mozart-Jahres ein *Lecture-Recital* mit dem Pianisten Robert Levin und dem Geiger Jaap Schroeder.

Jan Philipp Sprick

Literatur

- Caplin, William (1998), *Classical Form*, Oxford: Oxford University Press.
- Christensen, Thomas (Hg.) (2002), *Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlhaus, Carl (1990), *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, Princeton: Princeton University Press.
- Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the Galant Style*, Oxford: Oxford University Press.
- Hepokoski, James (1991), »The Dahlhaus Project and Its Extra-Musicological Sources«, *19th-Century Music* 14/3, 221–246.
- / Warren Darcy (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford/New York: Oxford University Press.

REZENSIONEN

Peter Williams, *The Chromatic Fourth*, Oxford: Oxford University Press 1997

Das Buch bietet einen kompositions- und theoriegeschichtlichen Abriss über das Motiv der »chromatic fourth« und zwar von ersten Anzeichen seines Auftretens Mitte des 16. Jahrhunderts bis zu seinem »Nachleben« in der Musik des 20. Jahrhunderts.

»Chromatic fourth« ist ein Begriff des Autors, der hier in Anlehnung an Hans Heinrich Eggebrecht¹ mit »chromatischer Quartgang« übersetzt wird. Weitgehend konnotationsfrei ermöglicht er es, Einschränkungen und Verengungen zu entgehen, die der Gebrauch von Termini wie »chromatisiertes Tetrachord«, »chromatisiertes phrygisches Tetrachord« oder »chromatisierter Lamentobaß« mit sich bringt. Williams Definition ist von geradezu provokanter Kürze: Die »Chromatic fourth« ist ein chromatischer Gang im Rahmen der Quart, abwärts oder aufwärts in jeder Stimme.

Mithin zeigt sich schon anhand der gewählten Definition, abgesehen von einem dem Stil des Buches eigenen Understatement, die generelle Reserviertheit Williams' gegenüber dem gängigen wissenschaftlichen Diskurs:² Ein entwicklungsgeschichtlicher »roter Faden« soll allenfalls soweit deutlich werden, wie es die Beispiele unmittelbar nahe legen. Freilich wirft dieser Vorsatz die Frage auf, nach welchen Kriterien deren Auswahl erfolgt. Williams diskutiert vergleichsweise wenige Beispiele: Ungefähr hundertfünfzig erscheinen in Noten gesetzt, auf fast ebenso

viele wird im Text verwiesen. Entscheidend aber ist, dass es sich sämtlich um so genannte »striking examples«³ handelt, deren Individualität den Autor anscheinend davon abhielt, seine Einzelanalysen auf ein explizites System von stilistischen und grammatischen Kategorien aufzubauen. Abgesehen davon, dass in den einführenden Kapiteln kaum auf den Forschungsstand eingegangen und auch im weiteren Verlauf des Buches eine Auseinandersetzung mit wissenschaftlicher Literatur nur vereinzelt und eher indirekt geführt wird, zeugt insbesondere dieses Charakteristikum von dem einen, zentralen Anliegen der Publikation: Ohren und Augen für ein Motiv neu zu öffnen, dessen Geschichte nach Williams Ansicht bisher zu einseitig erzählt wurde.

Die Untersuchung beginnt erwartungsgemäß mit Beispielen aus dem italienischen Madrigal, mit Nicola Vicentinos *Hierusalem convertere* aus *L'antica musica* und Cipriano de Rores bekanntem expressiv-experimentellen *Calami sonum ferentes*. Programmatisch ist die Auswahl: Zwar basiert Vicentinos Stück

3 Williams eröffnet mit dieser Metapher das Einleitungskapitel: »Having gradually become aware of the number of ways in which this theme occurs in music, I have looked for historical threads connecting them, and if at times readers are not convinced that a certain excerpt does show a chromatic fourth [...], I can only say that at some point I heard it to be so. Seldom does any observation here lead to deep theory or complex analytical structures. But almost all of the book's examples have struck me while playing or listening to music, and being few (considering the vastness of music), they may well lead readers to find other examples, especially in repertoires with which they are more familiar than I.«

1 Eggebrecht 1959, 61.

2 Eine Einführung in den aktuellen Stand der Diskussion um »Satztechnische Topoi« und Möglichkeiten ihrer Erfassung bieten Fladt 2005 und der Beitrag von Hans Aerts in dieser Ausgabe.

auf einer Lamentatio, dennoch ist das Stück nicht exemplarisch für die Verwendung der Chromatik als Ausdruck existenzieller Bedrängnis. ›Chromatik‹ erscheint vielmehr als ein artifizieller Gegenentwurf zu ›Diatonik‹.⁴

Die früheste theoretische Erfassung des Motivs setzt Williams bei Thomas Morley an (*Plain and Easy Introduction*, 1597), dessen lakonische Erläuterungen Vorbild für Williams eigene Terminologie gewesen sein könnten. Hinsichtlich der präsentierten Ausschnitte aus englischen Pavanen, Lautenliedern, Lauten- und Klavierfantasien, aber auch der Klaviermusik Frescobaldis, bildet Morleys rein technische Erklärung den Ausgangspunkt, von dem aus Williams allzu mechanische Deutungen des Motivs als ›chromatisierter Lamentobass‹ korrigiert. Durchaus wechselnde Textbezüge zeigen, dass neben dem threnodischen Affekt ebenso gut jener der Erotik oder Freude berührt werden können.⁵ Aber auch dann, wenn die Verbindung von Lamento und Motiv evident scheint, bleibt die Darstellung zurückhaltend oder verweist etwa auf die Qualität ironischer Distanz, so bei Purcell, wo im Zusammenhang mit einer grundsätzlich untragischen und ›modernen‹ Oper wie *The Fairy Queen* eine ostentativ schmucklose Demonstration des chromatischen Quartgangs abwärts und aufwärts komponiert ist (*Song Next Winter*).

Der Chronologie der Kompositionsgeschichte folgend konzentriert sich Williams in den weiteren Kapiteln auf die Untersuchung des Motivs bei Bach, Händel, Haydn (*Schöpfung*), Mozart (c-Moll-Fantasie für Klavier, *Don Giovanni*) und Beethoven (32 Variationen in c-Moll, *Waldsteinsonate*). Schlaglichtartig wird auch sein Gebrauch bei Komponisten der romantischen Generation um Mendelssohn, Schumann und Chopin beleuchtet.

4 Dahlhaus 1982, 122–129.

5 Die Beispiele dieses Kapitels sind ausnehmend gut gewählt und bieten gerade Musikern und Musikforschern aus Deutschland, die womöglich mit dem englischen Repertoire weniger vertraut sind, neue Erkenntnisse.

Gelegentlich wird die historische Darstellung zugunsten einer systematischen unterbrochen: Einen eigenständigen Schwerpunkt bildet beispielsweise die Erläuterung des Motivs als syntaktisches Signal in größeren Instrumentalformen. Differenziert wird bisweilen auch zwischen Gattungen, so zwischen Vokalmusik und Instrumentalmusik (letztere erscheint nochmals untergliedert in solche für Klavier oder Violine). Keiner dieser systematischen Ansätze wird jedoch streng verfolgt oder besonders hervorgehoben.

Im vorletzten Kapitel (*Nineteenth-century Stage Music*) zeigt Williams, dass ein grundlegender Umschlag in der Verwendung des Motivs stattgefunden haben muss: Angesichts der zum Standard gewordenen Kompositionspraxis, chromatische Gänge über den Rahmen der Quart hinauszuführen, ist die bewusste Beschränkung auf das ›alte‹ Motiv häufig mit einer Wirkung verbunden, die sich von der eines Distanz schaffenden Archaismus, wie er bereits bei Purcell begegnete, nochmals deutlich unterscheidet. Williams spricht in solchen Zusammenhängen von einem *once-upon-a-time-effect*. Davon zu unterscheiden wäre die Chromatik des *Tristan*: Hier verliert das Motiv entscheidende Züge seiner Charakteristik, weil es ›zeitgemäß‹ komponiert wird.

Schön ist die im letzten Kapitel des Buches gegebene Skizze eines ›Nachlebens‹ des ›chromatischen Quartgangs‹ im 20. Jahrhundert, so etwa in tonal gebundener Marschmusik. Aber auch in ›atonaler‹ Musik konnte das Motiv trotz der Auflösung kadenzialer Zusammenhänge aufgrund seiner Zeichenhaftigkeit überleben.

* * *

Die Frage, inwiefern Williams' offener Untersuchungs- und Analyseansatz einen Gewinn für das Buch darstellt, lässt sich unter Verweis auf dessen Ergebnisse konkret beantworten:

Williams Unvoreingenommenheit sensibilisiert für eine der Antikenrezeption verpflichtete Lesart des Begriffs ›Tetrachord‹, die zwar bekannt ist, jedoch in der Regel nicht in Zusammenhang mit dem ›chromatischen Quart-



Beispiel 1

gang« gebracht wird.⁶ Eine im 16. Jahrhundert übliche »Transkription« des griechischen »genos chromaticon« war die Folge »Halbton-Halbton-kleine Terz« aufwärts oder abwärts. Demnach verdankt sich das Motiv eher einer von der Antike inspirierten »Ars inventoria« und hat weniger als Vorläufer des theologisch geprägten Sünden- und Erlösungssymbols der geistlichen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts zu gelten.

Für eine wesentliche Korrektur gängiger Vorstellungen über den Ursprung des Motivs sorgt auch der Einbezug des säkularen Repertoires aus dem 16. Jahrhundert: hier begegnet das Motiv als genuin chromatisches, das sich keineswegs einer nachträglichen Chromatisierung verdankt. Die Vielgestaltigkeit des Gebrauchs zeigt einen musikalischen Baustein, der abseits der Affektdarstellung autonom für sich zu stehen vermag. Obwohl man sich über den Sinn einer Polarisierung von »konnotativer« und »konstruktiver« Analyse streiten kann, gelingt es Williams, die Neigung zu einseitigen Deutungsschemata angemessen zu problematisieren.

Hiermit steht in engem Zusammenhang, dass abwärts und aufwärts gerichtete Formen des Motivs von Williams als gleichberechtigt angesehen werden. Dadurch wird dem steigenden Quartgang der Rang eines eigenständigen Topos zuerkannt, auch wenn man sich der von Williams unterstellten Analogie beider Motive nicht anschließen muss.

Neben den Vorzügen gilt es allerdings auch die Probleme des Buches zur Sprache zu bringen. So werden nach den exzellenten Eröffnungskapiteln die Nachteile eines an Kategorien armen Ansatzes schon bald spürbar.

Es entstehen Unklarheiten über die genaue Gestalt des untersuchten Motivs, weil Williams auf eine Einordnung des chromatischen Quartgangs in die moduskonstituierenden Imitationsregeln kirchentonaler Komposition verzichtet. Freilich rechtfertigt seine eigene Studie zu Genüge, Zurückhaltung gegenüber einer vorschnellen Zuordnung fallender Chromatik zum phrygischen Modus zu üben. Dennoch hätte eine Berücksichtigung der Beziehung zwischen Diatonik und Chromatik sowie zwischen Tonart und Tetrachord den Vorteil, dass die obere und untere Begrenzung des Motivs durch einen diatonischen Halbtonschritt deutlicher würde. In diesem Zusammenhang wäre es beispielsweise interessant, wie sich ein nach der noch bei Marpurg beschriebenen »5-8-Themenkopffregel« gestaltetes Motiv bei Quintbeantwortung verhält: Unter gewissen Umständen entsteht durch die Einrichtung des Quartmotivs eine Variante, die dem bei Williams beschriebenen »pseudo-griechischen Tetrachord« recht ähnlich ist. Die Finalfuge aus Mozarts d-moll-Streichquartett KV 173 trägt davon Spuren (Beispiel 1).

Williams zitiert zu diesem Beispiel jene Passage aus Fux' *Gradus ad Parnassum*, in der es um die Beantwortung eines sehr ähnlichen soggetto geht⁷, er selbst äußert sich aber weder hier noch an einer anderen Stelle des Buches zur Problematik der Beantwortung oder, allgemeiner gesprochen, der Einrichtung.

Auch die von Williams behauptete Analogie von fallendem und steigendem Quartgang hätte durch die verstärkte Abgrenzung der steigenden Variante von solchen Fällen, wo der Rahmen der Quarte zur Quinte erweitert wird, mehr Überzeugungskraft gewonnen.

6 Lowinsky 1961, 41 ff.

7 Fux 1725, 235, zit. nach Williams, 128.

Folgt man Williams und verzichtet darauf, das Motiv grundsätzlich in Moll oder in einem ›mollaren‹ Modus anzusiedeln, dann lässt sich eine ganze Reihe von vollständig oder teilweise chromatischen Quintgängen finden, so beispielsweise vom Subdominantgrundton zum Tonikagrundton in der Eröffnung des ersten Satzes von Mozarts A-Dur-Sinfonie KV 201, oder auch in der Arie des Osmin (»Solche hergelaufenen Laffen«), in der die teilweise chromatisierte Quinte des Unisonos im Orchestervorspiel und die chromatisierte Quarte der die Abschnittskadenz einleitenden Sequenz auf den Text »ich hab auch Verstand« miteinander korrespondieren.



Beispiel 2

Eine Diskussion, welche Konsequenzen es in kirchentonaler, aber auch in dur-moll-tonaler Musik nach sich zieht, wenn ein den Quartrahmen konstituierendes Motiv in dem durch die Quinte definierten Abschnitt der Tonleiter eingefügt wird, hätte geholfen, die offene Materialaufstellung zu Beginn des Buches besser in einem musiktheoretischen Kontext zu verankern, der Form, Kontrapunkt und Modulation gleichermaßen umfasst.

Williams Absicht, die Individualität der Beispiele herauszustellen, verführt ihn dazu, harmonische und satztechnische Konventionen des Motivs kaum zu thematisieren: Dass z. B. ein chromatisierter und mit Septvorhalten versehener Fauxbourdonatz mit Rameaus Theorie der Fundamentfortschreitung schwierig zu erklären ist, derselbe Bass jedoch auch einer Quintschrittsequenz zugrunde liegen kann, kommt nicht zur Sprache. Termini wie ›Fauxbourdonatz‹ oder ›Fundamentfortschreitung‹ werden erst gar nicht eingeführt. So fehlt Williams schlichtweg das Instrumentarium, um etwa in der Ouvertüre zu *Don Giovanni* zu zeigen, dass Mozart offenbar mit dem schockierenden Aufeinanderprallen beider Satzvarianten gearbeitet hat (Beispiel 3).

Ohnehin, trotz einzelner interessanter Zitate aus weniger bekannten Generalbass- und Orgelschulen, kommt die Generalbasslehre insgesamt zu kurz. Heinichen, Niedt, Mattheson und C.Ph.E. Bach werden unvollständig oder nur unkommentiert zitiert. Etablierte Kontrapunkte des Motivs wie parallele Terzen oder ein diatonisches Tetrachord in Gegenbewegung bleiben unerwähnt. Dabei wäre eine Bezugnahme auf solche satztechnischen Konventionen auch der Analyse vielfach zuträglich, etwa wenn die vollständigen Begleitstimmen einen Hinweis auf die Präsenz des Motivs geben, obgleich dieses im Rahmen der ›lectio difficilior‹ nur andeutungsweise erklingt. Als ein Beispiel hierfür zitiert Williams einen Bachschen Pleonasmus⁸, in dem zwei chromatische Quartgänge, die ausschließlich auf Durchgangsnoten beruhen, an der ›Oberfläche‹ des Tonsatzes zu hören sind, während der dritte Quartgang nur angedeutet erscheint, obwohl er die Tonart des Chorals bestimmt, und für die Besonderheiten des Tonsatzes den eigentlichen Ursprung bildet.⁹

Eine etwas didaktischer ausgerichtete Auseinandersetzung mit den Standardharmonisierungen des Motivs hätte auch Gelegenheit geboten, den Vorsatz, nur individuell gehaltene Beispiele vorzustellen, konsequenter zu verfolgen: Eine fallende chromatische Tonleiter in der Oberstimme als Quintschrittsequenz zu harmonisieren, ist eine Konvention des 18. Jahrhunderts. Eine Harmonisation mit Dreiklängen in Grundstellung hingegen – so wie im ersten (!) mehrstimmigen Notenbeispiel des Buches angeführt – ist zumindest in diesem stilistischen Kontext kommentarbedürftig (Beispiel 4; das Beispiel stammt aus Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes*).

Vereinzelt kommt diese Harmonisierung bei Bach vor, etwa in der Schlussfuge der Toccata

8 Es handelt sich dabei um die Schlusszeile der Choralbearbeitung »O Mensch, beweine dein Sünde groß« BWV 622 (Williams, 98–99). Eine ähnliche Unbestimmtheit in der Analyse zeigt sich auch in Zusammenhang mit einer Toccata von Frescobaldi (Williams, 42).

9 Poos 1986.



Beispiel 3



Beispiel 4



Beispiel 5

g-Moll BWV 915, wo sie jedoch durch das Alternieren zwischen Grund- und Sextakkorden an Schroffheit verliert (Beispiel 5). Eine konventionelle Generalbassfigur ist dagegen jene, welche die in Bachs Variante entstehenden Terzsprünge mit Durchgangsnoten auffüllt.

Williams Kommentare zur deutschen Figurenlehre, insbesondere zu Burmeisters *Musica Poetica*, zeigen erneut die Tendenz der Studie, Schriften, welche die Rolle der Chromatik bei der Affektdarstellung hervorheben, kritischer zu bewerten als solche, die ihren konstruktiv-artifiziellen Aspekt betonen. So teilt Williams »die Begeisterung einiger Wissenschaftler von heute für die von Burmeister gewonnen neuen ästhetischen Kategorien«¹⁰

10 Genau lautet die Formulierung: »Burmeister's book, notwithstanding an enthusiasm for it amongst certain academic theorists today, hardly implies any great step towards a new aesthetic theory: his references to Lassus

nicht, sondern spottet über eine seiner Ansicht nach zu sehr in Rhetorik und Grammatik und zu wenig in der Musik verankerte Betrachtungsweise.¹¹ Vergleichsweise ausführlich geht Williams hingegen auf Christoph Bernhards Terminus »Passus duriusculus« ein, wobei die Diskussion, ob »durus« ein Neologismus sei und sich auf besonders schwierig zu singende Partien, oder generell auf dissonant gehaltene

make explicit what artists had always known implicitly, and merely transfer from classical rhetoric the kinds of term that had already appeared in Morley, where they are treated in what looks like an English spirit of mock pedantry.«

11 Williams ist sicher nicht der erste nach Morley, der sich über die deutsche Figurenlehre und ihre regelhafte Gebundenheit im Gegensatz zur italienischen *seconda prattica* mokiert hat. Es hat, denkt man an Autoren wie Giovanni Battista Doni, auch andere zeitgenössische Kritik gegeben.

Passagen bezöge, jedoch unnötig ist: Schon lange vor Bernhard ist »durus« ein Begriff, der sowohl für raue Stimmen (Quintilian, aber auch Johannes Affligemensis) als auch für Dissonanzen verwendet wird (seit Ende des 13. Jahrhunderts in musiktheoretischen Traktaten).¹² Wünschenswert wäre hingegen ein Hinweis darauf gewesen, dass bei Bernhard eine sehr deutliche (nicht unbedingt historische) Trennung zwischen diatonischem ›alten Stil‹ und ›chromatischer Modernität‹ dokumentiert ist.¹³

Auch wenn es sicher eine grobe Vereinfachung bedeutet, die Beziehung zwischen Musik und Rhetorik in der *Musica poetica* als eine »an Pedanterie grenzende Leidenschaft für Nomenklatur« zu bezeichnen, so ist dieser zugegeben respektlose Umgang mit den Quellentexten doch auch ein erfrischender Appell, sich von einem noch so ausgefeilten Analyseapparat nicht von der Musik selbst ablenken zu lassen.

* * *

Es ist nicht ganz einfach, Williams Buch in den aktuellen deutschen Forschungsstand einzuordnen. Abgesehen davon, dass die Arbeit bereits zehn Jahre alt ist, bezieht sie sich selbst kaum auf deutsche Beiträge zu diesem Themenbereich, anders beispielsweise als Ute Ringhandts Studie »Sunt lacrymae rerum«¹⁴, in der sich geradezu eine ›Parallelwelt‹ zu Williams Buch aufzutun scheint: da werden dieselben Notenbeispiele aus einer grundverschiedenen analytischen Perspektive, mit einem weitaus konkreteren satztechnischen Zugriff und eben auch mit jenem philologischen und theologischen Hintergrund kommentiert, gegen dessen Zerrbild Williams anschreibt.

Tatsächlich fragt man sich nach Sichtung der Standardliteratur, an welche Texte und Autoren Williams bei seiner Kritik denn gedacht haben mag. Weder entsprechende Ar-

beiten zur Chromatik im Madrigal um 1550 (Lowinsky, Einstein), noch Studien über das Verhältnis von Figur und Affekt (Eggebrecht) oder diejenigen Aufsätze, die sich dezidiert dem von Williams bearbeiteten Thema zuwenden¹⁵, bieten hierzu Anlass. Allerdings ließe sich zur Verteidigung Williams' anführen, dass die extrem plakative und als ›common sense‹ (mit oder ohne Angabe der Quelle) gehandelte Darstellung bei Dammann¹⁶, die auf der Rezeption von Kircher, Printz und Werckmeister beruht, den ›plorant semiton‹¹⁷ oder das ›mi-fa‹ des phrygischen Tetrachords allzu schlicht in ein Urbild-Abbild-Verhältnis zu dem von Williams untersuchten Motiv stellt. Auch postulieren gerade die von Dammann rezipierten theoretischen Quellen die Vorstellung einer mechanisch-zuverlässigen Wechselwirkung (modifizierte Temperamentenlehre bei Kircher, ›Relatio non harmonica‹ bzw. Stimmungslehre bei Werckmeister) zwischen Halbtönigkeit, Chromatik und negativen Affekten.

Auch gilt es die Gefahr fragwürdiger Übertragungen nicht zu unterschätzen: Zwar hat die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem ›chromatischen Quartgang‹ für den Zeitraum von Schütz bis Bach bei Eggebrecht und anderen mit Sicherheit eine hohe Verbindlichkeit erreicht, aber, betrachtete man das Repertoire vor dieser Zeit durch den theologisch-rhetorischen Filter dieser Arbeiten, es würde mit Sicherheit zu einer verfälschenden Rezeption führen.

Wer eine satztechnische Konstellation über den Großteil der abendländischen Musikgeschichte chronologisch verfolgt, unterwirft sich fast zwangsläufig einem in der Musikge-

15 Poos 1971, 285ff. und 1986.

16 Dammann 1967, 275–290.

17 Handschin 1948, 14: »Beiläufig gesagt, ist auch in einem spanischen Gedicht des 13. Jhs. [...] bei der Beschreibung eines sehr kunstvollen Instrumentalspiels vom *plorant* (klagenden) *semiton* die Rede.« Ausgearbeitet wurde der Begriff von Bernhard Meier (Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie) und später von Ute Ringhandt.

12 Beiche 1995, 3.

13 Vgl. Eggebrecht 1959, 63.

14 Ringhandt 2001.

schichtsschreibung seit dem 19. Jahrhundert etablierten ›teleologischen‹ Erzählgestus: Einer Entwicklung wird – stellt der Autor keine kategorialen Gegenfragen – eine finale Logik unterstellt, Wachstums- und Verfallsmetapher werden zugeordnet. Dieses Konzept von Geschichtsschreibung wurde in den Anfängen des musikalischen Historismus (Kiesewetter, Winterfeld) selbstbewusst verfolgt, spätestens seit dem Ende der 70er Jahre des letzten Jahrhunderts jedoch oft als Ursache für eine idealisierende und verfälschende Geschichtsrezeption erkannt.¹⁸

Williams Strategie, dieser Gefahr zu begegnen, besteht – wie gezeigt – darin, die Individualität der Beispiele herauszuarbeiten, mehr noch, sie schlägt sich bereits in der Auswahl der Beispiele nieder. Andererseits wird deutlich, dass sich Williams vom ›teleologischen Erzählgestus‹ nicht ganz frei hat machen können. So versucht er in späteren Kapiteln seines Buches gelegentlich, eine historische Verbindung zwischen den verschiedenen Beispielen herzustellen, ohne dass dies notwendig, oder auch nur möglich wäre. Gerade eine eher beiläufige Verwendung des Motivs zeigt, wie prekär die insbesondere von Adorno geprägte Frage nach dem »Stand des Materials« für eine musikalische Analyse sein kann: Wenn z. B. in dem (von Williams nicht besprochenen) Prélude in cis-Moll, op. 9 von Alexander Scriabin der fallende chromatische Quartgang verhindert, dass die Tonart sich in die Unterquintregion verliert, dann hat dieses historisch eher späte Beispiele mit dem von Williams in anderen Fällen treffend beschriebenen ›once-upon-a-time-effect‹ nichts zu tun, sondern ist vielmehr ein Indiz dafür, dass ein tradiertes Stimmführungsmotiv ein stärkeres ›Bollwerk der Tonalität‹ sein kann als eine durch Modulation destabilisierte Form von Kadenzharmonik.

* * *

18 Vgl. Wiora 1969. In mehreren Beiträgen des Bandes ist diese historiographische Problematik diskutiert, besonders in: Meier 1969, 171 ff.

Das Buch ist lesenswert: Das Vorhaben des Autors, eine von ›Voreinstellungen‹ möglichst unbelastete Geschichte des Motivs mittels für sich sprechender ›striking examples‹ zu schreiben, ist gelungen. Unstimmigkeiten, die Abgrenzung und Erscheinungsformen des Motivs betreffen, und manche Vereinfachung, die eine solche tour-de-force durch die Musikgeschichte mit sich bringt, nimmt man in Kauf. Das ist nicht zuletzt der beeindruckenden Bildung und Musikalität des Autors zu verdanken.

Eine besondere Qualität des Buches, die sich nur schwer in Worte fassen lässt, soll hier zumindest angedeutet werden: Williams spricht selbst davon, in den Beispielen »besondere Dinge gehört zu haben« – es gelingt ihm nicht selten, diese Eindrücke ausgesprochen treffend an den mithörenden Leser weiterzugeben. Angesichts des beklagenswerten Umstands, dass Analysebeispiele in wissenschaftlichen Arbeiten allzu oft (zu Lasten der Analyse) auf rein visuell erschlossene Fundstellen zurückzuführen sind, ist allein schon dies ein Grund zur Freude.

Ariane Jeßulat

Literatur

- Aerts, Hans (2007), »›Modell‹ und ›Topos‹ in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann«, *ZGMTH* 4/1–2.
- Beiche, Michael (1995), Artikel »Dur-Moll« im *Handwörterbuch musikalischer Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Freiburg i. Brsg.
- Dahlhaus, Carl (1982), »Musikalischer Humanismus als Manierismus«, *Mf* 35, 122–129.
- Dammann, Rolf (1967), *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Laaber: Laaber.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1959), »Zum Figurbegriff der Musica poetica«, *AfMw* 16, 57–69.
- Fladt, Hartmut (2006), »Satztechnische Topoi«, *ZGMTH* 1/2, 189–196.

- Handschin, Jaques (1948), *Der Toncharakter*, Zürich 1948, Reprint Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995.
- Lowinsky, Edward E. (1961), *Tonality und Atonality in Sixteenth-century Music*, Berkeley: University of California Press.
- Meier, Bernhard (1969), »Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts«, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14), Regensburg 1969: Bosse, 169–207.
- Poos, Heinrich (1971), »Zur Tristanharmonik«, in: *Festschrift Ernst Pepping*, hg. von Heinrich Poos, Berlin: Merseburger, 269–291.
- (1986), »Kreuz und Krone sind verbunden. Sinnbild und Bildsinn im geistlichen Vokalwerk J.S. Bachs – Eine ikonografische Studie«, in: *Johann Sebastian Bach. Die Passionen* (= Musik-Konzepte 50/51), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: Edition Text + Kritik.
- Ringhandt, Ute (2001), *Sunt lacrymae rerum. Untersuchungen zur Darstellung des Weins in der Musik* (= BMS 24), Sinzig: Studio.
- Wiora, Walter (Hg.) (1969), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14), Regensburg: Bosse.

Clemens Kühn, *Musiktheorie unterrichten – Musik vermitteln: Erfahrungen – Ideen – Methoden. Ein Handbuch*, Kassel: Bärenreiter 2006

Trotz der deutlich pädagogischen Prägung der europäischen Musiktheorie beschäftigen sich nur wenige musiktheoretische Publikationen mit Fragen der Vermittlung. Auch in den meisten Lehrbüchern bleiben die Probleme ausgeklammert, die sich dem Lehrenden in der konkreten Unterrichtssituation stellen: Wie führt man Musik, Theorie bzw. Lehrstoff und lernende Menschen zusammen? Wie gestaltet man musiktheoretischen Unterricht motivierend, lebendig und kunstnah? Wie animiert man Schüler oder Studenten zu eigener gedanklicher Auseinandersetzung, zum Weiterdenken über den Unterricht hinaus?

Genau diesem weiten Feld widmet sich Clemens Kühns Buch *Musiktheorie unterrichten – Musik vermitteln*. Zu sagen, das Buch betrete »Neuland« (7), ist vielleicht eine Übertreibung: Nicht zuletzt Clemens Kühn selbst gab als Autor und Herausgeber vieler Publikationen wichtige Impulse zu diesem Thema. Neu ist jedoch der umfassende Anspruch, mit dem Kühn nicht das »was«, sondern das »wie« des Unterrichts durchleuchtet.

Beides hängt allerdings gerade in der Musiktheorie eng zusammen: Durch die jüngere Entwicklung hat sich ihr Themenspektrum enorm erweitert. Die Festlegung auf paradigmatische Unterrichtsgegenstände schwindet, neue Bereiche wie etwa die Popular- und Weltmusik kommen hinzu. Die Einbindung Neuer Medien eröffnet den Zugang zu neuen Unterrichtsgegenständen. Angesichts der zunehmend divergenten thematischen Orientierung des Theorieunterrichts lassen sich grundlegende fachdidaktische Koordinaten nicht unmittelbar aus dem Gegenstand selbst ableiten. Auch zu den strukturellen und organisatorischen Rahmenbedingungen des Unterrichts gibt es sehr unterschiedliche Positionen – die Vielfalt der an Hochschulen

vorzufindenden Lehrsysteme und -traditionen zeigt es. Kühns Buch streift zwar auch diesen Bereich (»Unterrichtsformen«, 51 ff.) und berücksichtigt ein denkbar weites Spektrum an Unterrichtsgegenständen. Es geht ihm jedoch weder um die Ausformung fachdidaktischer Modelle noch um unmittelbar umsetzbare Unterrichtsrezepte. Obgleich das Buch Didaktik im eigentlichen Wortsinne zum Thema hat, wird der Begriff – wohl wegen der Implikationen, welche ihm im heutigen Wissenschaftskontext anhaften – auffällig gemieden. Kühns Überlegungen zielen vor allem auf das konkrete Handeln und kommunikative Geschehen im Unterricht, auf den fachlich und menschlich souveränen Umgang mit den situativen, oft zufälligen Faktoren des Unterrichts.

Nun ist bekannt, dass die »Tugenden«, die einen »guten« Lehrer ausmachen, weithin auf persönlicher Begabung und Konstitution, Lern- und Entwicklungsfähigkeit und wachsender Berufserfahrung beruhen. Mit Rat oder Kritik einzugreifen, ist heikel und nur aus der konkreten Anschauung heraus möglich. Musiktheorie zu unterrichten ist ein ausgesprochen subjektives Unterfangen: Nicht der durch Normen reglementierte (und reglementierende) Schulmeister, sondern die eigenverantwortlich agierende, gestaltungsfreudige Persönlichkeit mit Ecken und Kanten ist gefragt. Um all dies weiß Clemens Kühn natürlich. Daher artikuliert er im Vorwort sehr deutlich den persönlichen Charakter seines Buches: Die »Erfahrungen, Ideen, Methoden« (Untertitel), die es vermittelt, erwachsen aus »dem Nachdenken über das eigene Unterrichten« (7). Kühn möchte keine Regeln »festschreiben«, wie »Unterrichten funktioniert« (8), sondern versteht seine Einlassungen als »Hilfestellung, Anregung, Wegweiser – oder auch

Widerpart« (7). Zugleich jedoch vertritt er bestimmte »Prinzipien« (7) und Überzeugungen bezüglich der »Idee und Art, Musiktheorie und Musik zu vermitteln« (8).

Es geht Kühn nicht um die effiziente Vermittlung von Theorie, sondern um die Vermittlung musikalischer Erfahrungen und Einsichten durch Theorie (siehe Titel): Die musiktheoretische Perspektive auf Musik steht in einer Mittlerrolle. Die Unterrichtsgestaltung orientiert sich an der Zielsetzung, Schülern und Studenten Erfahrungen mit musikalischen Gegenständen zu ermöglichen, sie zu aktivem, eigenständigem Nachdenken über Musik zu animieren und ihnen vielfältige Begegnungswege mit Musik zu eröffnen. Die Präsentation musiktheoretischer Begriffe oder Methoden anhand passend ausgewählter Literaturbeispiele werde diesem Anspruch nicht gerecht, die Maßgabe müsse vielmehr sein: »Der Gegenstand bestimmt die Methode seiner Vermittlung« (27). Kühns Methodenbegriff ist weit gefasst und umgreift auch kreative, individuelle Herangehensweisen: Das Buch bietet hierzu eine Reihe von Anregungen (11–27). Der vorgeschlagene Weg führt somit »von der Musik zur Theorie« (42) und hat die »Stationen: [...] Erleben – Durchdenken – Abstrahieren – Anwenden« (43).

So einleuchtend diese Grundsätze sind: Ihre Verwirklichung in der Praxis ist anspruchsvoll und zeitaufwendig. Landläufig folgt Theorieunterricht wohl (noch) anderen Pfaden: Meist wird unmittelbar daran gegangen, die wilde Schönheit klingender Werke mit rasch übergeworfenen terminologischen Netzen zu zähmen. Die ambitionierte Ausweitung des Begriffsrepertoires und der Methoden, die in knapper Zeit vermittelt werden sollen, fordern »Vermittlungseffizienz«. Gleichwohl: Kühns »Stationen« zielen auf eine tiefer gehende, im persönlichen Horizont verankerte Aneignung von Erfahrungen und Einsichten; sie zu durchlaufen, dürfte helfen, nicht beim kurzschlüssigen Hantieren mit unverständenen Begriffsetiketten und Denkfloskeln stehen zu bleiben.

Dem Weg »von der Musik zur Theorie« entspricht auf pädagogischer Seite das sokratische »Geburtshelfer«-Prinzip (44): Als Lehrer

nicht einfach sagen, wie etwas zu verstehen sei, sondern durch Fragen und Dialogführung die »Schüler selbst Dinge entdecken lassen« (44), sie auch »freihändig« (26) zu eigenen Einsichten finden zu lassen. Dies erfordert nicht nur Geduld, sondern auch die Bereitschaft zu flexibler und zumindest partiell ergebnisoffener Unterrichtsgestaltung. Auf zwei Punkte weist das Buch in diesem Zusammenhang nachdrücklich hin:

1. Die Bedeutung methodischer Vielfalt und Flexibilität: »Wechselnde Zugangswege« (37 ff.) und »Arbeitsweisen« (52 ff.), die Einbeziehung von Singen und Instrumentalspiel, unterschiedliche Stundenanfänge und Zielsetzungen, der Wechsel zwischen Hören, kreativem Handeln und Reflektieren sowie zwischen Konzentration und »Abschweifung« (40), Übungs- und Wiederholungsphasen werden als methodisches Repertoire ins Spiel gebracht.

2. Die bewusste Einbeziehung der Emotion bei Lernprozessen wie auch der Ausdruckseite von Musik: »Denken und Fühlen [...] sind einander ergänzende, widerstreitende, sich wechselseitig stimulierende Elementarkräfte jedes Menschen [...]. Die Ausblendung jeglicher Emotionalität macht arm« (»Der ganze Mensch«, 63). Dies bedeute für die Unterrichtspraxis: Zum Sprechen über Musik im Unterricht gehört auch der Ausdrucksgehalt, das persönliche Empfinden, welches das Hörerlebnis hinterlässt. Zum anderen sollten Emotionen wie Neugier, Staunen, Zweifel, Irritation, Verwirrung, Erlebnisse des Scheiterns, der Überraschung vom Lehrer als Mittel motivierender und spannungsvoller Unterrichtsgestaltung bewusst einbezogen werden.

Als Gegenstück zu diesen pädagogischen Leitideen formuliert Kühn im Schlusskapitel (220 ff.) eine Gesamtkonzeption für die fachliche Seite: Er plädiert für das »Konzept einer integrativen Theorie«, welches die »Isolierung der Disziplinen« aufhebt. »Das Integrative ist bestrebt, Ansätze, Inhalte und Zugangswege – hören, spielen, singen, schreiben, erfinden, analysieren – zu vernetzen« (220). Über die Verknüpfung der traditionellen Kernfächer Satztechnik/-lehre, Formenlehre und Analyse

hinaus geht es ihm vor allem um die sinnvolle »Einbindung von Gehörbildung und Klavierpraxis«. Vor allem Letztere könne »in ihrer Bedeutung gar nicht überschätzt werden« (17).

Sicherlich haben Kühns Überlegungen in Hinblick auf ihre Umsetzung in Unterrichtspraxis Haken und Ösen: So kann sich der Austausch über Hörerleben und Empfinden von Musik leicht in der Disparatheit subjektiver Wahrnehmungen verfangen. Es ist wohl auch nicht daran zu denken, bei jedem Werk die Palette möglicher Zugangswege durchzuspielen: »Zugangswege« müssen erst einmal »für sich« erschlossen und geübt werden können. Nicht allein der Wechsel der Betrachtungsperspektiven, sondern auch die konzentrierte Versenkung in eine Betrachtungsform kann Sinn machen. Die Gratwanderung zwischen einem geschickten, erhellenden Changieren zwischen verschiedenen Blickwinkeln und einem verwirrenden, oberflächlichen Allerlei ist vertrackt.

Für die konkrete unterrichtspraktische Umsetzung dieses Leitbilds in den verschiedenen fachlichen Bereichen wartet das Buch mit ideenreichen Vorschlägen und Überlegungen auf: So werden Themen wie »Technik und Ästhetik« oder »Geschichtliche Differenzierung und Systematische Lehre« ebenso beleuchtet wie das »Sprechen über Musik« – und zwar anhand der »Beobachtung, wer oder was in einem Satz als tätiges Subjekt eingesetzt wird« (58).

Kursorisch werden wichtige »musiktheoretische Richtungen« gestreift. Kühn benennt abschließend auch Defizite der einzelnen Methoden und plädiert vor diesem Hintergrund »für methodische Vielfalt« und gegen »jeden Ausschließlichkeitsanspruch« (73). Ein theoretisches System, das »alles begreifen will, greift nichts mehr, weil es unspezifisch, nichtssagend oder sogar verfälschend wird« (86). Anzumerken wäre hier freilich, dass ein flexibles »Anwenden verschiedener Ansätze« (73) die Verinnerlichung der Denkformen und Erkenntnispotentiale dieser Ansätze erfordert. Die nähere Beschäftigung mit den einzelnen Richtungen ist somit unabdingbare Voraussetzung.

Relativ ausführlich werden »zentrale Disziplinen« (Elementarlehre, Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Gehörbildung) behandelt, wiederum verbunden mit dem Appell, sich um »Musiknähe« (78), »praktische Erfahrungen« (82) und »Erleben« (92) zu bemühen. Im »Kontrapunkt«-Kapitel, das eindrucksvoll eine Vielzahl methodischer Ansätze aufzeigt, wird ein weiterer, im Grunde für alle Bereiche geltender Aspekt angesprochen: die inhaltliche Differenzierung hinsichtlich der verschiedenen Studiengänge wie auch der »Leistungsfähigkeit« und speziellen Interessen in der jeweiligen Unterrichtsgruppe (97).

Für die Gehörbildung bietet Kühn einen methodischen Aufriss nach Leistungsstufen an und stellt »Spielregeln« auf (121). Die »Spielregel«, ausschließlich Literaturbeispiele zu verwenden, erscheint mir in dieser Absolutheit überzogen: Was spricht gegen die gelegentliche Verwendung vom Lehrer erfundene Beispiele, die bestimmte, in Literatur verflochtene Aspekte herauslösen und konzentrieren? Akzentuiert wird für die Höranalyse abermals der Aspekt der »Offenheit« (131) und des Hörens »ohne Aufgabe« (134).

Das »Analyse«-Kapitel (mit den Unterpunkten »Grundsätze«, »Ideen«, »Blickrichtungen«) hebt den Deutungscharakter von Analyse hervor: Diese sei »nicht Statistik, sondern deutendes Verstehen« (137) und insofern immer subjektiv. Ferner wird betont, eine Analyse könne »niemals das Gesamt von Musik erfassen« (150): Eine Fokussierung des Erkenntnisinteresses sei meist produktiver als der Versuch einer »Totalanalyse«. Auch hier hält Kühn Methodenvielfalt und das Bemühen um vielseitige »Annäherungen« (150) für Voraussetzungen einer perspektivenreichen, vernetzenden Deutung.

Das Kapitel »Standardthemen« (Choralatz, Generalbass, Modulation) ist gespickt mit Anregungen, die zum Verlassen ausgetretener Unterrichtspfade einladen. Problematisiert wird u. a. die konventionelle Modulationslehre: Kühn wendet sich hier gegen die immer noch weitverbreiteten Schematisierungen (diatonisch, chromatisch, enharmonisch etc.) und plädiert für eine Erarbeitung

unterschiedlicher Modulationsverfahren und ihrer kompositorischen Funktionen mit analytischen Mitteln sowie für »situationsbezogene Satzaufgaben« (178).

Hingewiesen wird ferner auf »vernachlässigte Bereiche« (Stil-, Partitur- und Repertoirekunde, Lektüre, Einrichten von Musik). An vielen Hochschulen dürfte das Bewusstsein für deren Bedeutung im Wachsen begriffen sein, nicht zuletzt, weil sie wichtige Anknüpfungspunkte zur Praxis bieten.

Auch John Leighs Kapitel über »Musikalische Topoi« (184 ff.) ist lesenswert. Es rekurriert vor allem auf die historische Kontinuität im Gebrauch bestimmter satztechnischer Modelle. Zweifellos ist es sinnvoll, das Erkennen des gleichbleibenden Kerns in historisch wandelbaren Erscheinungsformen dieser Topoi zu schulen und als Analyseperspektive nutzbar zu machen. Aber ist es wirklich erkenntnis-trächtig, Schumanns Im wunderschönen Monat Mai mit Begriffen barocker Klangrhetorik zu überziehen (184 ff.) oder Terz-/Sextparallelen bei Brahms als »Gymel« (193) zu klassifizieren? Ein terminologisches Grundproblem wird hier angerührt: Es hat sich eingebürgert, »Topoi« nach ihrem historischen Ursprungsbegriff zu benennen. Doch fehlt es aus meiner Sicht an einleuchtenden Argumenten, warum eine Sextakkordfolge bei Beethoven als »Fauxbourdon« bezeichnet werden sollte: Worauf sich dieser Begriff und insbesondere sein Wortbestandteil »falsch« bezog, fand bereits bei den Theoretikern des späten 15. Jahrhunderts sehr inkonsistente Erklärungen. Auch später bleibt er – trotz seines vereinzelt Wiederauftauchens als »antike« Figur im 17. Jahrhundert (Joachim Burmeister, *Musica poetica*, 1606) – eine begriffsgeschichtliche Chimäre, die sich nach 1700 in Luft auflöst. Was rechtfertigt also, einen geschichtlich allenfalls punktuell bedeutsamen Begriff historisch flächendeckend zu verwenden, wenn man im »modernen« Sprachgebrauch nichts weiter darunter versteht als Terz-Sext-Folgen oder Sextakkordketten?

Zu einem echten Problem werden anachronistische Terminologien, sobald sie sich auf die semantischen Konnotationen eines

Modells beziehen: Das chromatisch fallende Basstetrachord in der Musik des 19. Jahrhunderts oder gar in einem Popsong umstandslos als »Lamentobass« zu bezeichnen, ist bestenfalls naiv und in vielen Fällen schlicht unangemessen. Angesichts der gegenwärtigen Inflation historisierender Nomenklaturen bleibt es rätselhaft, warum sich ausgerechnet für 5-10- bzw. 8-10-Außenstimmketten der gänzlich unhistorische (von Dahlhaus aus der Perspektive der Funktionstheorie geprägte) Terminus »Dur-Moll-Parallelismus« etabliert hat. Mir persönlich erschiene es pädagogisch plausibler, für Modelle Bezeichnungen zu wählen, die historisch langzeitlich in Gebrauch waren und sich möglichst »unmittelbar« (d. h. ohne konnotative Überlagerungen oder Implikationen) auf das zu bezeichnende Phänomen beziehen. In zweiter Instanz wären diese allgemeinen Bezeichnungen dann historisch zu differenzieren. Aus der analytischen Betrachtung einzelner Werke heraus könnten epochenspezifische Erscheinungsformen, Weiterentwicklungen, Überformungen der Grundmodelle und deren kompositorische Funktion und Semantik im jeweiligen kompositionsgeschichtlichen Umfeld thematisiert werden: Erkenntnisreicher als das Bewusstsein des Gleichbleibenden von »Modellen« erscheint mir die Einsicht in ihre verschiedenartige Kontextualisierung.

Resümee: Mit den Positionen, die er in diesem Buch vertritt, wird Clemens Kühn keine ungeteilte Zustimmung ernten. Leise Kritik an einer Verwissenschaftlichung und Verfestigung methodischer Standards ist zwischen den Zeilen zu lesen. Und diejenigen, die an einer Wissenschaftsorientierung auch in der hochschulischen Unterrichtsvermittlung Interesse haben, werden Kühns offener und betont subjektivem Zugang möglicherweise mit ebenso argwöhnischem Blick begegnen. In jedem Fall lohnt die Auseinandersetzung mit Kühns Konzepten: Die pädagogischen wie fachlichen Leitlinien sind konsequent durchdacht und profiliert dargestellt. Er entwickelt sie aus dem Fundus langjähriger Lehrerfahrung und mit einem wachen, erfindungsreichen Blick auf pädagogische Fragestellungen. Dies ist in jedem Satz des Buches spürbar. Was fer-

REZENSIONEN

ner einnimmt, ist die Präzision und Knappheit der Sprache: Jeder Gedanke ist nachvollziehbar formuliert, der persönliche Ton spricht unmittelbar an. Zusätzlichen Wert gewinnt das Buch durch die sorgsam gewählten, anregenden Beispiele: Fast jedem ›theoretischen

Gedankengang folgen erhellende Werkbeispiele und konkrete Umsetzungsvorschläge. So wird das Buch auch zu einem Fundus, der zum Ausprobieren, Weiterdenken und Weitersuchen einlädt.

Bernd Redmann

Sebastian Urmoneit, *Tristan und Isolde – Eros und Thanatos. Zur ›dichterischen Deutlichkeit‹ der Harmonik von Richard Wagners ›Handlung‹ Tristan und Isolde* (= Berliner Musik Studien 28), Sinzig: Studio 2005

Auf jedem Versuch, der gewaltigen Fülle bisheriger *Tristan*-Literatur und -Forschung noch spezifisch eigene, neue Erkenntnisse hinzuzufügen, lastet ein lähmender Rechtfertigungsdruck. Das betrifft auch kleinere Spezialuntersuchungen, etwa mit musiktheoretischer Zielsetzung, obwohl hier (noch bis zum heutigen Tage) bisweilen Ausprägungen frohgemuter Naivität anzutreffen sind. Kaum ein anderes Werk hat so viel abstraktes selbstreferentielles musiktheoretisches System-Projizieren hervorgerufen – schon in Bezug auf den Beginn der *Einleitung*: »Die harmonische Analyse dieser sechsgliedrigen Akkordfolge ist seit Karl Mayrbergers von Wagner enthusiastisch begrüßtem Versuch zu einer theoretischen Pflichtübung geworden, der sich immer noch jeder unterzogen hat, den es nach den höheren Weihen seines Faches gelüstete.«¹ Nun ist es Sebastian Urmoneits Anliegen nicht, der *Tristan*-Harmonik eine weitere theoretische Abstraktion überzustülpen. Vielmehr soll sie als ein substantieller Teil der »dichterischen Deutlichkeit« kontextualisiert werden, sowohl hinsichtlich ihrer Rolle in der Werk-Gesamtkonzeption Wagners als auch ihrer Verwurzelung in topologischen Traditionen. Das paradoxe ›Vermitteltsein‹ einer Musik, die in ihrer partiellen Überwältigungsästhetik den Rezipierenden doch so unmittelbar erscheint, hat Andreas Dorschel, der für Urmoneits Arbeit wichtige Anregungen gab, so formuliert:

»Der *Schein* der von Schopenhauer auf den Begriff gebrachten (oder sollte man nicht eher sagen: *erfundener*) ›Unmittelbarkeit zum Willen‹, wie ihn die Wagnersche Musik unleugbar *suggeriert(e)*, gründet paradoxal gerade

in einer *im höchsten Maß* vermittelten, historisch gewordenen Vorstellungswelt: der Vorgeschichte des Wagnerschen Komponierens, deren rhetorische Topoi und harmonische Funde, sofern man sich die Mühe macht – und es *ist* eine, gewiß – in der *Tristan*-Partitur aufzuspüren sind.«²

Der Mut, sich in einer Dissertation mit den Großen (und, wo es notwendig ist, auch mit den weniger Großen) aus Philosophie, Kultur- und Sozialgeschichte, Musikwissenschaft und Musiktheorie kritisch auseinanderzusetzen, könnte sich auf eine Bemerkung von Ernst Bloch stützen, die ich mir selbst (als wissenschaftstheoretische Legitimations-Strategie) mit Vergnügen zu eigen gemacht habe:

»Alles Gescheite mag schon siebenmal gedacht worden sein. Aber wenn es wieder gedacht wurde, in anderer Zeit und Lage, war es nicht mehr dasselbe. Nicht nur sein Denker, sondern vor allem das zu Bedenkende hat sich unterdes geändert. Das Gescheite hat sich daran neu und selber als Neues zu bewähren.«³

Eben diese Kriterien werden in Urmoneits Arbeit erfüllt. Wichtig für ein solches »wieder denken« war auch der Rekurs auf Claude Lévi-Strauss, für den Wagner als »Vater der strukturalen Analyse der Mythen« galt. Das umfassend ›begründende‹ Mythem Eros und Thanatos wird durch die beiden symbolisch-dichotomen Leitmotive und ihre vielfältigen Varianten erst im kompositorischen Zugriff Wagners wirklich different gemacht; dem nun analytisch und toposgeschichtlich (im Sinne

1 Poos 1971, 269.

2 Dorschel 1987, 44.

3 Bloch 1972, 479.

auch einer Einheit der Topoi der ›Handlung‹ und der musikalischen Topoi) möglichst nahe-zukommen und einen adäquaten Kategorien-Apparat bereitzustellen, darin bestand eine der Zielsetzungen dieser Arbeit. Dass ein solches Unterfangen immer ›auf dem Wege‹ ist und dabei auch zahlreiche fragwürdige (im doppelten Wortsinne) Resultate hat, ist in der Komplexität des Gegenstandes begründet. Dazu später einige Beispiele.

Geistes- und sozialgeschichtliche sowie spezifisch musik- und theoriegeschichtliche Kontexte sind in Urmoneits Arbeit auf eine sehr umfassende und gründliche Weise aufgearbeitet. Das betrifft die in Wagner selbst fokussierte Vorgeschichte ebenso wie die Geschichte der Deutungen und Erklärungsansätze bis in die unmittelbare Gegenwart. Bei einigen konstatierten Begründungszusammenhängen hätte ich mir mehr kritische Distanz gewünscht: so bei Plato, Novalis, Schopenhauer, bei Wagner selbst (dessen Schopenhauer-Rezeption auf einigen Schopenhauer-Missverständnissen beruht – allerdings auf Wagner-typischen, *produktiven* Missverständnissen), bei Freud; auch bei Friedrich Nietzsche, dem zu begegnen immer wieder höchstes intellektuelles Vergnügen bedeutet, ist die Wagner-kritische Seite (die z. B. bei Dorschel sehr akzentuiert wird) eher zurückhaltend dargelegt. Das ändert aber nichts an der Qualität von Urmoneits Darstellung. Und dass Schleiermachers *Hermeneutik* endlich einmal eine gebührende Würdigung erfährt und gleichsam ›leitmotivisch‹ durch das Argumentationsgeflecht führt, war für mich unmittelbar plausibel.

Um die verschiedenen Bedeutungsebenen der Harmonik und der mit ihr untrennbar verbundenen, im *Tristan* auch durch die Instrumentation auf unvergleichliche Weise verdeutlichten Stimmführung hermeneutisch adäquat dechiffrieren zu können, entfaltet der Autor – primär gestützt auf einen differenzierten und kritischen Konspekt von Forschungsergebnissen bei Ernst Kurth, Carl Dahlhaus und Heinrich Poos – seine analytischen Einsichten. Die dichterisch-szenisch-musikalischen ›Formulierungen‹ Wagners auf die ›Bedingungen ihrer Möglichkeit‹ hin zu

untersuchen, ist dabei ein Schlüssel zu ihrer Semantik. (Insbesondere der Inszenierung von Gebärden kommt wohl noch größere Bedeutung zu, als dies bei Urmoneit schon expliziert wird.) Aus nachvollziehbaren systematischen Erwägungen werden zwei zentrale Kapitel voneinander getrennt:

1. »Zum ›Sachgehalt‹ der *Tristan*harmonik« (engere musiktheoretische Kriterien, zu denen aber auch die Auseinandersetzungen mit der energetischen Theorie bei Kurth und auch Bergson sowie knappe Ausführungen zur Vorgeschichte gehören);

2. »Zum ›Wahrheitsgehalt‹ der *Tristan*harmonik« (hier kommt das argumentative Ziel der Arbeit gleichsam zu sich selbst; das komplexe Gegen-, Mit- und Ineinander von musikalischen *Eros*- und *Thanatos*-Strukturen und -Symbolen und ihr allmähliches Differenzieren werden im Verlauf der ›Handlung‹ wird auf eine sehr stringente Weise expliziert und plausibel gemacht).

Wenn ich mich angesichts all der Liebes- und Todestrunkenheit nach etwas mehr kritischer Nüchternheit in der Darstellung sehne, dann ist das einerseits ein sehr persönlicher Wunsch; andererseits aber hat dieser Wunsch sein Äquivalent in Wagners kompositorischem Ethos, das viel konstruktiv-nüchterner ist (und damit seinem ›Antipoden‹ Brahms viel näher), als es gerade die Wagnerianer wahrhaben wollen. Das oft sorgsame Verbergen der Kunstmittel im Überredungs- und Überwältigungstheater besagt nicht, dass auf solche Kunstmittel verzichtet würde – im Gegenteil. Wie sehr die ›begründenden Mytheme‹ im *Tristan* zugleich Resultat handwerklich höchstrangiger Artifizialität sind, darauf hat Sebastian Urmoneit in dieser Arbeit deutlich verwiesen.

Nun noch, wie bereits angekündigt, einige Anmerkungen zu Fragwürdigem aus dem Bereich musikalisch/übermusikalischer Topoi: Die »*Tristan*-Hieroglyphe« des Beginns mit Heinrich Poos im Kleinterzzirkel und impliziter Anbindung an das Modell der »Teufelsmühle« begründet zu sehen, scheint mir sowohl strukturell als auch semantisch sehr problematisch zu sein; viel stimmiger ist der Rekurs auf den Parallelismus-Topos, der für die gesamten 17

Takte ein – auch historisch abgesichertes – Modell liefert, das nicht von Anfang an Ausnahmen konstruieren muss.⁴ Wenn auch Sebastian Urmoneits Kritik an Peter Giesl⁵ völlig berechtigt ist, so darf dennoch nicht die (immer auch semantisch definierbare) Macht der individualisierten Klauseln und der mit ihnen unlösbar verknüpften ›Figuren‹ unterschätzt werden (so ist das ›Sehnsuchtsmotiv‹ einerseits eine chromatisierte Interrogatio über der mi-Klausel mit – schon im Frühbarock üblicher – Nebentoneinstellung, andererseits verkörpert es den ›süßen‹ Sehnsuchtstopos des aufsteigenden ›passus duriusculus‹, wie er schon von Marenzio komponiert wurde).

Auch eine typische Ausprägung Bachscher Rezitativharmonik, die mehrfach im *Tristan* individualisiert wird, die Folge vermindelter Septakkord (in der unglücklichen funktions-theoretischen Deutung ›auf der None‹, also dominantisch definiert) – Dominante enthüllt sich als mi-Klausel, nicht also als harmonisch und metrisch sinnlose Folge zweier Dominanten: Für Theoretiker des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts (d'Alembert/Rameau, Vogler, Logier, den Wagner über seinen Lehrer Weinlig gut kannte) war in diesem Falle die Bedeutung des Ganzverminderten subdominantisch, ebenso wie beispielsweise bei der ›plagalen‹ Auflösung des Ganzverminderten (Fundamentschritt iv-i), bei der nicht etwa die ›Septime‹ eines verkürzten Nonenakkordes abspringt.

Zweifellos lassen sich topologische Begründungen der manieristisch chromatisierten 5-6-Bewegungen, wie sie noch für Wagner grundlegend sind, bereits im späten 16. Jahrhundert ansiedeln. Den Beginn jedoch von Gesualdos *Moro lasso* (mit Heinrich Poos) als »Sequenz eines phrygischen Halbschlusses« (140f.) aufzufassen, ist schon deswegen absurd, weil syntaktisch nirgends ein ›Halb-

schluss‹ zu finden ist (die als »phrygischer Halbschluss« bezeichnete Klangfortschreitung a⁶-H geht metrisch zur schwächsten Zählzeit der Mensur und hat den, auch durchs Komma getrennten, Text *Mo-ro, las-so*); die extreme Klangverbindung Cis-a⁶-H-G⁶ lässt sich dekoloriert auf die simple diatonische 5-6-Sequenz C-a⁶-h-G⁶ zurückführen.)

Den Violoncello/Hörner-Satz ab Takt 11 der Einleitung zum 3. Aufzug (Wolzogens ›Liebesentbehrungsmotiv‹) ebenfalls als Variante des 5-6-Kontrapunkts zu interpretieren (165f.), ist nicht plausibel; zweifellos liegt als Strukturmodell eine chromatisierte Form des 7-6-Fauxbourdontypus vor.

Dass solche Detailkritik den Rang und die grundsätzliche Plausibilität der großen *Tristan*-Arbeit von Sebastian Urmoneit nicht schmälert, sei ausdrücklich festgehalten. Allein die Fülle der aufgearbeiteten Literatur und das Neu-Denken (und Neu-Zusammendenken) von bisher Ungedachtem und nicht in fruchtbare Wechselwirkungen Gebrachtem lässt diese Dissertation zu einem zentralen Werk der Wagner-Exegese werden. Die ›Musenanrufung‹ (als gelte sie dem Wagnis einer neuen Odyssee) des grandiosen Nietzsche-Zitats am Beginn dieser Arbeit scheint ihr Ziel nicht verfehlt zu haben.

Hartmut Fladt

4 Vgl. Fladt 2005, 347ff. – Was hier als voluminöse Fußnote auftaucht, wurde 2006 zum Aufsatz »Modell – Topos – Figur. Individualisierte Satztechniken in Wagners *Tristan und Isolde*« ausgearbeitet, der 2007 erscheint.

5 Giesl 1999.

Literatur

- Bloch, Ernst (1972), »Avicenna und die aristotelische Linke«, in: ders., *Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dorschel, Andreas (1987), »Die Idee der ›Einswerdung‹ in Wagners Tristan«, in: *Richard Wagner. Tristan und Isolde* (= Musik-Konzepte 57/58), München: Edition Text + Kritik.
- Fladt, Hartmut (2005) »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs«, *Musiktheorie* 20, 343–369
- Giesl, Peter (1999), »Eine Anwendung der Clauselehre auf Wagners ›Tristan und Isolde‹«, *Die Musikforschung* 52, 403–435.
- Poos, Heinrich (1971), »Zur Tristanharmonik«, in: *Festschrift Ernst Pepping zum 70. Geburtstag*, hg. von Heinrich Poos, Berlin: Merseburger.
- Urmoneit, Sebastian (2005), *Tristan und Isolde – Eros und Thanatos. Zur ›dichterischen Deutlichkeit‹ der Harmonik von Richard Wagners ›Handlung‹ Tristan und Isolde* (= Berliner Musik Studien 28), Sinzig: Studio Verlag.

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 Universität der Künste Berlin.

THOMAS DÉZSY studierte Musiktheorie bei Diether de la Motte sowie Orchesterdirigieren in Wien. Kompositionskurse bei Louis Andriessen und Brian Ferneyhough. Lehrauftrag an der Musikuniversität Wien (Musiktheorie, Multimedia-Projekte). Zahlreiche Projekte im Bereich Neues Musiktheater. Aktuelle Publikation: *The New Music Theater*, Oxford University Press, New York 2008 (Co-Autor Eric Salzman).

MARIE-AGNES DITTRICH studierte Geschichte und Musikwissenschaft in Hamburg; Promotion mit einer Arbeit über Harmonik und Sprachvertonung in Schuberts Liedern; 1983–93 Dozentin für Musikwissenschaft und Musiktheorie am Hamburger Konservatorium, WS 1990/91 Gastdozentin an den Universitäten Ibadan, Ilorin und Nsukka in Nigeria, seit 1993 ordentliche Professorin für Analyse an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien.

STEFAN ECKERT ist Assistant Professor of Music (Music Theory) an der University of Northern Colorado. Einen Schwerpunkt seiner Forschungen bildet die Geschichte der Musiktheorie, insbesondere beschäftigt er sich mit Kompositionstheorie des 17. bis 19. Jahrhunderts. Stefan Eckert studierte an der Staatlichen Hochschule für Musik in Trossingen und wurde an der State University of New York at Stony Brook mit einer Dissertation über Joseph Riepels *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst* promoviert.

HARTMUT FLADT studierte Komposition (Rudolf Kelterborn) und Musikwissenschaft; Promotion 1973 (Carl Dahlhaus). Editor (Richard-Wagner-Gesamtausgabe); seit 1981 Professor an der UdK Berlin, 1996–2000 auch an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien; an beiden Institutionen Ausbau des Hauptfachs Musiktheorie. Editionsbeirat der Hanns-Eisler-GA. Veröffentlichungen über Musik des 15.–21. Jahrhunderts. Komponierte Bühnenwerke, Ballett-, Kammer-, Chor-, elektroakustische Musik, Lieder, Orchesterwerke, »angewandte Musik« (Film, Kabarett, Politische Musik). Hofer-Preis Berlin 1985, Orff-Preis 1995 europäischer Opernwettbewerb München (SALOMO).

FOLKER FROEBE studierte in Hamburg Musiktheorie, Kirchenmusik, Musikwissenschaft und Theologie. Seit 2000 Lehraufträge für Musiktheorie, derzeit an den Musikhochschulen in Mannheim und Hannover. Veröffentlichungen und Vorträge zur Analyse und zur Geschichte der Musiktheorie.

HANS-ULRICH FUSS studierte Musikwissenschaft, Philosophie, Musiktheorie und Schulmusik in Hamburg, war dort drei Jahre lang im Schuldienst tätig und promovierte 1990 mit einer Arbeit über dramatisch-musikalische Prozesse in den Opern Alban Bergs. 1991–2001 Wissenschaftlicher Assistent und Vertreter von Professuren an den Pädagogischen Hochschulen Flensburg und Freiburg sowie an den Universitäten Siegen und Köln. Seitdem freie Forschungstätigkeit

und Arbeit an einer Habilitationsschrift mit dem Thema Vitalismus in Musik und Musikdenken um 1900. Arbeitsgebiete: Musiktheater des frühen 20. Jahrhunderts (Strauss, Berg, Zemlinsky), Musikästhetik und Musiktheorie um 1900, Amerikanische Musiktheorie, Werkanalyse in Musikpädagogik und Musikwissenschaft.

CHRISTOPH HUST studierte Schulmusik, Musiktheorie und Musikwissenschaft; Promotion über August Bungert, Habilitation zur Sinfonie in Norddeutschland um 1800. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der Musiktheorie, Athanasius Kircher, Methoden der Musikalischen Analyse, insbesondere Schenkerian Analysis, die Verbindung von Analyse und Aufführung sowie Filmmusik. Er lehrt am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz.

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 (Hochschule für Alte Musik), und seit 1979 Geschichte der Musiktheorie an der Musikhochschule Basel. Zugleich 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.

ARIANE JESSULAT studierte an der Universität der Künste Berlin zunächst Schulmusik, dann Musiktheorie. 1996–2004 arbeitete sie dort als Lehrbeauftragte für Musiktheorie. 1999 promovierte sie bei Elmar Budde zum Thema *Die Frage als musikalischer Topos*. Von 2000–2004 war sie am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin angestellt. Seit 2004 ist sie Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg.

ULRICH KAISER studierte in Berlin Chorleitung, Gesang/Musiktheater, Musiktheorie sowie Gehörbildung und unterrichtete seit 1987 an verschiedenen Institutionen (Musikschule Berlin-Wilmersdorf, Evangelische Kirchenmusikschule Berlin-Spandau, Hochschule der Künste Berlin). Daneben arbeitete er als freiberuflicher Chorleiter und Sänger. 1997 folgte Ulrich Kaiser einem Ruf als Professor für Musiktheorie an die Hochschule für Musik und Theater München, 2006 wurde er mit einer Arbeit über Wolfgang Amadeus Mozart im Fach Musikwissenschaft promoviert (*Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W.A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*). Ulrich Kaiser ist Autor zahlreicher Buchpublikationen, Unterrichtshefte und Notenausgaben (Bärenreiter, Klett, Schott, Aarau).

LAURA KRÄMER studierte Musiktheorie an der HfM »Hanns Eisler« und an der UdK Berlin sowie Musikwissenschaft und Italienisch an der Humboldt-Universität zu Berlin. Unterrichtet seit 2002 Musiktheorie und Gehörbildung an der UdK Berlin. Publikation: »Walzer in Symphonien«, in: *Zwischen Komposition und Hermeneutik. Festschrift für Hartmut Fladt*, hg. von Ariane Jessulat u. a., Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, 256–273.

JOHANNES KREIDLER studierte 2000–2006 Komposition, Musiktheorie und Elektronische Musik an den Musikhochschulen Freiburg und Den Haag sowie Philosophie an der Universität Freiburg. 2004 gewann er den 1. Preis beim Deutschen Hochschulwettbewerb im Fach Komposition. Er ist Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock (seit 2006) und am Hochbegabtenzentrum der Musikhochschule Detmold (seit 2007).

NICHOLAS MCCKAY is currently a Senior Lecturer in Music and a Director for the School of Humanities at the University of Sussex, Brighton, U.K., where he has worked since the comple-

tion of his PhD thesis in 1998. He held the post of Head of the Music Department at Sussex from 2001–2006. His doctoral work (*A Semiotic Evaluation of Musical Meaning in the Works of Igor Stravinsky: Decoding Syntax with Markedness and Prototypicality Theory*) was undertaken at the University of Durham, where he had previously completed an MA in Twentieth-Century Music following his BA in Music and Philosophy at the University of Essex. In 2006 he won a Leverhulme Research Fellowship to write his forthcoming book, *Stravinsky's Other Voices: a Semiotic Interpretation of the Music of Igor Stravinsky*. He is a regular speaker at international conferences and has published numerous articles, predominantly on Stravinsky and Semiotics. He is Associate Editor of the *Journal of Music and Meaning*, a peer-reviewed multidisciplinary research journal on musical hermeneutics and he regularly peer reviews papers for a number of music journals. He has taught a wide-ranging array of subjects on both undergraduate and postgraduate programmes (specialising in twentieth-century music, analysis, theory, hermeneutics, semiotics and opera and music drama). He gives regular pre-performance talks at Glyndebourne.

RUDOLF RASCH ist seit 1977 Mitarbeiter des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Utrecht (Niederlande). Er beschäftigt sich u. a. mit der Musikgeschichte der Niederlande im 17. und 18. Jahrhundert, mit musiktheoretischen Fragen, mit Fragen der Stimmung und Temperatur und mit Komponisten wie Corelli, Vivaldi und Boccherini. Er hat mehrere Aufsätze, Ausgaben und Bücher über diese Themen veröffentlicht.

BERND REDMANN studierte Komposition, Musiktheorie, Musikwissenschaft und Schulmusik in München, Mannheim und Salzburg. 1997 Aufenthalt in Paris (Stipendium für die Cité des Artes), 1998 Promotion zum Dr. phil. 1999–2005 Professor für Tonsatz und Improvisation an der Hochschule für Musik Köln, seit 2005 Professor für Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule für Musik und Theater München.

STEFAN ROHRINGER studierte Schulmusik, Klavier, Tonsatz, Hörerziehung, Musikwissenschaft und Geschichte in Köln. Er ist Professor für Musiktheorie an die Hochschule für Musik und Theater München und hat verschiedene Veröffentlichungen zu musikpädagogischen und musiktheoretischen Fragestellungen vorgelegt. 2004–2008 Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH).

GESINE SCHRÖDER lehrte in Berlin an der Hochschule der Künste und der Hochschule für Musik ›Hanns Eisler‹. Seit 1992 ist sie Professorin für musiktheoretische Fächer an der Hochschule für Musik und Theater ›Felix Mendelssohn Bartholdy‹ Leipzig. Im Herbst 2003 und 2004 unterrichtete sie gastweise am Pariser Konservatorium, 2007 an Norges musikkøgscole Oslo. Publikationen, Kompositionen, Bearbeitungen.

OLIVER SCHWAB-FELISCH studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Musiktheorie in München und Berlin. Seit 1998 Studienrat im Hochschuldienst am Fachgebiet der TU Berlin. Mitglied des Gründungsvorstands und 2004–08 Vizepräsident der Gesellschaft für Musiktheorie. Veröffentlichungen zur Musik des 18.–20. Jahrhunderts und zu Gegenständen der Musiktheorie.

LUBOMÍR SPURNÝ studierte am Konservatorium in Kroměříž (Konzertfachausbildung Violine) sowie Musikwissenschaft und Ästhetik an der Masaryk-Universität Brno. 1993–1995 Redakteur der Brüner Redaktion von *Opus musicum*. 1997 Promotion (*Die Analyse nach Heinrich Schenker*). 2003 Habilitation (*Alois Hába*). 1993–2005 Oberassistent und Dozent an der Pädagogischen Fakultät der Palacký-Universität in Olomouc. Seit 2003 Dozent am Institut für Musikwissenschaft an der Masaryk-Universität Brno.

VERENA WEIDNER studiert nach dem Abschluss ihres Schulmusikstudiums derzeit Musiktheorie und Philosophie an der Hochschule für Musik und Theater München bzw. der Hochschule für Philosophie München. Daneben arbeitet sie an einer Dissertation, die der Frage nach dem Stellenwert der Musiktheorie in der Musikpädagogik nachgeht.

FELIX WÖRNER studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Deutsche Philologie in Berlin, London und Heidelberg (M.A. 1996) und wurde 2002 an der Universität Basel mit einer Arbeit über die frühe Zwölftontechnik Anton Weberns promoviert. Nach zweijähriger Tätigkeit als wissenschaftlicher Institutsassistent am Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz in Berlin verbrachte er das akademische Jahr 2004/05 als Theodor Lynen-Fellow der Alexander von Humboldt-Stiftung an der Stanford University. Seit 2006 ist Felix Wörner Assistant Professor of Music an der University of North Carolina at Chapel Hill; die Einladung zur Teilnahme am Emmy Noether-Programm der DFG als Nachwuchsgruppenleiter lehnte er 2007 ab. Seine Hauptarbeitsgebiete sind die Musik der Zweiten Wiener Schule, Skizzenforschung und die Geschichte der Musiktheorie.