

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 3
Varia

Herausgegeben von
Stefan Rohringer

Editorial

Die Forderung, Musiktheorie habe vorzugsweise die durch die künstlerische Praxis aufgeworfenen Fragen zum Ausgangspunkt zu nehmen, dient – gerade in Zeiten umfassender Studienreformen – zunehmend ihrer Legitimation als einer vorwiegend an Kunsthochschulen vertretenen Disziplin. Christoph Hust zeigt anhand der im Nachlass der Pianistin Friederike Karger aufgefundenen Anweisungen Heinrich Schenkers zum Spiel von Wolfgang Amadé Mozarts großer Klavierfantasie in c-Moll das spezifische Verhältnis auf, in dem Analyse und Aufführung für Heinrich Schenker standen. Nicht nur macht Hust damit auf eine wichtige Facette im Wirken Schenkers aufmerksam, die dazu angeht, Vorurteile gegenüber einer vermeintlich praxisfernen und unkünstlerischen Musiktheorie (nicht nur derjenigen Schenkers) weiter zu entkräften, sondern sein Beitrag belegt auch, dass ein kunst- und praxisnahes Selbstverständnis keineswegs Bestrebungen entgegengesetzt sein muss, akademische, nicht zuletzt wissenschaftliche Standards in der Musiktheorie zu etablieren.

Die großen, am Ausgang des 19. Jahrhunderts entstandenen systematischen Entwürfe zur Tonalität sind wegen ihres überzeitlichen Anspruchs viel gescholten worden und gelten Zeitgenossen, die sich für historisch aufgeklärt erachten, gemeinhin als anachronistisch. Zu einer Neubewertung gelangt Ariane Jeßulat, die diese Ansätze durchaus an einem Hören geschult sieht, das sich auf die Musik der Gegenwart verstand. Die Fokussierung auf wenige Hauptstufen und deren fälschlich durch Naturgesetze begründeten symmetrischen Verhältnisse begreift die Autorin als »ästhetisches Postulat«, für das insbesondere die Musikdramen Richard Wagners zugleich »Vorbild und Indikator« seien.

In der Reihe ›Musiktheorie der Gegenwart‹ ergänzen einander die Beiträge von Ulrich Kaiser und Oliver Schwab-Felisch. Beide Autoren setzen mit je eigenem Akzent den aktuellen Diskurs zum Thema ›Satzmodelle‹, der bereits die diesem Heft vorausgehende Doppelausgabe der *ZGMTH* beherrschte, unter wissenschaftstheoretischen Gesichtspunkten fort: Obwohl vielerorts das Hantieren mit ›Satzmodellen‹ hoch im Kurs steht und die traditionellen Harmonielehren ihren universalen Erklärungsanspruch für die Zeit zwischen ›Bach und Brahms‹ längst eingebüßt haben, steht doch die explizite und systematische Klärung der schlichten Frage, was ein ›Satzmodell‹ eigentlich sei, nach wie vor aus.

Der Gebrauch unterschiedlicher Modellbegriffe kennzeichnet wiederum die Ausführungen Gesine Schröders zum »Komponieren um 2000«. In ihrem Beitrag, der die Rubrik ›Musiktheorie in der Lehre‹ fortsetzt, erprobt die Autorin am Beispiel dreier Werke von Thomas Adès, Jörg Widmann und Olga Neuwirth, wie die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Komposition integraler Bestandteil eines modernen musiktheoretischen Unterrichts sein kann.

In der ›Kolumne‹ dieser Ausgabe fragt der tschechische Musikwissenschaftler Lubomír Spurný nach dem Neuen in Alois Hábas *Neuer Harmonielehre*. Spurnýs Bei-

trag verdeutlicht, welche intensive Aufbruchsstimmung in Komposition und Theorie die Zwischenkriegszeit des 20. Jahrhunderts prägte. Hábas avanciertes musiktheoretisches Konzept steht nicht nur quer zur Normiertheit der ›Praktischen Harmonielehre‹ des 19. Jahrhunderts, sondern unterscheidet sich ebenso von den beschreibenden, vielfach historisch orientierten Zugangsweisen unserer Tage: Hábas Vorgehen ist weder präskriptiv noch deskriptiv, sondern optional. Scheint auch die Geschichte über Hábas Idee einer ›Zukunftsmusik‹ hinweggegangen zu sein, so wirkt der von ihm gesetzte Anspruch, sich konzeptionell auf der Höhe der Zeit zu bewegen, immer noch provozierend.

In der Rubrik ›Rezensionen‹ geht es zunächst um die frühe europäische Mehrstimmigkeit zu Beginn der Neuzeit. Seit den Untersuchungen Edward Lowinskys liegt ein besonderer Fokus in der Forschung zur Historischen Satzlehre auf dem im 15. Jahrhundert vollzogenen Übergang von der ›sukzessiven‹ zur ›simultanen‹ Schreibweise. Unter anderem der Aufarbeitung dieses Themas widmet sich Klaus-Jürgen Sachs in seiner Publikation *De modo componendi: Studien zu musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts*, die Markus Jans einer kritischen Lektüre unterzieht, nicht ohne bemerkenswerte Einlassungen zum generellen Wert historischen Quellenstudiums. Ähnliche Fragen wirft auch Marie Louise Göllners Untersuchung *The Early Symphony: 18th-Century Views on Composition and Analysis* auf: Prinzipielle Überlegungen zum Stellenwert der ›Beobachtung des Beobachters‹ in der Geschichtsschreibung verleihen Stefan Eckerts detaillierter Rezension eine grundsätzliche Note.

Den Abschluss dieser Ausgabe bilden zwei Beiträge in der Rubrik ›Berichte‹, die herausragende Kongressveranstaltungen des vergangenen Jahres in den Blick nehmen, von denen nachhaltige Impulse für Musiktheorie und Musikwissenschaft ausgegangen sind. Thomas Dézsy schildert, inwiefern das unter dem Motto »Im Schatten des Kunstwerks« an der Musikuniversität Wien ausgerichtete internationale Symposium über Komponisten als Theoretiker im Wien des 17. bis 19. Jahrhunderts den Raum zu vielfältigen Diskussionen über ein weit verzweigtes Netz offener und verdeckter europäischer Lehrtraditionen gab, in dem die Metropole Wien ein bedeutendes Zentrum bildete. Verena Weidner schließlich würdigt den Freiburger Doppelkongress zum Thema »Interpretation«, der durch die Verbindung des Jahreskongresses der Gesellschaft für Musiktheorie mit der erstmals in Deutschland stattfindenden *European Music Analysis Conference* zu einer der größten und denkwürdigsten Veranstaltungen wurde, die zu musiktheoretischen und musikwissenschaftlichen Themen in den vergangenen Jahren im deutschsprachigen Raum stattgefunden haben.

Ich danke den Autoren für ihr Engagement, ihre Bereitschaft zur Diskussion mit den Lektoren und ihre Geduld allen großen und kleinen Eingriffen gegenüber und wünsche dieser Ausgabe der *ZGMTH* eine interessierte und aufgeschlossene Leserschaft.

Stefan Rohringer

Aufführung als Analyse¹

Heinrich Schenkers Anleitung zum Vortrag von Wolfgang Amadé Mozarts Fantasie c-Moll KV 475

Christoph Hust

Die Anweisungen zum Spiel von Wolfgang Amadé Mozarts Klavierfantasie c-Moll KV 475 aus dem Nachlass der Pianistin Friederike Karger geben detaillierte Auskünfte über Schenkers Klavierspiel und ermöglichen Rückschlüsse auf deren analytische Begründungen. Ausgehend von einer Rekonstruktion der Analysen fragt der Beitrag nach Schenkers Verständnis von Analyse und Aufführung.

Der Vortrag von Mozarts Werken läßt alle Zusammenhänge vermissen; er ist nüchtern, steif, hausbacken, stets nur auf die nächste Tonreihe gerichtet, daher im ganzen unlebendig, unwahr. Den Vortragenden fehlt es an der entsprechenden Technik des musikalischen Geistes, daher auch an der wahren Beherrschung ihrer Instrumente: die Dirigenten, Klavierspieler, Geiger, Sänger spielen und singen nicht nur Mozart nicht, sie spielen auch das Orchester, das Klavier, die Geige nicht und können auch nicht singen. Die wenigen Ausnahmen (z.B. [Joseph] Joachim, [Francesco] d'Andrade, [Richard] Mühlfeld usw.) lassen das Gesamtbild der Musik noch trauriger erscheinen. Wie weit ist alles noch von dem Zustand entfernt, da der Vortrag in seiner über Zeiten und Künstler hinweg feststehenden Natur erkannt und gepflegt wird!²

Gleichsam ex negativo und mit Philip Bohlmanns und Nicholas Cooks Begriffen ›präskriptiv‹ statt ›deskriptiv‹³ äußert sich Heinrich Schenker 1926 im Jahrbuch *Das Meisterwerk in der Musik* zur zeitgenössischen Aufführungspraxis der Kompositionen von Wolfgang Amadé Mozart und schreibt damit ein Urteil fort, das er bereits dreißig Jahre zuvor über die damalige Pianistenriege gefällt hatte: Carl Reinecke sei »derzeit [1896] der einzige Clavierspieler, der, mit historischen Kenntnissen ausgerüstet, Mozarts Werke so wiedergeben kann, wie sie vor 110 oder 120 Jahren geklungen haben mochten.«⁴ Dagegen urteilt Schenker 1929 über Artur Schnabel: »Der Vortrag der Mozart Sonate [KV 576]

1 Dieser Text beruht auf einem Vortrag bei der »6th European Music Analysis Conference« in Freiburg im Breisgau, Oktober 2007. Für nützliche Hinweise danke ich Ian Bent, Nicholas Cook und Bernhard Haas.

2 Schenker 1926, 108. Inwiefern Schenker den Vortrag historisierte (vgl. die nachfolgende Bemerkung über Reinecke), soll hier nicht diskutiert werden (siehe aber Cook 2007, 91).

3 Cook 1999.

4 Schenker 1896, 191.

widersprach guten Vortragsitten fast in jedem Ton. So wurde Coloratur und Diminution niemals gespielt, sollte niemals [so] gespielt werden.«⁵

In welchem analytischen und ästhetischen Kontext stehen diese Äußerungen? Seine Prinzipien von Analyse und Aufführung umreißt Schenker in den nachgelassenen Skizzen zur Vortragslehre.⁶ Ausgangspunkt ist der Werkbegriff des 19. Jahrhunderts, wobei er das eigentliche »imaginary museum of musical works« nochmals auf das Korpus der »Meisterwerke« begrenzt.⁷ Diese »Meisterwerke« konstituieren sich in ihrer Struktur; »Werktreue« bedeutet⁸, diese Struktur in der Aufführung zu vergegenwärtigen: Interpretieren »interpretieren« nicht, sondern realisieren etwas dem Werk Inhärentes.⁹ Als »Idee« bedarf das »Meisterwerk« keiner externen Verklanglichung.¹⁰ Die Ausführung ist als »interior performance« einkomponiert.¹¹ Es geht in Schenkers platonischem Konzept darum, dass diese »Stimme« nicht von den materiellen Zwängen der »Welt der Erscheinungen« übertönt wird.¹² Vor diesem Hintergrund opponiert Schenker sowohl gegen individuelle Lesarten von Musik¹³ als auch gegen jede Orientierung an konsumtiven Erwartungen. Anknüpfend an Johann Wolfgang von Goethe entwirft er eine dialektische Formel von »Freiheit als der Freiheit des Gesetzes«.¹⁴ Folgerichtig sei die »Freiheit des Vortrages« nicht willkürlich, sondern »ein hochgearteter Zwang, in Freiheit gewählt von einem Geist, der des Stoffes kundig ist.«¹⁵

- 5 Tagebucheintrag vom 4. November 1929 (Federhofer 1985, 250). Schenkers Skepsis erstreckte sich auch auf Schnabels Ausgabe der Diabelli-Variationen op. 120 von Ludwig van Beethoven, die er am 5. Mai 1914 gegenüber Emil Hertzka für verfehlt erklärte (ähnlich auch noch Oswald Jonas an Schenker, 28. Januar 1933). Das hinderte ihn freilich nicht, Schnabel um Rat zur Gestaltung eines Verlagsvertrags zu bitten (siehe dessen Antwort vom 6. Dezember 1925; alle Briefe ediert in *Schenker Documents Online*). Schnabels Verhältnis zu Schenker untersuchte Wikman 2007, dem an dieser Stelle für den freundlichen Gedankenaustausch gedankt sei.
- 6 Zusammengefasst in Schenker 2000, allerdings umfassen die Quellen mehr und anders geordnetes Material.
- 7 Ich zitiere die Metapher von Goehr 1992.
- 8 Ebd., 243–286.
- 9 »[N]och in seinem quellendsten Reichtum ist er [der Vortrag] durchaus genau lehr- und lernbar, wie er andererseits [sic], an Hinter-, Mittel- und Vordergrund gebunden, jede persönliche Auffassung ausschaltet« (Schenker 1935, 19). »Keine »Auffassung«!«, hieß es schon in den Skizzen zur Vortragslehre (Rothstein 1984, 26).
- 10 Schenker 2000, 3.
- 11 Blasius 1996, 47–66.
- 12 Schenker 1924, 47. Alle nicht im Werk begründeten Elemente – die Bedingungen des Raums, des Instruments; die Stimmung des Interpreten, des Publikums – seien auszuschalten, damit dessen Reinheit zur Geltung komme (Schenker 2000, 3). Zum Werk als platonischer Idee siehe Goehr 1992, 44–68.
- 13 Versuchsweise eliminierte Schenker in der Vortragslehre die Instanz des Interpreten, indem er den »idealen Musiker« mit dem Komponisten identifizierte (Schenker 2000, 4). Ich möchte argumentieren, dass sich in der Reglementierung der Körperlichkeit in der nachfolgend untersuchten Quelle dieses Übergreifen des Autors auf die Ausführenden manifestiert. Insofern trifft Cooks Beobachtung auch hier zu, dass die Vortragslehre der Musiktheorie die Musik ohne Musiker erkläre (1999, 242).
- 14 »Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben«, schreibt Goethe im Sonett *Natur und Kunst* (1802, 141; vgl. Fuchs 1999, 175).
- 15 Schenker 1923, 37.

Schenkers Verständnis des ›Vortrages‹ als Realisierung der Werkstruktur berührt eine Frage, die nicht nur für sein Denken bedeutsam ist: Vermag sich ein musiktheoretisches Verständnis nur im Medium der (Fach-)Sprache mitzuteilen oder auch (performativ) im Medium der Musik selbst? Diese Frage ist hochaktuell, denn gerade in jüngerer Zeit wird an das Fach Musiktheorie vermehrt die Forderung herangetragen, Analyse der musikalischen Praxis nutzbar zu machen: Der Musiktheorie käme dann die Scharnierfunktion zwischen Wissenschaft und Praxis zu, woraus ihr reizvolle neue Aufgaben erwüchsen.

Die *Von Heinrich Schenker empfangene[n] Vortragsanweisungen zu Mozarts Fantasie in C moll KV 475* aus dem Nachlass der Pianistin Friederike Karger lassen sich als Dokument eines solchen Dialoges lesen.¹⁶ Karger (1902–76), geboren als Friederike Höning, studierte in Wien Klavier bei Margarete Bernhard, Eduard Gärtner und Paul Weingarten, an der Hochschule nahm sie Kompositionsunterricht bei Franz Schmidt.¹⁷ Aus den 1950er Jahren sind Kontakte mit Joseph Marx belegt¹⁸, dessen Nekrolog auf Schenker im Nachlass vorliegt.¹⁹ Marx und Schenker teilten einige gemeinsame Überzeugungen, etwa die Ablehnung des »gefürchteten Theoretikus« Hugo Riemann²⁰, in der Konzeption musikalischer Interpretation aber bestanden eklatante Unterschiede zwischen ihnen.²¹ Vermutet man dessen ungeachtet Marx als Bindeglied zu Schenker, müssten Kargers Unterrichtsmitschriften nach 1924 entstanden sein²² und somit einen späteren Stand dokumentieren als die Vortragslehre.²³ Auch die von Karger verwendete Terminologie geht mit dieser Einschätzung konform.

Bei der Einordnung der Quelle helfen die im gleichen Konvolut überlieferten Gedanken zu Ludwig van Beethovens Klaviersonate G-Dur op. 14,2: Neben der Reinschrift ist eine Reihe hastig beschriebener kleinformatiger Zettel erhalten, deren Inhalt das Hauptdokument getreu wiedergibt. Es liegt nahe, sie als Notizen aus dem Unterricht zu deuten; ein vergleichender Blick auf Kargers Mitschrift zu Beethovens As-Dur-Sonate op. 110 und Schenkers Erläuterungsausgabe stützt diese Vermutung. Kargers Text greift exemplarisch wenige Takte heraus und impliziert die Übertragung auf Parallelstellen.²⁴ Auch in methodischer Hinsicht wirkt das wie ein Stenogramm aus dem Unterricht. Die Mitschriften betreffen detailliert manuelle Fragen und geben einen direkten Einblick in Schenkers Lehr-

16 Zu KV 475 siehe Rampe 1995, 263–271. Kargers Nachlass befindet sich im Privatbesitz. Die Oswald Jonas Memorial Collection, US-RIVu, enthält keine von Schenker annotierte Ausgabe des Stücks.

17 Volker Timmermann vom Sophie Drinker Institut sei gedankt für die Übermittlung der Angaben aus Müller 1929.

18 A-Wn, Sammlung Joseph Marx.

19 Marx 1935.

20 Marx 1947, 301.

21 Ebd., 442–447.

22 Siehe Schenkers Brief an Ernst Lamberg vom Juli 1924: »Demnach bitte ich Sie, Herrn Dr. Marx (den ich persönlich nicht kenne) dies alles mitzuteilen«. Im Januar 1933 erwog Marx dann »den Plan, über andre Stoffe von mir [Schenker] Vorlesungen in der Klasse zu halten« (Schenker an Jonas, 26. Januar 1933). Beide Briefe sind in *Schenker Documents Online* ediert; siehe auch Wason 2006, 197–199.

23 Rothstein 1984, 4.

24 Besprochen sind im ersten Satz T. 1–11 und 38–43, im dritten T. 1–7, 21–23, 65–70 und 79f.

praxis. Der Fokus ist dabei erwartungsgemäß ein anderer als in der Erläuterungsausgabe: Die Anleitung galt einer Pianistin, keiner Musiktheoretikerin; sie ist daher in der Regel nicht begründet. Gleichwohl basiert sie auf einer verschwiegenen Analyse und verlangt geradezu nach einer Rückübersetzung in den analytischen Prätext.²⁵ Ich möchte im Folgenden drei Gesichtspunkte herausarbeiten: die Frage nach der Rekonstruierbarkeit der Analyse aus den Anweisungen zur Ausführung, die Mechanismen der Übersetzung von Analyse in Klang und die Performativität von Schenkers Musiktheorie.²⁶

I. Schriftlichkeit – Sprache – Vortrag

Schenker etabliert in den ersten Takten zwei Tempoebenen.²⁷ Sie beziehen sich auf die Satzschichten der Unisono-Takte 1 und 3: Ab dem es solle »etwas beschleunigt auf das 3. Achtel [der zweiten Takthälfte] *as* zugegangen werden.«²⁸ Danach werde der Sekundabstieg *c-h* strikt im Tempo gespielt. Das übergeordnete Tempo gibt also den Rahmen *c* [...] *c-h* vor, das Mikrotempo gilt für den eingefügten chromatisch alterierten Quartgang vom *es* zum *as*, den Schenkers Analyse als verzierte Brechung von *c*-Moll mit abschließender Bewegung zum Sextakkord über *c* erklärt. Analog nimmt Takt 3 das – in Takt 2 prolongierte und in der Brechung höher gelegte²⁹ – *h* im Chroma *b* auf, worauf sich die Konstellation einen Ganzton tiefer wiederholt und über das *a* von Takt 4 zum *a* von Takt 5 führt.³⁰

Vom 4. Achtel *es* aus soll etwas beschleunigt auf das 3. Achtel *as* zugegangen werden.
Von *c* zum *h* des nächsten Taktes muß ohne Zögern weiter geschritten werden.

Beispiel 1: Wolfgang Amadé Mozart, Fantasie *c*-Moll, KV 475, mit Vortragsanweisungen aus Schenker o.J. c), T. 1–4

- 25 Schenkers bislang unpublizierte Analyse der *c*-Moll-Fantasie, möglicherweise in seinem Todesjahr entstanden, findet sich in US-NYpl, Felix Salzer papers, box 55, folders 1, 5-6; siehe auch Salzer 1977, II, 308–311.
- 26 Dazu Cook 2007, 316 f. – Eine Anwendung schenkerianischer Grundsätze auf das Mozart-Spiel gibt Schachter 1991.
- 27 Ergänzende Bemerkungen zum Tempo rubato in Schenker 2000, 53–57.
- 28 Schenker rechnete entgegen dem Text der NMA noch mit einem ganztaktigen Legatobogen.
- 29 Im Vordergrund stellt Schenker (im Einklang mit der metrischen Position) den dissonanten Vorhaltsakkord dynamisch über seine konsonante Auflösung, wie es auch von Bach (1753, 130), und Türk (1789, 350) beschrieben ist; auch fordert Bach an gleicher Stelle ein Hervorheben der Chromen, das mit Schenkers Bemerkung zu Takt 33 korreliert (vgl. hingegen die Fehldeutung in Adorno 1964, 314).
- 30 Die Passage ist diskutiert bei Kinderman 1991, 595 f.

Den chromatisierten Kernsatz *c-h-b-a-as* (als Rekurs auf Carl Philipp Emanuel Bachs Anleitung zur »freyen Fantasie« im *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* historisch gedeckt³¹) grenzt Schenker, überträgt man die Ausführung auf seine analytische Terminologie, in der Zeitgestaltung von der Schicht der Diminutionen ab. Deren Mikrotempo drückt die Metapher des ›Zugs‹ aus und fasst die 5-6-Bewegung zusammen: Die Ausführung exponiert einen agogischen ›Zug‹ von der Terz über die Quinte zur Sexte. »Freiheit des *Rhythmus* im Vortrag«, so die Formulierung aus der Erläuterungsausgabe zu op. 110, kennt demnach kein individuelles Ermessen, sondern ergibt sich aus dem Text.³² Die Agogik müsse nicht verbal notiert sein, um für den kundigen Musiker doch strikt dazustehen, fernab vom »Kult, der [...] mit Metronom und Taktstrich getrieben wird«. Nur wer die Noten ›richtig‹ lese, erfasse die »Sublimität des Kunstwerkes«³³, alles andere sei lückenhaft.³⁴

Schenker unterscheidet also den musikalischen Text vom Notat. Erst die analytische Deutung (der er einen aus heutiger Sicht irritierenden Wahrheitsgehalt zubilligt³⁵) komplettiere und restituere ihn, und dieser Stand werde in den Vortrag übersetzt. Wie in der Fachsprache Begriffe musikanalytische Konzepte und musikalische Strukturen bezeichnen, so kenne der Vortrag analoge Klangchiffren. Damit sind für Schenker die Systeme Klang und Sprache strukturell ähnlich: Beide stellen Signifikanten bereit, die sich auf das Signifikat der Musik als Urbild beziehen. Die Übersetzung ermögliche es, in verschiedenen Medien auszudrücken, was Stimmführungsgraphen über den Bau der Musik, im Sinne von Schenkers idealistischem und platonischem Modell: über ihre ›Idee‹, mitteilen.

II. Analytische und pianistische Vokabeln

Wie gesehen drückt das Mikrotempo in den Takten 1 und 3 jeweils den Wechsel der strukturellen Ebene aus. Die Rückkehr zum prolongierten *c* setzt Schenker auch artikulatorisch ab: Es müsse an dieser Stelle »eine Art *Portamento* zu *c* zurück gemacht

31 Bach 1762, 325–341; vgl. dazu Schenker (1925a), 21–30. Für KV 475 ist der *Versuch* oft thematisiert worden, siehe etwa die Rekonstruktionen eines Generalbassfundaments in Atlas (1986), 29, und Raff (2002), 178. Der Unisono-Kernsatz ist demnach als in die Oberoktav projizierte Bassstimme zu verstehen, zu der Schenkers Analyse eine in Dezimen gekoppelte Mittelstimme *es-d-des-c* ergänzt.

32 Schenker 1914, 15; vgl. den anderen Schwerpunkt in Kullak 1860, 263–272, modifiziert ebd., 317–329.

33 Schenker 1914, 15.

34 So wirft Schenker den Historikern vor, Mozart nicht zu verstehen, weil sie »Mozarts Noten nicht lesen konnten« (Schenker 1922, 17); als »Probierstein der Lehrer- und Schülerkraft« empfiehlt er das Spiel aus einer unbezeichneten Ausgabe (Schenker 1895b, 166).

35 Für Schenker stellt die Organik des Baus der »Meisterwerke« eine ontologische Konstante dar, auf deren analytischen (der Begriff war ihm suspekt, vgl. Cook 2007, 316) Nachvollzug jede eingehende Beschäftigung mit dem Werk wie von selbst hinauslaufe. *Der freie Satz* zitiert Goethe (1808, 11): »Jedes Ansehen geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen, und so kann man sagen, daß wir schon bei jedem aufmerksamen Blick in die Welt theoretisieren.« (Schenker 1935, 25) Musiktheorie und Analyse sind für Schenker also ebenso »natürliche«, ›organische‹ kulturelle Praktiken wie Komposition und nachvollziehendes Hören.

werden«.36 Dass wieder eine analytische Deutung zugrunde liegt, impliziert der Unterschied zu Takt 5. Dort fordert Schenker nämlich, es solle »[a]nders als in T. 1 u 3 [...] zwischen *as* und *des* (7. u. 8. Achtel) kein *Portamento* gemacht« werden, so dass stattdessen das Legato des Notats gilt. Wenn Schenkers Vorgehen konsistent (und sein Zeichensystem mit Umberto Ecos Begriff univok³⁷) ist, muss eine andere Voraussetzung vorliegen. Worin besteht sie?

Dann (soll) von *as* aus durch Heben des Armes und der Hand eine Art *Portamento* zu *c* zurück gemacht werden.

Vom *c* zum *h* des nächsten Taktes muß ohne Zögern weiter geschritten werden.

Anders als in T. 1 u 3 wird zwischen *as* und *des* kein *Portamento* gemacht.

Vom 4. Achtel *es* aus soll etwas beschleunigt auf das 3. Achtel *as* zugegangen werden.

mit hochstehendem Ellbogen, dünn anschlagen, gleichsam schwebend

Beispiel 2: Wolfgang Amadé Mozart, Fantasie c-Moll, KV 475, mit Vortragsanweisungen aus Schenker o. J. c), T. 1–8

Diesmal liest Schenker in der Figur *as*-(*c*¹)-*des*¹-*f*¹-*as*¹-*des*¹ keinen Zug, sondern die Brechung des Quartsextakkordes über *as*. Sie spielt sich innerhalb der gleichen Harmonie ab, und eben dies drückt der Legato-Bogen aus. Das Legato, dessen Wurzeln er in der Vokalmusik der Renaissance sieht, vergleicht Schenker mit dem Atem des Sängers und dem Bogen des Streichers,³⁸ ihnen analog begrenze der Legatobogen eine musikalische

36 Das Portamento galt um 1900 als Kennzeichen eines am Vokalgestus orientierten Spiels (Walls 2003, 93). So notiert Schenker im Tagebuch vom 15. März 1930, die Belcanto-Tradition bestimme auch Mozarts Instrumentalmusik (Federhofer 1985, 122). Im Klavierspiel wurde der Begriff oft synonym für Portato gebraucht (Brown 1999, 558; zu Schenkers Begriffsverwendung siehe Burkhardt 1983, 110, vor allem aber Schenker 1910, 125–133). Durch das Portamento werde »dem Ohre das Intervall [] noch viel deutlicher gemacht, als wenn der Sprung bloß sozusagen nackt, d. i. einfach im Nacheinander, also ohne etwaige gleichzeitige Deckung des letzten Endes durch liegenbleibende Töne des ersten Endes erschienen wäre« (ebd., 126): Ziel ist das hörende Erfassen der Intervalldistanz in der Simultaneitätsphase, die den Schluss der Diminution und die Rückkehr zur übergeordneten Ebene anzeigt. – Das Portamento sah Schenker mutmaßlich als Ort der Verzögerung, um, wie in der Vortragslehre gefordert (siehe Anm. 20), die Beschleunigung des Zugs auszutarieren.

37 Eco 1977, 53.

38 Schenker 1925b, 44; Schenker 2000, 21–30, insbesondere 21.

Einheit. Seine eigene Analyse zeigt an dieser Stelle dann auch die Linie *c-des-d-es* (als Quinte von *as*) -*e-f* (Sexte) -*ges* (Septime) auf, ohne auf die Brechungen über *des*, *es* und *f* hinzuweisen (siehe dazu auch unten, Abschnitt Vb). Nicht unberührt von Schenkers Wissen über die Quellen – Mozarts Autograph kannte er nicht³⁹ – modifizieren die unterschiedlichen Ergebnisse der Analyse die an beiden Stellen gleiche Notation. Damit führt Schenker den Gedanken einer Differenz von Text und Notat fort. Dem Eingriff gibt die Vortragslehre das methodische Fundament: Ein Notat beschreibe den »Effekt«, nicht die »Mechanik der Ausführung«⁴⁰, es sei daher sinngemäß, nicht buchstabengetreu zu spielen.

Trotzdem sind auch in Takt 5 die Töne unterschiedlich gewichtet. Fand der Zug in den Takten 1 und 3 Niederschlag in der Agogik, so sind hier Klangvorstellung und Dynamik die Darstellungsmittel: »Sämtliche Achtel müssen«, fordert Kargers Mitschrift, »mit hochstehendem Ellbogen so dünn angeschlagen werden, daß der Ton gleichsam schwebend wird«. Die Gliederung in Schichten ist demnach beiden Passagen gemeinsam, sie wird aber je nach strukturellem Zusammenhang verschieden realisiert. Portamento und Legato, agogische Zielführung und dynamische Rücknahme sind Vokabeln, die zwei analytisch unterschiedlich fassbare Strukturen verschieden ausdrücken. Es zeichnet sich schon in den Anfangstakten ein ebenso differenziertes wie rigide gehandhabtes Regelwerk ab, das, ausgehend von präziser Analyse, die Übersetzung der Struktur in Klang steuert.

III. Orchestrale Klangchiffren

Schenker fordert mehrmals im Verlauf der Fantasie die Orientierung an der Klangfarbenpalette des Orchesters.⁴¹ Zu Takt 167 ist sowohl die Klangvorstellung (der »Effekt« im Sinne der obigen Unterscheidung) als auch die Mechanik ihrer Umsetzung beschrieben:

Die Achtel links müssen knapp an der Taste gespielt werden. Die Hand wird nach Anschlagen des Tones gehoben und das Pedal kurz nachgetreten, wodurch der Ton einen leichten Nachhall erhält. Es wird durch diese Spielweise das Streichen eines Kontrabasses nachgeahmt.

Beispiel 3: Wolfgang Amadé Mozart, Fantasie c-Moll, KV 475, mit Vortragsanweisungen aus Schenker o.J. c), T. 165–167

39 Zur Geschichte der Handschrift nach 1889 siehe Wolf 1992.

40 Schenker 2000, 5f.

41 Ergänzend hierzu ebd., 10f.

Und zu T. 86 notiert Karger:

86

p Das *f*¹ der Mittelstimme ist hier und an allen Parallelstellen tonvoll, den Klang eines Hornes nachahmend zu spielen.

f *p*

Beispiel 4: Wolfgang Amadé Mozart, Fantasie c-Moll, KV 475, mit Vortragsanweisungen aus Schenker o. J. c), T. 86–89

Fraglos ist die zweite Passage sowohl analytisch als auch philologisch die interessantere, denn die vom tradierten Text abweichende Fassung des Autographs fordert einen ähnlichen Effekt mit einer anderen Mechanik: Mozart notierte das *f*¹ als Halbe und hob es durch die längere Klangdauer aus dem Zusammenhang heraus.⁴²

Mehr als um die Imitation der Klangfarbe ging es Schenker um ihre Funktion.⁴³ Die Liegestimme des Horns und die Unterstimme im Kontrabass werden durch ihren funktional konnotierten Klang zu analytischen Chiffren. Es scheint, dass Schenker sich dabei an einer Anekdote um Hans von Bülow orientierte⁴⁴, der einer Klavierschülerin empfohlen hatte, sich eine Sonate Beethovens instrumentiert vorzustellen.⁴⁵ 1895, als er von Bülow noch einen Respekt zollte, den er später nicht mehr aufbrachte, kommentierte Schenker diesen Ratschlag wie folgt: »Er wollte [...] darauf aufmerksam machen, dass in der Musik die Töne nicht nur beim Wort genommen werden dürfen [...], dass vielmehr hinter den unzulänglich schildernden Notenköpfen noch eine ganze Metaphysik spukt, die gefunden werden will.«⁴⁶

42 Eisen und Wintle haben sich sehr detailliert mit den Folgerungen dieser Variante für die Analyse des Stücks beschäftigt (1999, 36–44). Die Autoren resümieren: »[I]t is no exaggeration to say that what the F represents takes us to the heart of our understanding of Mozart's creative character.« (Ebd., 52)

43 Schenker (1908) nennt bei vielen Instrumenten Literaturbeispiele zu ihrer typischen Verwendung.

44 Zu dessen Ausgaben von Beethovens Klaviersonaten siehe Hinrichsen 1999, 308–323.

45 Schenker zitiert von Bülow folgendermaßen: »Denken Sie sich solche Stücke instrumentiert; es ist nicht unschicklich für Damen, die Orchesterinstrumente zu kennen; Sie brauchen die Instrumente ja nicht zu spielen; trotzdem ist es mir interessanter, wenn eine Dame Tuba bläst, als wenn sie Clavier spielt, denn es gibt sehr wenig Damen die Tuba blasen.«

46 Schenker 1895b, 159. Die scheinbare Umwertung, »Metaphysik« in der Struktur zu suchen, ist bei von Bülow vorgeprägt (vgl. Hinrichsen 1999, 357 f.).

IV. Körperlichkeit und Gestik

In der Vortragslehre skizziert Schenker die Rolle pianistischer Gesten.⁴⁷ Kargers Mitschriften beschreiben sie umfangreicher als andere mir bekannte Quellen⁴⁸; insbesondere die Bemerkungen zu Beethovens op. 14,2 sind außergewöhnlich präzise. Die von Schenker beschriebenen Gesten dienen unterschiedlichen Zwecken: Sie drücken Klangvorstellungen aus, grenzen Diminutionen ab und stiften Zusammenhang. In dieser Funktion sind sie nicht nur von der Mechanik des Klavierspiels diktiert, sondern darüber hinaus gleichsam analytische Neumen. Wenn beispielsweise Schenker in Takt 2 fordert, es müsse »[ü]ber die Achtelpause hinweg [...] der Arm vom 1. zum 3. Achtel hinübergetragen werden«, scheint das eigentlich redundant; eine Bewegung ist an dieser Stelle ohnehin unabdingbar.

Dann (soll) von *as* aus durch Heben des Armes und der Hand eine Art *Portamento* zu *c* zurück gemacht werden.

Über die Achtelpause hinweg muß der Arm vom 1. zum 3. Achtel hinübergetragen werden.

Portamento

1

Vom 4. Achtel es aus soll etwas beschleunigt auf das 3. Achtel *as* zugegangen werden.

Von *c* zum *h* des nächsten Taktes muß ohne Zögern weiter geschritten werden.

Beispiel 5: Wolfgang Amadé Mozart, Fantasia c-Moll, KV 475, mit Vortragsanweisungen aus Schenker o. J. c), T. 1–4

Offenbar geht es Schenker über den Gemeinplatz hinaus um das Fließende der Bewegung⁴⁹ und ihre bewusste Ausführung: Sie hilft, die Pause nicht als Unterbrechung aufzufassen (also nach dem *h* nicht stehen zu bleiben und ruckartig die Handposition zu ändern), sondern im Anschlag des ersten Achtels die Höherlegung gleichsam im Arm vorauszuwissen. Die Prolongation des *h* und die Brechung zu *d*² und *g*² in Takt 2 werden gestisch erfahrbar, indem die Pianistin oder der Pianist den Ton körperlich »trägt«.

Die Gesten verbinden den inhärenten Vortrag mit der Verklänglichung. Sie »verkörpern« Schenkers Deutung: durch weich fließende, »organische« Bewegung (da wird »hinübergetragen«, es gibt ein »Wiegen der Hand«), durch metaphorische Gesten (mehrmals lässt Schenker »gleichsam schwebend« spielen, in den Notizen zu Beethovens op. 14,2 lässt er den »Klang ausschütten«) und durch körperliche als Zeichen musikalischer Be-

47 Schenker 2000, 8–10.

48 Siehe vor allem Rothstein 1984, 21f.

49 Zur Metapher des Fließens bei Schenker siehe Cook 2007, 26.

weglichkeit (so rügt er eine Statik der Hand, die Mozarts Musik nicht gerecht würde⁵⁰). Die Geste kodifiziert durch Körperlichkeit innere Disposition und Klangvorstellung, sie schafft physisch und psychisch die Bedingungen für den Moment des Anschlags. In dieser Funktion ist die Gestik intendiert, was nach Herbert Blau und Marvin Carlson eine neue Dimension des Performativen jenseits unreflektierter Gesten bedeutet.⁵¹ So weit sie als sichtbare Bewegung aber auch vom Publikum wahrgenommen wird (und unabhängig von Schenkers Intentionen tritt dieser Fall bei der öffentlichen Aufführung unweigerlich ein), kommt nach Teun A. van Dijk ein neues Problem hinzu: Die semiotisierten Gesten müssen ›richtig‹ im Sinne Schenkers dechiffriert werden – nicht als aufgesetzte Effekte, die von der Musik ablenken, sondern in ihrer integralen Relevanz für deren Struktur. Das Publikum muss um ihre analytisch darstellende statt pittoreske Intention wissen, soll die ursprüngliche Bedeutung nicht verloren gehen.⁵² Dies gilt umso mehr, als Schenker sein mögliches Vorbild, den *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, modifizierte. Bach sprach von (um einen Begriff von Paul Ekman und Wallace V. Friesen zu gebrauchen) »Emotionsausdrücken«⁵³, hierin den Theorien zur Schauspielkunst seiner Zeit nahestehend:⁵⁴ »Bey matten und traurigen Stellen« werde der »Musickus« »matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an«.⁵⁵ Schenkers »Illustratoren« betreffen aber auch Strukturelles; sie sind nach Adam Kendon zwar ikonisch kodiert, sehen also dem ähnlich, was sie bedeuten⁵⁶, doch bezieht Schenker diese emphatisierende oder komplementierende Bedeutung auf ein Abstraktum.⁵⁷ Die Dekodierung steht und fällt mit der informierten Mitarbeit des Publikums⁵⁸, das vom Empfänger zum »Mit-Sender« wird.⁵⁹

V. Zusammenhang

Schenkers Anweisungen zielen darauf musikalischen Zusammenhang im Klang erlebbar zu machen. Hierzu seien nochmals einige Passagen herausgegriffen.⁶⁰

50 Zu KV 485: »Mozarts Hand bewegt sich [...] fünfmal auf und nieder, die des Herausgebers tut beide Takte mit nur einer Bewegung ab: Bei Mozart Leben, Zartheit und Anmut im Wechsel, hier Starre, der Einerlei-Tod« (Schenker 1925b, 47; siehe dazu Blasius 1996, 42–45).

51 Carlson 1996, 4.

52 Ebd., 69.

53 Hübler 2001, 24.

54 Gebauer/Wulf (1998), 98f. Im Schauspiel seien »Bewegung und Gebärde« integral »für den Vortrag«, schrieb auch Schenker (1925b), 43.

55 Bach 1753, 122. Schenkers Notizen zum *Versuch* in US-NYpl beziehen sich nach Mitteilung von John Koslovsky auf die Kapitel zur Satzlehre.

56 Hübler 2001, 31.

57 Ebd., 30. Damit unterscheiden sie sich beispielsweise von Joseph Marx' Beschreibung der »impressionistisch[en]« Spielgestik Max Regers (Marx 1947, 307). Hingegen bezog sich Bach durchgehend auf den Affektausdruck (Bach 1753, 122 und 124).

58 Hübler 2001, 28.

59 Eco 1977, 188.

60 Beachtung verdienen auch die Anweisungen zu T. 16f., wo Schenker mehrere Hierarchiestufen unterscheidet: In T. 16 ist der erste Terzzug dem zweiten übergeordnet, von beiden Takten der erste

a) Die ersten neun Takte im Allegro ab Takt 36 (analog nochmals ab Takt 45) kennzeichnet Schenkers Spiel als in sich zweigeteilte musikalische Einheit.⁶¹

Die Nebennoten im Baße sind mit weichem Anschlag kaum hörbar zu spielen.

Nach dem 1. Achtel ist das 2. *piano* frisch einzusetzen. Das 1. und 2. Achtel dürfen nicht gebunden sein.

Mit dünnem Ton wird auf das 3. Viertel zugegangen, das bei Aufwerfen der Hand etwas kürzer als sein Wert ausgehalten –

über den eingeschalteten T. 49 hinweg

als Kopftön des 3-Zuges $e^2-d^2-c^2$ gehört werden muß.

V⁷ I v I

Beispiel 6: Wolfgang Amadé Mozart, Fantasia c-Moll, KV 475, mit Vortragsanweisungen aus Schenker o.J. c), T. 36–44

Dabei unterscheidet Schenker die funktionalen Bezirke der V-I-Progression: Zunächst baut er den Klang über dem Orgelpunkt e auf. Die Nebennote f lässt er – anders als andere Herausgeber, die sie mit einem Akzent versehen⁶² – zurücktreten; es ergibt sich ein kaum hörbar figuriertes, pulsierendes Klangfundament, auf dem die Akkordbrechung errichtet wird. Den Abschluss dieser ersten Phase in Takt 41/50 signalisiert eine Zäsur. Von der temporären V. Stufe geht es zur lokalen I. Stufe in Takt 42/51. Nun wird »mit dünnem Ton« das e^2/d^2 angesteuert, »bei Aufwerfen der Hand« verkürzt und dadurch akzentuiert.⁶³ Takt 43 ist dann vermutlich dynamisch zurückzunehmen, so dass Takt 44

Takt dem zweiten – so ist es auch in Schenkers Analyse dargestellt. Ab T. 86 betonen die über den Wert ausgehaltenen punktierten Achtel den Aufstieg $d^2-es^2-f^2$; ab T. 131 ist die Stimmführung im Bass verdeutlicht, indem über dem non legato der rechten Hand (vgl. dazu Schenker 2000, 19f.) links die Triolenaufakte zurückgenommen werden und die Zieltöne »einen leichten Nachhall« erhalten; danach »ist die Hand zu heben«.

61 In der eigenen, vermutlich später entstandenen Analyse stellt Schenker die Stimmführung im Detail anders dar und verzichtet auf das Hervorheben des e^2 in T. 42.

62 Siehe zum Beispiel Mozart 1785d, 4.

63 Schenker lässt mit dieser Vorschrift einen kombinierten Staccato- und Akzent-Effekt entstehen, anstatt – was Mozarts Notat widerspräche (siehe aus schenkerianischer Sicht Jonas 1957, 56) – die Hervorhebung per Tenuto zu erreichen. Die Handbewegung ist sinngemäß wahrscheinlich auf T. 44/53 zu übertragen, um die Zusammengehörigkeit zu signalisieren. An anderer Stelle legt Schenker dar,

an Takt 42 anknüpft und das e^2 »über den eingeschalteten [Takt] hinweg als Kopftön des 3-Zuges $e^2-d^2-c^2$ gehört werden muß«. Der prononcierte Orgelpunkt, das Absetzen nach der V. Stufe und die Aufforderung zum ›Fernhören,⁶⁴ der tonikalisierten Takte 42/44 bzw. 51/53 über die kurze Digression hinweg übertragen die Deutung der Struktur, in Schenkers Lesart das Auskomponieren eines einfachen Harmonie- und Stimmführungsverlaufs, in die Ausführung am Instrument. Im größeren Zusammenhang akzentuiert die Spielweise zudem den Terzzug im Bass $a-g-f$ als Rückgrat des Allegro-Beginns.⁶⁵

(in Schenkers späterer Analyse: Basszug $e[-a]-d[-g]-c \rightarrow$ Quintfall zu f)

Beispiel 7: Wolfgang Amadé Mozart, Fantasia c-Moll, KV 475, Struktur nach Schenker o. J. c)

b) Grundsätzlich arbeitet Schenker die Einheit von Zügen heraus. An zwei Passagen lässt sich versuchsweise eine schenkerianisch triftige Ausführung rekonstruieren. Zunächst zu den Takten 65 ff. (Beispiel 8):

Nach dem Anstieg von c^3 zu f^3 sind zwei Schichten abwärts gerichteter Züge verschachtelt: Die Töne $f^3-es^3-des^3=cis^3$ in den Takten 68, 70 und 72 fungieren ihrerseits als Kopftöne fallender Terzzüge. Schenkers Anweisungen zielen auf die Darstellung dieser Struktur, die gleichwohl an keiner Stelle explizit angesprochen wird. Zunächst werden ab Takt 65 »[d]ie Achtelnoten rechts[,] die jeweils in den nächsten Takt hinüberführen«, im leichten Staccato gespielt, so dass die Strukturtöne durchklingen. Wieder helfen Gesten, den Achtelauftakt als bloße Vorbereitung zu kennzeichnen: »Die [rechte] Hand muß so gestellt sein, daß sie im Vorhinein auf den Niederstreich des nächsten Taktes hinzielt.« Wenn sich hier der Einfluss der Metrik bemerkbar macht, wird dies von der linken Hand gestützt, die den »Aufstreich durch leichte Betonung des 5. Achtels« ergänzt. Daraus resultiert ein zunächst halbtaktiges Pendeln zwischen Schwerpunkten rechts und links. Nachdem im Anstieg die Betonung in der linken Hand als Signal für den baldigen Fortgang der Struktur

dass bei Mozart »der *staccato*-Punkt ganz offenbar darauf hindeutet, daß er hier – ganz nach moderner Art – die Hand vom *Cl.*[avier] abzog, ohne aber [?] selbstverständlich die *Continuität* des Gedankens selbst irgendwie zu stören« (zum Andante des Klaviertrios G-Dur KV 496, in US-NYpl, Felix Salzer Papers, Box 54, Folder 7).

64 Allerdings wird die kleine Dimension dem Begriff nicht gerecht (siehe Furtwängler 1954, 201–204). Vgl. den »Rahmenanschlag« in Schenker 2000, 49–52, insbesondere Notenbeispiele 8.22–8.25.

65 Schenkers Analyse stellt auch dies im größeren Zusammenhang im Vergleich zu Kargers Mitschrift etwas umgewertet dar und führt den Zug im Bass von e über d zu c , erklärt also die Fundamente der Septimenakkorde als Struktur tragende Töne. Dies akzentuiert insbesondere den abschließenden Quintfall und den folgenden Neubeginn auf f .

Die Achtelnoten rechts die jeweils in den nächsten Takt hinüberführen sind *staccato* zu spielen. Die Hand muß so gestellt sein, daß sie im Vorhinein auf den Niederstreich des nächsten Taktes hinzielt.

Links muß der Aufstreich durch leichte Betonung des 5. Achtels gestützt werden.

Beispiel 8: Wolfgang Amadé Mozart, Fantasie c-Moll, KV 475, mit Vortragsanweisungen aus Schenker o.J. c), T. 65–71

rechts etabliert ist, unterstreicht sie in der Folge die Dehnung (Zwei- statt Eintaktigkeit) des Abstiegs ab Takt 68⁶⁶ – die Stelle illustriert, wie Schenker die metrische Gliederung im Vortrag ausdrückte. Schließlich lässt sich im Einklang mit Schenkers Konzeption des über den gesamten Zug hinweg gültigen Kopftons darüber nachdenken, die Kopftöne^ß und es³ in den Takten 68f. und 70f. über die Dauer der abwärts gerichteten Züge liegen zu lassen (vielleicht auch as-ges-fes=e in der angekoppelten Mittelstimme), also die Tasten bis zum d³ bzw. c³ herabgedrückt zu halten:⁶⁷ In der Vortragslehre empfiehlt Schenker für solche Zwecke die Technik des ›Handpedals‹.⁶⁸

66 Schenker 1935, 192.

67 Siehe ebd., 23, Notenbeispiel 5.2 (b). Die Struktur wäre auch in der Dynamik auszudrücken, indem sie (wie in der Ausgabe von Wilhelm Rauch [Mozart 1785e] und entgegen der von Ignaz Moscheles [Mozart 1785c]) die einzelnen Züge modelliert, statt alles in einem großen Crescendo aufgehen zu lassen. Siehe hingegen Kullak (1860, 309) der die Dynamik an die Bewegungsrichtung koppelt; Mozart (1756, 135) ging vom Bindebogen aus und forderte, man solle »die erste solcher vereinbarten Noten etwas stärker angreifen, die übrigen aber ganz gelind und immer etwas stiller daran schleifen«. Ein Crescendo war für Schenker sinngemäß umzusetzen: In einem Tagebucheintrag vom 28. April 1920 spricht er vom »Geheimnis [...], daß ein längeres cresc. nicht durch ein wirkliches Steigern der Kraft von Ton zu Ton, sondern durch Umwandlung in Beschleunigung, verbunden mit einem Druck bei der Zielstelle, auszuführen ist« (Federhofer 1985, 112).

68 Schenker 2000, 11f. Allerdings ist diese Spielweise ab T. 8 nicht mehr möglich. – Diesmal schreibt Rauch eine Dynamik vor (Crescendo auf das vorletzte Achtel in T. 6, neues Crescendo durch den gesamten T. 7; so auch die Einrichtung von Sigmund Lebert [Mozart 1785d]), die Schenkers Absicht durchkreuzt.

Eine ähnlich vielschichtige Spielweise fordert Schenker ab Takt 6:

Dann (soll) von *as* aus durch Heben des Armes und der Hand eine Art *Portamento* zu *c* zurück gemacht werden.

Über die Achtelpause hinweg muß der Arm vom 1. zum 3. Achtel hinübergetragen werden.

Portamento

1

Vom 4. Achtel *es* aus soll etwas beschleunigt auf das 3. Achtel *as* zugegangen werden.

Von *c* zum *h* des nächsten Taktes muß ohne Zögern weiter geschritten werden.

Anders als in T. 1 u 3 wird zwischen *as* und *des* kein *Portamento* gemacht.

5

mit hochstehendem Ellbogen, dünn anschlagen, gleichsam schwebend

Die kleine Secund vom 4. zum 5. Achtel rechts wird tonvoll aber ohne *ritenuto* gespielt, die folgenden Achtel wie in T. 5 gleichsam schwebend.

Sämtliche Achtel gleichsam schwebend.

(projizierte Bassstimme)

Beispiel 9: Wolfgang Amadé Mozart, Fantasie c-Moll, KV 475, mit Vortragsanweisungen aus Schenker o. J. c), T. 1–8

Schenker differenziert die Schichten im Anschlag: »Die kleine Secund vom 4. zum 5. Achtel rechts« lässt er »tonvoll aber ohne *ritenuto*« spielen, »die folgenden Achtel wie in T. 5 gleichsam schwebend«. ⁶⁹ Das Herausarbeiten von viertem und fünftem Achtel hebt, abermals wie in der handschriftlichen Analyse der Fantasie, die Chromatik (*c*), *d-es*, *e-f*, *ges* hervor (in Takt 8, oktaviert in Takt 9), also die Folge von Quinte, Sexte und Septime über dem Fundament *as*, das nach Schenkers Analyse auch in den Takten 8–9 strukturell fortbesteht.

c) Zuletzt ein Blick an den Schluss der Fantasie. In den Takten 165 und 166 geschieht Unerwartetes (Beispiel 10):

Hier mag wie in Takt 65 ff. der Akzentstufentakt eine Rolle spielen⁷⁰, da am Beginn des 20. Jahrhunderts die Betonung des relativ schweren Taktteils noch weitaus üblicher war als etwa ein Jahrhundert später.⁷¹ Zugleich wird abermals das performative Element der Analyse greifbar: *as*²-*a*² in der rechten Hand ist, wie auch Schenkers Analyse zeigt, eine

⁶⁹ Salzer 1977, 308 hingegen betont die strukturelle Bedeutung des *ges*¹ in T. 6.

⁷⁰ So schreibt etwa Daniel Gottlob Türk, dass »bey einem feinen Vortrage, außer der ersten und wichtigsten Note eines Taktes, zwar auch der zweyte gute Takttheil einen Nachdruck erhält, der aber nicht so merklich seyn darf, als bey dem ersten und wichtigern guten Takttheile.« (1789, 335)

⁷¹ Siehe etwa Kullak 1860, 273 f.; Brown 1999, 9–19.

Das fünfte Achtel wird etwas angedrückt,
die folgenden jedoch müssen ähnlich wie in T. 3 u 8
mit hochstehendem Arm gleichsam schwebend gespielt werden.

Die Achtel links müssen knapp an der Taste gespielt werden. Die Hand wird nach Anschlagen des Tones gehoben und das Pedal kurz nachgetreten, wodurch der Ton einen leichten Nachhall erhält. Es wird durch diese Spielweise das Streichen eines Kontrabasses nachgeahmt.

Beispiel 10: Wolfgang Amadé Mozart, Fantasie c-Moll, KV 475, mit Vortragsanweisungen aus Schenker o.J. c), T. 165–167

Dezimenkoppel der Basstöne *F-Fis*, oktaviert zur Alberti-Figur der linken Hand; in den Folgetakten wird dieses Motiv zunächst als diatonische Halb-, dann als Ganztonbewegung weitergeführt. Dies geschieht an einer Gelenkstelle des Stückes, wenn sich nach der langen Prolongation der 5. Melodiestufe über der I. Stufe der Abstieg des Hintergrundsatzes vollzieht:

Beispiel 11: Wolfgang Amadé Mozart, Fantasie c-Moll, KV 475, Struktur nach Schenkers Analyse in US-NYpl, Felix Salzerpapers, box 55, folders 1, 5–6 und Salzer 1977, II, 310f.

Doch erhebt sich die Frage, ob diese Struktur nicht erst durch das Spiel als Verklänglichung der Analyse in den Notentext projiziert wird: Wer das Motiv nicht als Konstituens des Satzes versteht, vermag Schenkers Spielweise nur schwer nachvollziehen. Indem sie die ausgedrückte Struktur selbst generiert, wird sie zur self-fulfilling prophecy. Andererseits zeigt die Passage ebenso deutlich, wie ernst Schenkers oft wiederholte Warnung zu nehmen ist, im Spiel nicht den Hintergrundsatz hervorzukehren (siehe unten): Dessen Abstieg wird hier ja gerade nicht betont.

* * *

Das undatierte Konzept eines Briefs von Moritz Violin an Moriz Rosenthal, offenbar kurz nach Schenkers Tod als klärendes Resümee einer Auseinandersetzung mit dessen Gedanken zum Verhältnis von Theorie und Praxis geschrieben, zeigt, wie der Schülerkreis das eben umrissene performative Element der Musiktheorie diskutierte:⁷²

Eine Gefahr birgt Musiktheorie immer. Empfindung, Gefühl etc. etc. läßt sich nicht durch Empfindung, Gefühl etc. etc. theoretisch darstellen. Die reine Tonempfindung, kann ich nur durch Tonempfindung erwidern [...]. Das ist aber nicht Theorie. Deshalb müssen wir das Wort, das wir beim Theoretisieren nur gebrauchen können, immer nur als *Transpositionerscheinung* der Empfindung, des Gefühls nehmen. Es hieße Schenker bitteres Unrecht zufügen, der vor allen Andern den spekulativen Theoretiker bekämpft, würden wir nicht bemerken, daß *jeder* technischer [sic] Ausdruck seiner Theorien nur die Transponierung dessen darstellt, was wir als sinnlichen Eindruck begreifen.

Es liegt mir eine Bemerkung von Ihnen zur Urlinie tief, tief im Ohr u. Gemüt. Sie sagten ungefähr: »Was sollen denn die einzelnen Noten (Linienführung) gegenüber den undefinierbaren Imponderabilien der Melodie, ja des ganzen Werkes bedeuten?«. Ich verstand da genau was Sie [...] empfanden! Ich muß da tief in Schenkers Ideen hineingreifen. Gleichnisse sollen uns dann ganz zusammenführen. Schenker unterscheidet quasi die geistige Idee von der sinnlichen Idee. Er spricht von einer musikalischen Vordergrund u. Hintergrundtechnik [...]. Ich möchte das präziser durch das Gleichnis einer ewigen Wahrheit ausdrücken:

Alles Lebende der Welt, lebt von der Vordergrundstechnik des Schöpfers. Seine reizvollen motivischen Kniffe, die Sinnlichkeit, Begierde, Wollust, Schönheitsdrang, sind wahrlich nur Form, um dem Urgesetz seiner geistigen Idee, der Zeugung, (der Urlinie des Geschehens) Geltung zu verschaffen. Gewiß ist der Vordergrund, das Sekundäre, das Primäre in unserem Leben u. doch sind wir am nächsten dem Schöpfer, wenn wir unsere Urlinie des Lebens, die Liebe, diese wahre geistige Zeugungsidee in uns tragen.

Wir atmen den Duft der Blumen. Das ist sicher nicht die geistige Mission der Blumen. Der Duft erweckt in uns nur die Liebe zu ihr. Wir kommen ihr u. dem Schöpfer näher wenn wir sie als Botaniker [...] betrachten. Wir erschauern dann vor den Zeichen, die uns zeigen, wie das Gesetz der Zeugung, diese geistige Idee, durch mechanische Zeugungseinrichtungen ewige Geltung verschafft wurde [sic]. Genießen werden wir dann doppelt Duft u. Geist.

Schenkers Anweisungen sind in diesem Sinne analytisch fundiert, da sie auf der Basis der postulierten Analogie von musikalischem Regelwerk, fachsprachlicher Terminologie und pianistischer Ausführung eine Lesart der musikalischen Struktur ins Klavierspiel tragen. Bei Schnabel bemängelte Schenker die Missachtung von »Coloratur und Diminution«. Er dagegen möchte die Verhältnisse zwischen den Schichten im Werk auch klanglich realisiert wissen; für »unerlässlich« hält er in *Der freie Satz* (im Kapitel über die *Bedeutung des Ursatzes für Komposition, Lehre und Vortrag*) »die Erziehung mindestens zu den Zügen als den *Hauptmitteilern allen Zusammenhanges*«. ⁷³ Dabei widmet Schenker sich in den Karger-Mitschriften, anders als Violins Ausführungen es vermuten ließen,

⁷² Ediert in *Schenker Documents Online*.

⁷³ Schenker 1935, 37.

ausschließlich Schichten des Vordergrundes – auch dies im Einklang mit dem Lehrwerk, in dem er das Zerrbild eines Vortrags geißelt, der sich in der plakativen Betonung des Hintergrunds erschöpfe.⁷⁴ Werde die Musik nicht derart modelliert, so fehle die »Technik des musikalischen Geistes«, von der Schenker »die mechanische Technik« abhebt.⁷⁵ »Mechanische« sei die Voraussetzung für »musikalische Technik«, die jene »in sich einschließt und in Seele auflöst«⁷⁶ und auf musiktheoretischer Bildung gründe. Für diese musiktheoretische Bildung setzte Schenker sich uneingeschränkt ein und attackierte Lehrer, die »den Kindern« alles vorenthielten, »was nur irgendwie die sogenannte musikalische ›Theorie‹ streift«.⁷⁷

Aufschlussreich für Schenkers Denken ist, welche Folgen er bloßem Aktionismus zuschreibt: »[S]tatt eines stark athmenden Kunstwerkes« ertöne als dessen desaströse Folge »ganz entsetzlich unter den Händen der jungen Spieler das Knochengerassel eines Sonatenskeletts«.⁷⁸ Schenker greift hier zu einer biologischen Metapher. Die Vortragslehre beschreibt Musik als etwas Lebendes: Sie atme durch eigene Lunge und habe einen eigenen Blutstrom;⁷⁹ *Der freie Satz* nennt das Kunstwerk einen »musikalischen Organismus«.⁸⁰ Nicht zu übersehen ist freilich, dass Schenkers Begriff des Organischen einem Wandel unterworfen war. In *Der Geist der musikalischen Technik* beschränkte er organisches Komponieren noch auf nicht Intendiertes:⁸¹ »In der That«, heißt es da zunächst ganz apodiktisch, »ist kein musikalischer Inhalt organisch.«⁸² Schenker lässt nur eine Ausnahme zu: Wahrhaft organisches Komponieren liege einzig dann vor, »so lange es vom Bewusstsein nicht befleckt« sei.⁸³ Ausgehend von diesen Thesen lässt sich eine Verbindung zu KV 475 skizzieren: Schenker lobt Reineckes Umgang mit Mozarts Ornamentik, sah sie also offenbar als wesentliches Element dieser Musik. Wenig später nannte er im *Beitrag zur Ornamentik* »die Absichtslosigkeit, das Ewig-Improvisirte der Gedanken« das Prinzip der »grossenClassiker«.⁸⁴ Dass er an einer ›Fantasie‹ aufzeigt, was ›organisches Spiel‹ sei und wie das scheinbar Fantastische der Oberfläche aus der Auskomponierung eines Hintergrunds entstand, erscheint in diesem Zusammenhang nur folgerichtig.

74 »Nicht etwa, daß die Urlinie so ausgerufen werden müßte, wie fälschlich im Vortrag einer Fuge die Einzelsätze ausgerufen werden; schon allein das Wissen um die Zusammenhänge genügt, um dem Spieler Mittel des Vortrags einzugeben, die einen Zusammenhang empfinden lassen« (ebd., 34 f., stellvertretend für weitere Bemerkungen in anderen Schriften; siehe auch Burkhart 1983, 107). Solche Aussagen relativieren die Darstellung von Schenker als einem reinen ›Hintergrund-Theoretiker‹ etwa bei Fink 1999, 132–137.

75 Schenker 1895a, 140.

76 Schenker 1895b, 161, ähnlich Kullak 1860, 256 f.

77 Ebd., 163.

78 Ebd.

79 Schenker 2000, 6.

80 Schenker 1935, 31.

81 Vgl. hierzu Pastille 1984 und die Replik Federhofers (1990, XXVI–XXIX) sowie Cook (2007), 36–38.

82 Schenker 1895a, 148.

83 Ebd., 150.

84 Schenker 1904, 12; dagegen etwa Kullak 1860, 262.

1894 schrieb Schenker, »[d]ie vollkommenste Anschauung des musikalischen Kunstwerkes« habe, wer »die darin waltenden (fremden oder eigenen) Gesetze des Componisten, gleichsam die Vorsehung des Stückes, erkennt und durchfühlt«. ⁸⁵ Er postuliert eine parareligiöse ›unio mystica‹; ⁸⁶ »Genie« und »Zuhörer« verschmelzen, weil »der Zuhörer im Geniewerk, in dessen Inhalt und Schreibart von vornherein mitenthaltend ist«. ⁸⁷ Wer Individuelles in die Musik trage, kompromittiere diese Verbindung; »[d]er Zuhörer wird vom Genie abgeschnitten«, die einkomponierte ›interior performance‹ bleibt unrealisiert. Schenkers lapidare Folgerung: »Man spiele daher das Werk eines Meisters, wie man es geschrieben findet.« »Der wahre Vortrag« – und so erhält die eingangs zitierte Wendung vom »unwahr[en]« Spiel einen moralischen Unterton – hat eine soziale Relevanz. ⁸⁸

Es lässt sich nicht nur fragen, wovon die ›Stimme‹ jener »interiorperformance« erzählt, sondern auch, ›wer‹ (oder ›was‹) sich da Gehör verschafft. Verknüpft man Theodor W. Adornos Formulierung, »[d]aß Musik sich selber vortrage, sich selbst zum Inhalt habe, ohne Erzähltes erzähle« ⁸⁹, mit Schenkers von Eduard Hanslick inspiriertem Diktum ⁹⁰, das musikalische Motiv sei »nur ein Zeichen für sich selbst oder, besser gesagt, Nichts mehr und Nichts weniger, als es selbst« ⁹¹, so ›erzählt‹ sie vom Bau der Musik, vom Metadiskurs des Organischen. Ihn, die ästhetische Prämisse der Analyse, projiziert Schenker in den Text und seine Ausführung. ⁹² Darin liegt die Performativität seiner Deutung im Kern begründet, das Interpretierende, provokant gesagt: das Fiktionale.

Fiktional ist Schenkers (Re-)Konstruktion einer ›interior performance‹ auch insofern, als dass der eng mit ihr verknüpfte Anspruch, die Werke so zu realisieren, »wie sie vor 110 oder 120 Jahren geklungen haben mochten« ⁹³, ausblendet, dass bereits um 1800 das Mozart-Spiel Gegenstand einer Kontroverse war. Und offenbar stellte die c-Moll-Fantasie dabei kein marginales Beispiel dar, denn immerhin wurde sie sowohl in biographischer als auch in fiktionaler Literatur in jenem Zusammenhang thematisiert. Joseph Frank berichtete, wie bei KV 475 »[u]nter [Mozarts] Fingern das Klavier zum ganz anderen Instrument« wurde, und Thomas Irvine folgert, es sei »schwer zu glauben, daß Mozart durch eine kontrollierte, ›werktreue‹ Wiedergabe etwa des Artaria-Erstdrucks seinen Schüler so in Erstaunen gesetzt haben könnte«. ⁹⁴ Wilhelm Heine ließ in *Hildegard von Hohenthal*

85 Schenker 1894, 96. Die Metapher des Sehens, die das Wort »Anschauung« anlegt, führt Schenker als roten Faden durch den Text. Der Aufsatz kulminiert in der Utopie, es sei »im Hören eines Kunstwerkes der höchste Triumph, die stolzeste Wonne [...], das Ohr gleichsam zur Macht des Auges zu erheben, zu steigern« (ebd., 103). Schenker grenzt davon »das unreife Anschauen« ab, »die Anschauung Desjenigen, der nicht auch die Technik der bezüglichlichen Kunst gut weiß« (ebd., 98).

86 Vgl. die religiöse Metaphorik in Schenker 1935, 18; siehe auch Cook 2007, 67.

87 Schenker 1924, 47.

88 Schenker 1923, 36; zusammenfassend Cook 2007, 307–318.

89 Adorno 1960, 106.

90 Hanslick 1854, 32.

91 Schenker 1895a, 138.

92 Analog zur Analyse der Sonate a-Moll KV 310: Eybl 1999, 139.

93 Schenker 1896, 191.

94 Irvine 2003, 49.

Frau von Lupfen am Klavier »eine meisterhafte Phantasie von Mozart so fertig [spielen], mit so viel Ausdruck und Gewalt über alle Eigenschaften des Fortepiano, dessen leiseste Zartheit und allerhöchste Stärke, daß *Lockmann* einmal über das andre ihr Beyfall zurief.«⁹⁵ Solche Berichte zeugen davon, dass es keinesfalls einen für selbstverständlich gehaltenen Modus des Vortrags von Mozarts Werken gab. Die Interpretation des Notats unterschied sich vielmehr schon regional: Während August Eberhard Müller für die Übertragung bachscher Vortragsprinzipien auf Mozarts Musik plädierte⁹⁶, reklamierte Franz Jakob Freystädtler in einem leidenschaftlich gehaltenen Brief an Ambrosius Kühnel vom 25. Dezember 1812 das einzig wahre Wissen um Mozarts Klavierspiel für die Wiener Tradition.⁹⁷ Die Divergenz bedeutete eine ästhetische Verortung. Die Gültigkeit des Einheitsdiskurses der Ästhetik, auf dem Schenkers Deutung unhinterfragt basiert, schien ursprünglich für Mozarts Kompositionen strittig: Erinnerung sei an Johann Baptist Schauls Kritik, Mozart habe lediglich »große, undurchdringliche Labyrinth zu bauen gewußt«⁹⁸, oder die Rezension von Breitkopfs Mozart-Ausgaben in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, diese Musik sei modischer Anlass für »ein widerwilliges sträubiges Zerstückeln und Durcheinanderwerfen der Ideen: ein rauhes, wildes, widerhaariges Treiben, Toben und Wüten, ohne dass man weiß, woher? oder wohin?« geworden.⁹⁹ Diskontinuitäten und Brüche aber lagen nicht im Zentrum von Schenkers Interesse; Salzers These, wesentlich an der Fantasie sei »das Verständnis der musikalischen Richtung und Kontinuität«, könnte auch von ihm formuliert sein.¹⁰⁰ Wenn KV 475 nach Irvine »das Spiel zwischen dem Fantastischen und dem Rationalen, Gaukelei und Ordnung« diskutiert¹⁰¹, dann verschiebt Schenker dieses Gleichgewicht; Charles Rosens Fazit, das Stück sei »nach klassischen Maßstäben abnorm«, hätte er wohl für oberflächlich befunden.¹⁰² So gilt auch für Schenkers analysegesteuerte Übersetzung von Notat in Klang, dass in der Übersetzung das Translat sich stets verändert, Kontexte sowohl verliert als auch neu hinzugewinnt, weil Teile des Vermittlers und des Zielmediums in das Ergebnis einfließen.¹⁰³

95 Heinse 1795, 54; die Identifizierung von KV 475 stützt sich auf die Datierung des Drucks (ebd., 492).

96 Müller 1791.

97 Freystädtler 1812.

98 Schaul 1809, 9.

99 »Recension« (AmZ 1800), 34. Kurz zuvor steht explizite Kritik an Mozarts Klaviersatz: Es sei »in die Klaviermusik ein rauher, zweckwideriger Symphoniegeist – von welchem man mehrere von Mozarts Arbeiten dieser Gattung nicht frey sprechen kann – [...] eingerissen« (ebd., 33).

100 Salzer 1977, Bd. 1, 210, ähnlich Atlas 1986, 25.

101 Irvine 2003, 47.

102 Rosen 1983, 101.

103 Siehe im Überblick Baumann 1998; wie schon die sprachliche Übersetzung ohne Medienwechsel die Verortung von Schenkers Gedanken beeinflusst, zeigt Snarrenberg 1994 (vgl. dazu Eybl 2006, 14).

Anhang: Edition

Von Heinrich Schenker | *erhaltene* | Vortragsanweisungen | zu Mozarts *Fantasie in C moll* //

[Taktzahlen im Text beziehen sich auf die NMA, Kargers Zählung steht im Anmerkungsapparat. »|« markiert Zeilenfall, »||« Seitenwechsel.]

T. 1	Vom 4. Achtel es aus \soll/ etwas beschleunigt auf das 3. Achtel as zugegangen werden, dann von as aus durch Heben des Armes und der Hand eine Art Portamento zu c zurück gemacht werden. Von c zum h des nächsten Taktes muß ohne Zögern weiter geschritten werden.
T. 2	Über die Achtelpause hinweg muß der Arm vom 1. zum 3. Achtel hinüber- getragen werden. Das 3. Achtel ist tonvoll zu spielen, das 4. dagegen im Schatten also pp.
T. 5	Anders als in T. 1 u[.] 3 wird zwischen as und des (7. u. 8. Achtel) kein Porta- mento gemacht. Sämtliche Achtel müssen mit hochstehendem Ellbogen so dünn angeschlagen werden, daß der Ton gleichsam schwebend wird.
T. 6 u[.] 7.	Die kleine Secund vom 4. zum 5. Achtel rechts wird tonvoll aber ohne rite- nuto gespielt; die folgenden Achtel wie in T. 5 gleichsam schwebend.
T. 8 u[.] 9.	Sämtliche Achtel gleichsam schwebend.
T. 10–15	Links sind hier wieder sämtliche Achtel gleichsam schwebend zu spielen. Bei den Sechzehnteln rechts wird durch Wiegen der Hand ein weicher, forwärts [sic] schrei- tender Anschlag erzielt.
T. 16	Das erste und neunte Sechzehntel werden als Kopftöne zweier Terz- züge hervorgehoben, doch erhält das 9. Sechzehntel gegenüber dem ersten ei- nen etwas schwächeren Nachdruck. So wird die Einheit des ganzen Taktes erzielt.
T. 17	Gleiche Spielweise wie T. 16; nur muß hier der Mollfärbung zuliebe die Tongebung etwas leiser sein.
T. 18	Die Zweiunddreißigstelfigur links wird bei liegen bleibendem Baßton D ganz leicht durchlaufen, so daß über die Taktwende hinweg nur der Zug von D zu G zu hören ist. Hiebei erhält G in T. 19 den stärkeren Nachdruck.
T. 19	In den Takten 19ff[.] wird die Figur ebenso gespielt, nur D etwas kürzer liegen gelassen.
T. 22	Auf das 2. Viertel wird über die Pause hinweg etwas be- schleunigt zuge- gangen.
T. 33 ¹	Links ist bei <i>ais</i> das Chroma durch entsprechenden Druck zu unterstrei- chen!
T. 41 ²	Nach dem 1. Achtel ist das 2. piano frisch einzusetzen. Das 1. und 2. Ach- tel dürfen nicht gebunden sein.
T. 42 ³	Mit dünnem Ton wird auf das 3. Viertel zugegangen ⁴ , das – bei Aufwerfen der Hand etwas ⁵ kürzer als sein Wert ausgehalten – über den eingeschal- teten T. 43 ⁶ hinweg als Kopftön des 3-Zuges e ² -d ² -c ² gehört werden muß.

T. 50–53 ⁷	Gleiche Spielweise wie in T. 41–44. ⁸
T. 36–40 ⁹	Die Nebennot[e]n im Baße sind mit weichem Anschlag kaum hörbar zu spielen.
T. 45–49 ¹⁰	Die Nebennot[e]n im Baße sind mit weichem Anschlag kaum hörbar zu spielen.
T. 65 ¹¹	Die Achtelnoten rechts die jeweils in den nächsten Takt hinüberführen sind <i>staccato</i> zu spielen. Die Hand muß so gestellt sein, daß sie im vor- hinein auf den Niederstreich des nächsten Taktes hinzielt – links muß der Aufstreich durch leichte Betonung des 5. Achtels gestützt werden.
T. 81 ¹²	Der Eintritt der Duolen nach de[n] vorhergehenden Triolen wird durch leichtes Innehalten auf dem 1. Achtel zum Ausdruck gebracht. Bei den 2 letzten Achteln wird bei etwas verstärktem Tone etwas zurückgehalten und dadurch die ♩ im nächsten Takte vorbereitet.
T. 82 ¹³	Der Sechzehntellauf in der 2. Takthälfte ist ruhig zu spielen. Ebenso die Oktaven in T. 84. ¹⁴
T. 86 ¹⁵	Das punktierte Achtel muß hier und an allen Parallel- stellen (wie es ein Grundgesetz erfordert) etwas über seinen Wert ausgehalten werden. Das punktierte Achtel wird sinngemäß etwas angedrückt, dann ohne die Hand zu heben oder deren Stellung zu ändern der Druck nachgelassen, worauf die Zweiunddreißigstel mit dünnstem Tone auf dem Wege zum nächsten Achtel mitge- nommen werden können. Das <i>f</i> ¹ der Mittelstimme ist hier und an allen Parallel- stellen tonvoll, den Klang eines Hornes nachahmend zu spielen.
T. 125 ff. ¹⁶	Hier ist das » <i>non legato</i> « zu beobachten.
T. 131 ff. ¹⁷	Die Triolen links sind ganz dünn auf das nächste Achtel hinzuspielen. Nach Erreichen des Achtels, das einen leichten Nachhall erhält ist die Hand zu heben.
T. 165 ¹⁸	Das fünfte Achtel <i>as</i> ² wird etwas angedrückt, die folgenden jedoch müs- sen ¹⁹ ähnlich wie in T. 8 u[.] 9 mit hoch- stehendem Arm gleichsam schwe- bend gespielt werden.
T. 166 ²⁰	Gleiche Spielweise wie T. 165. ²¹
T. 167 ²²	Die Achtel links müssen knapp an der Taste gespielt werden. Die Hand wird nach Anschlag des Tones gehoben und das Pedal kurz nachgetreten, wodurch der Ton einen leichten Nachhall erhält. Es wird durch diese Spielweise das Streichen eines Kontrabasses nachgeahmt.
T. 168 ²³	Das erste <i>g</i> ¹ und das erste <i>f</i> ¹ müssen tonvoll gespielt werden. Ebenso auch in der 2[.] Hälfte von T. 170. ²⁴ Links hier und T. 169 ²⁵ gleiche Spiel- weise wie T. 18 u[.] 19.
T. 174 u[.] 175 ²⁶	Es ist darauf zu achten, daß das dritte Achtel recht[s] noch <i>forte</i> also be- sonders tonvoll gespielt werde, während links der Baß <i>piano</i> einsetzt, wie es Mozart ausdrücklich verlangt. ²⁷

Anmerkungen zur Edition:

- 1 Karger zählt die Klammern 1 und 2 durch: »T 33 u. 39«.
- 2 Ursprünglich »T. 47.«.
- 3 Ursprünglich »T. 48.«.
- 4 Es folgt durchstrichen: »dessen Wert | durch Aufwerfen der Hand etwas | verkürzt wird, gleichzeitig aber«.
- 5 Es folgt durchstrichen: »verkürzt – über den«.
- 6 Ursprünglich »T. 49.«.
- 7 Ursprünglich »T. 56–59«.
- 8 Ursprünglich »T. 47–50«.
- 9 Ursprünglich »T. 42–46«.
- 10 Ursprünglich »T. 51–55«.
- 11 Ursprünglich »T. 71«.
- 12 Ursprünglich »T. 87«.
- 13 Ursprünglich »T. 88«.
- 14 Ursprünglich »T. 87«.
- 15 Ursprünglich »T. 91«.
- 16 Ursprünglich »T. 130 ff.«.
- 17 Ursprünglich »T. 136 ff.«.
- 18 Ursprünglich »T. 169«.
- 19 Hier folgt auf dem Kopf stehend und ausgestrichen der Beginn von S. 3: »tender Anschlag erzielt.«.
- 20 Ursprünglich »T. 170«.
- 21 Ursprünglich »T. 169«.
- 22 Ursprünglich »T. 171«.
- 23 Ursprünglich »T. 172«.
- 24 Ursprünglich »T. 174«. Dort ist das *fis*¹ gemeint.
- 25 Ursprünglich »T. 173«.
- 26 Ursprünglich »T. 178 u 179«.
- 27 Vgl. aber Mozart (1785a), 79.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1960), *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1964), »Nach Steuermanns Tod«, in: Adorno, Theodor W., *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux · Impromptus* (= Gesammelte Schriften 17), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1982, 311–317.
- Atlas, Raphael (1986), »Coherence vs. Disunity: The Opening Section of Mozart's Fantasy, K. 475«, *Indiana Theory Review* 7, 23–37.
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753/62), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2 Bde., Reprint Kassel u. a.: Bärenreiter 1994.

- Baumann, Uwe (1998), »Übersetzungstheorien«, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. von Ansgar Nünning, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, 649–652.
- Blasius, Leslie David (1996), *Schenker's Argument and the Claims of Music Theory* (= Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 9), Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press.
- Brown, Clive (1999), *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- Burkhart, Charles (1983), »Schenker's Theory of Levels and Musical Performance«, in: *Aspects of Schenkerian Theory*, hg. von David Beach, New Haven/London: Yale University Press, 95–112.
- Carlson, Marvin (1996), *Performance. A Critical Introduction*, London/New York: Routledge.
- Cook, Nicholas (1999), »Analysing Performance, Performing Analysis«, in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook und Mark Everist, 2. Aufl. Oxford/New York: Oxford University Press 2001, 239–261.
- (2007), *The Schenker Project. Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*, Oxford u. a.: Oxford University Press.
- Eco, Umberto (1977), *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Eisen, Cliff / Christopher Wintle (1999), »Mozart's C Minor Fantasy, K. 475: An Editorial ›Problem‹ and its Analytical and Critical Consequences«, *Journal of the Royal Musical Association* 124, 26–52.
- Eybl, Martin (1999), »Archäologie der Tonkunst. Mozart-Analysen Heinrich Schenkers«, in: *Mozartanalyse im 19. und frühen 20. Jahrhundert* (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik 6), hg. von Gernot Gruber u. Siegfried Mauser, Laaber: Laaber, 133–145.
- (2006), »Einleitung«, in: *Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung [...]* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 6), hg. von Martin Eybl u. Evelyn Fink-Mennel, Wien u. a.: Böhlau, 9–16.
- Federhofer, Hellmut (1985), *Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection, University of California, Riverside* (= Studien zur Musikwissenschaft 3), Hildesheim u. a.: Olms.
- (1990), »Vorwort«, in: *Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker. Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891–1901* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 5), hg. von dems., Hildesheim u. a.: Olms, XI–XXXII.
- Fink, Robert (1999), »Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface«, in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook und Mark Everist, 2. Aufl. Oxford/New York: Oxford University Press 2001, 102–137.
- Freystädtler, Franz Jakob (1812), Brief an Ambrosius Kühnel, D-LEsta, Bestand Musikverlag C. F. Peters.
- Fuchs, Dieter (1999), »Gesetz«, in: *Metzler Goethe Lexikon*, hg. von Benedikt Jeßing, Bernd Lutz u. Inge Wild, Stuttgart/Weimar: Metzler, 175.

- Furtwängler, Wilhelm (1954), »Heinrich Schenker. Ein zeitgemäßes Problem«, in: ders., *Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954*, Wiesbaden: Brockhaus, 198–204.
- Gebauer, Gunter / Christoph Wulf (1998), *Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Goehr, Lydia (1992), *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford/New York: Clarendon Press.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1802), »Natur und Kunst«, in: *Sämtliche Werke*, hg. von Ernst Beutler, Bd. 2, Zürich/München: Artemis/Deutscher Taschenbuch-Verlag 1977, 141.
- (1808), »Schriften zur Farbenlehre«, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 16, hg. von Ernst Beutler, Zürich/München: Artemis/Deutscher Taschenbuch-Verlag 1977, 7–837.
- Hanslick, Eduard (1854), *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Reprint Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965.
- Heinse, Wilhelm (1795), *Hildegard von Hohenthal*, hg. von Werner Keil, Hildesheim u. a.: Olms 2002.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (1999), *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 46), Stuttgart: Steiner.
- Hübler, Axel (2001), *Das Konzept ›Körper‹ in den Sprach- und Kommunikationswissenschaften*, Tübingen/Basel: Francke.
- Irvine, Thomas (2003), »Mozarts KV 475: Fantasie als Utopie«, *Acta Mozartiana* 50, 37–49.
- Jonas, Oswald (1957), [Antwort auf die Preisfrage], in: *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart. Fünf Lösungen einer Preisfrage* (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 10), hg. von Hans Albrecht, Kassel u. a.: Bärenreiter, 54–65.
- Karger, Friederike (ca. 1950), Briefe an Joseph Marx, A–Wn, Briefnachlass Joseph Marx.
- Kinderman, William (1991), »Subjectivity and Objectivity in Mozart Performance«, *Early Music* 19, 593–600.
- Kullak, Theodor (1860), *Die Ästhetik des Klavierspiels*, hg. von Walter Niemann, 11. Aufl. Leipzig: Kahnt 1922.
- Marx, Joseph (1935), »Der Musikforscher Heinrich Schenker«, *Neues Wiener Journal*, 3. Februar 1935, 8.
- (1947), *Betrachtungen eines romantischen Realisten. Gesammelte Aufsätze, Vorträge und Reden über Musik*, hg. von Oswald Ortner, Wien: Gerlach & Wiedling.
- Mozart, Leopold (1756), *Versuch einer gründlichen Violinschule*, hg. von Greta Moens-Haenen, Kassel u. a.: Bärenreiter 1995.
- Mozart, Wolfgang Amadé (1785a), Fantasie KV 475, in: ders., *Klaviersonaten* (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IX, Werkgruppe 25), Bd. 2, hg. von Wolfgang Plath u. u. Wolfgang Rehm, Kassel u. a.: Bärenreiter 1986, 70–79.
- (1785b), Fantasie KV 475 / Sonate KV 457, Faksimile-Edition, CD-ROM, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg: Mozarteum 2006.
- (1785c), *Fantasie und Sonate für das Pianoforte*, hg. von Ignaz Moscheles, Stuttgart: Hallbergro. J.
- (1785d), »Fantasie und Sonate No. 18. C moll«, in: *Edition Cotta. Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke*, hg. von Sigmund Lebert, Stuttgart/Berlin o. J.

- (1785e), *Sonaten für das Pianoforte*, hg. von Wilhelm Rauch, Leipzig/Bruxelles/London: Cranzo. J.
- Müller, August Eberhard (1791), *Anweisung zum genauen Vortrage der Mozartschen Clavierconcerte hauptsächlich in Absicht richtiger Applicatur*, Leipzig: Schmidt & Rau.
- Müller von Asow, Erich Hermann (1929), *Deutsches Musiker-Lexikon*, Dresden: Limpert.
- Pastille, William A. (1984), »H. Schenker, Anti-Organicist«, *19th Century Music* 8, 29–36.
- Raff, Christian (2002), »»Ausweichungen« als Kunstmittel. Zu den Tonarten in W. A. Mozarts c-Moll-Fantasie KV 475«, in: *Mozart Studien*, Bd. 11, hg. von Manfred Hermann Schmid, Tutzing: Schneider, 165–187.
- Rampe, Siegbert (1995), *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- »Recension. Oeuvres complètes de Wolfgang Amadeus Mozart, au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel à Leipsic.« (1800), *Allgemeine musikalische Zeitung* 3/2, 8. Oktober, 25–35.
- Rosen, Charles (1983), *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, 2. Aufl. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995.
- Rothstein, William (1984), »Heinrich Schenker as an Interpreter of Beethoven's Piano Sonatas«, *19th Century Music* 8, 3–28.
- Salzer, Felix (1977), *Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in der Musik* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 10/11), 2 Bde., Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Schachter, Carl (1991), »20th-Century Analysis and Mozart Performance«, *Early Music* 19, 620–626.
- Schaul, Johann Baptist (1809), *Briefe über den Geschmack in der Musik*, Karlsruhe: Macklot.
- Schenker, Heinrich (o. J., a), *Zum Vortrag von Beethovens Sonate op 14 N^o 2*, Manuskript von Friederike Karger, Nachlass Friederike Karger, Privatbesitz.
- (o. J., b), *Zum Vortrag von Beethovens Sonate op 110*, Manuskript von Friederike Karger, Nachlass Friederike Karger, Privatbesitz.
- (o. J., c), *Von Heinrich Schenker empfangene Vortragsanweisungen zu Mozarts Fantasie in C moll*, Ms. von Friederike Karger, Nachlass Friederike Karger, Privatbesitz.
- (1894), »Das Hören in der Musik«, in: Federhofer 1990, 96–103.
- (1895a), »Der Geist der musikalischen Technik«, in: Federhofer 1990, 135–154.
- (1895b), »Zur musikalischen Erziehung«, in: Federhofer 1990, 154–166.
- (1896), »Zur Mozartfeier«, in: Federhofer 1990, 189–191.
- (1904), *Ein Beitrag zur Ornamentik. Als Einführung zu Ph. Em. Bach's Klavierwerken [...]*, Wien: Universal Edition.
- (1908) [Pseudonym: Artur Niloff], *Instrumentationstabelle*, Wien: Universal Edition.
- (1910), *Kontrapunkt. Erster Halbband: Cantus firmus und zweistimmiger Satz* (= Neue Musikalische Theorien und Phantasien 2), Wien/Leipzig: Universal Edition, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1991.

- (1914), *Beethoven. Die letzten Sonaten. Sonate As Dur op. 110. Kritische Einführung und Erläuterung*, hg. von Oswald Jonas, 2. Aufl. Wien: Universal Edition 1972.
- (1922), »Mozart: Sonate A-Moll«, *Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht* 2, Heft 2, 7–24, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1990.
- (1923), »Der wahre Vortrag«, *Der Tonwille* 3, Heft 6, 36–40.
- (1924), »Wirkung und Effekt«, *Der Tonwille* 4, Heft 2/3, 47 f.
- (1925a), »Die Kunst der Improvisation«, *Das Meisterwerk in der Musik* 1, 9–40, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1974.
- (1925b), »Weg mit dem Phrasierungsbogen«, *Das Meisterwerk in der Musik* 1, 41–60.
- (1926), »Mozart: Sinfonie G-Moll«, *Das Meisterwerk in der Musik* 2, 105–157.
- (1935), *Der freie Satz* (= Neue Musikalische Theorien und Phantasien 3), hg. von Oswald Jonas, 2. Aufl. Wien: Universal Edition 1956.
- (2000), *The Art of Performance*, hg. von Heribert Esser, übers. von Irene Schreier Scott, Oxford/New York: Oxford University Press.
- Schenker Documents Online*, hg. von Ian David Bent, <http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/>:
- Heinrich Schenker an Emil Hertzka, 5. Mai 1914 (WSLB 211),
 - Heinrich Schenker an Ernst Lamberg, 8. Juli 1924 (OJ 5/24),
 - Artur Schnabel an Heinrich Schenker, 6. Dezember 1925 (OJ 14/14),
 - Heinrich Schenker an Oswald Jonas, 26. Januar 1933 (OJ 5/18, 22),
 - Oswald Jonas an Heinrich Schenker, 28. Januar 1933 (OJ 12/6, [19]),
 - Moritz Violin an Moriz Rosenthal, evtl. Anfang 1935 (OJ 70/3).
- Snarrenberg, Robert (1994), »Competing Myths: The American Abandonment of Schenker's Organicism«, in: *Theory, Analysis and Meaning in Music*, hg. von Anthony Pople, Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 29–56.
- Türk, Daniel Gottlob (1789), *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, hg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a.: Bärenreiter 1997.
- Walls, Peter (2003), *History, Imagination and the Performance of Music*, Woodbridge: Boydell Press.
- Wason, Robert W. (2006), »From Harmonielehre to Harmony: Schenker's Theory of Harmony and Its Americanization«, in: *Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung [...]* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 6), hg. von Martin Eybl u. Evelyn Fink-Mennel, Wien u. a.: Böhlau, 171–201.
- Wikman, Bertil (2007), »Heinrich Schenker, Artur Schnabel and the Relationship between Analysis and Interpretation«, *6th European Music Analysis Conference*, Freiburg i. Br.
- Wolf, Eugene K. (1992), »The Rediscovered Autograph of Mozart's Fantasy and Sonata in C Minor, K. 475/457«, *The Journal of Musicology. A Quarterly Review of Music History, Criticism, Analysis, and Performance Practice* 10, 3–47.

Harmonische Systeme des ausgehenden 19. Jahrhunderts und ihre Anwendung auf die Musik Richard Wagners¹

Ariane Jeßulat

Die großen systematischen Entwürfe zu Harmonik und Tonalität, deren Wurzeln überwiegend in der Mitte des 19. Jahrhunderts liegen und deren Ausläufer heute noch in einer vielfach modifizierten ›Funktionstheorie‹ in Gebrauch sind, stehen wegen ihres verfehlten Anspruchs, auf historisch unabhängigen, musikalischen Gesetzmäßigkeiten zu beruhen, in der Kritik. Andererseits aber war es eben diese Kritik, insbesondere jene zu Beginn des 20. Jahrhunderts, welche überhaupt erst das Potential freilegte, das die Vorstellung einer harmonischen ›Funktion‹ von der Fundamentalschritt-Theorie Rameaus unterscheidet. Ebenso deutlich wird, dass eine vermeintlich spekulative Grundannahme, wie beispielsweise die einer Symmetrie zwischen Dominante und Subdominante, nicht das Ergebnis naturwissenschaftlich messbarer Tonbeziehungen ist, sondern ein ästhetisches Postulat, das auf die Musik der Zeit reagiert. Die ›romantische Harmonik‹, besonders scharf artikuliert in den Musikdramen Richard Wagners, wirkt dabei zu gleichen Teilen als Vorbild und Indikator.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts zeichnete sich ein grundlegender Wandel in der Konzeption musiktheoretischer Lehrwerke ab. Waren die Inhalte traditioneller Generalbass-, Kompositions- oder Harmonielehren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch für eine direkte Anwendung im Generalbassspiel, in der musikalischen Interpretation oder in der Komposition gedacht, so setzt Moritz Hauptmanns 1853 erschienene Publikation *Die Natur der Harmonik und der Metrik* in Intention und Darstellung einen neuen Akzent: Die Nähe zu den exakten Wissenschaften wird gesucht, die Verbindung zur musikalischen Praxis gemieden. Es geht nicht um den Erwerb musikalischer Fähigkeiten; vielmehr soll der bereits ausgebildete Musiker die Gesetze musikalischer Schönheit auf logischem Wege erkennen und ableiten können. Hauptmann ist darin so konsequent, dass er im gesamten Buch auf Notenbeispiele verzichtet.²

Hugo Riemann, der in seinen frühen Veröffentlichungen Hauptmanns Thesen in weiten Teilen lediglich referierte, löste dessen Denkmodelle in einem groß angelegten Miss-

- 1 Dieser Beitrag wurde in einer ersten Fassung im Rahmen der »Fachtagung Musiktheorie und Hörerziehung – Unterrichtsangebote für Musikpädagogen« gehalten, die vom 10. bis zum 11. März 2007 in Kooperation mit der GMTH an der Landesmusikakademie in Sondershausen stattfand.
- 2 Zur erkenntnistheoretischen Qualität des in Hauptmanns Schriften dargestellten Ansatzes vgl. Rummenhöller 1966, 11–38.

verständnis ihrer ursprünglichen Intention aus ihrer erkenntnistheoretischen Hermetik und arbeitete auf dieser Grundlage im Laufe von 40 Jahren jene Lehre aus, die man heute als ›Funktionstheorie‹ bezeichnet. Riemanns Bestreben, Anschluss an die Naturwissenschaften und die Philosophie zu finden, ist charakteristisch für einen großen Teil des musiktheoretischen Schrifttums der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. So erwartete er von der Akustik Beweise für sein System, das alle musikalischen Gesetze aus dem reinen Dur- oder Molldreiklang abgeleitet hatte.³ Und obwohl die Errichtung harmonischer Systeme nach Prinzipien der deduktiven und daher allgemeingültigen Logik noch im 19. Jahrhundert durch naturwissenschaftliche, historische und ethnologische Erkenntnisse in Frage gestellt wurde⁴, konnte sich die Vorstellung einer auf ›ästhetischen Naturgesetzen‹ aufbauenden ›musikalischen Logik‹ etablieren.

Eine kritische Reaktion auf die abstrakte, deduktive Harmonielehre stellen manche musiktheoretische Publikationen zu Beginn des 20. Jahrhunderts dar, wobei die Arbeiten Arnold Schönbergs (1911), Heinrich Schenkers (1906) und Ernst Kurths (1920) durch ihre Qualität und Bedeutung herausragen. Die Gesetze der Dur-Moll-Tonalität als überhistorisch zu betrachten, hatte sich endgültig als unhaltbar herausgestellt, und die Demonstration ›grundlegender Gesetze‹ an nackten, mehr oder weniger unrythmisierten Akkorden leistete der ohnehin vorherrschenden Tendenz in der musikalischen Anfangslehre Vorschub, abstraktes und praktisch angewandtes Denken ohne stilistischen Halt durch den musikalischen Zusammenhang in Übungssätzen miteinander zu vermischen, die der reinen Demonstration des Regelwerks dienen sollten. Nach Vorstellung einer überholten Hermeneutik wurde mit diesen abstrakten Tonsätzen der Anspruch erhoben, musikalische Bausteine zu liefern, aus denen sich die musikalische Sprache zusammensetzen lassen sollte. Sogar Schönberg, der im Vorwort zur *Harmonielehre* denjenigen Unterricht verurteilt, der an Stelle des lebendigen Vorbilds das scheinbar sichere, aber primitive und letztlich die künstlerische Entwicklung hemmende harmonische System setzt⁵, mutet dem Schüler im Sinne eines falsch verstandenen Handwerks das Studium unzähliger isolierter, unrythmisierte und zum großen Teil satztechnischer fragwürdiger Notenbeispiele zu. Der heuristische Impuls dieses Buches, tonale Zusammenhänge aus

- 3 »Mit Spannung erwarte ich nun – und mit mir alle ernstesten Interessenten der endlichen Herstellung eines wirklich widerspruchslosen Kontakts der Theorie der Tonempfindungen mit der praktischen Kunstübung – den unentbehrlichen Ausbau der Verschmelzungstheorie Stumpfs, welche uns den Begriff der Harmonie, des konsonanten Akkords bringt.« (Riemann 1901b, 43)
- 4 So geht Hauptmann selbstverständlich davon aus, das von ihm entwickelte Regelwerk sei stilübergreifend auf alle Musik anzuwenden: »Der musikalische Fehler ist ein logischer Fehler, ein Fehler für den allgemeinen Menschensinn, nicht für einen musikalischen Sinn insbesondere. Die Regeln des musikalischen Satzes auf ihre wesentliche Bedeutung zurückgeführt, sind nur die Regeln für das genuin Verständliche überhaupt und sind in dieser Bedeutung für einen Jeden zu fassen, da sie nur Allbekanntes in ihm ansprechen.« (1853, 7) Zur Zeit der Abfassung dieses Satzes bestanden kaum Gründe, an der Existenz eines »für alle Musik« gültigen, deduktiven Regelwerks zu zweifeln.
- 5 »Und hier haben wir den wunden Punkt der Theoretiker angestoßen: ihre Theorien wollen als praktische Ästhetik wirken; wollen den Schönheitssinn beeinflussen, daß er beispielsweise durch Harmoniefolgen solche Wirkungen hervorbringe, die für schön angesehen werden können; wollen das Recht haben, solche Klänge und Folgen auszuschließen, die für unschön gelten. Aber diese Theorien sind nicht so gebaut, daß aus ihren Grundsätzen aus der folgerichtigen Weiterbildung dieser Grundsätze die ästhetische Bewertung sich von selbst ergibt!« (Schönberg 1911, 4)

vorher kaum gekannter analytischer Distanz heraus zu verstehen und darzustellen, wird durch diese Rückstände einer poetischen Elementarlehre nicht unterstützt.

Ebenso ist auch die bei Schenker, Kurth und Schönberg in den Vordergrund tretende Werkanalyse nicht frei von abstrakten harmonischen Denkmodellen des 19. Jahrhunderts: Da bei jeder analytischen Tätigkeit theoretische Grundannahmen eine erkenntnisleitende Funktion besitzen, kommt Riemannsches bzw. Hauptmannsches Gedankengut durchaus zur Anwendung, wenn auch nicht in der Unbedingtheit abstrakt formulierter Thesen. Allerdings zeigt sich, dass alle drei Autoren bereits im Bewusstsein einer historischen Distanz gegenüber dem Phänomen der Dur-Moll-Tonalität argumentieren, wenn auch auf jeweils unterschiedliche Art: Schönberg beschreibt das Wesen der Tonalität, indem er sie – salopp gesagt – an ihren eigenen Gesetzen zugrundegehen lässt. Kurth wendet sich aus der Erfahrung der neueren Musik des frühen 20. Jahrhunderts heraus der Musik Wagners zu, die für ihn einen Prüfstein tonaler Gesetze darstellt. Schenker schließlich legt bereits in seiner *Harmonielehre* einen Zeitraum zwischen Bach und Wagner fest, für den die von ihm dargelegten Gesetze gelten, alle andere Musik wertet er ästhetisch im Sinne eines ›noch nicht‹ oder ›nicht mehr‹ entschieden ab.

Die im skizzierten Zeitraum entwickelten Vorstellungen über die Logik harmonischer Gesetze könnten zum Teil verschiedener nicht sein, doch haben sie eine grundlegende Gemeinsamkeit: Sie behaupten spezifische, die Harmonik betreffende Symmetrien: den ›Dur-Moll-Dualismus‹ und das Gegensatzpaar Dominante und Subdominante.

* * *

Ich möchte mich im Folgenden auf Beobachtungen zum Gegensatzpaar Dominante und Subdominante beschränken und zeigen, dass sich hiermit ein ästhetisches Postulat verbindet und nicht eine Gesetzmäßigkeit, die a priori in der Natur tonaler Musik läge. Die Tatsache allerdings, dass in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, besonders in der Musik Richard Wagners, harmonische Symmetrien wie diese zum Teil schärfer und pointierter komponiert wurden als zuvor, mag mit dazu beigetragen haben, dass der zeitgenössischen Musiktheorie zufolge die Dur-Moll-Tonalität auf diversen Dualismen beruht. Auch die wissenschaftlich ausgerichtete Harmonielehre des 19. Jahrhunderts ist trotz ihrer Anklammerung an abstrakte Regeln und Notenbeispiele durchaus nicht ästhetisch neutral: Sie ist ein Reflex auf die Musik ihrer Zeit.

Ernst Kurth, der grundsätzlich Riemanns Lehre nicht anzweifelt, äußert sich über die Dynamik harmonischer Vorgänge folgendermaßen:

Schon die harmonischen Grundvorgänge, die dominantisch-subdominantischen Wirkungen, sind rein energetisch begründet, ebenso wie bereits die schlichsten konsonanten Akkordgebilde, Dur- und Molldreiklang nur als Gegensatzformen potentieller Energie Grundformen einer zweifach und gegensätzlich ausstrahlenden Harmonieentwicklung der beiden Tongeschlechter darstellen.⁶

6 Kurth 1923, 11.

Kurths Äußerung steht für den Wandel von der interpunktischen Kadenzlehre des 18. Jahrhunderts zur Lehre harmonischer Funktionen des 19. Jahrhunderts, in der Stimmführung und das Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz, Kategorien, die z. B. bei Rameau und seinen direkten Nachfolgern bis hin zu Sechter von zentraler Bedeutung für das Verständnis von Tonart sind, keine wesentliche Rolle mehr spielen.

An den beiden folgenden, zwei ›romantischen‹ Werken entnommenen Inszenierungen einer sogenannten ›Grundkadenz‹ wird das Gemeinte spürbar:



Beispiel 1: Robert Schumann, *Dichterliebe* op. 48, Nr. 11 »Ein Jüngling liebt ein Mädchen«, Schluss

Beispiel 2: Richard Wagner, *Das Rheingold*, 1. Aufzug, 2. Szene

Bei Schumann handelt es sich um die offenkundig ironische Verwendung einer Schulkadenz, die für die »alte Geschichte« aus Heines Gedicht steht. Das Modell hat im Lied Veränderungen und Alterationen erfahren, und läuft sich nun – auf Grundakkorde reduziert – im Klaviernachspiel tot. Auch bei Wagner könnte eine ironische Konnotation der ›alten Ordnung‹ intendiert sein, die in der Erzählhandlung durch den Bau des Schlosses Walhall repräsentiert wird, in der musikalischen Handlung durch Motive wie das sogenannte ›Wallhall-Motiv‹ in Klang gesetzt erscheint.

Der Vergleich macht aber eine Tendenz spürbar: Trotz der Parallelität beider Beispiele hat die Subdominante bei Wagner mehr Gewicht als bei Schumann. Sie erklingt als Wendepunkt und Hauptakzent des Motivs, wohingegen der Akkord der Dominante sehr leicht ist. Er dient lediglich der Wiederherstellung der Tonika. Die dabei zwischen den Oberstimmen entstehenden Hornquinten prägen die Klanglichkeit der Fortschreitung mehr als der Akkordwechsel im Rahmen der authentischen Kadenz V-I. So gesehen scheint das Walhall-Motiv nahezu eine Verkörperung des von Riemann aufgestellten Axioms zu sein, dem zufolge die erste Tonika der These entspricht, der die Subdominante als Antithese gegenübergestellt wird, und die Verbindung von Dominante und

Tonika als Synthese zu gelten hat.⁷ Nun wirkt das Walhall-Motiv aber ganz und gar nicht ›natürlich‹, sondern, ähnlich wie das Beispiel bei Schumann, durch seinen Verzicht auf Dissonanzen äußerst artifizuell.

Noch im 17. und frühen 18. Jahrhundert hat die IV. Stufe längst nicht diesen Stellenwert, geschweige denn einen Charakter, der sie als ›Gegensatz‹ zur V. Stufe verstehen ließe. Auch ihre formbildende Kraft ist vergleichsweise gering. So kommt sie im Kadenzplan eines Präludiums der Corelli-Zeit meist gar nicht vor. Noch die aus Bachs Generalbassunterricht dokumentierten einfachen Spielstücke haben Ausweichungen lediglich zur V. und VI. Stufe. Bei den Modi weisen nur 4. und 8. Ton die IV. Stufe als Ziel einer Sekundärklausel auf.

Zwar haben ›Quintentürme‹ bereits in Kompositionen des 15. Jahrhunderts im Dienste musikalischer Expressivität Verwendung gefunden:

Discantus
 Altus
 Tenor
 Bassus

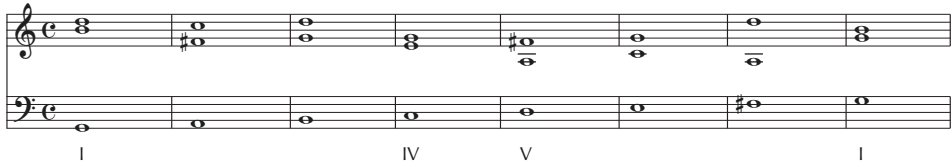
sed de - - scen - - - dam in in -
 sed de - - - scen - - - dam
 sed de - - - scen - - - dam in in - - - fer -
 sed de - - - scen - - - dam in

- - fer - - - num plo - - - rans
 in in - - - fer - - - num plo - - - rans
 - - num plo - - - rans
 in - - fer - - - num plo - - - rans

Beispiel 3: Josquin Desprez, *Absalom fili mi*, Mensur 60–77

Ebenso gibt es Formen der ›Regola dell’Ottava‹, in denen die Tonart vor allem durch die Dreiklänge der I., IV. und V. Stufe zum Ausdruck gebracht wird:

7 Riemann 1901a, 3 und Hauptmann 1853, 25, § 18 ff.



Beispiel 4: Antonio Bruschi, *Regole per il contrapunto e per l'accompagnatura* (1711)⁸

Dennoch setzt die Vorstellung, die Tonart bestünde aus dem spannungsvollen Gleichgewicht zwischen dominantischen und subdominantischen Entitäten, eine kategoriale Aufwertung der Subdominante voraus. Möglicherweise ist der hohe Stellenwert der Subdominante in Rameaus *Nouveau système* von 1726 ein Reflex auf den allmählichen Beginn dieser Entwicklung, die schließlich in den harmonischen Verhältnissen des klassischen Periodenbaus zu voller Entfaltung kommt. Damit aber ist der Prozess noch keineswegs abgeschlossen. Kurth formuliert:

Die harmonische Kadenzierung vollzieht sich statt in einfachen in potenzierten dominantischen und subdominantischen Spannungen. [...] hob z. B. eine [Doppeldominante] vor der Dominante bis in den zweiten Grad dominantischer Entwicklung [...], so war der Anstoß gegeben, diese Verhältnisse nicht nur zu weiten, sondern auch nach der entgegengesetzten Richtung zu übertragen und auch subdominantische Stufen höheren Grades eindringen zu lassen.⁹

Mime, der alte, gelehrte und boshafte Zwerg aus dem *Ring des Nibelungen* bringt in der abschließenden Kadenz seines sogenannten *Erziehungsliedes* zunächst eine Subdominante auf der tiefalterierten II. Stufe. Es scheint, als ließe er sich in seinem Zorn dazu hinreißen, der Passage noch mehr Emphase zu verleihen, als ihr auf dem Hintergrund der rhetorischen Tradition in der Form des ›Neapolitaners‹¹⁰ bereits ohnehin zukommt, und so folgt noch ein weiterer Quintfall zur Ces-Stufe als Subdominante in Ges-Dur. Als vermittelndes Moment findet der Ton *f* Verwendung, der im Ges-Dur-Dreiklang als Septime, im Ces-Dur-Dreiklang als Quartvorhalt erklingt (Beispiel 6).

Wichtig in diesem Zusammenhang ist, dass Mime in Wagners Darstellung eine Art ›Sprachfehler‹ hat: Als folgte seine musikalische Diktion einer Tendenz zu einem karikierten Phrygisch, singt er in f-Moll grundsätzlich *ges* statt *g*. So enthält seine Partie des *Siegfried* bis zu diesem Punkt fast ausschließlich ›neapolitanische‹ oder eben ›phrygische‹ II. Stufen, so dass eine Steigerung nötig scheint, um dieser Subdominante überhaupt Nachdruck zu verleihen.

Ein Vergleich mit einer auf ähnliche Weise durch ihre eigene Unterquinte gesteigerten Subdominante bei Chopin zeigt die Radikalität Wagnerscher Harmonik. Auch bei Chopin ist es die Schlusskadenz, die zunächst in einen neapolitanischen Sextakkord mündet und von dort nach mehreren Anläufen eine Quinte weiter abwärts nach Heses-Dur

8 Zitiert nach: Schubert 2002, 509.

9 Kurth 1923, 137ff.

10 Im Sinne der Stufentheorie handelt es sich um einen grundstelligen Akkord, die Funktionstheorie spricht von einem ›verselbständigten Neapolitaner‹, für sie ist der Sextakkord die Grundform.

Mime

und al - ler La - sten ist das nun mein Lohn, daß der ha - - - sti - ge
Kna - - - be mich quält und haßt

← (S)

Beispiel 5: Richard Wagner, *Siegfried*, 1. Aufzug, 1. Szene

(das enharmonisch als A-Dur notiert erscheint) kippt. Dieser Moment ist zugleich die Kulmination der im Stück vorherrschenden Tendenz zur ständigen Abwärtsmodulation. Ihr wird hier ebenso stattgegeben wie in der Schlusskadenz von Mimes Lied. Allerdings führt Chopin den potenzierten Neapolitaner als reine Wechselharmonie wieder nach Fes-Dur zurück und geht dann regulär in die Dominante von es-Moll, während Wagner mit höchst surrealer Wirkung den Ces-Dur- und den C-Dur-Dreiklang ohne jede harmonische und metrische Abfederung aufeinanderprallen lässt.

N (S) N dim.

Beispiel 6: Frederic Chopin, *Étude* op. 10,6 in es-Moll, T. 46–53

In Wagners Musikdramen ist zu beobachten, dass stets wiederkehrende Motive gelegentlich einen Alterungsprozess durchlaufen. Die Emanzipation von Dissonanzen oder die Steigerung harmonischer Wirkung, die man im Allgemeinen der Musiksprache im Zuge ihres geschichtlichen Wandels unterstellt, erscheint in Wagners Musikdramen in künstlerischer Absicht reflektiert. So verläuft die ›Geschichte des Neapolitaners‹ ausgesprochen linear: zu Beginn der *Götterdämmerung* ist im Vergleich zu den Formeln im *Siegfried* zunächst eine weitere Steigerung, schließlich aber eine Abschwächung infolge deren inflationären Gebrauchs zu konstatieren.

3. Norn

der e - wi - gen Göt - ter En - de däm - mert e - wig da - auf

T sN D⁷

Beispiel 7: Richard Wagner, *Götterdämmerung*, 1. Aufzug, 1. Szene

Hier wird der neapolitanische Sextakkord von Cis-Dur zu einer Zwischentonika umgedeutet, auf die dann wiederum ein neapolitanischer Sextakkord folgt. Da Wagner diese heftige harmonische Bewegung in einen einzigen Periodennachsatz drängt, wird der Es-Dur-Sextakkord zum Textwort *däm-ert* als doppelter Neapolitaner verstanden. Die Rede der Norn und das auf den Beginn des Walhall-Motivs folgende sogenannte ›Götterdämmerungsmotiv‹, das immer einen neapolitanischen Sextakkord figuriert, verdeutlichen die inhaltliche Intention. Wagner hat diese Wendung zuvor in eher durchführungsartigen Passagen des *Siegfried* etabliert, gelegentlich auch ohne abschließende Kadenz. Dass es sich bei dem Es-Dur-Sextakkord um eine tiefalterierte II. Stufe handelt, bedarf nicht länger der kadentiellen Bestätigung, sondern ist durch den charakteristischen Klang eines unerwartet eintretenden Dur-Sextakkords verfügbar geworden. Zu Beginn der Nornenszene setzt Wagner oft Sextakkorde ›frei‹ an, um damit – analog zum Gebrauch des Quartsextvorhalts, der als kadenzierende Dominante verstanden wird – eine Subdominante und damit eine Tonart zu markieren. Damit werden harmonische Topoi zur Formbildung herangezogen, ohne dass diese in einem konventionellen Stimmführungszusammenhang erklingen müssten.

Es überrascht nicht, dass gerade Schönberg, der in seinen theoretischen Schriften – wie insbesondere der Begriff der ›Fasslichkeit‹ anzeigt – immer wieder auf die Bedeutung der Memorierbarkeit musikalischer Strukturen für Komposition wie Rezeption hingewiesen hat, dieses Phänomen besonders plastisch beschreibt:

Kürzung von Wendungen durch Weglassung des Wegs

Wir haben oft von der Wirkung des Klischeés, der Formel gesprochen, welche dadurch charakterisiert ist, dass Wendungen, die häufig vorkommen, zu festen Gebilden von ausgesprochen eindeutigem Sinn werden. So eindeutig, dass der einmal angeschlagene Anfang sofort und automatisch die Einstellung der Erwartung auf die bestimmte Fortsetzung bewirkt: Die Formel führt zwangsläufig zu einem bestimmten Resultat. Dies vorausgesetzt, können nun die Zwischenglieder auch weggelassen, Anfang und Ende hart nebeneinandergestellt, die ganze Wendung sozusagen ›gekürzt‹, bloß als Voraussetzung und Schluss hingesezt werden.¹¹

Nach Schönberg ist die ›Wahrnehmung‹ derartiger Stellen sehr stark intellektuell vermittelt: Wer den Akkord der tiefalterierten II. Stufe nicht aus anderen musikalischen Zusammenhängen kennt und nicht um seine subdominantische Qualität weiß, wird hier lediglich eine halbtönige ›Rückung‹ hören. Das Gefühl für harmonische Tiefe ist nicht selbstverständlich oder – vergleichbar dem ›gesunden Menschenverstand‹ – ›angeboren‹, wie noch Hauptmann optimistisch im Vorwort seines Buches versichert hatte.¹²

Auch Kurth verweist auf eine harmonische Perspektive, die Alterationen oder chromatische Akkordfortschreitungen ›fühlbar‹ macht:

Rückungswirkungen wie C-Dur/E-Dur oder C-Dur/As-Dur sind daher dynamische Gefühlsmomente, Bewegungsspannungen zur Dominante oder zur Subdominante hin.¹³

Noch mehr als in Schönbergs Formulierung wird deutlich, dass es sich bei der Darstellung von ›Kadenz‹ als Funktionszusammenhang – und das muss selbstverständlich auch schon für Riemann geltend gemacht werden – keinesfalls um eine Kurzschrift für Akkorde handelt, die das Erlernen bestimmter Formeln erleichtern soll. Vielmehr ist eine räumliche Vorstellung intendiert, die auch dann noch den Erwartungshorizont des Hörers prägt, wenn die komponierte Musik den behaupteten ›Idealtypus‹ in irgendeiner Weise anstrengt, überbietet oder in Frage stellt. Insofern bildet Wagners Musik ein klingendes Pendant zu der Akzentverschiebung von der Theorie eines ›Stimmführungszusammenhangs‹ zu einer Theorie funktionaler Verhältnisse zwischen ›Akkorden an sich‹, wie er für die Funktionstheorie maßgeblich ist. Ein solches Verständnis Wagnerscher Musik hilft analytisch insbesondere dann, wenn es um Fragen der Formbildung geht.

Bei dem vorliegenden Particell aus der Schlusszene von *Tristan und Isolde* (Beispiel 8) ist zunächst nicht unbedingt verständlich, was diese vom Kleinterzzirkel bestimmte Harmonik mit dem Gegensatzpaar von Dominante und Subdominante zu tun haben soll.¹⁴

11 Schönberg 1911, 432.

12 Hauptmann 1853, VI.

13 Kurth 1923, 136.

14 Die Idee eines vermittelnden Kleinterz- oder allgemeiner: Tonarten-Netzes, in dem sowohl einzelne Alterationen als auch typische Modulationswege und Sequenztypen aufgehoben sind, ist bereits bei Sechter in der Vorstellung der ›Zwitterakkorde‹ angelegt und scheint sich in der österreichischen Harmonielehre (besonders bei Mayrberger) fortzusetzen. Ebenso bestehen durchaus Parallelen zu Fétis' ›pluritonie‹ und ›ordre omnitonique‹ oder den in der ungarischen Musiktheorie vorherrschenden Achsen-Theorien (Lendvai, Simon). Es scheint mir jedoch bei der Anwendung solcher symmetrischer Deutungsmuster sehr von Bedeutung zu sein, dass eine der Modulation übergeord-

Isolde As-Dur H-Dur/Ces-Dur

Mild und lei - se wie er lä - chelt, wie das Au - ge hold er öff - net,
 seht ihr's Freun - de? Seht ihr's nicht? Im - mer lich - ter
 wie - ₃ er - leuch - tet, stern - - - um - strah - let hoch sich hebt?

D-Dur F-Dur As-Dur

Ges-Dur As-Dur mit Trugschluss

Beispiel 8: Richard Wagner, *Tristan und Isolde* (Schluss)

Die Ausgewogenheit dominantischer und subdominantischer Momente ist jedoch bestimmend für die Erfahrbarkeit der musikalischen Form: Im gewählten Ausschnitt kann durch die scheinbar ununterbrochene, immer dichter werdende Metamorphose eines eintaktigen Motivs hindurch die Kontur einer geschlossenen Periode in As-Dur gehört werden.

Unter dem Eindruck einer Vielzahl klassischer Perioden verwendet Schenker in seiner *Harmonielehre* den Begriff der ›zyklischen Form‹. Damit ist gemeint, dass Anfänge oder

nete intervallische Symmetrie in komponierter Musik bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein kaum alleinige Grundlage der harmonischen Form, sondern eher ein Spannungshorizont ist, der zwar als Abstraktion von Durchführungs- und Introduktionsmodellen tonaler Musik entnommen, in dieser symmetrischen Konsequenz jedoch gegen diejenigen formalen und harmonischen Topoi aufgerichtet wird, die – einem Inertialsystem dur-moll-tonaler oder auch älterer Gesten zugehörig – asymmetrische Schwerpunkte setzen (vgl. dazu auch Haas 2004, 11–19, Gárdonyi 2002, 194–218 sowie Gárdonyi 1969, 169ff.).

Vordersätze gern dominantisch, alteriert oder anderweitig verfremdet gestaltet werden, wohingegen Nachsätze zur Tonika zurückführen.¹⁵ Die dramaturgische Qualität einer Periode aus Beethovens Streichquartett op. 95 beschreibt Schenker als »Warten auf die Subdominante«.¹⁶ Der Gedanke kongruiert erstaunlich mit Riemanns Modell einer Periode, deren Vordersatz vorbereitend, deren Nachsatz aber erfüllend ist.¹⁷ Im Rahmen dieser Überlegung gewinnt die Eröffnung des Kadenzvorgangs im Nachsatz besondere Bedeutung. Beispiele wie der Anfang des langsamen Satzes aus Beethovens Sonate op. 2,2 zeigen, dass dieser Moment oftmals mit einer Subdominante als Höhepunkt einhergeht.

Beispiel 9: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate A-Dur op. 2,2, II. Satz, T. 1–8

Vergegenwärtigt man sich dieses in der Literatur zur musikalischen Formenlehre oft zitierte Beispiel als Idealtypus von Harmonik, Korrespondenz und metrischen Schwerpunkten beim Hören der Wagnerschen Periode, so wird deutlich, dass die Konturen durchaus noch dieselben sind: Wagners Vordersatz setzt sich aus einer Folge von kurzen Kadenzen im Kleinterzabstand zusammen, die alle im weiteren Sinne dominantisch bzw. doppeldominantisch enden. Das Modell eines Vordersatzes wird dabei zunächst auf zwei Takte bzw. einen Takt reduziert und im Anschluss mittels des Kleinterzirkels, der der ›Auskomponierung‹ der Tonart As-Dur dient, wiederum vergrößert. Angesichts dieses harmonischen Reichtums auf dominantischer Ebene fehlt eine ›echte‹, syntaktisch in der Kadenz verankerte Subdominante.¹⁸

15 Schenker 1906, 374, § 158 »Chromatik im Dienste der zyklischen Form«.

16 Ebd., 319–325.

17 Riemann 1916, 1–21.

18 Entgegen der ›Schreibweisenharmonik‹ läuft der Kleinterzirkel zyklisch abwärts (As-Ces-Eses usw.), so dass eine zyklische Abwärtsspirale die aufsteigende Sequenz transzendiert. Als dynamisches Moment gibt es demnach im Vordersatz durchaus Subdominantisches: in dieser Aufgehobenheit auch Metapher des »Ertrinkens in des Weltatems wehendem All«.

Der Nachsatz der Periode beginnt in Takt 7 des Notenbeispiels. Die Ähnlichkeit dieses Taktes mit dem Vordersatzbeginn, das dominantische Ende von Takt 6 und nicht zuletzt die Interpunktion des Textes machen dies deutlich. Allerdings wird der durch die anhaltende Beschleunigung der Sequenz schon nach einem Takt anschließende Ces-Dur-Dreiklang in Takt 8 (entspricht Takt 6 des achttaktigen Idealtypus) nicht tonikal wie im Vordersatz, sondern als Subdominante in Ges-Dur, der Doppelsubdominante in As-Dur, weitergeführt. Der Ges Dur Dreiklang selbst erklingt nicht; seiner indirekten Darstellung durch Subdominante und Dominante verdanken sich Emphase und Raumwirkung dieser Stelle.

In dem Moment, in dem die Regelmäßigkeit des Kleinterzzyklus durch einen traditionellen, nicht alterierten Kadenzschritt IV-V unterbrochen wird, zeitlich nah genug an der Tonika As-Dur, um dem Hörer den gesamten Vorgang verständlich zu machen, tritt am melodischen Höhepunkt der Phrase ein potenziertes subdominantisches Moment ein.¹⁹ Gleichzeitig korrespondiert diese Stelle mit dem zweiten Periodentakt durch einen übergeordneten Dur-Moll-Parallelismus. Statt des erwarteten es-Moll bei »wie er lächelt« erklingt die parallele Durtonart Ges-Dur bei »wie erleuchtet« – ein Beispiel dafür, wie eng Text und Harmonie in Wagners Periodenbau zusammengehen können.

Sicherlich, man kann die Harmoniefolgen in *Isoldes Liebestod* relativ problemlos durch ein Stimmführungsmodell (»Consecutiva per quintam ad sextam«) erklären, das Dreiklänge im Terzabstand miteinander auf engstem Wege verbindet. Jedoch geht es nicht allein darum, Akkordfolgen zu erklären, sondern eine übergeordnete Dynamik nachzuvollziehen, die Akkordfolgen zu Perioden oder anderen größeren Formen zusammenfasst. Ähnlich wie die Schichtenlehre nach Schenker ist die Funktionstheorie oder auch eine funktional verstandene Stufentheorie dafür sehr wertvoll. Bedauerlich ist allerdings, dass sich die Funktionstheorie schon bei Riemann selbst, mehr noch in den Arbeiten eines Teils seiner Schüler²⁰ und erst Recht in den prüfungsorientierten Curricula an Schulen und Hochschulen zu einer detailverliebten, gegenüber größeren Zusammenhänge aber ziemlich gleichgültigen Nomenklatur verselbständigt hat.

Literatur

- Bernstein, David W. (2002), »Nineteenth-Century Harmonic Theory: The Austro-German Legacy«, in: Christensen 2002, 788–794.
- Christensen, Thomas (Hg.) (2002), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press.

19 Die potenzierende Verdichtung findet auf allen Ebenen statt: Das die Sequenz vermittelnde Kanonmotiv (es-as-as-g) wird ab Takt 8 in den Violinen einer weiteren Verkürzung unterzogen und mit halbtaktiger Einsatzfolge imitiert, wobei der letzte Einsatz in der Singstimme selbst zu den Textworten »wie erleuchtet« erklingt. Ein erneuter Anlauf des Motivs beginnt erst mit dem nächsten, überlappenden Abschnitt der Rede in H-Dur/Ces-Dur, wobei die Kleinterzstruktur der Sequenz auf die Großform übertragen ist.

20 Seidel 1966, 39.

- Gárdonyi, Zoltán (1969), »Neue Tonleiter- und Sequenztypen in Liszts Frühwerken«, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 11, 169–199.
- Gárdonyi, Zsolt / Hubert Nordhoff (2002), *Harmonik*, 2. Aufl., Wolfenbüttel: Möeseler.
- Haas, Bernhard (2004), *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern – Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Hauptmann, Moritz (1853), *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Kurth, Ernst (1920), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ›Tristan‹*, Reprint der 3. Aufl. Berlin 1923, Hildesheim: Olms 1985.
- Riemann, Hugo (1901a), »Musikalische Logik« [1872], in: ders., *Präludien und Studien III*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Reprint Hildesheim: Olms 1967, 1–22.
- (1901b), »Zur Theorie der Konsonanz und Dissonanz«, in: ders., *Präludien und Studien III*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Reprint Hildesheim: Olms 1967, 31–45.
- (1916), »Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen«, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 23, Leipzig: Peters, 1–21.
- Rummenhöller, Peter (1966), »Moritz Hauptmann. Der Begründer einer transzendental-dialektischen Musiktheorie«, in: Vogel 1966, 11–38.
- Schenker, Heinrich (1906), *Neue Musikalische Theorien und Phantasien*, Bd. 1: *Harmonielehre*, Stuttgart/Berlin: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Reprint Wien: Universal Edition 1978.
- Schönberg, Arnold (1911), *Harmonielehre*, Wien: Universal Edition.
- Schubert, Peter (2002), »Counterpoint Pedagogy in the Renaissance«, in: Christensen 2002, 503–533.
- Seidel, Elmar (1966), »Die Harmonielehre Hugo Riemanns«, in: Vogel 1966, 39–92.
- Vogel, Martin (Hg.) (1966), *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*, Regensburg: Bosse.

Was ist ein musikalisches Modell?

Ulrich Kaiser

Die Schriften von Carl Dahlhaus haben seit den späten 60er Jahren des 20. Jahrhunderts nicht nur den musikwissenschaftlichen, sondern auch den musiktheoretischen Diskurs maßgeblich beeinflusst. Insbesondere Dahlhaus' Forschung zu ›Satztypen und -formeln des 15. und 16. Jahrhunderts‹ dürfte die Entwicklung des Ausbildungsfachs Musiktheorie in Deutschland maßgeblich beeinflusst haben, denn Satzmodelle erlauben ein Verständnis musikalischer Strukturen jenseits von Funktionstheorie- und Ursatzdogmatik. Das nicht selten anzutreffende Herauslösen von Satzmodellen aus kompositorischen Kontexten ist jedoch nicht weniger dogmatisch. Der folgende Beitrag stellt den Versuch dar, Denkansätze aus der Informatik und Systemtheorie auf die musikalische Analyse zu übertragen und das Analysieren nach Modellen im musiktheoretischen Kontext wissenschaftstheoretisch zu fundieren.

In der Ausgabe 4/1–2 der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* finden sich in den Beiträgen von Oliver Schwab-Felisch¹ und Hans-Ulrich Fuß² in Verbindung mit Satzmodellen die Worte ›abstrakt‹ und ›Instanz‹ bzw. ›Instantiierung‹ (im Folgenden ›Instanzierung‹). Beide Worte werden in der Objektorientierten Programmierung (OOP) als Fachbegriffe gebraucht, mit ihnen verbindet sich heute ein spezifisches Denken bzw. umfassendes theoretisches Konzept. Obgleich dieses bereits in anderen Wissenschaftsgebieten erfolgreich adaptiert wird, sind Bemühungen, zumindest Teile des Konzepts auch für die musikalische Analyse fruchtbar zu machen, noch nicht üblich. Aus diesem Grunde wird hier der Versuch unternommen, das Denken in Klassen und Instanzen anhand des Themas ›musikalische Modelle‹ zu erläutern und mögliche Bedeutungen des Ansatzes für den wissenschaftlichen Diskurs des Fachs Musiktheorie aufzuzeigen.³

- 1 »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.« (Schwab-Felisch 2007)
- 2 »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.« (Fuß 2007)
- 3 Dieser Beitrag ist eine Zusammenfassung, Konkretisierung und Weiterentwicklung der methodologischen Grundlagen meiner Untersuchungen zum jungen Mozart (Kaiser 2007). An dieser Stelle möchte ich es nicht versäumen, meinem Coach in Sachen Computerprogrammierung und Kollegen Andreas Helmlinger herzlich dafür zu danken, dass er das Entstehen dieses Aufsatzes mit wertvollen Verbesserungsvorschlägen begleitet hat.

Der Begriff ›Klasse‹ ist in der Objektorientierung ein abstrakter Oberbegriff, der die gemeinsame Struktur und das gemeinsame Verhalten von Objekten beschreibt. Klassen sind Abstraktionen von Objekten, Objekte wiederum repräsentieren Instanzen⁴ (Exemplare) ihrer zugehörigen Klasse.⁵ Verschiedene Klassen ermöglichen die Modellierung eines abgegrenzten Systems. Wenn unter ›Klasse‹ im oben dargelegten Sinne ein musikalisches Modell (z. B. eine Quintfallsequenz) und unter ›Objekt‹ eine spezifische musikalische Wendung (z. B. bei Bach oder Händel) verstanden wird, lässt sich der Beginn dieses Absatzes wie folgt formulieren: Der Begriff ›Quintfallsequenz‹ ist in der musikalischen Analyse ein abstrakter Oberbegriff, der die gemeinsame Struktur und das gemeinsame Verhalten von spezifischen musikalischen Wendungen z. B. im Werk von Bach oder Händel beschreibt.

Einen wichtigen Bestandteil der Objektorientierung bilden sogenannte ›abstrakte Klassen‹. Die Bezeichnung ›abstrakt‹ irritiert auf den ersten Blick, weil im Vorangegangenen bereits die Klasse als abstrakter Oberbegriff für Objekte definiert worden ist. Der Hauptunterschied zwischen einer ›Klasse‹ und einer ›abstrakten Klasse‹ liegt darin, dass letztere keine Objekte erzeugen kann bzw. sich nicht instanzieren lässt. Nehmen wir an, für die musikalische Analyse wäre eine abstrakte Klasse ›Modell tonaler Musik‹ zu konstruieren, dann könnte diese Klasse die Deklarationen z. B. einer strukturellen Oberstimme, einer Harmoniestruktur etc. enthalten, also Deklarationen von Eigenschaften, die sich üblicher Weise an Modellen tonaler Musik beobachten lassen. Die abstrakte Klasse ›Modell tonaler Musik‹ wird jedoch nur dann Gültigkeit für verschiedene Modell-Klassen beanspruchen dürfen, wenn die in ihr vorgenommenen Deklarationen abstrakt, das heißt nicht als spezifische Eigenschaften definiert werden, da verschiedene Modelle verschiedene Oberstimmen-, Bassstimmen- und Harmoniestrukturen etc. aufweisen. Modell-Klassen wie ›Quintfallsequenz‹ oder ›Parallelismus‹ könnten wiederum die von der abstrakten ›Modellklasse tonaler Musik‹ deklarierten Eigenschaften ›erben‹, was bedeutet, dass eine Verpflichtung bestände, die abstrakt deklarierten Eigenschaften zu implementieren und mit spezifischen Werten zu belegen bzw. zu überschreiben.⁶ Abb. 1 veranschaulicht den Sachverhalt durch ein Klassendiagramm:⁷

- 4 Um Missverständnissen vorzubeugen sei darauf hingewiesen, dass Instanzen in der Objektorientierung – im Unterschied z. B. zu Instanzen in der Rechtswissenschaft – kein hierarchisches Verhältnis untereinander aufweisen, sondern voneinander vollständig unabhängig sind. Subordinationen bestehen lediglich zwischen Instanzen und ihren zugehörigen Klassen sowie gegebenenfalls zwischen verschiedenen Klassen.
- 5 Klassen in der Objektorientierung sind mit den hierarchischen Klassen der biologischen Systematik vergleichbar. Die Klasse steht hier zwischen ›Stamm‹ und ›Ordnung‹, wobei Klassen zu Überklassen zusammengefasst und in Unterklassen aufgeteilt werden können.
- 6 In diesem Aufsatz werden die in der Programmierung bekannten Begriffe ›Eigenschaft‹ und ›Verhalten‹ auch für den Bereich der musikalischen Analyse verwendet und inhaltlich differenziert. Gedacht wurde dabei allerdings nicht an Attribute im Sinne klassischer Programmiersprachen, die mit Speicherorten gleichzusetzen sind. Vielmehr wird der Begriff Eigenschaft im Sinne des Konzepts der Common Language Infrastructure (CLI) verstanden, nach der Eigenschaften durch Methoden realisiert sowie abstrakt bzw. virtuell deklariert und überschrieben werden können. Darüber hinaus sind die Begriffe ›Eigenschaft‹, ›Attribut‹ etc. Kategorien der Epistemologie und Gegenstand umfänglicher Diskurse in der Philosophie. Eine Erörterung der speziellen Bedeutungen dieser Begriffe in anderen Fachgebieten ist im Rahmen dieses Aufsatzes nicht möglich.

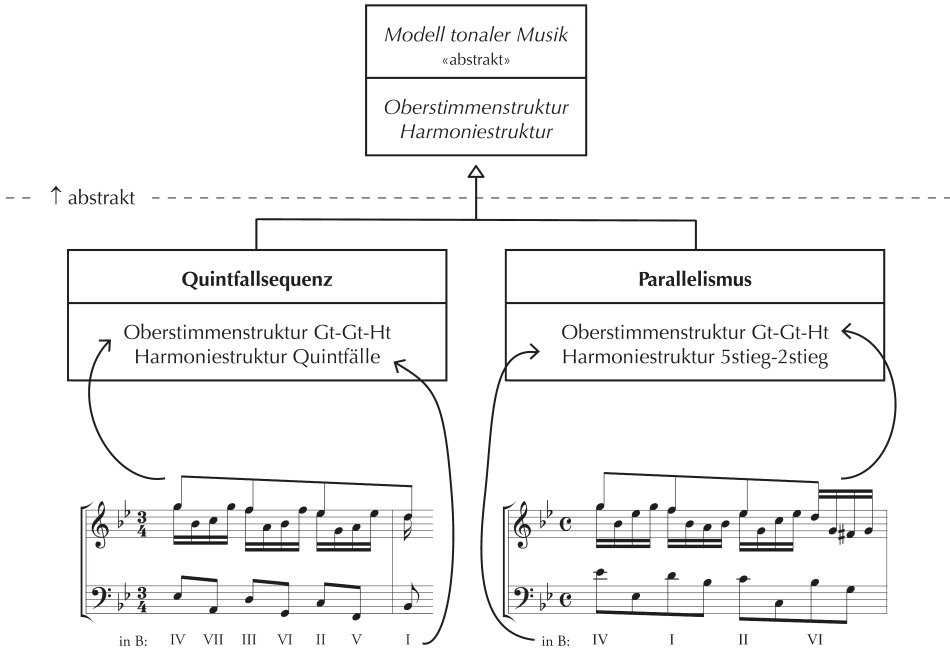


Abb. 1: Klassendiagramm für die Modell-Klassen ›Quintfallsequenz‹ und ›Parallelismus‹

Beide Modell-Klassen ›Quintfallsequenz‹ und ›Parallelismus‹ überschreiben die Eigenschaft Oberstimmenstruktur der abstrakten Klasse ›Modell tonaler Musik‹ auf gleiche Weise (Oberstimmenstruktur Ganzton-Ganzton-Halbtton), während die Eigenschaft Harmoniestruktur auf unterschiedliche Weise implementiert wird (zum einen Quintfälle, zum anderen eine sequenzielle Folge von Quint- und Sekundstiegen). Darüber hinaus wäre es in den abgeleiteten Klassen möglich, weitere Eigenschaften zu definieren, die nicht auf Vererbung beruhen.

Zu einer Modell-Klasse (oder vereinfacht: zu einem Modell) tonaler Musik werden die genannten sowie weitere Parameter gezählt, nicht jedoch individuelle Merkmale des konkreten kompositorischen Kontextes wie z. B. die Tonart B-Dur eines spezifischen

7 Die in den Abbildungen gezeigten Klassendiagramme folgen den Standards der ›Unified Modeling Language‹ (UML). In der 2005 offiziell freigegebenen Version 2 werden Klassen durch Rechtecke dargestellt, die je nach Erfordernissen in zwei bis drei untereinander liegende Abschnitte aufgeteilt werden können. Im obersten Abschnitt steht immer der Klassenname (fett), im Abschnitt darunter erscheinen entweder die Attribute (Datenbeschreibungen) oder das Verhalten (Operationen). Werden drei Abschnitte benötigt, befindet sich der Abschnitt der Datenbeschreibungen über dem der Operationen. Namen abstrakter Klassen und Schnittstellen werden kursiv geschrieben (und fakultativ durch den Zusatz ›abstrakt‹ bzw. ›Schnittstelle‹ gekennzeichnet), ebenso in abstrakten Klassen abstrakt deklarierte Verhalten oder Attribute. Durchgezogene Linien mit hohlem Pfeilkopf zeigen eine Generalisierung an, d. h. Klassen, von denen die Linie ausgeht, ›spezialisieren‹ eine Generalisierung bzw. ein Klasse, auf die der Pfeil verweist. Die in Abb. 4 verwendeten gestrichelten Linien mit hohlem Pfeilkopf kennzeichnen die Verpflichtung einer Schnittstellenrealisierung.

Werkes. Deswegen lässt sich ein Modell (z. B. ein Parallelismus) in den Werken von Schubert, Mozart oder Bach beobachten (bzw. instanzieren) und zwar unabhängig von Tonart bzw. Taktart der jeweiligen Komposition. Für eine konkrete Instanz sind dabei alle deklarierten Eigenschaften eines Modells – also auch Oberstimmen- und Harmoniestrukturen – mit Werten zu belegen (z. B. ›g-f-es-d‹ als Wert der Oberstimmenstruktur Gt-Gt-Ht).⁸ Abb. 2 veranschaulicht eine Klassenhierarchie sowie die Instanzierung einer Modell-Klasse in unterschiedlichen tonalen Kontexten (B-Dur und F-Dur).

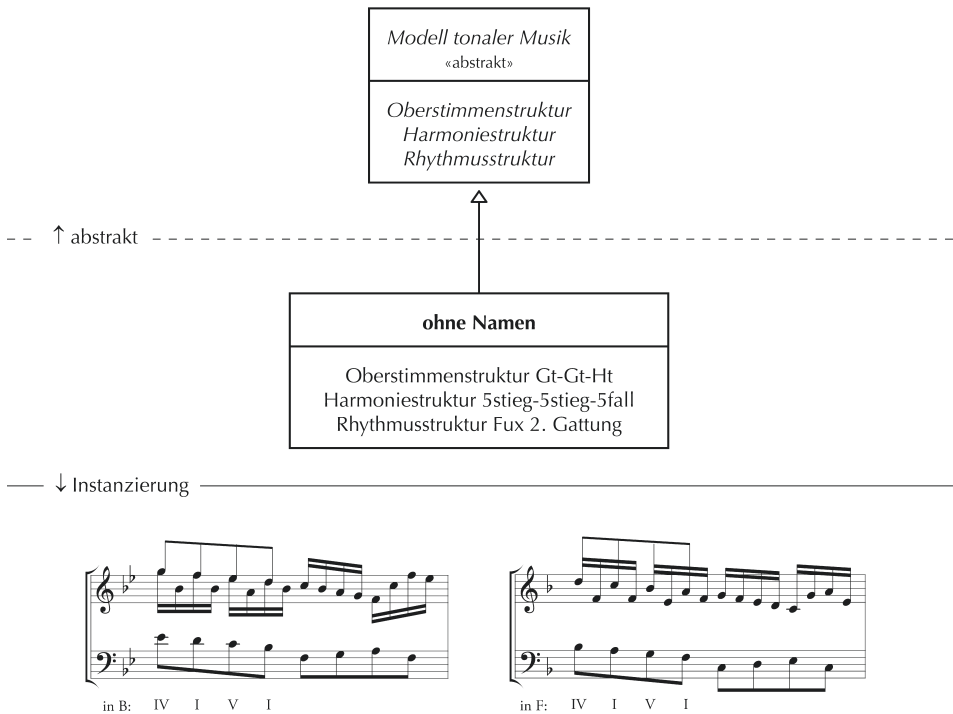


Abb. 2: Instanzierung einer Klasse in unterschiedlichen tonalen Kontexten

Abb. 2 macht zudem deutlich, dass sich in komponierter Musik Instanzen von Modell-Klassen aufzeigen lassen, die zwar durch charakteristische Eigenschaften ausgewiesen sind, für die jedoch kein Begriff existiert (angesichts der wenigen etablierten Fachbegriffe im Rahmen wissenschaftlichen Analysierens wahrscheinlich der Regelfall). In meiner Arbeit *Die Notenbücher der Mozarts* habe ich die abgebildete Modell-Klasse als

8 Bei der Wertzuweisung wurde nicht an öffentliche Speicherorte gedacht, deren Inhalt sich nach der Zuweisung verändern lässt. Vielmehr erfolgt eine Belegung mit konkreten Werten ausschließlich bei der Instanzierung von Modell-Klassen, wobei die zugewiesenen Werte nach der Instanzierung nicht mehr veränderbar sind. Die Unveränderlichkeit der Instanzen der Modell-Klassen korreliert dabei mit der Tatsache, dass auch die Notentexte der zu analysierenden Kompositionen unveränderlich sind.

›IV-I-V-I-Pendelmodell‹ bezeichnet⁹, Robert Gjerdingen subsumiert sie in seinem Buch *Music in the Galant Style* unter dem Namen ›Prinner‹ (zum Angedenken an den 1624 geborenen und 1694 gestorbenen Musikpädagogen Johann Jacob Prinner).¹⁰ Dem Modell folgt ein Halbschluss.¹¹ An dieser Stelle sei noch einmal hervorgehoben, dass es üblich ist, transponierte musikalische Wendungen als Instanzen derselben Modellklasse zu interpretieren, weil diese Art der Transformation in der musikalischen Analyse als Operation angesehen wird, welche die wesentlichen Eigenschaften eines Modells nicht berührt.

Die beiden oben abgebildeten Wendungen in B-Dur und in F-Dur entstammen im Original nicht zwei verschiedenen, sondern einer einzigen Komposition, nämlich der Allemande in B-Dur (G 30) von Georg Friedrich Händel (Abb. 3, S. 280). Nach einer Eröffnung durch eine zweitaktige Instanz einer Modell-Klasse, die ich in Anlehnung an eine Arbeit von Warren Kirkendale als ›Aria di fiorenza‹¹² bezeichne und die bei Gjerdingen unter dem Namen ›Romanesca‹¹³ firmiert (= erster ›Absatz‹ im Sinne einer paradigmatischen Kadenzfolge nach Heinrich Christoph Koch), erklingt eine zweite – in der Abbildung unbenannte – Taktgruppe in der Subdominante sowie im Anschluss daran das oben abgebildete IV-I-V-I-Pendelmodell mit dem Halbschluss in B-Dur (= zweiter ›Absatz‹ einer paradigmatischen Kadenzfolge nach Koch). Diesen Gestaltungen folgen die Unterquarttranspositionen der zweiten Taktgruppe sowie des IV-I-V-I-Pendelmodells mit Halbschluss (= dritter ›Absatz‹ einer paradigmatischen Kadenzfolge im Sinne Kochs). Das hier nicht wiedergegebene Ende des ersten großen Formteils der Allemande bildet ein Ganzschluss in F-Dur (= vierter Gliederungspunkt bzw. Schlusssatz nach Koch). Durch die Tatsache, dass die zwei Exemplare des in Abb. 2 gezeigten Pendelmodells nicht in verschiedenen Kompositionen, sondern in einer einzigen auftreten, wird ein Problem offensichtlich: Obgleich die Modelle im vierten und sechsten Takt bis auf den tonalen Kontext identisch sind, hören wir die erste Passage als Bestätigung der Grundtonart B-Dur (S → T), die zweite dagegen als Hinführung zur Dominante (T → D) bzw. Modulation in die Tonart der V. Stufe. Die Modelle wirken also trotz gleicher Satztechnik aufgrund der jeweiligen formalen Position und Transposition verschieden. Abb. 3 (S. 280) trägt dem genannten Höreindruck durch eine Erweiterung des Klassendiagramms Rechnung.

9 Kaiser 2007, 166 ff. Der Bezeichner einer Modell-Klasse ist ein Name, über den die Klasse eindeutig identifiziert und angesprochen werden kann. Um Missverständnissen vorzubeugen sei darauf hingewiesen, dass ein unsinniger Bezeichner diese Funktion in gleicher Weise erfüllt wie ein semantisch passender, wobei gut gewählte Namen das Verständnis von Programmstrukturen sicherlich erleichtern.

10 Vgl. Gjerdingen 2007, 45 ff. und 455.

11 Zur Bedeutung der Modellkombination ›VI-I-V-I-Pendelmodell + Halbschluss‹ für die Gestaltung des Formteils ›Überleitung‹ in der Musik Mozarts vgl. Kaiser 2007, 211–228, sowie Kaiser 2009.

12 Kirkendale 1972.

13 Gjerdingen 2007, vgl. hierzu 25 ff. und 454.

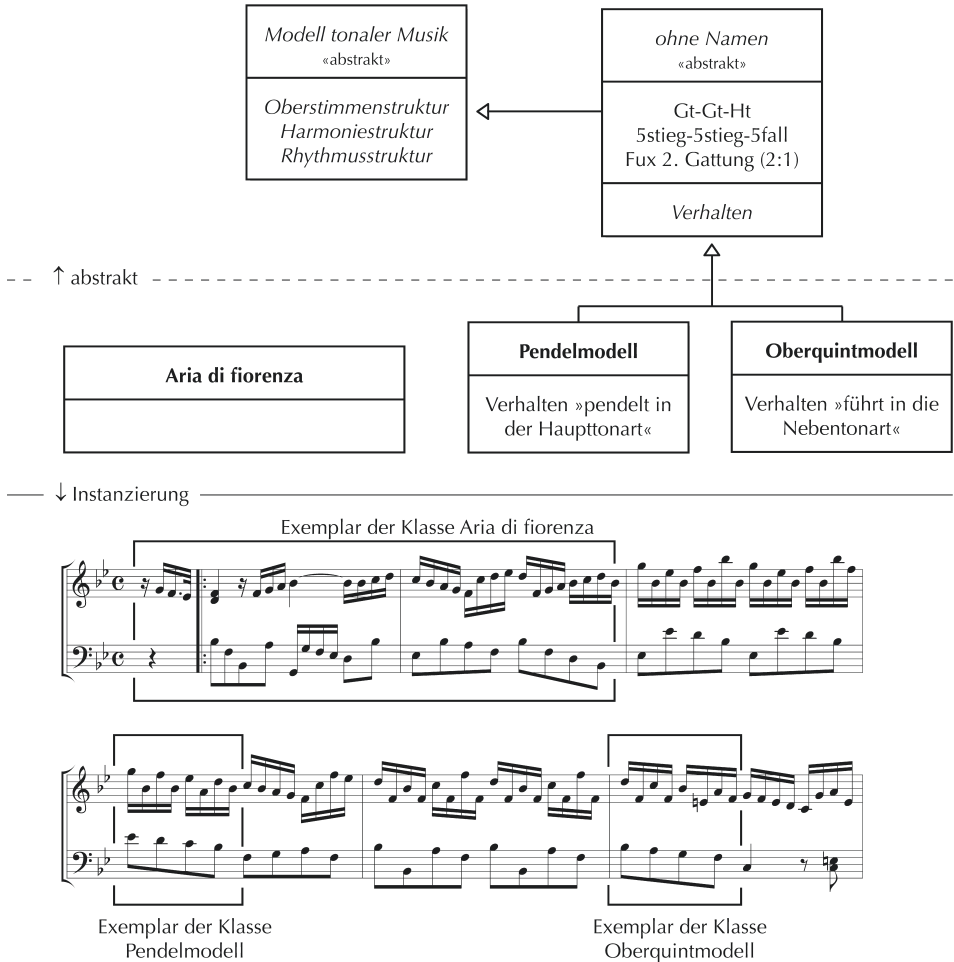


Abb. 3: Georg Friedrich Händel, Allemande in B-Dur (G 30)

Die abstrakte Superklasse ›Modell tonaler Musik‹ deklariert die Eigenschaften Oberstimmen-, Harmonie- und Rhythmusstruktur. Von einer abstrakten Modell-Klasse ›ohne Namen‹ werden diese Eigenschaften implementiert und mit spezifischen Werten versehen (Oberstimmenstruktur = Ganzton-Ganzton-Halbton, Harmoniestruktur = Quintstieg-Quintstieg-Quintfall sowie Rhythmusstruktur = Fux: 2. Gattung [2:1]). In dieser Form entspricht die abstrakte Subklasse dem Bauplan eines ›Satzmodells‹ im herkömmlichen Sinne. Darüber hinaus enthält die Klasse ›ohne Namen‹ ein abstrakt deklariertes ›Verhalten‹, das der Beschreibung dient, welche Funktion dem Modell im Kontext einer tonalen Komposition zukommt. Sowohl die bereits konkret implementierten Eigenschaften als auch das abstrakt deklarierte Verhalten der Klasse ›ohne Namen‹ werden nun den Sub-

klassen ›Pendelmodell‹ und ›Oberquintmodell‹ vererbt. Die abgeleitete Pendelmodell-Klasse erhält durch Vererbung also die konkreten Eigenschaften für Oberstimmen-, Harmonie- und Rhythmusstrukturen¹⁴ sowie die Verpflichtung zur Implementierung eines spezifischen Verhaltens, das sich z. B. in dem Sinne formulieren ließe, dass von ihr erzeugte Objekte das Gefühl für die Tonart durch ein harmonisches ›IV-I-V-I-Pendeln‹ festigen. In der Subklasse ›Oberquintmodell‹ hingegen könnte das Verhalten beschrieben werden als: ›Führe in den Bereich der Nebentonart vermittelt einer I-V-II#-V-Harmoniefolge‹ (also das Verhalten eines Modulationsmodells im traditionellen Sinne).

Aus dem Gesagten ergeben sich weitreichende Konsequenzen, und ich finde es interessant, dass der aus der Informatik geborgte Denkansatz der Objektorientierung in der Lage ist, methodisch sauber die Überreste einer positivistischen Musiktheorie zu entsorgen. Denn auf der untersten Ebene der Vererbungshierarchie wurde in Abb. 3 mit zwei verschiedenen Modellen operiert (›Pendelmodell‹ und ›Oberquintmodell‹), die wir im Rahmen einer herkömmlichen Parameteranalyse (bzw. im Sinne von ›Satzmodellen‹) als vollkommen identisch bezeichnen müssten.

Der Umstand, dass zwei von einer Superklasse abgeleitete Subklassen ein abstrakt deklariertes und vererbtes Verhalten auf verschiedene Weise implementieren, was zu einem unterschiedlichen Verhalten ihrer Objekte führt, wird in der OOP als ›Polymorphie‹ bezeichnet.¹⁵ Findet dieses Konzept nicht nur auf ein Verhalten, sondern auch auf Eigenschaften Anwendung (z. B. auf die Eigenschaft ›Harmoniestruktur‹), lassen sich als Ergebnis nicht nur aufgrund unterschiedlichen Verhaltens unterschiedliche Modelle mit gleichen Eigenschaften, sondern auch gleiche Modelle aufgrund gleichen Verhaltens mit unterschiedlichen Eigenschaften denken. Beide Fälle sind in der musikalischen Analyse sinnvoll, denn es ermöglicht nicht nur, Modelle bei gleicher Satztechnik aufgrund ihres unterschiedlichen Verhaltens zu unterscheiden, sondern auch zwei musikalische Passagen als gleich zu identifizieren (z. B. als ›Oberquintmodell‹), weil sie sich in kompositorischen Kontexten in gleicher Weise verhalten (z. B. von der Grundtonart in die Oberquinte führen), obwohl sie z. B. eine differente Harmonik aufweisen (also in einem positivistischen Sinne ›verschieden‹ sind).¹⁶

Das bisher entworfene Klassendesign könnte abschließend durch ein wichtiges Konzept moderner objektorientierter Programmiersprachen erweitert werden, nämlich das Konzept sogenannter Schnittstellen.¹⁷ Schnittstellen dienen der Deklaration von Ver-

14 Dass die Klassen ›Pendelmodell‹ und ›Oberquintmodell‹ die konkreten Eigenschaften Ganzton-Ganzton-Halbtton, Quintstieg-Quintstieg-Quintfall sowie 2:1 als Rhythmusstruktur enthalten, lässt sich den jeweiligen graphischen Darstellungen nicht direkt entnehmen, aber anhand der angezeigten Vererbung (durchgezogene Linie mit hohlem Pfeilkopf) erschließen.

15 Die Bezeichnung wird verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass Subklassen unter dem Namen der Superklasse angesprochen werden können. Dadurch ist es möglich, dass mit dem Bezeichner einer Superklasse – je nachdem, auf welche Subklasse er verweist – verschiedene Verhalten verbunden sind.

16 Vgl. hierzu das Kapitel ›Oberquintmodelle‹ in Kaiser 2007, 211–228.

17 Schnittstellen sind spezielle Klassen, die Definitionen von Eigenschaften, Methoden und Ereignissen enthalten dürfen, nicht jedoch deren Implementierungen (also z. B. nicht die konkrete Ausformulierung eines Eigenschaftswertes). In dieser Hinsicht gleichen Schnittstellen den abstrakten Klassen: Beide sind unselbständig und bedürfen der Einbindung durch weitere Klassen, die den entspre-

einbarungen, an die sich alle Klassen halten müssen, welche die jeweilige Schnittstelle implementieren. Eine Schnittstelle beispielsweise, von der die Eigenschaft ›hat Saiten‹ definiert und die von der Klasse Streichinstrumente implementiert wird, verpflichtet alle Streichinstrumente dazu, Saiten zu haben. Die gleiche Schnittstelle kann zudem ›Vertragspartner‹ verschiedener Klassen sein. Es wäre z. B. sinnvoll, wenn auch die Klasse Zupfinstrumente eine vertragliche Verpflichtung mit der Schnittstelle ›hat Saiten‹ eingehen und somit Zupfinstrumente verpflichten würde, Saiten zu haben. Das Auslagern von ›hat Saiten‹ wird dabei in der Objektorientierung als ›Kapselung‹ bezeichnet. Der Vorteil gekapselter Eigenschaften liegt darin, dass diese von den implementierenden Klassen unabhängig gedacht werden können: z. B. ist die Eigenschaft ›hat Saiten‹ unabhängig von den Klassen ›Streichinstrumente‹ und ›Zupfinstrumente‹ und steht daher (als Schnittstelle) auch für eine Klasse ›Klavierinstrumente‹ zur Verfügung. In Bezug auf das bisher entworfene Modell-Klassendesign wäre es daher möglich, die in der abstrakten Klasse ›ohne Namen‹ implementierte Oberstimmenstruktur ›Ganzton-Ganzton-Halbton‹, die Harmoniestruktur ›Quintstieg-Quintstieg-Quintfall‹ sowie die Rhythmusstruktur ›Fux: 2. Gattung (2:1)‹ zu kapseln bzw. in Schnittstellen auszulagern. Der Vorteil läge in der Kombinierbarkeit (und hinsichtlich der Programmierung in der Wiederverwendbarkeit) der genannten Eigenschaften für alle erdenklichen Modell-Klassen tonaler Musik (Abb. 4).

Bevor ich auf die Art des Instanzierens in einer musikalischen Analyse eingehen und verschiedene Probleme ansprechen werde, seien zuvor noch einige klärende Überlegungen zum Begriff des Verhaltens gestattet. Wie bereits erwähnt, ist unter dem Verhalten eines Modells seine spezifische Funktion innerhalb einer bestimmten Komposition zu verstehen. Während sich Eigenschaften also direkt an einer Modellinstanz beobachten lassen, ist eine Bestimmung des Verhaltens nur über den kompositorischen Kontext möglich. Die denkbaren Funktionen eines Modells in einer Komposition fallen dabei weder mit den harmonischen Funktionen ›Tonika‹, ›Subdominante‹ und ›Dominante‹ (Hugo Riemann) noch mit den Formfunktionen ›Vordersatz‹, ›Fortspinnung‹, ›Epilog‹ (Wilhelm Fischer) bzw. ›Presentation‹, ›Continuation‹ und ›Cadential‹ (William Caplin) zusammen. Das Denken in den elementaren Formfunktionen ›Anfang‹, ›Mitte‹ und ›Ende‹, das nicht erst von Fischer und Caplin beschrieben worden ist, sondern bereits in der Improvisations- und Kompositionsdidaktik des 18. Jahrhunderts Konjunktur hatte¹⁸, stellt zwar für

chenden Code bereitstellen. Das Konzept der Schnittstellen wurde eingeführt, weil in modernen objektorientierten Programmiersprachen die sehr fehleranfällige Mehrfachvererbung ausgeschlossen worden ist und man es dennoch für wünschenswert hielt, neben einer Basisklasse weitere übergeordnete Kategorien (Schnittstellen) zuzulassen, die der Beschreibung gemeinsamer Merkmale vieler ansonsten unabhängiger Klassen dienen.

18 Im ›Fundamentum del Eberlin‹, einer in der Bayerischen Staatsbibliothek befindlichen Handschrift (Mbs Mus. Ms. 261), die als Abschrift einer ›ars componendi‹ des Salzburger Hoforganisten und Hofkapellmeisters Johann Ernst Eberlin (1702–1762) gilt, heißt es, dass »das ganze Praeambulieren in nichts anderen bestehe, als daß ich erstens weis anzuschlagen, darnach und zweytens etliche Sekunden, 3ten, quarten etc. von einem ton in den andern zu spielen und endlich drittens ein Final zu machen« (Praefatio ad Discipulum). Ideengeschichtlich lässt sich ein Denken in den Formfunktionen ›Anfang‹, ›Mitte‹ und ›Ende‹ nicht nur bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgen, sondern bis in die Anfänge der Kompositionslehren musikalischer Rhetorik: »Resolutio Cantilenaе in affectiones, est divisio cantilenaе in periodos, ad disquirendum artificium, & idipsum ad imitatione convertendum. Haec tres habet partes, 1. Exordium, 2. Ipsum corpus carminis, 3. Fines« (Burmeister 1606, 72).

WAS IST EIN MUSIKALISCHES MODELL?

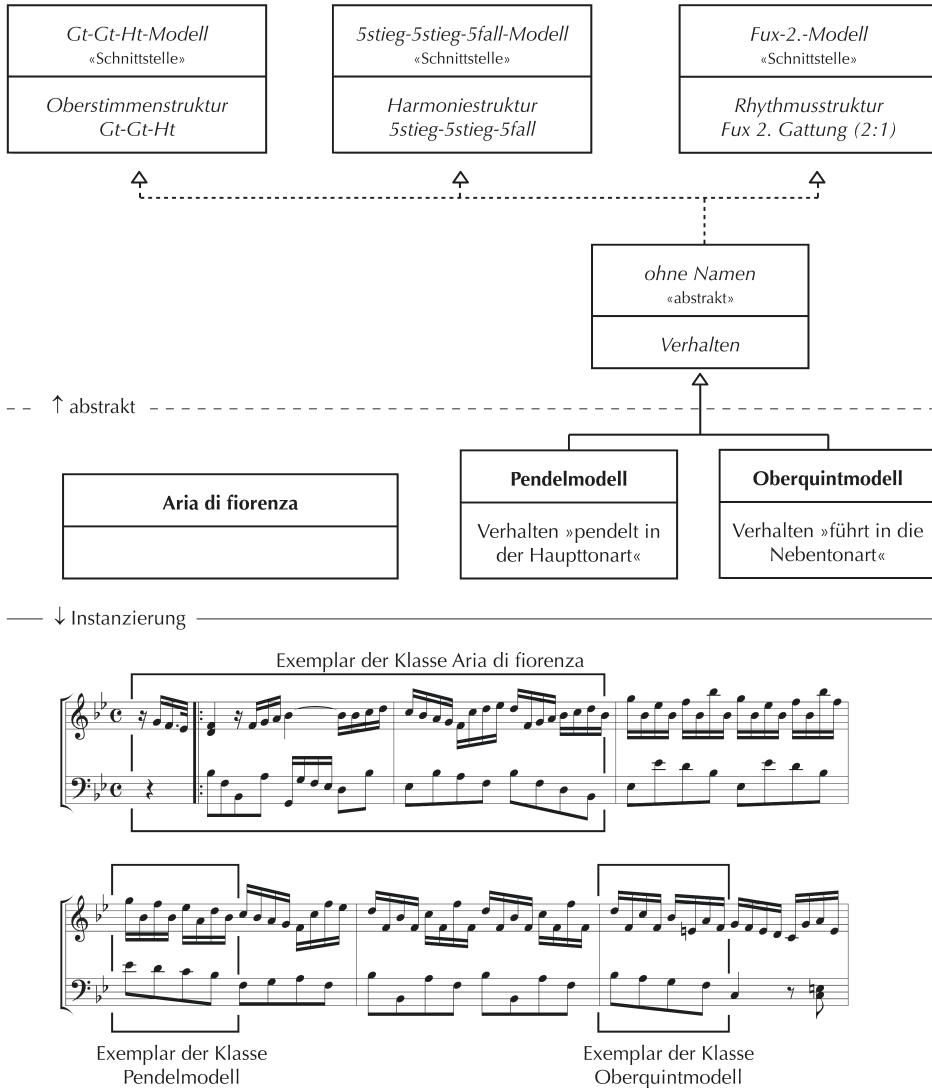


Abb. 4: Kapseln konkreter Eigenschaften mit Hilfe von Schnittstellen

die Analyse nützliche Verhalten bereit, die Beschränkung auf eine bestimmte Anzahl von Formfunktionen bzw. Verhaltensweisen wäre jedoch dogmatisch und speziellen Interessen verpflichtet. In meiner Arbeit *Die Notenbücher der Mozarts* habe ich dem ›Verhalten‹ (bzw. der Formfunktion) darüber hinaus die Kategorien ›Inszenierungsweise‹ und ›Ausdehnung‹ an die Seite gestellt (im Sinne abstrakter Superklassen-Deklarationen). Mit der Verpflichtung, die Ausdehnung eines Modells hinsichtlich seines Kontextes zu

beschreiben, lässt sich vergegenwärtigen, dass in der Analyse üblicher Weise nicht konkrete musikalische Erscheinungen, sondern deren musiktheoretische Abstraktionen verglichen werden. Die Aussagefähigkeit der Gleichheit von I-V-I-Harmoniefolgen ist daher gering, wenn einmal eine Kadenzwendung, ein anderes Mal eine Taktgruppenharmonik und ein drittes Mal ein Satzverlauf beschrieben wird. Über die Kategorie ›Inszenierungsweise‹ lassen sich zudem standardisierte musikalische Gesten wie z. B. ein rauschendes Orchestertutti als Abschluss eines größeren Formteils oder ein bassloses Register mit solistischen Bläserfarben an der Position eines Seitensatzes oder Seitenthemas benennen, wobei spezifische Inszenierungsweisen die Wirkung gleicher Satztechniken so grundlegend verändern können, dass es sinnvoll erscheint, in solchen Fällen von unterschiedlichen Modellen zu sprechen.

Die Akte der Instanzierung, nicht jedoch die Vorgänge des Instanzierens lassen sich in der Computerwelt und im Rahmen einer musikalischen Analyse vergleichen. Während das Konzept der Objektorientierung in der Computerwelt dadurch aufgelöst wird, dass eine triviale Maschine¹⁹ (Compiler) einen ausführbaren Maschinencode erzeugt, der eine Äquivalenz zum modellierten Programmdesign darstellt, erfolgt das Instanzieren von Modellen im musiktheoretischen Kontext in Form von Beobachtungen an einer Komposition durch Nicht-Trivialmaschinen (Menschen). In Anlehnung an einen »extrem formalen Begriff des Beobachtens«²⁰ wird hier unter Beobachtung das Benutzen einer Unterscheidung sowie das Bezeichnen des Unterschiedenen verstanden. In der Allemande von Händel beispielsweise wurden die ersten beiden Takte vom Rest der Komposition unterschieden und für ihre Bezeichnung der Begriff ›Aria di fiorenza‹ gewählt. Die Operation des Beobachtens (bzw. Unterscheidens und Bezeichnens) fällt dabei mit dem Akt der Instanzierung zusammen, das durch den Begriff Bezeichnete repräsentiert die Instanz einer entsprechenden Modell-Klasse.

Beobachtungen dieser Art sind stark wissensgeleitet und widersprechen dem gelegentlich anzutreffenden Anspruch, die Art des Beobachtens in der musikalischen Analyse müsse »möglichst unvoreingenommen« erfolgen.²¹ Diese Forderung dürfte dem Bemühen geschuldet sein, Beschreibungen nicht von vornherein musiktheoretischer Dogmatik auszuliefern. Doch der Versuch, Musik so beobachten zu wollen, wie sie ist (und nicht so, wie sie nicht ist), setzt die ontologische Sein-Nichtsein-Unterscheidung voraus und zwingt zu einem Realitätsverständnis aus der Perspektive des Subjekt-Objekt-Schemas. Abgesehen von den erkenntnistheoretischen Problemen, die hierbei zwangsläufig mitgeschleppt werden, verschleiern die Forderung nach Unvoreingenommenheit den Widerspruch zwischen der Freiheit, die hinsichtlich der zahlreichen Beschreibungsmöglichkeiten eines Gegenstandes nach Aufhebung der Limitation durch Voreingenommenheit existiert, und den Zwängen der Kausalität, die mit Kommunikationsabsichten, Unter-

19 Unter einer Trivialmaschine wird eine Transformationsfunktion verstanden, die nach starren Regeln einen Input in einen Output verwandeln (z. B. ein Klavier, ein Toaster etc.). Nicht-Trivialmaschinen dagegen reagieren selbstbestimmt, d. h. durch Ermittlung einer Selbstreferenz in Bezug auf die Verarbeitung des Inputs, was für Außenstehende den Output nicht vorhersehbar macht.

20 Die folgenden Ausführungen sowie die Wahl der Terminologie sind beeinflusst von der Lektüre ausgewählter Schriften Niklas Luhmanns (insbesondere einiger Kapitel aus Luhmann 1990).

21 Vgl. hierzu z. B. Küster 2007, 39–45.

richts- und Lernzielen einhergehen. Die Forderung nach Unvoreingenommenheit dürfte also schon allein deshalb scheitern, weil das Beobachten der Forderung nach Unvoreingenommenheit selbst Voreingenommenheit erzeugt.

Wird die Forderung nach einer möglichst unvoreingenommenen Beschreibung zurückgewiesen, bedeutet dies zugleich einen Versuch preiszugeben, den Einfluss musikästhetischer Dogmatik im Rahmen einer musikalischen Analyse zu kontrollieren. Es bleibt daher die Frage, auf welche Art sich eine musikalische Analyse, die den Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erhebt, vom kultischen Gebrauch einer analytischen Methode unterscheiden lässt, zumal auch für wissenschaftliche Fragestellungen Begrenzungen notwendig sind, ohne die sich jede Untersuchung ins Unendliche verlieren würde. Als Antwort sei auf Luhmanns Unterscheidung zwischen ›Theorie‹ und ›Methode‹ verwiesen. Nach dieser Unterscheidung sind Methoden ›Programme‹, die einem binären Code verpflichtet sind und kein anderes Ziel haben als »eine Entscheidung zwischen wahr und unwahr herbeizuführen«. ²² Diese Programme befinden sich in strikter Koppelung mit Theorien bzw. anders gearteten ›Programmen‹, die spezifizieren, unter welchen Bedingungen die Qualifikation ›wahr‹ oder ›unwahr‹ erfolgt. Theorien, die der binären Codierung nicht unterworfen sind, bestehen aus Aussagen in Form von Sätzen, die sich auf etwas anderes als sich selbst beziehen (z. B. auf einen Untersuchungsgegenstand, Luhmann spricht in diesem Zusammenhang von ›assoziierter Fremdreferenz‹ bzw. einer ›eingebauten Asymmetrie‹). ²³ Das Zusammenspiel von Theorie und Methode wird sehr pragmatisch erläutert:

Beide Arten von Programmen können unter wie immer willkürlichen und vorläufigen Limitierungen in Operation gesetzt werden, da jede Limitation von der anderen Seite der Unterscheidung her infrage gestellt und gegebenenfalls ausgewechselt werden kann. Limitation ohne Limitation also! Die Theorien können ausgewechselt werden, je nachdem, was ihre methodische Überprüfung ergibt. Und die Methoden werden gewählt, korrigiert und gegebenenfalls weiterentwickelt je nach dem, was man zur Überprüfung von Theorien braucht [...]. ²⁴

Um Missverständnissen vorzubeugen sei erwähnt, dass Luhmann mit der Formulierung »wie immer willkürlich« ²⁵ kein ›vollkommen beliebiges‹ In-Operation-Setzen von Theorie und Methode meint:

Man formuliert nicht aufs Geratewohl Sätze, um dann sich um die Feststellung ihrer Unwahrheit zu bemühen. Die festzustellende Unwahrheit muß ›interessant‹ sein, muß also im Falle ihrer Wahrheit eine sinnvolle Theorie ergeben. Andernfalls wäre alles möglich und das System hätte an seiner Struktur nicht genügend Führung [...]. ²⁶

22 Luhmann 1990, 415.

23 Ebd., 406.

24 Ebd., 403 f.

25 »Wie immer besagt ›willkürlich‹ auch hier: beobachte den Beobachter!« (ebd., 408, Fn. 66)

26 Ebd., 205.

Daher wird für den Beginn eines Theorieaufbaus empfohlen:

Sicher ist die einfachste Auskunft eine rein historische: Man arbeitet mit den Unterscheidungen, die sich schon bewährt haben und deren Kondensate die Formulierungen von Theorien ermöglichen, die ihrerseits Erkenntnisse festhalten, die man für wahr hält.²⁷

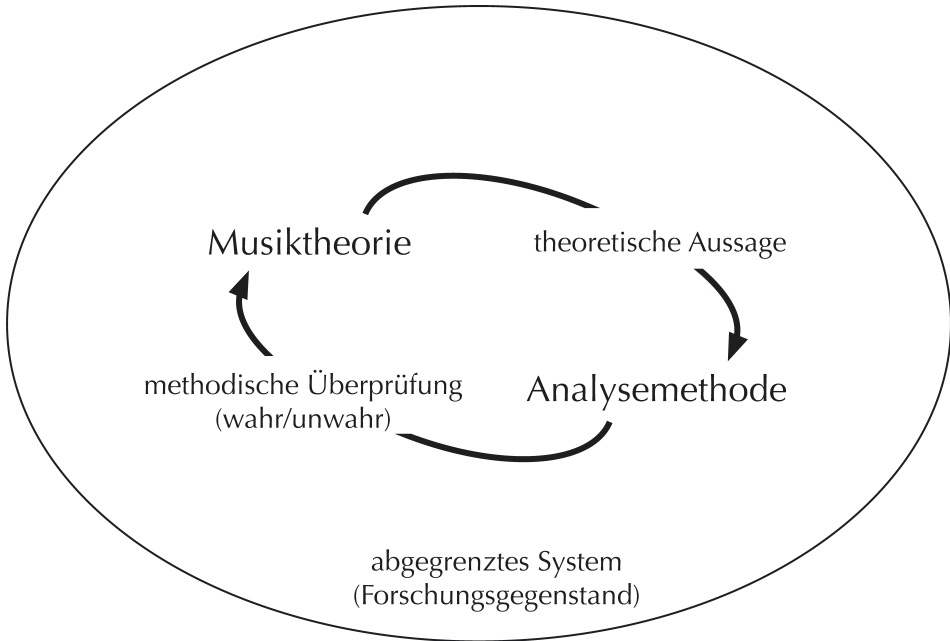
In Anknüpfung an das theoretische Werk Joseph Riepels und daran orientierten Forschungsarbeiten zeigt Abb. 5 ein exemplarisches In-Gang-Setzen von Theorie und Methode im Bereich musikalischer Analyse. Damit dürfte niemandem, der heute dieses Geschäft ernsthaft betreibt, wirklich etwas Neues gesagt sein. Doch hinsichtlich eines noch zu etablierenden wissenschaftlichen Fachs, bei dem das Wort ›Theorie‹ im Namen so ernst genommen wird, dass Musiktheorie nicht nur als historische, sondern auch systematische Disziplin verstanden wird, könnte es von Bedeutung sein zu vergegenwärtigen, was aus der dargelegten Perspektive die Kriterien der Wissenschaftlichkeit nicht erfüllt: Das Bestimmen von Modellinstanzen, Chiffrieren von Akkordfunktionen, Benennen von Stufenfolgen, Konstruieren von Stimmführungszügen, Operieren mit Tonfeldern etc. – es sei denn, das bisher bekannte methodische Arsenal der Musiktheorie wäre in den Dienst der Qualifizierung (wahr/unwahr) theoretischer Sätze gestellt (z. B. in der Form: »spezifische Expositionen des Komponisten x aus den Jahren y lassen sich als Ausprägung der Modellkombination z verstehen« oder allgemeiner »Musik ab x lässt sich angemessen als spezifische Abfolge y der Tonfelder z beschreiben« etc.). Selbst die kapriziöse Beherrschung analytischer Methoden wäre demnach Propädeutik (in einem positiven Wortsinn), das Operieren mit theoretischen Sätzen ohne methodische Überprüfbarkeit²⁸ (z. B. das Konstatieren von Komponistenintentionen) allenfalls Bestandteil eines didaktischen Designs zur Erweckung von Motivation (im Unterricht). Spezifisch wissenschaftliche Leistungen wären letztendlich daran zu bemessen, ob es gelingt, die Abstraktion der Vergleichsgesichtspunkte so weit voranzutreiben, dass »auch evident Ungleiches verglichen werden kann (und nicht nur der Erfüllungsgrad von Wünschen gemessen wird)«. ²⁹

Abschließend sei die Frage nach der Bedeutung des zu Beginn dargelegten Modellkonzepts im Rahmen einer wissenschaftlichen musikalischen Analyse gestattet. Das Instanzieren (bzw. Beobachten) eines Modells ist eine beobachtbare Operation, das Vergegenwärtigen einer Modellklasse im objektorientierten Sinn Resultat dessen, was von Luhmann als Wechsel des Beobachters oder als Anweisung »an eine Beobachtung

27 Ebd., 379.

28 »Gäbe es als Selektionskriterium nur die vorhandenen Theorien, ließe das auf eine Abweisung aller Variation hinaus. Die bereits etablierten Theorien wären das Kriterium für ihren eigenen Fortbestand. Das richtige Wissen könnte zwar Abweichungen erkennen, könnte sich selbst aber nicht in Frage stellen. Erst in dem Maße, als zusätzlich zu Theorien auch Methoden Programme für richtige Selektionen werden (und zwar spezialisiert nicht auf Weltbeschreibung, sondern auf die Probleme der binären Codierung), erhält die Selektion sozusagen ein zweites Bein, mit dem sie einen anderen Standplatz suchen kann.« (Ebd., 578 f.)

29 Ebd., 409 f.



<i>Theorie</i>	Durchführungen in Mozarts frühen Kompositionen lassen sich als Zusammensetzung aus Fonte-, Monte- oder Ponte-Modellen verstehen.	
<i>Methode</i>	Unwahr. Eine Untersuchung mit Hilfe von Modellinstanzen ergibt, dass Mozarts Durchführungen in dieser Zeit häufig mit einem Kadenzmodell »Halbschluss« enden.	
<i>Theorie</i>	Durchführungen in Mozarts frühen Kompositionen zeigen Zusammensetzungen aus Fonte-, Monte-, Ponte-Modellen sowie einem Halbschluss.	
<i>Methode</i>	Unwahr. Z.B. lässt sich die Durchführung aus KV 6/IV nicht mit Hilfe dieser Modell-Klassen beschreiben.	
<i>Theorie</i>	Es gibt spezifische Durchführungen in Mozarts frühen Kompositionen, die sich als wechselnde Kombinationen folgender Modelle beschreiben lassen: Fonte-, Monte-, Ponte- und Halbschluss.	
<i>Methode</i>	Wahr. Z.B. KV 6/I, KV 6/II, KV 7/I, KV 10/II KV 14/I etc.	

Abb. 5: Wissenschaft als strikte Koppelung der Programme ›Theorie‹ und ›Methode‹

von Beobachtern« bezeichnet worden ist.³⁰ Nur die Reflexion dessen, was als Modell instanziiert wurde (und warum), garantiert die Möglichkeit der gezielten Entwicklung neuer Modelle. Die Rhythmusstruktur ›Fux 2. Gattung (2:1)‹ beispielsweise wäre als konstitutive Eigenschaft für Pendel- und Oberquintmodelle wenig geeignet, denn sie ermöglicht bestenfalls eine Bewahrheitung theoretischer Aussagen zu einer spezifischen musikalischen Stilistik aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Wird diese Eigenschaft jedoch vernachlässigt, qualifiziert sich das Modell auch für die Beschreibung der Musik Mozarts bzw. zur Bewahrheitung von Aussagen über nicht stilgebundene Entwicklungszüge tonaler Musik (z. B. Aussagen zur Entwicklung der Sonatenhauptsatzform, wofür im Übrigen auch die nach Koch stimmige Absatzdisposition als Indiz gewertet werden könnte). Die Verpflichtung zur Einhaltung des beständigen Perspektivwechsels (zwischen Beobachtungen erster und zweiter Ordnung) ist unabdingbare Voraussetzung für die Ausbildung einer Methodologie und Entwicklung der Analyse nach Modellen jenseits von ›Parallelismus, Quintfallsequenz & Co.‹. Nicht zuletzt wäre ein solcherart differenziertes Denken von Modellen geeignet, wenig ergiebige Fachgespräche zu vermeiden, weil sich schnell vergegenwärtigen ließe, ob beim Verwenden gleicher Begriffe gleiche Modelle benannt werden und ob Theorieprogramme unterschieden (oder gar nicht vorhanden) sind, wodurch sich wiederum eine Diskussion über die Unterschiedlichkeit (oder Beliebigkeit) von Modellen erübrigt.

Über die eingangs gestellte Frage ›Was ist ein musikalisches Modell?‹ wurde ein an der Objektorientierung angelehntes Denken musikalischer Modelle für tonale Musik erläutert sowie der Versuch unternommen, dieses Denken in einem an Luhmanns Ausführungen orientierten Wissenschaftskonzept zu verorten. Damit dürften allerdings mehr Fragen aufgeworfen denn beantwortet sein, z. B.: Wie müssten Analysemethoden für eine Musik beschaffen sein, die nicht unter das ästhetische Paradigma einer ›ars combinatoria‹ (im weitesten Sinne) fällt und die sich gegen das hier dargelegte Analysieren nach Modellen sperrt? Welche Arten theoretischer Sätze sind über eine Musik möglich, die einen Komplexitätsgrad aufweist, der viele musikalische Erscheinungen des 20. und 21. Jahrhunderts kennzeichnet? Und auf welche Weise müssen theoretische Sätze und Methoden hinsichtlich einer Musik vorgestellt werden, deren Beschreibung sich traditioneller Analyse am Notentext weitgehend entzieht (z. B. hinsichtlich einer mit Hilfe von hochkomplexer Studioteknik gefertigten Populären Musik)? Um den hier vorgestellten Ansprüchen an wissenschaftliches Arbeiten genügen zu können, dürfte das Entwickeln theoretischer Fragestellungen sowie geeigneter Analysemethoden zu den größten Herausforderungen für Fachvertreterinnen und Fachvertretern gehören, die den systematischen Aspekt des Fachs Musiktheorie nicht einer einseitig historischen Betrachtungsweise zu opfern gewillt sind.

30 Ebd., 579.

Literatur

- Anon., *Modus brevissimus desumpta [!] ex Regulis D: Eberle [!] Salisburgis de arte Componendi*, D-Mbs Mus. ms. 261.
- Burmeister, Joachim (1606), *Musica poetica*, Rostock, Reprint Laaber: Laaber 2004.
- Fuß, Hans-Ulrich, (2007), »Subthematische Arbeit«. Komponieren mit mehrstimmigen Satzmodellen bei Mozart«, *ZGMTH* 4/1–2, 87–106.
- Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press.
- Kaiser, Ulrich (2007), *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*, Kassel: Bärenreiter.
- (2009), »Der Begriff der ›Überleitung‹ und die Musik Mozarts. Ein Beitrag zur Theorie der Sonatenhauptsatzform«, erweiterte Schriftfassung eines Referats auf der 6th European Analysis Conference in Verbindung mit dem VII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie 2007 in Freiburg, *ZGMTH* 6/2–3.
- Kirkendale, Warren (1972), *L'Aria di Fiorenza id est Il Ballo del Gran Duca*, Florenz: Olschki.
- Küster, Konrad (2001), *W. A. Mozart und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber: Laaber.
- Luhmann, Niklas (1990), *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schwab-Felisch, Oliver / Hans-Ulrich Fuß (2007), »Editorial«, *ZGMTH* 4/1–2, 9–12.

Umriss eines allgemeinen Begriffs des musikalischen Satzmodells

Oliver Schwab-Felisch

Ausgehend von einem Begriff des musikalischen Modells als ›struktureller Repräsentation‹ eines individuellen Werkausschnitts wird im ersten Teil des Beitrags schrittweise ein allgemeiner Begriff des musikalischen Satzmodells entwickelt. Der zweite Teil untersucht Aspekte der Instanziierung musikalischer Satzmodelle. Er führt die Begriffe der ›Instanzklasse‹, der ›Elaboration‹ und der ›Transformation‹ ein, unterscheidet drei ›pragmatische Instanztypen‹ und diskutiert drei Arten, in denen Satzmodelle sich auf die Kontexte ›Form‹ und ›Struktur‹ beziehen können.

Der Terminus ›musikalisches Satzmodell‹ scheint unproblematisch: Wer ihn kennt, kann Beispiele für Satzmodelle anführen und weiß einzelne musikalische Bildungen als Satzmodelle zu identifizieren. Was Satzmodelle ausmacht, ist freilich weniger klar, als es scheinen mag. Zwar darf als sekundär gelten, dass der Terminus in mehreren Grundbedeutungen auftritt¹ und auch in seiner Hauptbedeutung »Klangfortschreitungs-Modell«² von Autor zu Autor unterschiedlich akzentuiert wird. Klärungsbedarf besteht aber insofern, als ›musikalisches Satzmodell‹ einer Gruppe von Termini zugehört, die sich einerseits überschneiden, andererseits unterschiedlichen historischen Zusammenhängen entstammen, unterschiedliche Aspekte akzentuieren, unterschiedliche Begriffskontexte implizieren und unterschiedliche Extensionen besitzen.³ Erste Resultate der begriffsgeschichtlichen Untersuchungen, nach denen die unübersichtliche Situation verlangt, liegen inzwischen vor.⁴ Was allerdings jene Gebilde unterschiedlichster Herkunft und Beschaffenheit, die als Satzmodelle gelten können, überhaupt als solche qualifiziert, ist

- 1 Vgl. etwa Roch 2000: »Es gehört aber zu den Widersprüchen der Geschichte, daß sich das jeweils Neue immer nur in den Begriffen des Alten zu definieren vermag. So ist es zu erklären, daß Tieck und andere Frühromantiker ausgerechnet auf das der Affektenlehre entgegengesetzte musikalische Satzmodell der alten Vokalpolyphonie zurückgreifen, um von daher die neuere Instrumentalmusik zu legitimieren«. – Die Polysemie des Ausdrucks ›musikalisches Satzmodell‹ erinnert an die des unspezifischeren Ausdrucks ›musikalisches Modell‹, der u. a. in den Bedeutungen ›Sinnbild bestehender oder wünschenswerter außermusikalischer Sachverhalte‹, ›singuläres Vorbild einer singulären Komposition‹, ›stilbildendes Werk‹, ›Variationsthema‹, ›beispielhafter Stil‹, ›Set von Standardverfahren zur Lösung bestimmter kompositorischer Aufgaben‹ und ›Konstellation invarianter Strukturmerkmale einer Mehrzahl von Kompositionen‹ verwendet wird.
- 2 Fladt 2005, 189.
- 3 Hans Aerts nennt ›satztechnisches Modell‹, ›Satzmuster‹, ›Formel‹, ›Satztyp‹, ›Typus‹ und ›Topos‹ (2007). Historische und fremdsprachliche Termini wären zu ergänzen.
- 4 Vgl. Aerts 2007.

bislang erst in Ansätzen diskutiert worden. Zu fragen wäre etwa nach der Bestimmung des Begriffspaares ›Modell‹ und ›Instanz‹, nach dem Verhältnis der Begriffe ›Modell‹, ›Klasse‹, ›Schema‹ und ›Typus‹, nach dem Ort von Satzmodellen im Konstituentengefüge strukturbildender Elemente, den pragmatischen Funktionen von Modellinstanzen oder dem Einfluss kompositorischer Kontexte auf ihre Gestalt. Hier setzt der vorliegende Text an. Er skizziert Grundbestimmungen des musikalischen Modellbegriffs, macht einen Vorschlag zur Bestimmung des systematischen Ortes von Satzmodellen und beleuchtet einige elementare Eigenschaften von Modellinstanzen.

›Abbild‹

Strukturerhaltende Abbildung

Ob Architektur oder Kognitionswissenschaft, Informatik oder mathematische Modelltheorie: viele Disziplinen verfügen über Modellbegriffe, und es fehlt nicht an Versuchen, sie zu systematisieren.⁵ So unterscheidet Herbert Stachowiaks *Allgemeine Modelltheorie*⁶, die wohl immer noch wichtigste Publikation zum Thema, drei grundlegende Merkmale von Modellen:

- »*Abbildungsmerkmal*«: »Modelle sind stets Modelle von etwas, nämlich Abbildungen, Repräsentationen natürlicher oder künstlicher Originale, die selbst wieder Modelle sein können.«⁷
- »*Verkürzungsmerkmal*«: »Modelle erfassen im allgemeinen nicht alle Attribute des durch sie repräsentierten Originals, sondern nur solche, die den jeweiligen Modellerschaffern und/oder Modellbenutzern relevant erscheinen.«⁸

5 Siehe Müller 2001. – Modellbegriffe anderer Disziplinen sind von eminentem Interesse auch für die Musiktheorie. Von ihnen her, nicht aus dem Begriffsfundus des Fachs erschließen sich die mathematischen, modelltheoretischen, klassenlogischen, symboltheoretischen, kognitionspsychologischen und ontologischen Aspekte, die das Verhältnis zwischen Modell und Gegenstand umfasst. Zwar betreffen sie die Geschichte und Verwendungsweise einzelner Modelle nur indirekt. Aber sie können erhellen, was es heißt, in analytischem Kontext mit Modellen umzugehen.

6 Stachowiak 1973.

7 Ebd., 131. – Der Begriff der Abbildung ist verschiedentlich kritisiert worden, so etwa bei Hans Jörg Sandkühler: »Fragwürdig ist, dass viele Philosophen Bilder als *Abbilder* verstehen, gerade so, als stünden die erkennenden Subjekte außerhalb einer fertigen Welt, die sie nur noch ›abzubilden‹ hätten. Um den Sachverhalt in einem Bild auszudrücken: Wann immer wir uns Bilder von der Welt machen, *sind wir im Bild*. Wir kopieren nicht, sondern wir entwerfen, und unsere Bilder sind immer auch Selbstbilder und Selbstentwürfe« (2003, 48). Allerdings betont auch Stachowiak den Konstruktcharakter des Originals: »Modell in jenem mehrfach zu relativierenden Sinne ist ebenso die ›elementarste‹ Wahrnehmungs›gegebenheit‹ wie die komplizierteste, umfassendste Theorie. Modell ist das vermeintlich objektive Erkenntnisgebilde ebenso wie die Gedankenkonstruktion, die ihre Subjektivität und Perspektivität betont« (1973, 56). Andreas Bartels verweist auf die ontologische Indifferenz des Begriffs der strukturalen Repräsentation (2005, 189–196). Da es im gegebenen Zusammenhang allein um die formale Relation zwischen dem Modell und seinem Bezugsgegenstand geht, steht der ontologische Aspekt nicht zur Diskussion.

8 Stachowiak 1973, 132.

- »Pragmatisches Merkmal«: »Modelle sind ihren Originalen nicht per se eindeutig zugeordnet. Sie erfüllen ihre Ersetzungsfunktion a) für *bestimmte* – erkennende und/oder handelnde, modellbenutzende – *Subjekte*, b) innerhalb *bestimmter Zeitintervalle* und c) unter Einschränkung auf *bestimmte gedankliche oder tatsächliche Operationen*.«⁹

Das analytische Diagramm eines singulären Werkausschnitts weist alle drei Modellmerkmale auf: Es ist eine ›strukturierende Abbildung‹ des originalen Werkausschnitts, enthält weniger Elemente und Relationen als dieser und dient dazu, auf jene Eigenschaften des Originals zu verweisen, die es exemplifiziert (und damit zugleich auch auf jene, die es nicht exemplifiziert).¹⁰

Idealisierung

Ein analytisches Diagramm, das die strukturtragenden Töne des originalen Werkausschnitts exakt darstellte, wäre von einer Fassung des originalen Werkausschnitts, in der alle nichtstrukturellen Töne gelöscht sind, nicht zu unterscheiden. Freilich ließe sich das exakte Modell eines auch nur durchschnittlich stark diminuierten Originals lediglich mit Mühe entziffern: Es zeigte eine von Pausen durchsetzte, scheinbar willkürlich über das Notenblatt geworfene Ansammlung von Einzelereignissen. Modelle werden daher häufig ›normalisiert¹¹ oder ›idealisiert.¹² Zur Idealisierung freigegeben sind stets die Eigenschaften des Modells, die keine konstitutiven Eigenschaften der repräsentierten Struktur sind. Die absoluten Tonhöhen etwa eines durch Intervallklassen¹³ und metrische Gewichte bestimmten Tonhöhenmodells sind variabel, solange die Intervallklassen gewahrt bleiben, die zeitlichen Bestimmungen seiner Klänge sind es, solange sie den Unterschied metrisch betonter und unbetonter Zählzeiten erkennen lassen.

9 Ebd., 132 f.

10 Soll die Repräsentationsbeziehung als solche untersucht werden, ist es unerheblich, welche strukturalen Eigenschaften aus welchen Gründen repräsentiert werden (vgl. Bartels 2005, 54 f.) – In seiner von Nelson Goodman beeinflussten Bildtheorie weist Oliver Scholz die These zurück, das Isomorphieprinzip könne als allgemeines Prinzip piktorialer Repräsentation verstanden werden (2004, 74–78). Bartels dagegen hebt hervor, eine »strukturierende Abbildung« sei nicht als Isomorphismus, sondern als Homomorphismus aufzufassen: »Homomorphismen machen Urbild und Bild homomorph zueinander, aber Homomorphie ist keine Ähnlichkeit (d. h. sie ist keine symmetrische Relation)« (2005, 24). Die Diskussion muss in unserem Zusammenhang nicht weiter interessieren, weil hier eine spezifische Relation beschrieben und kein Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhoben wird, das Konzept also nicht jeden möglichen Fall abdecken muss.

11 Rothstein 1990.

12 ›Idealisierung‹ verändert Werte wie etwa die Dauern im Interesse einer vereinfachten Darstellung. ›Abstraktion‹ ersetzt Werte durch Variablen; dadurch werden sie aus einer konkreten Beschreibung gelöscht (vgl. Bartels 2005, 88).

13 Unter ›Intervallklasse‹ soll hier die Klasse eines Intervalls und seiner Oktaverweiterungen verstanden werden.

Generalisierung

Da das Strukturmodell als einmal Konstituiertes nicht mehr von dem originalen Werkausschnitt abhängt, lässt es sich auf alle Werkausschnitte beziehen, deren Strukturen dieselben Eigenschaften besitzen wie es selbst.¹⁴ Wird Übereinstimmung sowohl hinsichtlich der Struktur als auch der konkreten Eigenschaften ihrer Instanz gefordert, ist der Kreis der denotierten Werkausschnitte eng begrenzt. Gilt hingegen allein die strukturelle Übereinstimmung als Kriterium, erweitert er sich erheblich.

Der Bezug auf mehrere Gegenstände¹⁵ verändert das Modell, ohne seine materiale Beschaffenheit zu beeinflussen. Da die denotierten Werkausschnitte einander allein in struktureller Hinsicht gleichen, können die nichtstrukturellen Elemente des Modells nicht mehr auf nichtstrukturelle Elemente der Werkausschnitte abgebildet werden. Tonhöhe, Dauer oder metrische Position eines Modelltons werden zu variablen Größen, die konkrete Gestalt des Modells erscheint als gleichsam zufälliges Exempel einer Vielzahl divergenter Einzelfälle, die Struktur löst sich von ihrem materiellen Substrat. ›Modell‹ heißt nun auch das Abstraktum, welches das singuläre konkrete Modell verkörpert. Alle Modelle, die sich auf mehrere musikalische Einheiten beziehen, sind in diesem Sinne abstrakt.

Das Abstraktum ›Modell‹ lässt sich auf dreierlei Weise auffassen, und zwar als

- Element der Klasse aller musikalischen Gebilde, welche die Charakteristika eines musikalischen Modells aufweisen,
- ›kognitives Schema‹, also hierarchisch organisierte kognitive Struktur mit der Funktion, Repräsentationen der Merkmale eines Gegenstandes, Sachverhaltes oder Vorgangs kognitiv verfügbar zu machen¹⁶ und
- eine bestimmte Art eines abstrakten Gegenstandes.¹⁷

14 Welche Gegenstände das Strukturmodell denotiert, bestimmt der Verwendungszusammenhang.

15 Stimmen mehrere Modelle hinsichtlich ihrer Struktur miteinander überein und stimmt jedes dieser Modelle hinsichtlich seiner Struktur mit seinem Bezugsgegenstand überein, muss auch jedes dieser Modelle hinsichtlich seiner Struktur mit jedem der Bezugsgegenstände der anderen Modelle übereinstimmen.

16 Siehe etwa Neisser 1979; Brewer/Nakamura 1984; Rumelhart 1984; Gjerdingen 1988; Leman 1995; Lenk 1998; Smith/Queller 2001. – Der Ausdruck ›Schema‹ wird zur Bezeichnung sowohl kognitiver als auch musikalischer Strukturen verwendet. In musiktheoretischen Zusammenhängen scheint es sinnvoll, sich auf die Bedeutung ›kognitives Schema‹ zu beschränken.

17 ›Abstrakte Gegenstände‹ wie »Beethovens Opus 90, das Fahrrad, die österreichische Fahne und die Sachertorte« haben laut Maria E. Reicher ein »Merkmal gemeinsam: Sie alle sind vielfach instantiierbar.« Reicher weiter: »Die Instantiierungen von Beethovens Opus 90 sind konkrete musikalische Aufführungen, die Instantiierungen des Fahrrades sind konkrete Fahrräder, die Instantiierungen der Sachertorte sind konkrete Sachertorten, und so fort. Gegenstände, die vielfach instantiierbar sind, nenne ich Typen. Beethovens Opus 90 ist also ein Typus, der in musikalischen Aufführungen instantiiert sein kann, dessen Existenz aber nicht von der Existenz etwaiger Instantiierungen abhängt. (Beethovens Opus 90 existiert auch dann, wenn es gerade nirgendwo auf der Welt aufgeführt wird). Jede korrekte Aufführung von Beethovens Opus 90 ist eine Instantiierung von Beethovens Opus 90. Typen zeichnen sich dadurch aus, dass sie determinierende Eigenschaften haben« (Reicher 2005, 252 f.) – Eigenschaften, die im Fall eines musikalischen Typus' »determinieren, wel-

Die ontologischen Implikationen der Termini ›Klasse‹, ›Schema‹ und ›Typus‹ werden im Folgenden ausgeklammert, die Termini pragmatisch gebraucht. Von ›Klasse‹ wird gesprochen, wenn extensionale Aspekte im Vordergrund stehen, etwa wenn eine Menge von Gegenständen in mehrere Mengen geringeren Umfangs zu differenzieren ist, von ›Schema‹, wo die Repräsentation eines Modells im kognitiven Apparat einer Person angesprochen wird und von ›Typus‹, wenn die Beziehung zwischen dem Abstraktum ›Modell‹ und seinen Instanzen als Gegenstandsbeziehung modelliert werden soll. Keiner dieser Termini soll den eingeführten Terminus ›Modell‹ ersetzen.

In den vorangegangenen Abschnitten waren wir zunächst von dem Strukturmodell eines singulären Werkausschnitts ausgegangen und hatten seinen Gegenstandsbereich in einem zweiten Schritt auf die Klasse aller strukturidentischen Werkausschnitte erweitert. In einem dritten Schritt wäre nun nach den Kriterien zu fragen, die es erlauben, die Gesamtheit aller Satzmodelle unter einen Begriff zu subsumieren und sie zugleich von der Gesamtheit aller anderen Modelle zu unterscheiden. Diese Kriterien sind mit den gemeinsamen Merkmalen der musikalischen Gebilde, die entsprechend einem vorgängigen Begriff von ›Satzmodell‹ als Satzmodelle gelten können, nicht gleichzusetzen: Jede Instanz einer Quintfallsequenz besitzt eine spezifische Ausdehnung; gleichwohl würde niemand behaupten wollen, Ausdehnung sei ein Unterscheidungsmerkmal von Quintfallsequenzen. Zwar führt das datengeleitete Verfahren zur Bildung einer exakt definierten Klasse, doch steht nicht fest, ob diese Klasse mit derjenigen der Satzmodelle identisch ist. Der Begriff des Satzmodells soll daher im Folgenden durch schrittweise Spezifikation bestimmt werden.¹⁸

Zur Bestimmung des Typus ›musikalisches Satzmodell‹

Musikalisches Modell

Die Klasse ›musikalisches Modell‹ wird durch eine zweifache Spezifikation aus der Klasse aller Kompositionen abgeleitet. Die erste Spezifikation erzeugt die Klasse aller Strukturen, die diesen Kompositionen überhaupt zugesprochen werden können. Dabei ist offen, wie viele Elemente an der Konstitution einer Struktur beteiligt sind und zu wie vielen Strukturen ein musikalisches Element gehört. Die zweite Spezifikation greift aus der Klasse der Strukturen die Klasse der musikalischen Modelle heraus. Ein musikalisches Modell ist die Klasse aller kompositorischen Einzelfälle oder Instanzen, die einander strukturell gleichen. Die Klasse ›musikalisches Modell‹ enthält die Gesamtheit aller musikalischen Modelle.

che Eigenschaften jede korrekte Aufführung des betreffenden Werks erfüllen muss«. (Ebd., 251) – Siehe auch Tugendhat 1976, 161–175, 497–521; Stegmüller 1978.

18 Es wird im Folgenden jeweils nur die Klasse einer Klassifikationsebene skizziert, die im Hinblick auf die Fragestellung von Interesse ist. – Die naheliegende Frage, ob ein allgemeiner Begriff des Satzmodells möglich ist oder die einzelnen Modellbegriffe vielmehr nach dem Wittgensteinschen Prinzip der ›Familienähnlichkeit‹ zusammenhängen, klärt sich über Erfolg oder Scheitern des Versuchs, einen allgemeinen Begriff des Satzmodells zu bestimmen.

Tonhöhe

Über die Unterscheidung einfacher und komplexer musikalischer Parameter wie ›Tonhöhe‹, ›Tondauer‹, ›Textur‹ oder ›Form‹ ergeben sich weitere Unterklassen. Da alle Satzmodelle Intervallrelationen determinieren, greifen wir im Folgenden die Klasse der Tonhöhenmodelle heraus.

Exkurs: Formmodell versus Satzmodell

Konstituenten musikalischer Formen werden im Allgemeinen über die Zuordnung genereller, bisweilen durch einen Index erweiterter Termini wie etwa ›Motiv a‹ bezeichnet. Für sich genommen ist die Bezeichnung ›Motiv a‹ unspezifisch. Was sie in einem bestimmten Kontext bedeutet, wissen wir erst, wenn wir die Tonfolge kennen, die sie bezeichnet. Wir ordnen eine uninterpretierte Tongruppe, indem wir die Kategorie des Motivs auf sie anwenden, erhalten einzelne Motiv-Individuen und bezeichnen sie gemäß ihrer Zugehörigkeit zu einer Motivklasse. Erst die Verbindung von Notentext und generellem Terminus ergibt den Namen des Motivs. Der generelle Aspekt eines Motivs wird mithin verbal denotiert, der singuläre Aspekt nonverbal exemplifiziert. Nur in besonderen Fällen erhalten Motive Eigennamen.

Die Bezeichnung musikalischer Konstituenten erfolgt nach unterschiedlichen Gesichtspunkten. Termini wie ›Periode‹ oder ›Sonatensatzform‹ fokussieren strukturelle, Termini wie ›Überleitung‹ oder ›Schlussgruppe‹ funktionale Aspekte. Funktional bestimmte Elemente des Sonatensatzschemas können durch Bezeichnung ihres strukturellen Aspekts spezifiziert werden – so wie in dem Satz »Das erste Thema instantiiert den Typus der Periode«.

Die Intension des Terminus ›Periode‹ wird ebenso durch Strukturmerkmale bestimmt wie die des Terminus ›Quintfallsequenz‹. Und doch unterscheiden sich Periode und Quintfallsequenz grundsätzlich. Der Typus ›Periode‹ determiniert unter anderem Anzahlen, Relationen und Wirkungen – Eigenschaften, die Töne voraussetzen, auf deren Konstellationen sie sich manifestieren können. Die determinierenden Eigenschaften der Quintfallsequenz dagegen sind Anordnungen von Intervallen. Sie setzen keine festgelegten Tonfolgen voraus, sondern erzeugen sie erst: Wer der Aufforderung folgen möchte, die Unterquinte des Tons *c* zu bilden, muss einen Ton hervorbringen, dessen Tonhöhe eine Quinte unter *c* liegt. Satzmodelle bestimmen die Generation konkreter Tonhöhen, indem sie konkrete Intervallrelationen vorgeben. Dies gilt auch dort, wo abstrakte Akkorde mit im Spiel sind.¹⁹ Alle Intervalle und Intervallkonfigurationen, die ein Satzmodell determiniert, sind konkret instantiierbar. Ihre Abfolge ist so bestimmt, dass die Abfolge der Simultaneinheiten einer ›einfachen Instanz‹ einen lückenlosen Zusammenhang darstellt.²⁰

19 Abstrakte Akkorde sind Klassen konkreter Akkorde. Jeder konkrete Akkord kann als Produkt der Anwendung einer Transpositions-, Löscher- und Vervielfältigungsfunktion auf die durch die Akkordbezeichnung gegebene Grundmenge von Tönen aufgefasst werden. Die Grundmenge bestimmt das Was, die Funktionen das Wo und das Wieviel.

20 Eine ›einfache Instanz‹ erfüllt die determinierenden Eigenschaften ihres Typus und wählt für alle anderen Eigenschaften die jeweils einfachsten Werte. Siehe Abschnitt ›Pragmatische Bestimmung von Instanzen‹.

Materialordnung

Eine Unterteilung der Klasse der Tonhöhenmodelle nach dem Kriterium der Materialordnung entspricht insofern der Sachlage, als sämtliche unter dem Begriff des Satzmodells diskutierten Gebilde das Regelsystem des Kontrapunkts unmittelbar oder mittelbar voraussetzen und mit dem Ende der Tonalität zumindest prinzipiell außer Gebrauch geraten. Innerhalb des Zeitraums von ca. 1450 bis heute weitere Zäsuren zu setzen, scheint in unserem Zusammenhang nicht sinnvoll.²¹ Zwar verlieren Modelle und Instanzklassen²² an Aktualität, treten bislang unbekannte hinzu. Die größere Zahl von Satzmodellen aber besteht über musikhistorische Zäsuren hinweg. Änderungen der Musiksprache manifestieren sich nicht in ihrer Substanz, sondern der Art ihrer Instantiierung und Kontextualisierung.²³ Das charakteristisch ›Ungesättigte‹ der Modelle erlaubt synchronisch wie diachronisch unzählige Realisationsformen. Sie alle sind zu spezifisch, um in die Bestimmung eines allgemeinen Begriffs des Satzmodells eingehen zu können.

Intertextualität

Immanente Äquivalenzrelationen, wie sie zwischen einem Motiv, einer Phrase oder einem Formteil und ihren Wiederholungen bestehen, vermögen ungeachtet der Tatsache, dass dem jeweiligen ›Urbild‹ Modellcharakter im umgangssprachlichen Sinne zukommt, kein Satzmodell zu begründen. Satzmodelle setzen Äquivalenzrelationen zwischen Strukturen verschiedener abgeschlossener musikalischer Einheiten voraus.

Allgemeinheit

Allerdings führen nicht alle intertextuellen Äquivalenzrelationen zur Ausbildung eines Satzmodells. Eine kompositorische Bezugnahme auf individuelle Eigenschaften einer musikalischen Einheit erzeugt keine Instanz eines Satzmodells, sondern eine Variation, ein Zitat oder eine Entlehnung.²⁴ Satzmodelle aber sind allgemein. Ihre Allgemeinheit hat einen quantitativen und einen qualitativen Aspekt. Ersterer verlangt, dass modellkonstitutive Gemeinsamkeiten zwischen einer hinreichend großen Anzahl von Elementen bestehen, letzterer, dass sie nicht durch spezifische Details, sondern bestimmte Grundzüge gebildet werden. Beide Aspekte gelten nicht absolut, sondern wirken zusammen: Auch tausend Zitate einer individuellen Passage machen diese noch nicht zu einem Satzmodell, ein einziges Zitat einer individuellen diminuierbaren Struktur dagegen legt

21 Vgl. Sachs 1984, 231–256.

22 Siehe unten, Abschnitt ›Instanzklasse‹.

23 Vgl. Froebe 2007.

24 Eine analytische Bezugnahme auf individuelle Eigenschaften einer musikalischen Einheit erzeugt womöglich ein Modell im Sinne der allgemeinen Modelltheorie. Ein analytisches Modell einer musikalischen Einheit ist aber nur dann eine Instanz eines Satzmodells, wenn diese eine Instanz eines Satzmodells ist und das analytische Modell das Satzmodell modelliert. – Dass Zitate individueller Wendungen keine Satzmodelle sind, heißt nicht, dass Satzmodelle nicht zitiert werden können.

gleichsam den Grundstein zu einem Satzmodell, das als solches bestätigt wird, wenn hinreichend viele Kompositionen von ihm Gebrauch machen.

Diminuirbarkeit

Da lokale musikalische Gebilde in vielerlei Hinsicht andere Eigenschaften besitzen als globale, bietet sich ›Ausdehnung‹ als weiterer Klassifikator an. Angesichts von Phänomenen wie der innerhalb eines einzigen Taktes durchschrittenen Quintfallsequenz²⁵ darf allerdings bezweifelt werden, ob sich eine untere Grenze der Ausdehnung hinreichend klar bestimmen ließe.²⁶ Sinnvoller scheint es, den Klassifikator ›Ausdehnung‹ aufzuspalten und die Entscheidung, ob es sich bei Einheiten von geringer Ausdehnung um Satzmodelle handelt, an das Kriterium der Diminuirbarkeit zu binden. Als ›diminuirbar‹ sollen Typen gelten, die sowohl in einfachen als auch in diminuierten komplexen Instanzen, als ›nicht diminuirbar‹ Typen, die nur in einfachen Instanzen vorkommen: weitgehend exakt definierte melodische Folgen, die gleichsam nur zitiert, aber nicht paraphrasiert werden. Diminutionsfiguren wie Triller und Doppelschläge, aber auch Joachim Brüggés ›Typen A, B und C‹²⁷ sind Beispiele für nicht diminuirbare Tonhöhenmodelle, Gegenbeispiele bieten der Schenkersche Ursatz, eine abstrakte Harmoniefolge oder eine beliebige ›Ligaturenkette‹.

Mittlere Ausdehnung

Tonhöhenmodelle lassen sich hinsichtlich ihrer Ausdehnung in globale und lokale unterteilen. Ein Modell ist global, wenn es unter Berücksichtigung aller Elemente einer Komposition gebildet wurde, lokal, wenn ihm lediglich ein Ausschnitt zugrundeliegt. Zwischen der Ausdehnung eines Modells und seiner Allgemeinheit besteht ein gewisser Zusammenhang. Globale Tonhöhenmodelle sind nur ausnahmsweise generell – so etwa der Schenkersche Ursatz. Eine vollständige Analyse nach Heinrich Schenker dagegen, ein Baumdiagramm nach Lerdaahl und Jackendoff oder eine Melodieanalyse nach Eugene Narmour sind ebenso singulär wie das Werk, auf das sie sich beziehen. Satzmodelle sind lokale generelle Tonhöhenmodelle.

Mehrstimmigkeit

In der Musik seit ca. 1450 fungieren einstimmige Strukturen zumeist als Komponenten mehrstimmiger Sätze oder Darstellungen mehrstimmiger Strukturen²⁸, sind also von mehrstimmigen Strukturen abhängig. Strukturen genuin einstimmiger Musik bilden einen

25 Johann Sebastian Bach, *Das wohltemperierte Klavier* Teil II, Fuge E-Dur, T. 39.

26 Unklar ist bereits, wie die Ausdehnung eines Satzmodells zu bestimmen ist: anhand der Anzahl aufeinanderfolgender Klänge oder besetzter Zählzeiten, anhand der Relation zur Gesamtlänge einer Komposition, zur Länge eines ihrer Abschnitte, zu seiner eigenen Ereignisdichte oder ›hierarchischen Tiefe‹?

27 Brügge 1993, 185.

28 Siehe Schwab-Felisch 2007.

eigenen Strukturtyp und damit eine eigene Klasse. Harmoniemodelle sind Verbindungen abstrakter Harmonien. Sie ebenfalls separat zu klassifizieren, läge nahe. Allerdings sind abstrakte Harmonieverbindungen Klassen konkreter Stimmführungs-konstellationen: Es gibt keine Instanz einer abstrakten Harmonieverbindung ohne konkrete Stimmführung. Stimmführung aber ist nicht willkürlich: die Vielfalt des satztechnisch Zulässigen kann durch Remineszenzen an die Stimmführung eines zugrundeliegenden Kontrapunktmodells, Beachtung des ›imaginären Continuo‹²⁹ oder neu kristallisierte Stimmführungsmodelle reguliert werden. Die Angabe einer abstrakten Stufenfolge ist mithin grundsätzlich unvollständig: eine pragmatisch motivierte Abstraktion der Analyse.

Damit kommen wir zu einer Definition: Ein Satzmodell ist ein musikalischer Typus, der als intertextuelle, generelle, diminuierbare und mehrstimmige Intervallstruktur eines Ausschnitts einer nach ca. 1450 entstandenen modalen oder harmonisch tonalen Komposition bestimmt ist.³⁰

Unterschiedliche Arten von Satzmodellen normativ zu klassifizieren, erscheint nicht sinnvoll. Selbstverständlich ließen sich mit dem Klassifikator ›Satztechnik‹ Bassmodelle und Intervallsatzmodelle, mit dem Klassifikator ›Tonvorrat‹ diatonische und chromatische und mit dem Klassifikator ›Iteration‹ sequenzielle und nicht-sequenzielle Modelle differenzieren. Doch zeitigten diese Unterscheidungen keine stabilen Resultate: Jedes Satzmodell fällt in mehrere Klassen, und es hängt von der Fragestellung ab, welche Klasse jeweils aktualisiert wird.

›Vorbild‹

Elaboration

Bisher haben wir ›Modell‹ im Wesentlichen als ein Zweites, als idealisierte ›Abbildung‹ der Struktur eines musikalischen Abschnitts oder Produkt der Zusammenfassung musikalischer Einheiten mit gleicher Struktur behandelt. Damit ist freilich nur eine von zwei Grundrelationen zwischen dem Modell und seinem Bezugsgegenstand erfasst. Bereits im Begriff des Typus ist ja mitgedacht, dass der abstrakte Gegenstand nicht allein über einen nachträglichen Akt der Abstraktion zustandekommt, sondern zugleich auch der Hervorbringung von Instanzen zugrundeliegt. ›Modell‹ ist demnach ebenso ein Erstes wie ein Zweites, ›Vorbild‹ ebenso wie ›Abbild‹.³¹

Im Allgemeinen erfüllt eine Modellinstanz die determinierenden Eigenschaften ihres Typus und ergänzt die Eigenschaften, ohne die ein konkretes Exemplar des Typus nicht existieren könnte. ›Einfache Instanzen‹ beschränken sich auf genau diese Funktion: Sie wählen für alle Eigenschaften, über die sie selbst entscheiden, die jeweils einfachsten Bestimmungen.³² ›Elaborierte‹ Instanzen dagegen können aus einer größeren Anzahl von

29 Vgl. Rothstein 1991, Cadwallader/Gagné 2007, 62 f.

30 Vgl. die Aufstellungen bei Fladt 2005, Kaiser 2007a, Gjerdingen 2007, Froebe 2007.

31 Vgl. Stachowiak 1973, 129; Bartels 2005, 10.

32 ›Keine Vorzeichen‹, ›einfacher Kontrapunkt‹, ›gerader Takt‹, ›mittleres Register‹, ›enge Lage‹ etc.

Tönen bestehen, als es gemäß der determinierenden Eigenschaften ihres Typus erforderlich ist, sowie andere Oktavlagen und metrische Positionen wählen.³³

›Einfache Instanzen‹ begegnen in drei Spielarten und Funktionen:

- Im Kontext Theorie exemplifizieren sie ihren Typus. In dieser Funktion entscheiden sie über alle Eigenschaften, die keine determinierenden Eigenschaften des Typus sind.
- Im Kontext ›Analyse‹ exemplifizieren sie die Struktur eines bestimmten Werkausschnitts. In dieser Funktion entscheiden sie über genau die Eigenschaften, durch die sich eine Idealisierung von einer exakten Kopie der strukturtragenden Töne des Originals unterscheidet.
- Im Kontext ›Komposition‹ schließlich fungieren sie als Bestandteil einer bestimmten Komposition. In dieser Funktion entscheiden sie allein über die Eigenschaften, die nicht schon durch den kompositorischen Kontext bestimmt sind.

Mit der Unterscheidung der drei Spielarten einfacher Instanzen sind funktionale Kriterien deutlich geworden, nach denen Instanzen generell klassifiziert werden können. Zur Bezeichnung einer Instanz, die ihren Typus exemplifiziert, wird daher der Terminus ›instruktive Instanz‹, zur Bezeichnung eines Werkausschnitts der Terminus ›ästhetische Instanz‹ und zur Bezeichnung eines analytischen Diagramms einer ästhetischen Instanz der Terminus ›analytische Instanz‹ vorgeschlagen.

Instanzklasse

Die Unterscheidung zwischen Modell und Instanz gründet in der Differenz struktureller und nicht-struktureller musikalischer Eigenschaften: Jede Instanz besitzt Eigenschaften, die nicht zu den determinierenden Eigenschaften ihres Typus³⁴ gehören. Manche Instanzen ähneln sich hinsichtlich dieser Eigenschaften. Ähnliche Instanzen aber lassen sich klassifizieren. ›Instanzklassen‹ enthalten Instanzen von Modellen, die hinsichtlich ihrer Struktur gleich und hinsichtlich ihrer Elaborationsform ähnlich sind. Sie differenzieren die Menge der heterogenen Gebilde, auf die eine Modellbezeichnung zutrifft, nach historischen und/oder systematischen Kriterien. Instanzklassen können Instanzklassen enthalten. Ihre Zahl ist virtuell unendlich, ihre Bildung setzt spezifische Forschungsfragen voraus.

Instanzklassen werden in der musiktheoretischen Literatur für gewöhnlich ebenso als Modelle bezeichnet wie die abstrakteren Strukturen, die ihnen zugrundeliegen. Da Instanzklassen Modelle von geringerem Abstraktionsgrad sind, ist dies nicht falsch, verwischt aber den kategorialen Unterschied, der zwischen Modellen und Instanzklassen besteht: Während Modelle ausschließlich über ihre Intervallstruktur bestimmt sind, haben Instanzklassen zusätzlich beliebige weitere Momente als determinierende Eigenschaften.

³³ Elaboration ist häufig, aber nicht immer gleichbedeutend mit Diminution: Die ersten fünf Harmonien des Seitenthemas der *Waldsteinsonate* etwa elaborieren den Typus ›Dur-Moll-Parallelismus‹ durch texturale Verdichtung und metrische Verschiebung, nicht aber durch Interpolation zusätzlicher Töne.

Transformation

Ein musikalisches Gebilde, das hinreichend viele, aber nicht sämtliche determinierenden Eigenschaften eines Satzmodells und/oder einer Instanzklasse ausprägt, ist eine Instanz eines ›transformierten‹ Satzmodells und/oder einer ›transformierten‹ Instanzklasse. Transformationen können durch Erweiterungen, Kürzungen oder Elisionen, Vertauschungen, Verschiebungen oder Lagenänderungen hervorgerufen werden. Sie sind Mittel der kompositorischen Individuation und Movens stilistischer Änderungen zugleich: Die Transformation von Instanzklassen kann zur Bildung neuer Instanzklassen führen, die Transformation von Satzmodellen zur Bildung neuer Satzmodelle.

Kategoriale Bestimmung individueller musikalischer Gebilde

Eine umfassende Bestimmung der Instanz eines Satzmodells beinhaltet bei Berücksichtigung aller bisher getroffenen Unterscheidungen die Angabe

- des Modellnamens (›Modell x‹)
- der Instanzklasse (›Instanzklasse y‹)
- des Transformationsstatus (›regulär‹/›transformiert‹)
- des Elaborationsstatus (›einfach‹/›komplex‹)
- des pragmatischen Instanztyps (›instruktiv‹/›ästhetisch‹/›analytisch‹)

Ein Großteil dieser Bestimmungen muss im analytischen Kontext nicht eigens explizit gemacht werden. Um der logischen Klarheit willen scheint es aber angebracht, die kategorialen Unterschiede von ›Typus‹, ›Instanzklasse‹ und ›Instanz‹ nicht zu verwischen.

Modell und Kontext

Zwei der Kontexte, innerhalb derer Modellinstanzen erscheinen, seien im Folgenden herausgegriffen: ›Form‹ im Sinne der Formtheorie und ›Struktur‹ im Sinne der Schichtenlehre Heinrich Schenkers.

Die Einbindung einer Instanz in einen kompositorischen Zusammenhang erfolgt in aller Regel ohne substanzielle Änderungen. Eine ›Minimalkadenz‹ etwa kann im Kontext ›Form‹ als Anfangswendung³⁴, im Kontext ›Struktur‹ als Prolongation des Tonikadreitritons fungieren. Allerdings sind Instanzen von Satzmodellen keine neutralen Bausteine. Außenstimmensatz, Diatonik, kadenzielle Bestimmungen und andere Strukturqualitäten können bereits bestimmte Kontexte implizieren.³⁵ Eine besondere Situation ergibt sich dort, wo die Kontextualisierung den Kontextimplikationen eines Satzmodells widerspricht oder mehrere Instanzen eines Satzmodells durch verschiedene Kontexte verschiedene Bedeutungen zugewiesen bekommen. Ein Beispiel gibt Ulrich Kaiser in dieser Ausgabe der *ZGMTH*: eine Instanz eines Modells »pendelt« in einem Kontext um die Tonika he-

34 Siehe Caplin 1998, 24 f.

35 Instanzen von Satzmodellen besitzen Kontextimplikation teils von sich aus, teils, weil sich ihr Kontext bereits auf die Instantiierung ausgewirkt hat.

rum, eine andere führt in einem anderen Kontext zur Tonart der Oberquinte.³⁶ Mit Kaiser ließe sich jede Modellinstanz $\langle x \text{ in Kontext } y \rangle$ als Instanz eines eigenen Modells definieren; unter Verwendung der hier vorgeschlagenen Terminologie wäre dagegen von einem Modell und den Instanzen zweier Instanzklassen zu sprechen.

Schließlich kann der Kontext eine Instanz derart verändern, dass es zur Transformation des ihr zugrundeliegenden Typus' kommt. Im II. Satz der Klaviersonate E-Dur D 157 von Franz Schubert etwa wird jedes Sequenzglied des ›Dur-Moll-Parallelismus‹ durch eine vorangestellte Vorwegnahme des Gliedes in Quintlage ergänzt, während die Sequenzglieder selbst regulär in Terzlage beginnen.³⁷ Es lässt sich zeigen, dass diese doppelte Erweiterung durch Erfordernisse der Form begründet ist.³⁸ Dass die Schenkerische tonale Struktur Modellinstanzen zu beeinflussen vermag, liegt auf der Hand: Als diminuierbares Tonhöhenmodell macht sie potentiell von denselben Tönen Gebrauch wie diese. So lässt sich die Höherlegung der Mittelstimme in den ersten Takten des Menuetts aus Haydns Sinfonie Nr. 26 in d-Moll als Ergebnis des Einflusses der Urlinie auf die zugrundeliegende 5-6-Progression interpretieren.³⁹

Zum Schluss

Zum einen suchen Begriffsexplikationen den Intuitionen zu entsprechen, die dem alltäglichen Gebrauch des explizierten Begriffs zugrundeliegen. Zum anderen beinhalten sie auch ein konstruktives Moment: Sie führen eine Ordnung ein, die aus dem explizierten Begriff nicht automatisch hervorgeht und zu einigen seiner Bestimmungen und Verwendungsweisen in Widerspruch steht. Diese Ordnung ist pragmatisch aufzufassen: Ihre Funktion entspricht der eines höherstufigen kognitiven Schemas, das der Strukturierung eines Gegenstandsbereichs dient, gegebenenfalls aber auch modifiziert werden kann.

Literatur

- Aerts, Hans (2007), »Modell« und ›Topos‹ in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann«, *ZGMTH* 4/1–2, 143–158.
- Bartels, Andreas (2005), *Strukturelle Repräsentation*, Paderborn: mentis.
- Brewer, William F. / Glenn V. Nakamura (1984), »The Nature and Functions of Schemas«, in: *Handbook of Social Cognition*, hg. von Robert S. Wyer jr. u. Thomas K. Srull, Bd. 1, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 119–160.
- Brügge, Joachim (1993), »Typus und Modell in den Klaviersonaten Wolfgang Amadeus Mozarts«, in: *Mozart Studien* 3, 143–189.

36 Kaiser 2007b.

37 Takte 9–12.

38 Siehe Schwab-Felisch i. V.

39 Siehe ebd.

- Cadwallader, Allen / David Gagné (2007), *Analysis of Tonal Music. A Schenkerian Approach*, 2. Aufl., New York/Oxford: Oxford University Press.
- Eybl, Martin (1995), *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 32), Tutzing: Schneider.
- Fladt, Hartmut (2005), »Satztechnische Topoi«, *ZGMTH* 2/2–3, 189–196.
- Froebe, Folker (2007), »Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹ und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600«, *ZGMTH* 4/1–2, 13–56.
- Gjerdingen, Robert (2007), *Music in the Galant Style [...]*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- (1988), *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Goodman, Nelson (1997), *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt: Suhrkamp.
- / Catherine Z. Elgin (1993), *Revisionen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gülke, Peter (1983), »Introduktion als Widerspruch im System. Zur Dialektik von Thema und Prozessualität bei Beethoven« [1970], in: *Ludwig van Beethoven*, hg. von Ludwig Finscher, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 338–387.
- Kaiser, Ulrich (2007a), *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- (2007b), »Was ist ein musikalisches Modell?«, *ZGMTH* 4/3, 275–290.
- Kühne, Thomas (2005), »What is a Model?«, *Dagstuhl Seminar Proceedings* 04104. <http://drops.dagstuhl.de/opus/volltexte/2005/23>
- Leman, Marc (1995), *Music and Schema Theory. Cognitive Foundations of Systematic Musicology* (= Springer Series in Information Sciences 31), Berlin u. a.: Springer.
- Lenk, Hans (1998), *Einführung in die Erkenntnistheorie*, München: Fink.
- Müller, Roland (2001), »Eine Chronik von Modellgebrauch und Modellbegriff«. <http://www.muellerscience.com/NavStart.htm>
- Plath, Wolfgang (1975), »Typus und Modell«, *Mozart-Jahrbuch* 1973/74, 145–158.
- Reicher, Maria Elisabeth (2005), *Referenz, Quantifikation und ontologische Festlegung*, Heusenstamm: Ontos.
- Roch, Eckhard (2000), »Symphonie und Drama. Ansätze zu einer Kritik des Dramatischen in der Symphonik des 19. Jahrhunderts«, *Archiv für Musikwissenschaft* 57/4, 318–339.
- Rothstein, William (1990), »Rhythmic Displacement and Rhythmic Normalization« in: *Trends in Schenkerian Research*, hg. von Allen Cadwallader, New York: Schirmer, 87–114.
- (1991), »On Implied Tones«, *Music Analysis* 10/3, 289–328.

- Rumelhart, David E. (1984), »Schemata and the Cognitive System«, in: *Handbook of Social Cognition*, hg. von Robert S. Wyer jr. u. Thomas K. Srull, Bd. 1, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 161–188.
- Sachs, Klaus-Jürgen (1984), »Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert«, in: *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit* (= Geschichte der Musiktheorie 5), hg. von Hans Heinrich Eggebrecht u. a., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 161–256.
- Sandkühler, Hans Jörg (2003), »Repräsentation. Die Fragwürdigkeit unserer Bilder von der Welt der Dinge«, in: *Repräsentation, Krise der Repräsentation, Paradigmenwechsel. Ein Forschungsprogramm in Philosophie und Wissenschaften*, hg. von Silja Freudenberger u. Hans Jörg Sandkühler, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2003, 47–70.
- Scholz, Oliver (2004), *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung*, 2. Aufl., Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Schwab-Felisch, Oliver (i. V.), »Satzmodelle im Kontext«, in: *Bericht über den 6. Kongress der GMTH in Weimar*, 6.–8. Oktober 2006, hg. von Klaus Heiwolt, Hildesheim u. a.: Olms.
- (2007), »Das ›Vorspiegeln mehrerer Stimmen durch Eine‹: symboltheoretische Aspekte virtueller Mehrstimmigkeit«, in: *Vom Erkennen des Erkannten, Musikalische Analyse und Editionsphilologie. Festschrift für Christian Martin Schmidt*, hg. von Friederike Wißmann, Thomas Ahrend u. Heinz von Loesch, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel, 33–42.
- Smith, Eliot R. / Sarah Queller (2001), »Mental Representations«, in: *Blackwell Handbook of Social Psychology: Intraindividual Processes*, Malden, MA u. a.; Blackwell, 111–133.
- Stachowiak, Herbert (1973), *Allgemeine Modelltheorie*, Wien/New York: Springer.
- Stegmüller, Wolfgang (Hg.) (1978), *Das Universalien-Problem*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Stoffer, Thomas H. (1993), »Strukturmodelle«, in: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, hg. von Herbert Bruhn, Rolf Oerter u. Helmut Rösing, Reinbek: Rowohlt 1993, 466–478.
- Tugendhat, Ernst / Ursula Wolf (1983), *Logisch-semantische Propädeutik*, Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Tugendhat, Ernst (1976), *Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie*, Frankfurt: Suhrkamp.

Komponieren um 2000¹

Drei Modelle nach Originalen von Thomas Adès, Jörg Widmann und Olga Neuwirth

Gesine Schröder

Die Befassung mit neuen Werken gehört mittlerweile zum Standard des musiktheoretischen Unterrichts an deutschen Hochschulen, auch im sogenannten Pflichtfach Tonsatz und für sämtliche Studiengänge. Sie kann eher analytisch, eher synthetisch – unterschiedliche Erfahrungsbereiche verknüpfend – oder praktisch ausgerichtet sein. An drei Werken aus der jüngsten Geschichte des Komponierens werden die drei Zugangsweisen erprobt.

Bevor ich die Modelle vorstelle, ein paar Worte zu den Originalen und deren Urhebern. Die Stücke entstanden in einem Zeitrahmen von vier Jahren: 2001 (Thomas Adès' Orchestergesang mit dem Titel *Brahms* und Jörg Widmanns Doppelkonzert *Polyphone Schatten* für Viola, Klarinette und Orchestergruppen) und 1997–99 (Olga Neuwirths Musiktheaterstück *Bählamms Fest*).² Die Komponisten waren damals ungefähr gleich alt; ihre Geburtsdaten liegen nicht mehr als fünf Jahre auseinander: 1971 (Adès), 1973 (Widmann), 1968 (Neuwirth). Wahrscheinlich kann man sagen, sie gehörten derselben Generation an.

Die drei Stücke spielen mit Assoziationen an die neuere Musikgeschichte: an das spezifische Material und den unfeinen Klang von Brahms' 4. Symphonie (Adès), an die Klangfläche zu Beginn und am Schluss von Richard Strauss' *Alpensinfonie* (Widmann) und an die Liedzitate in Alban Bergs *Wozzeck* (Neuwirth). Auch die Charaktere der Stücke ähneln sich; ich nenne sie vorläufig humoresk (Adès) – eine Art Cartoon in Öl –, kapriziös (Widmann) und grotesk (Neuwirth). In allen drei Fällen handelt es sich um Werke mit Orchester; doch weisen die Besetzungen beträchtliche Unterschiede auf: bei Adès beinahe ein Standardorchester, bei Widmann eine besondere Zusammenstellung der Instrumente, bei Neuwirth als Ausgangspunkt eine große Standardbesetzung, die extrem zum Kammerensemble ausgedünnt und dann mit Zusatzinstrumenten versehen ist. Alle drei Stücke sind offenbar ohne systematische Zeitstrukturierung und Tonhöhenkalkulation komponiert, aus dem Bauch heraus, dem Ohr folgend, auch ein wenig: aus

1 Dieser Text ist die erweiterte Fassung eines Beitrags, den die Autorin im Rahmen der »Fachtagung Musiktheorie und Hörerziehung – Unterrichtsangebote für Musikpädagogen« gehalten hat, die vom 10. bis zum 11. März 2007 an der Landesmusikakademie in Sondershausen stattfand.

2 Die Uraufführungen: Adès: 2001, Widmann: 2002, Neuwirth: 1999.

dem Ärmel geschüttelt. Dieses Schreiben ist aber durchsetzt von den Ergebnissen einer mehr oder weniger ausgeprägten Sammelwut, dem Zusammentragen und der frappierenden Zusammenfügung des Gefundenen, bei Neuwirth bis hin zum Sammelsurium, wie in einer Wunderkammer.

Ich werde jeweils nur eine bestimmte kurze Partie der Stücke herausgreifen. Aspekte der Formbildung bleiben daher unberührt. Im Zentrum steht in allen drei Fällen Klangliches, dessen beide Hauptebenen anlangend: Tonhöhe und Klangfarbe.

Nach meinen Hinweisen auf gewisse musikgeschichtliche Assoziationen könnte man annehmen, es solle von Modellen im Sinne frei gewählter kompositorischer Vorbilder oder Leitideen die Rede sein, solchen, an denen die Komponisten sich ab- oder auf die sie zuarbeiteten. Das Verhältnis zu solchen Vorbildern und Leitideen wird gewiss auch zu besprechen sein. Doch geht es mir darum, aus dem um 2000 Neu- und nicht etwa aus einem Nachkomponierten etwas zu entwickeln, das – natürlich vereinfachend – in seiner Struktur oder seiner Funktion dem entsprechenden Original analog ist. Die Modelle – gewissermaßen Nachbauten der Originale – sind zweckbestimmt:

1. Die Befragung eines nach dem Original konstruierten Modells soll neue Erkenntnisse über das Modell liefern, aus denen hypothetisch auf entsprechende Eigenschaften des Originals geschlossen werden kann (Modell als Werkzeug der Analyse).
2. Das Modell soll der Demonstration dienen. Was ich von dem Original weiß, wird für Zwecke der Lehre anknüpfend an Erfahrungen und das aktuelle Wissen des Schülers oder Studenten umcodiert (Modell als Medium einer Übertragung).
3. Das Modell soll der Variation und Projektierung dienen. Man abstrahiert bestimmte Züge vom Original und erprobt die Auslegungen, die das Modell zulässt (Modell als Leitfaden einer Stilkopie).

Modell zu Thomas Adès, *Brahms*

Zu den Tonhöhenverhältnissen: Der Vorrat einer Durtonleiter wird kombiniert mit den Vorräten zweier anderer Durtonleitern, die jeweils eine kleine Terz darüber und darunter liegen, zum Beispiel: zu C-Dur kommen Vorräte von A-Dur und Es-Dur hinzu. Die Tonvorräte sind in Terzenketten angeordnet und können gleichzeitig erklingen, und zwar so, dass sich immer auch vertikal Terzen ergeben. Die Vorräte beginnen zu rotieren, werden erweitert und mit Skalen verzahnt.

Zur Instrumentation: Die besonderen Merkmale des Gebrauchs eines Standardorchesters – in diesem Fall durch Brahms – werden hervorgekehrt und verschärft. Adès Vorgehen zehrt – wie vielleicht auch das andere, nicht ganz neu klingende, z. B. an Stravinskij erinnernde harmonische Verfahren – von einem konkreten Vorbild, Muster oder eben Modell, das seinerseits aus zweiter Hand stammen kann, aber nicht mehr derart wahrgenommen wird.

Wie gelange ich zu dem Modell? Inwiefern vereinfacht es das Original? Welche Fragen an das Original legt es nahe? Inwieweit werden meine Fragen nun vom Modell bestimmt? Für Adès' Stück wirkt Brahms' 4. Symphonie wie ein Filter. Doch es gibt einen

weiteren Filter, den das klangliche Material des Stücks passieren muss: den Text, der zu singen ist, und das Wissen um dessen Herkunft. Adès hat sein Stück Alfred Brendel zum 70. Geburtstag gewidmet; *Brahms* für Bariton solo und Orchester basiert auf einem Gedicht Brendels:

Wenn nachts das Gespenst erscheint
 und sich ums Klavier herumtreibt
 dann wissen wir
 Brahms ist gekommen
 Das wäre nicht weiter schlimm
 wenn nicht dieser Zigarrengeruch
 das Musikzimmer tagelang verpesten würde
 schlimmer noch
 ist allerdings sein Klavierspiel
 Dieses Gewühl durch Akkorde und Doppeloktaven
 weckt sogar die Kinder aus ihrem Tiefschlaf
 Schon wieder Brahms
 heulen sie
 und halten sich die Ohren zu
 Verstimmt und rauchend
 steht der Flügel da
 wenn Brahms sich erhebt
 Brahms
 sagt er mehrmals
 mit klagender Tenorstimme
 bevor er verschwindet³

Nun, die Orchesterbesetzung enthält kein Klavier. Das Orchester ist im Sinne Brahms' normal besetzt, es gleicht dem seiner 4. Symphonie. Über gewisse Erweiterungen des klassischen Standardorchesters, wie sie auch schon beim späteren Beethoven vorkommen – das zweite Hornpaar, das Posaumentrio, das Kontrafagott, Piccoloflöte und Triangel –, geht Adès lediglich mit der Erweiterung der Schlagwerks um einen Amboss und metallene Backtröge hinaus. Doch ist charakteristisch und nicht mehr neutral – denn Adès verschärft hier gewisse Züge der Instrumentenverwendung Brahms' –, dass der Einsatz der Nebeninstrumente multipliziert wird und diese schließlich ihre Hauptinstrumente verdrängen. Statt des einen Kontrafagotts, das sich den zwei üblichen Fagotten zugesellt, haben wir am Ende drei Kontrafagotte, aber kein normales Fagott mehr, statt der einen Piccoloflöte, die neben die große tritt, hören wir am Ende zweimal Piccolo und keine große Flöte mehr. Und so, in dieser Polarisierung des Klangs, endet das Stück. Das Auseinanderdriften der Register am Schluss, die Präferenz des unsaubereren Tons der Nebeninstrumente bildet natürlich ab, wie verstimmt das Klavier nach dem Tastengewühl ist. Auch der Umgang mit den Instrumenten ist anders als bei Brahms, besonders an das Blech werden viel höhere spieltechnische Anforderungen gestellt. Es wird

3 Copyright Alfred Brendel 1998, zitiert nach Adès' Partitur. Die letzte Zeile lautet bezeichnenderweise in der englischen, von Brendel autorisierten Übersetzung: »before leaving through the kitchen door«.

in der Tiefe über das hinaus gefordert, was ihm naturgemäß leicht fällt. Überhaupt sind die tiefen Regionen extrem hervorgekehrt. Und natürlich schreibt Adès für die Hörner nicht mehr wie Brahms: als seien sie eigentlich Naturinstrumente. War es nicht, als wollte Brahms das Orchester klingen lassen wie ein Klaviertrio, das in einem Etablissement in der Großen Freiheit Nummer Soundso aufspielt, mit zu viel Tiefe, mit zu viel Höhe, schrill und dumpf in einem, mit ausgesparter Mitte und ohne verschmelzenden Klang? Und so hat Adès den Kneipenklaviertrioklang von Brahms' Orchester genutzt, um dem Klavierspieler Brendel zu huldigen (Beispiel 1).

Ein Gespinst von Dezimenparallelen, mit instrumentalen Resten primär von den Holzbläsern gespielt. Streicher färben bloß einzelne kürzere Abschnitte der Terzenketten und heben durch Flageolets oder liegenbleibende Töne Einzelheiten der Terzenkette heraus, z. B. die Anfangstöne der Ketten h^3 und a^3 (je zu Beginn der Takte 1 und 2).

Die eine, höher gelegene Terzenkette besteht, wie das Modell schon verriet, zunächst ausschließlich aus Tönen der C-Dur-Skala, die andere aus Tönen, die zu den C-Dur-Tönen immer eine Dezime bilden und die zuerst dem Vorrat von A-Dur, dann dem von Es-Dur zugerechnet werden können. Derjenige Vorrat, welcher den der drei Tonvorräte symmetrisch ergänzte und nach dessen Vorhandensein mich das Modell fragen lässt (das insofern eine erkenntnisleitende Aufgabe übernimmt), der Fis-Dur-Vorrat, fehlt hier noch. Fast ist es, als würde Brahms nur bearbeitet, als arbeitete sich Adès an ihm als Modell ab.

Da Brahms in e-Moll schreibt, hält sich die ebenfalls mit h beginnende Terzenkette, die die Geigenstimme zeigt, wenn man die steigenden Sexten in fallende Terzen verwandelt, natürlich nicht an einen C-Dur-Vorrat, und auch die untere Terzenkette, die von den jeweils zweiten Holzbläsern (Flöte, Klarinette, Fagott) gespielt wird, bleibt in der Tonart. So wie Adès auf die Besetzung der gesamten 4. Symphonie zurückgreift und sich nicht auf die des ersten Satzes beschränkt (Piccoloflöte und Triangel kommen dort ja nur im dritten, Kontrafagott und Posaunen nur im letzten Satz vor), so nutzt Adès auch ein Element, das den gesamten Schlusssatz der Symphonie bestimmt: eine anfangs symmetrische Skala, die dort für das Passacagliathema modelliert wird (2-1-2-1) und die Brahms vorgehend bereits im Hauptsatzthema selber andeutet (vgl. T. 10ff.).⁴ Die Spitzentöne der Terzenketten bei Adès – h^3 (T. 1), a^3 (T. 2), g^1 (T. 3), f^2 (T. 3 Ende), es^1/es^2 (T. 4), $des^1 = cis^1$ (T. 4 Ende), dann weiter h und a (T. 5 Anfang) – summieren sich zu einer anderen Skala, einer Ganztonleiter, die spätestens ab Takt 3 (g^1) erkennen lässt, wie unwichtig hier Oktavlagen sind, das heißt auch, wie sehr Terzen abwärts und ihre komplementären Sexten aufwärts zu einer Intervallqualität ineinander fließen: Vordergrund und Hintergrund, oben und unten werden schwer unterscheidbar. Ab Takt 4 ist das Undeutlich-Werden der Lagen auskomponiert, nachweisbar etwa an dem es auf der zweiten Halben, welches in drei Oktavlagen erscheint: es^2 (Klar. 1), es^1 (Klar. 2), es (Fag. 1). Immerhin wird allein die mittlere Oktavlage von den zweiten Violinen und den Celli verdoppelt. Den acht Tönen, die diese übervollständige Ganztonleiter konstituieren, schließen sich sieben an, die die andere Transposition der Ganztonleiter durchlaufen: gis , fis , e , d (T. 5–6), und folgend c , b , as . Die nächsten vier Skalentöne bringen

4 Hinsichtlich einer Möglichkeit diesen Konnex aufzufassen vgl. Schmidt 1980, 218f.

Alfred Brendel *Beco scurrolo, metr. Molto misterioso* Brahms Thomas Adès

The score is for a woodwind and string ensemble. It includes parts for Flute (1 and 2), Piccolo, Oboe (1 and 2), Clarinet (1 and 2), Bassoon (1 and 2), Contrabassoon, 4 Horns in F, 2 Trumpets in Bb, Trombone (1, 2, and 3), Timpani, Percussion, Baritone, Violins I and II, Violas, Cellos, and Basses. The tempo is marked *Beco scurrolo, metr. Molto misterioso* with a metronome marking of $\text{♩} = 130$. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is filled with complex rhythmic patterns, dynamic markings (e.g., *mp solo*, *pp*, *ppp*, *mf*, *mp cresc.*), and performance instructions such as *Fl. quasi*, *near centre of drum*, and *near E*. A note at the bottom of the Basses part reads: ** Basses: Please omit notes below low E if playing an instrument without extension. On no account transpose up an octave.*

Beispiel 1: Thomas Adès, *Brahms*, T. 1–4 (Fortsetzung nächste Seite)

Handwritten musical score for orchestra and strings, measures 5-8. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bas.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Bass). The woodwinds and strings are heavily marked with dynamics and articulation. The Clarinet part features a melodic line with dynamics ranging from *dim.* to *ff*. The Bassoon and Cello parts have complex rhythmic patterns with dynamics from *pp* to *ff*. The Double Bass part is marked with *mf* and *pp*. The strings (Violins 1 and 2, Viola) are marked with *mf esp.* and *dim.*. The score is written in a single system with multiple staves.

Fortsetzung: T. 5-8

wieder die zuerst gehörte Transposition. Im Kanon dagegen verschoben erscheint – eine Sexte darunter – eine Mittelstimme. Nun zeigt sich eine weitere Eigenschaft, die im Modell benannt wurde: das Ineinander von Terzenkette und Skala.

Beispiel 2: Thomas Adès, *Brahms*, Particell T. 5–8⁵

Ab Takt 5 ist zu jedem ersten, dritten, fünften usw. Ton der Skalen ein Bass hinzugefügt (Kontrafagott und zum Teil Kontrabässe), der wiederum in Terzen fällt: *Fis, D, H, G, E, Cis = Des, B*. Üblicherweise würde man sagen, dass sich auf jedem ersten, dritten, fünften usw. Skalenton der Oberstimmen ein Quartsextakkord bildet. Doch hier scheint es – bei aller Unentschiedenheit der Oktavlagen – auf die genauen Positionen der Akkordtöne anzukommen: Über dem Bass bilden sich nur dort Quarten, wo es wegen des begrenzten Tonumfangs der Instrumente unumgänglich ist, nämlich bei den letzten beiden Klängen. Es ist, als sollten die Klänge eher als Stapelung zweier Sexten gehört werden. Der Satz sinkt bis zur äußersten unteren Grenze des Tonumfangs herab, der mit diesem Instrumentarium realisierbar ist. Und die Wechsel der Instrumente, die aufgrund ihres begrenzten Tonumfangs nötig werden, wenn sich die Skala weiter hinab bewegt, sind wieder durch Verdopplungen kaschiert und undeutlich gemacht.⁶

Die Elemente dieser durch Terzfälle und Skalen zweifach bestimmten Introduction, welche ohne jede Zurückhaltung auf das Muster – Brahms' 4. Symphonie mit deren Terzen im ersten und der Skala im letzten Satz – rekurriert, werden hier wie zwei Käme ineinander geschoben. Die Takte 1 bis 4 sind von Terzfällen bestimmt, die Skalen erscheinen nur als Resultat, alles bewegt sich nach unten, es wird lauter. Die Takte 5 bis 8 aber sind primär von Skalen gekennzeichnet. Die Terzen im Bass wirken nur mehr als ein Moment von Trägheit, und die viel schwächeren Terzbewegungen aufwärts, die es hier noch gibt, korrelieren mit einer Umkehrung der Dynamik.

Das Modell in seiner naturgemäß vereinfachenden Formulierung provoziert Fragen. Wie systematisch wird die Terzendurchwanderung denn gehandhabt und welche prinzipiellen Möglichkeiten einer Verquickung von Terzenketten und Ganztonleitern bieten sich, wenn auf kleine Terzen nicht überhaupt verzichtet werden soll? Der Blick auf das Original erhält durch das Modell eine Perspektive. Er überzieht das Stück mit einem Netz von Quadranten. So lässt das Modell die Streicherfiguren in den Takten 3 und 4 als sekundäres Phänomen, als Resultat einer Kombination erscheinen.

5 Angaben zur Dynamik (und teilweise auch Artikulation) wurden in den Beispielen 2 bis 5 weggelassen.

6 Z. B. Ende T. 6 Viola plus Klar. plus Fagott 1.

Beispiel 3: Thomas Adès, *Brahms*, Particell, Celli 2, T. 3–4, übergehend in Bässe 1, dann 2

Sie bilden sich dadurch, dass bestimmte – nur verdoppelnde und nicht verdoppelte – Instrumente einzelne Töne der Terzenkette festhalten und an anderer Stelle wieder in die ohne sie fortgeführte Kette einsteigen. Es entsteht die Kombination von großer Terz abwärts und Halbton aufwärts. In dem auf die zitierte achttaktige Introduction folgenden Hauptteil wird diese Kombination dann eine zentrale Rolle spielen. Mit ihr bestreitet der Bariton seinen Auftritt; abermals sind komplementäre Intervalle integriert, der Umfang seiner Stimme reichte sonst nicht aus:

Beispiel 4: Thomas Adès, *Brahms*, Bariton-Solo, T. 9–18

Der Sänger bringt mithin eine komplette oktotonische Skala (hier die 3. Transposition des 2. Modus von Messiaen). Er durchläuft sie zweimal, das zweite Mal in der halben Zeit, wobei die komplementären Sexten konsequent an die Stelle der Terzen des ersten Durchlaufs, die Septimen an die Stelle der Sekunden treten. Dass die Komplementärintervalle für einander eintreten können, wird auskomponiert. Doch ist der Abschnitt keineswegs vollständig aus dem oktotonischen Vorrat gebaut. So führen die Klarinetten anschließend die beiden Transpositionen der Ganztonleiter vor (T. 23), rhythmisch abwechselnd in Sechzehnteln oder triolisch ineinander verstrickt (2 oben, 2 unten).⁷

7 Ein Hinweis zum Potential des Aufeinanderprallens von Terzenketten und Skalen: Bei Studierbuchstabe J beginnt das Stück wieder wie von vorn. Doch wie bei diesem Wiederaufgreifen des Beginns die Instrumentierung in ihr Gegenteil verkehrt wird, so nimmt auch das Kursieren der diastematischen Materialien einen anderen Verlauf.

Beispiel 5: Thomas Adès, *Brahms*, Klarinetten T. 22–24

An die Stichpunkte zur Analyse ließen sich grundsätzliche Überlegungen anschließen. Die der Harmonielehre zugrundeliegende Vorstellung, ein Akkord und seine Umkehrung sowie die möglichen Vertauschungen der Oberstimmen bei gleich bleibendem Basston seien identisch oder nur Varianten voneinander, wird suspendiert. Es scheint nun in der Vertikalen auf die Lage der Töne genauer anzukommen. Damit wird zugleich eine Vorstellung suspendiert, die für die Untersuchung von Tonhöhenrelationen in atonaler Musik lange bestimmend war: dass ›eigentlich‹ irrelevant sei, was oben, unten oder in der Mitte liegt. Vielleicht ist es kein Zufall, dass Adès' Komposition etwa zeitgleich entstand mit ausgearbeiteten Versionen der Neo-Riemannian theory, die sich in den vergangenen beiden Jahrzehnten aus der Pitch class set theory heraus entwickelt hat, für welche diese Irrelevanz doch noch zentral war. Der Neo-Riemannian theory und dem, was sich an Adès' Stück beobachten und modellhaft formulieren lässt, sind zumindest zwei Punkte gemeinsam:

1. Die Bedeutung von Terzschichtungen.
2. Die nicht-hierarchische symmetrische Teilung der Oktave in äquidistante Segmente als Grundlage der Tonvorräte.

Modell zu Jörg Widmann, *Polyphone Schatten*

Das zweite Modell wurde bestimmt als eine Umcodierung für Zwecke der Lehre. In diesem Fall bietet sich eine Umcodierung von Hörbarem in Sichtbares an: Ich möchte dies demonstrieren an einer Progression zweier Akkorde, die das Stück abschließen sollen, erstens eines naturtönigen Klangs, der nahezu ›auf einmal‹ eintritt, und zweitens dessen Kehrseite, einem nunmehr langsam und sukzessive aufgebauten Klang. Wieder scheint es für den Abschnitt, den ich aus Jörg Widmanns Original ausgewählt habe, ein Modell vor dem Original gegeben zu haben: Richard Strauss' *Alpensinfonie*. Doch vielleicht wirkte Strauss' Stück auf Widmann gar nicht modellhaft und es käme weniger auf das konkrete Beispiel an als darauf, dass es als Modell benutzbar ist, da dieses Stück eine bestimmte Instrumentationstechnik in hervorragender Weise vorführt. Die Orchesterbesetzung definiert die Bedingungen des Instrumentierens: Neben die Soloinstrumente, eine A-Klarinette und eine Bratsche, treten vier Flöten, vier Klarinetten (dritte und vierte sind alternativ auch mit Bass- und Kontrabassklarinette auszutauschen), kei-

ne Doppelrohrblattinstrumente⁸, vier Hörner, viermal schweres Blech (zwei Trompeten, zwei Posaunen), kein Schlagzeug, chorisch besetzte Bratschen (10), Celli (8), Bässe mit auf Subkontra-*H* gestimmter fünfter Saite (6), keine Violinen. Damit hat Widmann 18 Streichinstrumente mit einer C-Saite. Dies wird ausgebeutet. Kurz vor Schluss baut sich nach dem Tumult zwischen ›cantus firmus‹ und Solistenvirtuosität in bis zu vierfachem Sforzato der erste der beiden Schlussakkorde auf, ein Akkord aus der Naturtonreihe über dem großen C der Celli (Beispiel 6).

Mit einer kompletten Darbietung aller bis dahin neuen Tonqualitäten⁹ reicht die Reihe bis zum 17. Naturton über C, dem *cis*³ in der Trompete. Darüber liegende weitere Töne oktavierem bloß, so dass das nun nicht mehr ganz vollständige Spektrum noch den 26. Naturton umfasst (*a*³ in der Flöte). Wir ahnen, wie sich Widmann die Transformation optischer in akustische Phänomene vorstellt: Von dem dröhnenden Naturtonklang bleibt bei seinem Ausknipsen ein Rest zurück: In Takt 282 erscheint der Akkord noch einmal ›subito piano‹ in den Streichern, diesmal jedoch ohne die Grundierung durch die ersten Töne der Partialtonreihe. Dann geht der Naturklang einstimmig mit zwei Halbtonschritten zu einem Nullpunkt über, in einen Ton, den alle hier beteiligten Streicher als natürliches Flageolett auf ihrer höchsten Saite spielen können. Aber nicht wegen des naturtönigen Klangs habe ich die *Alpensinfonie* assoziiert, sondern wegen des Klangs, der ihm folgt und der dem naturtönigen Klang wie geblendet hinterher tritt.¹⁰ An jenem Stück, das aufgrund seiner extremen Besetzungsstärke (und aufgrund von Vorbehalten gegen Strauss' ästhetische Naivität) heute selten gespielt wird, bleibt nichts mehr zu deuten: ›Nacht‹ wird abgebildet mit dem in mehreren Oktaven gehaltenen *b*, von dem aus eine Tonleiter in natürlichem Moll abwärts so präsentiert wird, dass die Summe der Töne einen Cluster ergibt. Nur das konturierende Fagott spielt sämtliche Töne, die neu eintreten, die anderen Spieler halten die Töne fest. Ähnlich bei Widmann ab Takt 291 (Beispiel 7, S. 316 ff.).

Der zweite, erwartungsgemäß mehr mollartige Akkord besteht aus sämtlichen Tönen, die die Soloinstrumente spielen. Diese tun hier, was Strauss' Fagott tat: Sie konturieren den Klang. Hinzu kommen die ersten beiden Töne: H und C (sie sind auf der A-Klarinette bekanntlich nicht mehr drauf). Im Folgenden wirft jeder neu eintretende Ton einen langen Schatten: eine auskomponierte Pedalisierung. Das Modell, welches sich in Analogie zu Strauss bilden lässt, erscheint auf den Kopf gestellt. Der Klang wird von unten nach oben aufgebaut. Die Umcodierung in einer optischen Analogie bestehen zu lassen, regt das Titelwort Schatten selber an. Gewiss lohnt sich die Untersuchung der ganzen Serie von Lichtstudien, zu denen das Doppelkonzertstück als zweites von fünf gehört.

- 8 Mit dem Einsatz von Doppelrohrblattinstrumenten war Widmann bis vor kurzem äußerst zurückhaltend. Seine Aussonderung bestimmter Instrumentenarten verrät die Neigung, Ähnlichkeit zu potenzieren. Gerade die verschmelzungsfähigen Flöten und Klarinetten kombiniert er mit den zwei Soloinstrumenten, die gern als Alternativinstrumente gebraucht wurden: Bratsche versus A-Klarinette.
- 9 Manche Tonqualitäten kommen nicht in sämtlichen Oktavlagen vor, in denen das Naturtonspektrum sie tatsächlich enthält. Es fehlen unter dem 17. Partialton jedoch lediglich *g* und *e*¹, der dritte und der fünfte. Hinzu kommt die untere Oktavierung des ersten Naturtons durch die Bässe.
- 10 Das Stück wurde 1915 in Berlin uraufgeführt. Nach der Generalprobe soll Strauss gesagt haben: »Jetzt endlich hab' ich instrumentieren gelernt.«

293

The score is divided into four systems. The first system includes Flutes (Fl.) 1-4 and Clarinets (Klar.) 1-4. The second system includes Horns (Hr.) 1-4, Trumpets (Tr.) 1-2, and Trombones (Pos.) 1-2. The third system includes Clarinet solo (Klar. solo), Violin solo (Va. sola), and Violins 1-10 (Va. 1-10). The fourth system includes Violas 1-8 (Vc. 1-8) and Cellos/Double Basses 1-6 (Kb. 1-6).
Key annotations include:
- Flutes: *sfz in p*
- Clarinets: *Tritter mit unterer 2. Seitenklappe*, *Tritter mit unterer rechter Seitenklappe*, *Tritter mit zweiter oberer Seitenklappe*, *Tritter mit rechter Zgf.-Klappe*
- Horns: *sfz in p*
- Trumpets: *con sord.*
- Trombones: *(con sord.)*, *p!*
- Clarinet solo: *poco sfzp sempre*, *vibr. sempre*
- Violin solo: *poco sfzp sempre*, *vibr. sempre*
- Strings: *sim. sempre*, *pochiss., cresc. poco a poco*

Fortsetzung: T. 293-300

301

Flag.-tr.

Fl.

1

2

3

4

Klar.

1

2

3

4

Hr.

1

2

3

4

Tr.

1

2

Pos.

1

2

Klar. solo

non tr.

langsam beginnen, accel. → non tr.

1/3

Va. sola

non vibr.

langsam vibr. beginnen, accel. → ord. vibr.

Va. 1-10

div. flag.

Vc. 1-8

div. flag.

(div.)

Kb. 1-6

cresc. poco a poco

nur r. 2. Fg. 1. 2. Fg. + Dammern weg poco vibr.

Fortsetzung: T. 301-308

Widmanns »Beschäftigung mit Licht, Farbe, Perspektive, Proportion und den jeweiligen klanglichen Entsprechungen« war von dem Wunsch getrieben, »eine objektivere Ausdruckswelt zu suchen, eher von der Bildenden Kunst geprägt.«¹¹ Die Lichtmetapher (der Lichtcode) bietet Möglichkeiten, Widmanns Klänge und ihr Verhältnis zueinander präziser zu imaginieren.

Modell zu Olga Neuwirth, *Bählamms Fest*

Nun zu dem dritten Zweck, den ein Modell erfüllen kann. Ich nenne, da ich mich auf Aspekte des Timbres konzentrieren will, lediglich die Besetzung desjenigen Ausschnitts von Neuwirths Stück, den ich hier besprechen werde. Es handelt sich um eine Verwandlungsmusik, und so gibt es keine Gesangsstimmen. Neuwirth setzt 21 Spieler eines fast kammermusikalisch besetzten Orchesters ein, das jedoch Nebeninstrumente und einige Sonderinstrumente enthält: Piccolo, Klarinette, Bassklarinette, Sopransaxophon, Fagott, Horn, kleine und normale Trompete, Posaune, Tuba, alle einfach besetzt, zweimal Schlagwerk mit unbestimmtem, weitgehend vom Spieler wählbarem Instrumentarium, E-Gitarre, Akkordeon, Celesta und solistisch besetzte Streicherstimmen für zwei Geigen, eine Bratsche, zwei Celli, einen Bass.¹² Das Modell, formuliert als Anweisung zum Selberschreiben:

Finde ein mehrteiliges »jüngeres« deutsches Volkslied, unterwirf es einer Transformation seines Zeitablaufs und schreibe zwei an üblicher Volksliedharmonisierung orientierte Nebenstimmen dazu. Instrumentiere es »gespenstisch«. Kombiniere damit Fragmente eines oder zweier nicht eindeutig durmoltonaler jiddischer Lieder und lasse sie in einer von der des deutschen Liedes weit entfernten Tonart erscheinen. Unterlege den Liedern zwei verschiedene Schichten, welche aleatorisch – aus Fertigteilen – oder quasi seriell gestaltet sein können. Es soll keine Taktart sich als herrschende durchsetzen.

Die Handlungsanweisung für die Stilkopie lässt allerlei Wege offen, wie die divergenten Materialien zueinander in Beziehung treten können. Natürlich will das Modell keine Erklärung des Originals sein und natürlich rührt sich das schlechte Gewissen des Lehrers, der das Original verkürzen muss, wenn er Handeln möglich machen will. Das Modell möge, so hofft er, ein bestimmtes kompositionstechnisches Verfahren mit (außermusikalischen) Inhalten zusammenführen, welche die vorgegebenen Lieder mit ihren, in der Stilkopie wie in Neuwirths Verwandlungsmusik unterdrückten bzw. zu unterschlagenden Texten evozieren. Das Libretto gibt für den Ausschnitt, von dem ich ein Modell für den Tonsatzunterricht – hier für Zwecke des Schreibens einer Stilkopie – abgezogen habe, die folgende szenische Anweisung:

11 Jörg Widmann zu den *Lichtstudien*, insbesondere zu *Polyphone Schatten*, auf der Website des Schott Verlags: <http://www.schott-musik.de/shop/9/show,168984.html>. Ich danke Aristides Strongylis für den Hinweis auf diese Seite.

12 Die spektakulären Sonderinstrumente, für die Olga Neuwirth auch in anderen Werken eine besondere Vorliebe zeigt, wie Viola d'amore und Theremin vox, schweigen in diesem Abschnitt.

Die Heide verdunkelt sich. Der Salon fährt ein Stück in den Boden hinunter, so daß der Raum niedriger wird, dafür wirken die Personen und Geschöpfe, die dort auftreten, größer. Es sind Wesen, die inzwischen erwachsen geworden sind, nur der Raum ist eben klein geblieben. Die Wände/Draperien fallen zu Boden und was dahinter zum Vorschein kommt, ist eine Kinderzimmertapete. Der Luster des Salons wird nach oben gehoben, so daß ein Loch im Dach bleibt, durch das der Mond zu sehen ist. Von Zeit zu Zeit wirbeln Schneeflocken durch das Loch herein und auf das Schaukelpferd, das da steht, die Flocken machen dem Pferd eine prachtvolle weiße Mähne. In einem Winkel steht eine Spieluhr, verdunkelt von Spinnweben. Das Zimmer ist überhaupt alt und desolat. Alles Spielzeug alle Bücher sind zerrissen und verkommen. Geisterhafte Atmosphäre. Auf einem Tisch ein leerer Käfig. Zerfetzte Kleider, alles so, als hätten hier grausame Kinder gewütet. Kaltes, helles Morgenlicht.¹³

Beispiel 8 bringt lediglich eine aus der Mitte der Verwandlungsmusik herausgeschnittene Partie. Überwältigend ist der Eindruck des Chaotischen und der Kälte. Zugleich entsteht Nostalgie. Man ahnt die Zitate, auch wenn man sie nicht erkennt.

Erklärung

1. Bei dem deutschen sogenannten jüngeren Volkslied handelt es sich um »Es tanzt ein Bi-ba-butzemann« (das Wort bedeutet übrigens »Kinderschreck«, auch »Kinderfresser«; das könnte Elfriede Jelinek, der Librettistin von Neuwirth, gefallen haben). Es hat eine sogenannte dreiteilige Liedform; es zeigt selber, wovon der Text spricht: »in unserm Kreis herum«, und Neuwirths rhythmisch-metrische Transformation der Melodie, die anfangs langsamer gespielt wird, dann mit unregelmäßig angezogener Geschwindigkeit und am Ende im alten Tempo, streicht das Zurückkehren an den Anfang nochmals heraus. Das Lied steht hier in Fis-Dur. Violine (vierteltönig scordiert, mit Flageolets und Glissandi) und Fagott spielen in einer Anspielung auf das »Wiener Unisono« die komplette Melodie. Nebenstimmen dazu erklingen in Horn und Bassklarinetten.
2. Die ebenfalls rhythmisch-metrisch transformierten jiddischen Lieder¹⁴ stehen bei Neuwirth in einem natürlichen d-Moll und in a-Moll. Fragmente erklingen z. B. deutlich hörbar am Ende des Abschnitts in der Bratsche; in Notenbeispiel 10 ist ihr Beginn ab Takt 306 zu erkennen. Das Ende des anderen jiddischen Liedes wird ab Takt 305 noch im System des Sopran-Saxophons sichtbar.

Die beiden Schichten: a) aus Fertigteilen (ein diffuser halb-aleatorischer Klanggrund), dort, wo die Partitur die Schlängellinien für Tuba, Schlagwerk I und II und E-Gitarre zeigt, b) eine andere quasi serielle Schicht liegt in den beiden Celli, eine Rotation aus einer

¹³ Jelinek 2003, 21.

¹⁴ Es handelt sich um die Lieder »Kinder-jorn« (Kinderjahre) und »Hujet, huljet, kinderlech« (Freut euch, freut euch, Kinderchen), Musik & Text: Mordechaj Gebirtig, in: Manfred Lemm: *Mordechaj Gebirtig. Jiddische Lieder*, Wuppertal: Edition Künstlertreff 1992, 44 und 46. Ich danke Elisabeth Engelken für die Eruiierung der Herkunft der jiddischen Lieder. Eine detaillierte Analyse von Neuwirths Verwandlungsmusik ist nachzulesen bei Engelken 2005, 67–82.

Beispiel 8: Olga Neuwirth, *Bählamm's Fest*, T. 305–308

14-tönigen Reihe angedeuteter Flageolets, die mehr perkussiven Effekt haben sollen, als dass die Tönhöhen entscheidend sein könnten.

Die Formulierung von Handlungsanweisungen ist immer respektlos, es ist, als wollte man die Originale auf Kleinkunst reduzieren, auf das, was entsteht, wenn von ihnen lernen will, wer noch nicht Meister ist. Der Schritt, der nach dieser Skizze zu tun wäre: die drei Arten, Modelle zu nutzen, auf jedes der erwähnten Stücke anwenden. Die Ausschnitte aus den drei Stücken lassen sich in einer besonderen (vielleicht sogar angemessenen) Weise hören, wenn man das Vorgefundene (das Angesammelte oder Zitierte), mit dem hier gearbeitet wird, von dem Umgang mit ihm unterscheidet. Aus der Beobachtung des Umgangs mit dem Vorgefundenen lassen sich nicht unmittelbar, aber über ein Modell Handlungsanweisungen für das eigene Schreiben ableiten. Man ist animiert, mit ähnlichen Materialien Ähnliches anzustellen, herumzuprobieren mit Vorgefundenem. Schon die Urheber taten es.

Literatur

- Engelken, Elisabeth (2005), *Formen der Verfremdung in Olga Neuwirths Oper ›Bählamms Fest‹*, wissenschaftliche Hausarbeit, Leipzig (unveröffentlicht).
- Jelinek, Elfriede (2003), Libretto (nach der Übersetzung von Heribert Becker) zu: Olga Neuwirth, *Bählamms Fest (1999)*, Musiktheater in 13 Bildern nach Leonora Carrington, in: Begleitheft zur CD-Einspielung, Kairos Production.
- Lemm, Manfred (1992), *Mordechaj Gebirtig. Jiddische Lieder*, Wuppertal: Edition Künstlertreff.
- Schmidt, Christian Martin (1980), »Einführung und Analyse«, in: *Johannes Brahms: Sinfonie Nr. 4, Opus 98*, Taschenpartitur, Mainz: Goldmann/Schott.
- Widmann, Jörg, Polyphone Schatten, <http://www.schott-musik.de/shop/9/show,168984.html>

Noten

- Thomas Adès: *Brahms for Baritone and Orchestra, Op. 21 (2001)*. Text by Alfred Brendel, London: Faber Music Ltd. 2001.
- Olga Neuwirth: *Bählamms Fest. Musiktheater in 13 Bildern*. Text: Elfriede Jelinek nach Leonora Carrington. 1997–99. UA-Partitur. Sy. 3356, München: G. Ricordi & Co. 1999.
- Jörg Widmann: *Polyphone Schatten (Lichtstudie II) für Viola, Klarinette in A und Orchestergruppen*, Mainz: Schott Musik International 2002.

Was ist neu an Hábas *Neuer Harmonielehre*?

Lubomír Spurný

Die 20er Jahre des vergangenen Jahrhunderts waren eine bedeutende Zeit für die Entwicklung der Musiktheorie in Tschechien. Deutlich wird dies an zwei höchst unterschiedlichen, doch gleichermaßen wichtigen Bucherscheinungen jener Jahre: Die *Harmonielehre* von Otakar Šín (1922) gründete als erste Veröffentlichung ihrer Art auf der ›Funktionstheorie‹ Hugo Riemanns; die *Neue Harmonielehre*¹ von Alois Hába (1927) indessen nahm ihren Ausgang in der Untersuchung akustischer Grundlagen. Während Šíns Buch die künftige Entwicklung der Harmonielehre und die Lehrtätigkeit in Tschechien stark beeinflusste, erfuhr dasjenige Hábas, das im Ausland zumeist nur als Beispiel einer randständigen nationalen Tradition Erwähnung gefunden hat, keine nachhaltige Rezeption. Auch das kompositorische Werk Hábas (1893–1973) ist heutzutage so gut wie unbekannt. Es findet fast nur noch Erwähnung im Zusammenhang mit mikrotonaler und athematischer Musik.

Mit Franz Schrecker, seinem Lehrer aus Wiener Tagen, war Hába im Herbst 1920 nach Berlin gekommen und lebte dort mit Unterbrechungen bis zum Frühling 1923. Hábas, dessen Originalität bereits während seiner Wiener Zeit für Aufsehen gesorgt hatte, fand sich schnell in ein künstlerisches Milieu ein, das ihm vielfältige Anregungen bot: ›Neu zu sein, war im Berlin jener Tage ein gefragtes Attribut. Hába griff die verschiedenen Entwicklungstendenzen der zeitgenössischen Musik auf, suchte aber zugleich nach dem eigenem Ausdruck und den eigenen technischen Lösungen. Am Ende stand – ganz dem Selbstverständnis des erst jungen ›demokratischen Zeitalters‹ verpflichtet – sein Konzept einer ›Musik der Freiheit‹. Im Folgenden möchte ich zeigen, dass in ähnlicher Weise auch seine Musiktheorie durch eine höchst individuelle Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Ansätzen und Denkweisen geprägt ist.

›Neues‹, das die Bedeutung der bisherigen Lehre annulliert, kann in einem Lehrbuch wie einer Harmonielehre, das vom Prinzip her zumeist konservativ ist, nur allzu leicht exzessiv wirken. Darauf spielte Otakar Šín an, als er die *Neue Harmonielehre* als ein »äußerst persönliches Werk« bezeichnete.² Šín hatte unbestritten Recht: Hábas Arbeit ist kein

1 Hábas *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölfteltonsystems* erschien 1927. Den bereits 1925 entstandenen, ursprünglich tschechischen Text übersetzte der Autor selbst, die Textrevision unternahm Erich Steinhardt.

2 Šín 1927, 125.

Lehrbuch im klassischen Sinn. Ihrem Autor gibt es vor allem Gelegenheit, sein Konzept einer ›Musik der Freiheit‹ in Begriffe der Musiktheorie zu fassen. Dahinter steht ein schöpferisches Ideal, das den gänzlich freien Willen des Autors zum Programm erhebt. Bereits in Hábas Studie *Grundlagen der Tondifferenzierung* (1925) ist hierzu folgender Hinweis zu finden: »Das einzige allgemeine Kriterium für die Berechtigung, Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit des musikalischen Schaffens überhaupt, beruht darin, dass der schöpferische Musiker lediglich die Musik schreibt, die er sich vorstellen kann.«³ Diese Überlegung bestimmt nicht nur den so genannten »nichtthematischen Stil« von Hábas Kompositionen jener Jahre, sondern liegt auch seiner Harmonielehre zugrunde. Hába gibt kein Konglomerat von Verboten und Regeln an. Vielmehr ließe sich etwas überspitzt sagen: Das einzig wirkliche Gesetz lautet, ›nicht traditionell zu sein‹. Nahezu jedes der im Buch dargestellten technischen Verfahren scheint gegen die Tradition gerichtet zu sein. So nehmen viele der dargelegten Akkordbildungen ihren Ausgang von Hábas Behauptung, es existiere kein separates »konstruktives Gesetz für die Harmoniebildung«, vielmehr bilde »die Leiter [...] das gemeinsame Gesetz für die Melodie- und Harmoniebildung«.⁴ Jeder auf der jeweiligen Leiter fußende Klang sei legitim⁵ und für Akkordverbindungen gäbe es keine allgemeinen Gesetze. Die Vorschläge Hábas für die Verbindung von Klängen sind vor allem durch die Aufforderung gekennzeichnet, gemeinsame Töne zwischen den einzelnen Klängen zu vermeiden, wodurch ein permanenter Wechsel zwischen möglichst unterschiedlichen Klängen erreicht werden soll. Auch wenn von ›Tonalität‹ explizit keine Rede (mehr) ist, herrscht hier dennoch eine spezifische Systematik, durch welche die klanglichen Verhältnisse reguliert werden, die so genannte ›Tonzentralität‹: Melodische Linien und akkordische Progressionen orientieren sich an einem festen ›Tonzentrum‹, das durch chromatische Nachbar-töne profiliert und gestärkt wird. Ausgesprochen antitraditionell sind schließlich auch die Ausführungen zur mikrotonalen Harmonik. Die Tatsache, dass es sich im Falle des Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölfteltonsystems um eine Applikation von Regeln der ursprünglichen Diatonik und Chromatik handelt, ändert nichts an der Neuartigkeit der hier diskutierten Verfahren.

Dennoch: Hábas *Neue Harmonielehre* ist kein Buch ohne Vorgeschichte, ja, es gewinnt sogar an Bedeutung, betrachtet man es im Kontext des musiktheoretischen Denkens der Zeit. Das gilt zunächst für seine Beziehung zur tschechischen Musiktheorie, vor allem zu jenem Zweig, der nicht (oder noch nicht) unter dem Einfluss von Hugo Riemann stand (Otakar Hostinský, František Zdeněk Skuherský, Karel Stecker, Leoš Janáček).⁶ Auch bestehen inhaltliche Bezüge zu *Die Lehre von der Harmonik der diatonischen, der ganztonigen und der chromatischen Tonreihe* von Hábas Brüner Landsmann Bruno Weigl (1925).⁷ Nicht zuletzt aber lassen sich Verknüpfungen zur Gedankenwelt Arnold

3 Hába 1925, 55.

4 Hába 1927, 24 f.

5 Es werden nur Zusammenklänge mit gleichbleibenden Intervallabständen systematisch dargestellt.

6 Vgl. Hostinský 1879, Skuherský 1885 sowie Janáček 1897 und 1912.

7 Darüber hinaus finden sich auch außereuropäische Einflüsse: In der Zeit von Hábas Berliner Aufenthalt ermöglichte ihm der stellvertretende Direktor der Berliner Hochschule, Georg Schünemann, den Besuch des Phonogramm-Archivs, wo der Komponist für seine athematische und mikrotonale

Schönbergs herstellen. Schönberg studierte nachweislich Hábas *Neue Harmonielehre*⁸ und empfahl die Anschaffung einer deutschen Ausgabe für die Bibliothek der Harvard University. Anhand eines im Arnold Schönberg Center Wien verwahrten Exemplars lässt sich Schönbergs Interesse an Hábas *Harmonielehre* konkret fassen: Schönberg hat es eigenhändig mit überwiegend kritischen Anmerkungen versehen.⁹ Sie betreffen fast ausschließlich Partien im ersten Teil des Buches, die sich explizit auf seine eigene Person beziehen, und zielen darauf, Hábas Schönberg-Bild zu korrigieren. Den Teil über Mikrointervalle lässt er unkommentiert.¹⁰

Hábas *Harmonielehre* zeugt von einer sehr eigenständigen Schönberg-Rezeption. Hinweise auf Schönberg sind im Buch sehr häufig zu finden; vor allem Themen und Fragestellungen, die Schönberg bereits in seiner *Harmonielehre* angesprochen hatte, werden von Hába, wenn auch zumeist mit anderen Schlussfolgerungen, aufgegriffen. Vielfach werden Gedanken Schönbergs einer bisweilen polemischen Kritik unterzogen. Gleichzeitig versucht Hába eine eigenständige Auffassung zu entwickeln, indem er das musikalische Denken Schönbergs in seinem eigenen Sinne interpretiert.¹¹ Hábas Bemühungen um eine Abgrenzung von Schönberg und der gleichzeitige Wunsch, eine gemeinsame Sprache mit ihm zu finden, werden bereits aus dem Vorwort ersichtlich. Dort beschäftigt sich der Autor zunächst allgemein mit der Problematik der ästhetischen Produktion. Im weiteren Verlauf geht es dann konkret um musikalische Fragestellungen: um den Dissonanzbegriff und die Bedeutung von Tonleitern oder Reihen als Grundlage der Komposition.¹² Wenn Hába von unterschiedlichen Tonleitern spricht (Fünf-, Sechs- oder Elftonreihen), spürt man deutlich seine Tonalitätsauffassung, die die Möglichkeit von

Musik Beispiele aus dem Bereich der außereuropäischen Musik finden konnte. Vielleicht begannen hier Gedanken zu reifen, die später in Hábas Texten zum Ausdruck kommen: So meinte Hábas, die Musiken verschiedener Kulturen repräsentierten verschiedene Stufen einer Entwicklung; zwischen ihnen bestünden natürliche Bindungen. Ausgehend von einem Vergleich des Klangmaterials verschiedener Musikkulturen gelangte er außerdem zu der Überzeugung, auch die apriorischen Kategorien der europäischen Musik besäßen ebenso wenig ewige Geltung, wie die tradierten kompositorischen Mittel und Verfahrensweisen.

- 8 Dies geht aus einem Brief Schönbergs an Hugo Leichtentritt vom 3. Dezember 1938 hervor. Schönberg schreibt: »In der Universität hatte ich nicht Zeit, Ihre Frage nach deutschen Büchern, die mich interessieren, ausführlich zu beantworten. Ich bin kein ›Leser‹ und kenne daher eigentlich die folgenden Bücher nur sehr oberflächlich, und meistens nur einzelne aus dem Zusammenhang gerissene Abschnitte. Nichtsdestoweniger erinnere ich mich an manchen guten Gedanken. Voraussichtlich werden Sie ja selbst, wenn nicht alle, so die meistens davon kennen. Vor allem (obwohl ich mit fast allem nicht einverstanden bin): [...]« (1958, 222). Es folgt eine Auflistung von insgesamt 11 einschlägigen Titeln, darunter Hábas *Harmonielehre*. Freilich sollte die Bedeutung der Mitteilung Schönbergs nicht überschätzt werden: Er bewertet keines der zitierten Werke und räumt eine nur oberflächliche Lektüre ein, die für ein eher mechanisches Vorgehen bei der vorgenommenen Auswahl zu sprechen scheint.
- 9 Es gibt um die 20 Anmerkungen auf 13 Seiten des Buches. Der Sinn mancher seiner Äußerungen bleibt unklar, da der Buchrand unsachgemäß beschnitten wurde.
- 10 Von Mikrointervallen hatte Schönberg schon in seiner *Harmonielehre* geschrieben (1922, 23–25).
- 11 Hába war einer der Ersten (1925 bzw. 1927), die Schönbergs ›Prinzip der Komposition mit zwölf Tönen‹ positiv rezipierten. Auch später hob er den wertvollen Einfluss des Schönbergschen Schaffens stets hervor.
- 12 Besonders dieser Problematik widmet Schönberg etliche Anmerkungen.

›Atonalität‹ ausschließt: Jedes Stück ist tonal, weil sein Tonmaterial notwendig ein Bestandteil einer ›Reihe‹ ist. Von diesem Grundgedanken ausgehend entwickelt Hába eine Menge von Tonleitern, die sich durch die Anzahl der Töne und die Intervallfolge voneinander unterscheiden. Fragt man nach der Inspirationsquelle für Hábas Vorgehen, findet man die Antwort nicht bei Schönberg: Hába beruft sich vielmehr auf die modalen Besonderheiten der Volksmusik, die auch von anderen tschechischen Autoren erkannt und genutzt wurden (Novák, Janáček). Weitere Anregungen verdanken sich dem Werk Ferruccio Busonis. Zwar wird Busoni in der *Neuen Harmonielehre* nur am Rande erwähnt: »Für Busonis Ideen, die den Aufbau neuer Leitern betreffen (s. ›Entwurf der neuen Musik-Ästhetik‹) habe ich mich lebhaft interessiert.«¹³ Doch war Hábas Kenntnis von Busonis theoretischem Werk keinesfalls oberflächlich: Die Gliederung der *Neuen Harmonielehre* und die zentralen Themenbereiche decken sich auffällig mit den »fünf Wegen«, welche die neue Musik, wie Busoni in seiner Abhandlung *Die neue Harmonik* (1911) ausführt¹⁴, einschlagen soll. Mit Bezug auf Debussy werden dort auch neuartige Tonleitern erwähnt: »Das erste neue harmonische Gebäude stützt sich auf die Akkordbildung nach gebräuchlichen Tonleitern (Debussy verwendet, von 113 Skalen, die ich zusammenstellte, nur die Ganztonleiter, und auch diese nur in der Melodie).«¹⁵ Busonis Vision einer zukünftigen Harmonik, die sich mit dem Gebrauch neuer Skalen verbindet und darin Hábas Theorie sehr ähnelt, teilte Arnold Schönberg jedoch gerade nicht.¹⁶ Trotzdem bezieht sich Hába nicht auf Busoni, sondern auf Schönberg und dessen Zwölftönigkeit. Der Autor lässt keine einzige Gelegenheit aus, um die Ähnlichkeit eigener neuer Reihen mit der Schönbergschen ›Grundgestalt‹ zu erwähnen: »Die Grundgestalt (im Schönbergschen Sinne) ist schon ein Kunstgebilde, der Leiterkonstruktion entnommen.«¹⁷ An anderer Stelle heißt es: »Aus den leitereigenen Tönen jeder der 581 Leitern kann man viele Grundgestalten (im Schönbergschen Sinne) aufstellen und unzählige Melodien gewinnen.«¹⁸ Bemerkenswert ist, dass Schönberg in seinem Handexemplar diese recht willkürliche Vereinnahmung seiner eigenen Theorie unbeachtet lässt. Alle weiteren Erwähnungen seiner Person jedoch kommentiert er kritisch. So schreibt Hába etwa, es wäre »richtiger die Leiter als Grundgestalt zu bezeichnen. Die Grundgestalt, wie sie z. B. Schönberg meint, ist schon eine Ableitung von der Leiter-Grundgestalt, [...].«¹⁹ Hier merkt Schönberg nur ein lapidar zweifelndes »Wo?« an. An anderer Stelle erwähnt Hába Schönberg im Zusammenhang mit der ›akzidentellen Leiter‹, die in diesem Falle eine Terzenleiter ist, »welche nebenbei

13 Hába 1927, XIV.

14 Busoni 1922.

15 Ebd., 159.

16 In seiner *Harmonielehre* schreibt Schönberg: »Und Busoni, dieser vornehme und mutige Künstler; ich schätze und verehere ihn sehr. Aber die Plage, Hunderte von Skalen auszurechnen, könnte er sich ersparen. Ich habe mir mit Mühe und Not die Namen der sieben Kirchentonarten gemerkt; und das waren ›erst die Namen!‹ Ich werde mir nicht fünf von seinen Tonarten merken können. Wie soll ich sie aber dann komponieren – wenn ich sie gar nicht vor mir habe? Nein, so wie Weingartner möchte ich gar nichts machen!« (1922, 474)

17 Hába 1927, 25.

18 Ebd., 124.

19 Ebd.

bemerkt auch in engster Beziehung zu dem Prinzip der Schönbergschen Grundgestalten steht.« Hier fügt Schönberg ein »wieso?« hinzu. Hába fährt fort: »Also gelangen wir durch diese Erwägung wieder auch von dem Terzenbau zu der altgriechischen Theorie und zu der theoretischen Denkart Schönbergs. Der Unterschied zwischen einer C-Dur-Leiter, einer Terzenleiter, welche aus den sieben Tönen der C-Dur-Leiter besteht, und einer Schönbergschen Grundgestalt, welche gleichfalls aus den sieben Tönen der C-Dur-Leiter besteht, liegt nur in der Art der verschiedenen Reihenfolge der sieben Töne [...].«²⁰

Schönbergs Kommentare sind trotz ihrer Kürze vielsagend. Die von Hábas behauptete Ähnlichkeit der eigenen Reihen mit der Schönbergschen Grundgestalt oder gar eine Verwandtschaft von Schönbergs »theoretischer Denkart« mit der altgriechischen Theorie sind aus Schönbergs Sicht, und – so wäre zu ergänzen – nicht minder aus der unsrigen heutzutage, unzutreffend. Einen Hinweis darauf, warum Hába dennoch die Richtigkeit der eigenen Verfahrensweisen durch einen zweifelhaften Rekurs auf Schönberg zu erweisen versuchte, könnte das oben skizzierte Milieu geben, in dem sich Hába zur Zeit der Abfassung seines Buches bewegte. Die dort kursierenden Wertvorstellungen besaßen für die mitteleuropäische Avantgarde allgemeine Gültigkeit. Hinsichtlich der Verbindung ästhetischer Ideen und deren technischer »Übersetzung« verkörperte Schönberg eine unbestrittene Autorität. Hába, wie viele Komponisten und musiktheoretischen Denker jener Zeit, fühlte sich von der Schönbergschen Gedankenwelt gleichzeitig bedroht und inspiriert. Nur so ist zu erklären, warum sich Hábas, um sein Plädoyer für eine »Musik der Freiheit« zu stützen, ausgerechnet auf Schönberg beruft, dessen ästhetische und kompositionstechnische Position von der seinen vergleichsweise weit entfernt war.

Literatur

- Busoni, Ferruccio (1922), »Die neue Harmonik« [1911], in: *Von der Einheit der Musik. Gesammelte Aufsätze*, Berlin: Max Hesses Handbücher, 159–160.
- Hába, Alois (1925), »Grundlagen der Tondifferenzierung und der neuen Stilmöglichkeiten in der Musik«, in: *Von neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst*, Köln: Marcan, 52–58.
- (1927), *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölfteltonsystems*, Leipzig: Kistner & Siegel.
- Hostinský, Otakar (1879), *Die Lehre von den Musikalischen Klängen*, Prag: H. Dominicus.
- Janáček, Leoš (1897), *O stavbě souzvukův a jejich spojův* [Über die Zusammensetzung der Akkorde und ihrer Verbindungen], Brno.
- (1912), *Úplná nauka o harmonii* [Vollständige Harmonielehre], Brno: A. Píša.
- Schönberg, Arnold (1922), *Harmonielehre*, 3. Aufl., Wien: Universal Edition.
- (1958), *Briefe*, hg. von Erwin Stein, Mainz: Schott.

20 Ebd., 21.

- Šín, Otakar (1927), »Hábova Nová nauka o harmonii« [Hábas Neue Harmonielehre], *Hudební rozhledy* 3/7, 125–130; 3/8, 143–146.
- Skuherský, František Zdeněk (1885), *Harmonielehre auf wissenschaftlicher Grundlage*, Prag: Fr. Urbánek.
- Weigl, Bruno (1925), *Die Lehre von der Harmonik der diatonischen, der ganztonigen und der chromatischen Tonreihe*, Mainz u. a.: B. Schott's Söhne.

BERICHTE

»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

Das Thema der Veranstaltung an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien war dem geschichtsträchtigen Veranstaltungsort geschuldet: Auf Einladung von Kongressleiter Dieter Torkewitz machten sich internationale Referenten Gedanken über das ›Erfolgsmodell Wiener Schule«. Ohne Theorie keine Praxis, so könnte das Resümee nach drei Tagen mit Vorträgen, musikalischen Darbietungen und Diskussionen lauten. Deutlich wurde nicht allein, dass Theorie und Praxis einander bedingten (und bedingen), sondern auch, dass der Praktiker zugleich Theoretiker war, ja sein musste, um den kompositorischen Problemstellungen seiner Zeit, allzumal in Phasen des Stilumbruchs, handwerklich gerecht zu werden: Ohne theoretische Reflexion war eine Innovation auf der praktischen, ausführenden Seite (sei es im Komponieren oder im Musizieren) unmöglich.

Im Fokus standen vor allem die Anfänge einer eigenständigen Wiener Musiktheorie. Deren Abhängigkeit von der italienischen Tradition wies Melanie Wald (Zürich) mit beinahe detektivischer Akribie nach (»Wiener Musiktheorie des 17. Jahrhunderts: römisch?«). Auch Ludwig Holtmeier (Freiburg im Breisgau/Basel) betonte, die Wiener Generalbasslehre um 1800 knüpfte nahtlos an die neapolitanische Partimentotradition an. Seine praxisorientierte Darstellung widmete sich vor allem Emanuel Aloys Försters Prinzip der ›besten Lage« (1818), das auf eine beinahe rezepthafte Anleitung für die Gestaltung des harmonischen Satzes hinausläuft. Ladislav Kacic (Bratislava) umriss die nord-östliche Verbindung Wiens mit den geistlichen Zentren etwa der slowakischen Franziskaner und verwies in diesem Zusammenhang auf slowakische und tschechische Übersetzungen deutschsprachiger Lehrwerke, etwa der zentralen Schriften von Heinichen, Fux und Albrechtsberger. Im deutschsprachigen Norden wiederum entstanden, wie Wolfgang Horn (Regensburg) darstellte, eigene strahlkräftige Zentren mit ›fortschrittlichem«, lutherisch-bürgerlichem Profil (repräsentiert etwa durch Johann David Heinichen), die mit dem deutschen Süden und dessen traditionsorientierter, nichts desto Trotz origineller Musikschiulung (repräsentiert etwa durch Georg und Gottlieb Muffat) konkurrierten. Gleichwohl spiegelt auch die norddeutsche Theorie den überragenden Einfluss der Fuxschen Lehre.

Martin Eybl (Wien) widmete sich Johann Joseph Fux als Beispiel einer glücklichen Personalunion von Theoretiker und Praktiker und wies auf einige überraschende Facetten des Komponisten Fux hin. So zeigt sich Fux in seinen Triosonaten, die im Unterschied zu den einem kleineren Hörerkreis vorbehaltenen Opern und Oratorien weitere Verbreitung fanden, als origineller, bisweilen extravaganter Komponist – ein Umstand der ein-

drucksvoll vor Augen führt, dass der *Gradus ad Parnassum* keineswegs darauf zielte, die Ästhetik des alten Stils zu konservieren. Nicht von ungefähr bezeichnete ausgerechnet Fux streng kontrapunktische Sätze als ›superstitiöse Antiquität‹. Wie Fux sich den Übergang von seiner kontrapunktischen Didiaktik in die zeitgenössische Kompositionspraxis vorgestellt haben mag, veranschaulichte Jen-Yen Chen (Taipeh). Anhand einer Messe Georg Christoph Wagenseils, die Korrekturen durch dessen Lehrer Fux vermuten lässt, zeichnete er eindrucksvoll nach, wie der Lehrer dem Schüler den Weg von einem dem ›stile antico‹ verpflichteten ›Lehrsatz‹ hin zur galanten Schreibweise des ›stile moderno‹ finden half. Der Einführungsvortrag von Renate Groth (Bonn) verwies – anknüpfend an »Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition« – wiederum auf Johann Joseph Fux als originellen Lehrer, der, anstatt in einer praktischen Kompositionslehre den kleinsten gemeinsamen Nenner unterschiedlicher Stilebenen, Gattungen und Genres seiner Zeit zu suchen, deren satztechnische Basis unter dem Deckmantel des alten Stils didaktisch aufarbeitete und auf eine allgemeine Hebung des kompositorisch-handwerklichen Niveaus zielte. Markus Grassl (Wien) präsentierte das *Ricercar* als Gattungsidee, die – ähnlich wie Fuge und Sonate – eine ganze musikalische Welt zu integrieren vermochte und im 17. Jahrhundert einer Vielzahl individueller Realisierungen offenstand, später aber verschwand (unter anderem bei Fux) im didaktischen Zweck aufging (›Retrospektiv-aktuell. Zur Wiener Ricercarproduktion des 17. und frühen 18. Jahrhunderts‹).

Mehrere Referenten verwiesen auf Vorläufer, Wegbereiter und Nachfolger der Wiener Schule um Johann Joseph Fux, die – so eine Kernthese des Kongresses – als die eigentliche ›erste‹ Wiener Schule geführt werden sollte. Walter Kreyszig (Saskatchewan) thematisierte das »Guidonische Hexachord als Zugang zu Studier- und Lehrgegenstand von Kompositionspraktiken des stile antico im Wien des 17. und 18. Jahrhunderts« (sic!) und verortete »Johann Joseph Fux als Mittel[s]mann zwischen Johann Jakob Froberger und Wolfgang Amadeus Mozart«. Angelika Moths (Basel) präsentierte Johann Valentin Eckelts *Prolegomena de musica in Genere* als zwischen Froberger und Pachelbel stehendes Lehrmaterial. John Patrik MacKewon (Basel) verwies – in seinem Vortrag behende zwischen Flügel, Projektor und Pult wechselnd – auf die Rezeption Fux' bei Haydn und Beethoven. Dieter Torkewitz zeigte den immensen Einfluss des Fuxschen Lehrwerkes und der in seiner Nachfolge etablierten ›kompositorischen Grammatik‹ auf Mozarts *Attwood Studien*. In Anlehnung an das Kongressmotto sprach Gerhard Winkler (Eisenstadt) von einer ›Schattenschule‹, die sich in den Jahren 1793–96 in der Verbindung zwischen Beethoven und Haydn etabliert habe, und ging deren Einflüssen auf die ›Neue Tonkunst‹ nach. Stefan Rohringer (München) schließlich wies auf die Ausstrahlung der Fuxschen Lehre ins 19. Jahrhundert hin. Ausgehend von der *Wiener Tonschule* Joseph Preindls arbeitete er wesentliche Züge einer lokalen Lehre heraus, die hinsichtlich etwa der Flexibilität ihrer Modulationstechnik den damals moderneren Lehren Georg Joseph Voglers oder Jacob Gottfried Webers in nichts nachstand und zudem auffällig mit kompositorischen Praktiken Franz Schuberts korreliert.

»Konkurrierendes Denken in der Musiktheorie« oder »Warum sich Theoretiker streiten« – dieses Thema böte ausreichend Stoff für einen eigenen Kongress, der bei aller Tragik dieser Grabenkämpfe einer amüsanten zeitgeschichtlichen Komponente nicht

entbehren dürfte. Oliver Wiener (Würzburg) lieferte dafür mit seinem geheimnisvoll betitelten Beitrag »Mit der Lichtschere geschnitten. Der Fall Murschhauser« ein eindrucksvolles Beispiel. Die Auseinandersetzung, bei der Mattheson mit zynischer Feder auf die Kritik seines »Kollegen« reagierte und ihm damit – metaphorisch gesprochen – den Teppich unter den Füßen wegzog, spiegelt als Stellvertreterkonflikt paradigmatisch die Unterschiede zwischen Nord- und Süd.

Der zu Unrecht vergessenen Gestalt Alessandro Pogliettis widmete sich Peter Waldner (Innsbruck), der mit vielen Hörbeispielen vom Cembalo aus referierte. Als Kammer- und Hoforganist am Kaiserlichen Hof unter Leopold I. starb Poglietti 1683 während der Angriffe der Türken. Seine Sammlung Rossignolo ist eine Verbindung aus Suitenform (mit Toccata, Ricercari, Capricci) und Variationszyklus. Dieses Werk sowie ein handschriftliches Kompendium aus Satz- und Kontrapunktlehren, dessen Original (als spektakuläre Leihgabe aus dem Stift Kremsmünster) in einer liebevoll und detailliert gestalteten Ausstellung zu sehen war, weisen Poglietti als einen seinerzeit einflussreichen Komponisten und Lehrer aus, dessen tragisches Schicksal sich auch in dem beinahe gänzlichen Verschwinden seiner Werke widerspiegelt. Vielleicht trägt dieser Kongress auch zu einer Renaissance Alessandro Pogliettis bei.

Die kleine Ausstellung in Zusammenarbeit mit der Universitätsbibliothek machte anschaulich, was in den Beiträgen der Vortragenden dargelegt, und in einigen von Ingomar Rainer vom Cembalo aus geleiteten musikalischen Darbietungen ganz im Sinn des Kongressthemas hörbar gemacht wurde. Eine gemeinsame Exkursion in die Musiksammlung der Wienbibliothek bot neben dem Einblick in diese einzigartige Sammlung an Autographen auch eine launige Einführung in pädagogisch motivierte Musikwerke Haydns und Schuberts.

Somit schien gelungen, was Dieter Torkewitz bei der Wahl des Kongressthemas vorgeschwebt haben mag, nämlich jenen »Schatten« zu zeigen, den das Kunstwerk auf die Theorie wirft, und der ohne die Theorie als Boden und Fundament nicht sichtbar würde.

Thomas Dészy

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

›Viel‹ und ›Vielfältig‹ – das sind Stichworte, wie sie einem zu der internationalen Tagung in den Sinn kommen, die unter dem Thema ›Interpretation‹ vom 11. bis 14. Oktober vergangenen Jahres in Freiburg im Breisgau stattfand. Allein mit Programm und Abstracts hält man ein mehr als hundert Seiten starkes Heft in Händen. An die 180 Beiträge in zahlreichen Sektionen, Projekt-Präsentationen, Workshops und Kolloquien sowie ein Rahmenprogramm mit Konzerten und Führungen boten den über 250 Kongressteilnehmern eine unglaubliche Fülle an Anregungen und Eindrücken.

Möglich wurde das voluminöse Unternehmen durch die Konzeption als Doppelkongress: Der *VII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* wurde erweitert um die *6th European Music Analysis Conference*, die nach den Vorläufer-Konferenzen in Frankreich, Italien, den Niederlanden und England damit erstmalig in Deutschland stattfand. Lange war auf dieses Ziel hingearbeitet worden, und Beträchtliches hatte man sich vorgenommen. So hieß es im Call for Papers: »In der Tradition der europäischen Kongresse für musikalische Analyse stehend, ist es den Veranstaltern ein besonderes Anliegen, die unterschiedlichen nationalen Forschungstraditionen zusammenzuführen.« Als Veranstalter firmierten die Musikhochschule Freiburg, die Gesellschaft für Musiktheorie, die Gesellschaft für Musik und Ästhetik und die Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, die den Kongress zu einem zentralen Programmpunkt ihrer 550-Jahrfeier gemacht hatte. Die Kooperation zwischen den beteiligten Organisationen und Institutionen war denn auch ein thematischer Angelpunkt der Begrüßungen durch Dr. Karl-Reinhard Volz (Prorektor der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg), Dr. Rüdiger Nolte (Rektor der Musikhochschule Freiburg), Stefan Rohringer (Präsident der GMTH) und Ludwig Holtmeier (Konferenzleitung).

Gemäß der Internationalität des Publikums waren als Konferenzsprachen Deutsch, Englisch und Französisch zu hören – besonders eloquent miteinander verknüpft in der Begrüßungsrede Ludwig Holtmeiers, der nach seiner Federführung beim Gründungskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Dresden 2001 mit der Freiburger Veranstaltung bereits sein zweites Meisterstück ablieferte. Nicht minder hervorzuheben ist die Arbeit der übrigen Mitglieder der Kongressleitung, Dr. Günter Schnitzler für das ›Studium Generale‹ und Florian Vogt für das Musikwissenschaftliche Seminar, beide Albert-Ludwigs-Universität, sowie Dr. Janina Klassen und Dr. Johannes Menke für die Hochschule für Musik Freiburg, nicht zu vergessen die zahlreichen namenlosen Helfer, die für einen reibungslosen organisatorischen Ablauf und eine wohlthuend entspannte Atmosphäre sorgten.

Das reichhaltige Angebot machte es erforderlich, dass bis zu vier Sektionen parallel stattfanden. Die Berichterstattung durch eine Einzelperson kann daher nur den Versuch bedeuten, zwischen der notwendigerweise subjektiven Beitragsauswahl und einem angemessenen Überblick über die Fülle der Themen zu vermitteln.

Konzeption

Wie bei den Kongressen der Vorjahre ließ der Call for Papers eine thematische Gliederung in mehrere Hauptsektionen erwarten. Angekündigt waren neben freien Beiträgen die Sektionen »Musikalische Analyse und Aufführungspraxis«, »Text und Musik«, »Zur Interpretation Neuer Musik«, »Zum Begriff der Improvisation im 18. Jahrhundert« und »Formenlehre«. Am Ende ermöglichte die Menge und Vielfalt der eingegangenen Abstracts jedoch neue und unvorhergesehene thematische Bündelungen und machte die Trennung zwischen thematischen und freien Sektionen hinfällig. Nicht immer profitierte davon die Ausdifferenzierung des eher unspezifisch gehaltenen Kongressthemas, bisweilen litt auch die Kontur der einen oder anderen Sektion. Um etwaigen Fliehkräften entgegenzuwirken, konzipierte man einzelne Sektionen als in sich geschlossene Konferenzen. So führte beispielsweise Pieter Bergé (Leuven) ein eigenständiges Panel innerhalb der Sektion »Formenlehre« durch. In den regulären Programmablauf eingebunden waren ferner das von Richard Klein (Freiburg) geleitete Symposium »Stimme« sowie das Symposium »Zahl und Struktur in Josquins Werk«, dem Christian Berger (Freiburg) vorstand.

Einen ersten fachlichen Einstieg bot der Eröffnungsvortrag, gehalten von Eckehard Kiem (Freiburg). Kiem gab am Beispiel Jacobus Vaets einen Einblick in Methoden der Analyse Alter Musik, die sich nicht auf bloße Generalisierungen beschränken, sondern gerade das Individuelle und Werkhafte der Stücke sichtbar machen.

Musikalische Analyse

Formenlehre

Zu den Kernsektionen des Kongresses zählte als ›klassische‹ musiktheoretische Disziplin die »Formenlehre«. In dieser Sektion kamen grundlegende systematische Erörterungen neben der Betrachtung spezifischer Modelle und historischer Ausprägungen zu stehen. So beleuchtete Florian Edler (Berlin) die »systematische und stilgeschichtliche Problematik von Grundbegriffen der Deutschen Formenlehre« an den Beispielen ›Satz‹, ›Barform‹ und ›Fortspinnungstypus‹, und Emil Platen (Bonn) thematisierte den ›Dreischritt‹ als »elementares Formprinzip der tonalen Musik«. Eine Differenzierung der »syntaktischen Typen ›Periode‹ und ›Satz« geschah durch Stefan Rohringers (München) Rekurs auf die Unterscheidung zwischen ›Struktur‹ und ›Design‹. Hiervon ausgehend fragte er nach der wechselseitigen Übersetzbarkeit der Theorien Schenkers und Schönbergs. Patrick McCreless (Yale) untersuchte aufführungsspezifische Implikationen der für Schönberg und Ratz zentralen Begriffe ›Auflösung‹ und ›Verkürzung‹. Thomas Noll (Berlin) zielte beim Thema Fundamentalbassfortschreitungen auf eine Integration schenkerianischer und rameauscher Prinzipien. Christian Raff (Stuttgart) und Wolfgang Winterhager (Bochum) wandten sich mit den Themen »Tempo di Menuetto als Satzüberschrift« und »Walzer im Variationenzyklus« jeweils gattungstheoretischen Fragen zu. Johannes Kreidler (Detmold) schließlich erörterte die Bedeutung des Formbegriffs Niklas Luhmanns für die Musiktheorie. Um eher rezeptionsorientierte Kategorien ging es Martin Küster

(Ithaca/NY), der die Frage nach einem musikalischen ›Urmeter‹ am Beispiel von ›Gavotte‹ und ›Polonaise‹ zu klären versuchte. Auch Ulrich Kaiser (München) legte besonderen Wert auf die Frage der ›Auffassung‹: Anhand der Struktur von modulierenden und nicht-modulierenden Überleitungen in Mozarts früher Klaviermusik stellte er der gängigen Modulationslehre eine historische Perspektive gegenüber. Weitere Vorträge bezogen sich jeweils auf einen bestimmten Musikstil. So betrachtete Michel Vallières (McGill) die Kadenzvorbereitung in Corellis Violinsonaten op. 5. Einer sehr konkreten Untersuchung der musikalischen Syntax unterzog Markus Neuwirth (Leuven) die Reprisen in Joseph Haydns Klaviersonaten.

Drei Vorträge befassten sich mit der Musik Franz Schuberts, deren konstruktive Formgestaltung zunehmend zum Forschungsgegenstand wird. Anne Margaret Hyland (Cambridge/UK) versuchte in Auseinandersetzung mit Schuberts formalen Strategien den Begriff der ›Teleologie‹ neu zu fassen. Dabei legte sie Wert auf eine Trennung zwischen grammatischem und rhetorischem ›Ziel‹ und betonte, das rhetorische Telos ginge über die von der Sonatentheorie beschriebene Grammatik hinaus. Anders gelagert war die Beschäftigung Laura Krämers (Berlin) mit »Form und Soziolekt« in Schuberts Tänzen, deren individuelle Art der Formgestaltung Thomas Fesefeldt (Hannover) betonte.

Ein eigener Sektionsabschnitt war dem 19. Jahrhundert gewidmet. Hier war insbesondere der Vortrag Janet Schmalfeldts (McGill) mit Spannung erwartet worden. Schmalfeldts Blick auf die ›Ascending-Thirds Progression‹ bei Chopin zeigte nicht nur die große Prominenz dieses Fortschreitungsmodells in dessen Kompositionen, sondern deckte implizit auch die terminologischen und systematischen Unterschiede auf, die in der Beschreibung musikalischer Topoi zwischen der amerikanischen und insbesondere der deutschen Tradition herrschen. Eher übergeordneten Gesichtspunkten war das Referat »Bestimmbarkeit der Form bei Richard Wagner« von Ariane Jeßulat (Würzburg) verpflichtet. Jeßulat setzte sich kritisch mit dem in der Wagnerforschung vorherrschenden Problem der Verbindung von Detail- und großformaler Analyse auseinander und versuchte, am Finale der *Walküre* einen integrativen Ansatz zu entwickeln.

Auch Formbildungen in der Musik des 20. Jahrhunderts wurden diskutiert. So verglich Dániel Péter Biró (Victoria/CA) Gustav Mahlers ›Neunte‹ und Anton Weberns Sinfonie op. 21. Pascal Decroupet (Antipolis) mit seinen Überlegungen zu einem realzeitlichen Formbegriff und Stephen Downes (Surrey/UK) mit dem Thema »Musikalische Form und Dekadenz« nahmen schließlich explizit Formbildung in der Neuen Musik in den Blick.

Methodologie

Einen weiteren Schwerpunkt, mit thematischen Schnittmengen zur Sektion »Formenlehre«, bildete die Sektion »Methodologie«: Auch hier wurden sowohl systematische Überlegungen bis hin zur wissenschaftstheoretischen Reflexion angestellt, als auch spezifische Musikstile bzw. Werke einzelner Komponisten thematisiert.

Recht speziell war das Thema von Jean-Marc Chouvel (Paris), der sich der Anwendung des Fourier-Differentials auf die Interpretationsanalyse widmete. Als in ihrer Reichweite historisch begrenzt, für die Praxis jedoch bis heute attraktiv, erwies sich die von Christhard Zimpel (Weimar) untersuchte ›Tonika-Do-Methode‹ von Maria Leo. Jan-Phi-

lipp Sprick (Rostock/Berlin) erforschte auf Basis von bisher unveröffentlichtem Quellenmaterial die Aufführungstheorie Rudolf Kolischs. Dabei legte er besonderes Augenmerk auf die Frage nach deren Aktualität in Zeiten der ›historischen Aufführungspraxis‹. Auf thematisch verwandtem Gebiet bewegte sich Thomas Kabisch (Trossingen), der August Halms Ideen zur Aufführungspraxis vorstellte.

Fragen der ästhetischen Wahrnehmung leiteten Daniel Shanahan (Dublin), der mit Bezug auf die Husserlsche Phänomenologie das Moment der »Melodischen Erwartung« untersuchte. Unter ähnlicher Prämisse beschäftigte sich das italienische Trio, bestehend aus Rossana Dalmonte (Trento), Mario Baroni (Trento) und Roberto Caterina (Bologna), mit der Wahrnehmung melodischer Konturen, während Mario Videira (Tübingen) den Zusammenhang von »Musik und Subjektivität in der deutschen klassischen Philosophie« nachzeichnete.

Nikolaus Schneider (Bonn) und Jakob Ullmann (Basel) widmeten sich der Frage der Sprachähnlichkeit von Musik. Schneider übte sich hierbei in der »Kritik eines erfolgreichen Paradigmas« während Ullmann auf die Interdependenz zwischen »Buchstaben und Musik« in der Tradition griechisch-antiker und mittelalterlicher Musik aufmerksam machte.

Eng am Kongresssthema ausgerichtet war der Vortrag von Michel Imberty (Paris) und Aurélie Fraboulet (Paris), die den Begriff des ›Interpretierens‹ als »Erzählen einer Geschichte« metaphorisierten. In eine ähnliche Richtung wies Beate Perrey (Liverpool) mit der Betonung des performativen und künstlerischen Aspekts von Analyse. Auf einzelne Werke bezogen sich hingegen Ildar Khannanovs (Santa Barbara) Untersuchung von Tchaikowskys *Romeo und Julia* sowie das Referat von Gerhard Lock (Tallin), der den formalen Spannungsverlauf in einzelnen Sinfonien Schostakowitschs nachzeichnete.

Auch in dieser Sektion lag ein besonderer Schwerpunkt auf der Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik. So machte José Oliveira Martins (Iowa) auf die teils frappante Nähe zwischen musikalischen Konzeptionen des Mittelalters und der Moderne aufmerksam. Yulia Kreinin (Jerusalem) erkannte in Paul Klees »Bewegungsformen [...] ein Instrument der Analyse von Musik des 20. Jahrhunderts«. Robert Zierolf (Cincinnati) stellte Analyseansätze für die Musik des Futurismus vor, während Michael Clarke (Huddersfield) einen »interaktiv hörenden Zugang« für elektroakustische Musik generierte.

Metapher

Im Kontext der Methodologie wurde nicht zuletzt die ›Metapher‹ als Grundprinzip musiktheoretischen Sprechens erörtert. Einen umfassenden Überblick über die musikanalytischen Perspektiven dieses originär sprachwissenschaftlichen Begriffs gaben Christian Thorau (Frankfurt/Main) und Robert Hatten (Indiana). Thorau griff dabei vor allem neuere Ansätze auf, die eine nichtsprachliche und multimodale Metaphorik im Blick haben und sich deshalb besonders für einen Transfer in die Musikanalytik eignen. Auf Paul Ricoeur und die hermeneutische Tradition rekurrierte Michael Spitzer (Durham), der sich hiervon Neuerungen für die Sonatentheorie erhoffte. Martin Kaltenecker (Paris) wiederum charakterisierte die »Metaphorisierung von Musik als musikalische Zuschreibung«, in der sich Versprachlichung und Verbildlichung auf besondere Weise verbinden. Abgerundet wurde die Sektion durch die lebendige Darstellung Janina Klassens (Freiburg),

die am Beispiel von Kommentaren Hanslicks zum Klaviervortrag Clara Schumanns die Interpretationsbedürftigkeit von Tempobezeichnungen aufzeigte.

Theorien und Methoden

Historische Satzlehre

Auch der Freiburger Kongress zeugte von dem nach wie vor ungebrochenen Trend zur Historischen Satzlehre. Die Vorträge von Angelika Moths (Basel/Bremen), Luca Bruno (Dallas/TX) und Antonio Cascelli (Hull/UK) ließen dies am Beispiel der Analyse von Renaissance-Musik deutlich werden. Dem klassisch-romantischen Bereich widmeten sich Felix Diergarten (Basel), der die Kompositionslehre Johann Friedrich Daubes vorstellte, und Folker Froebe (Mannheim/Hannover), der mit Hilfe systematischer Rekomposition die »Neuinszenierung traditioneller Modelle in Robert Schumanns Klaviermusik« offenlegte.

Birger Petersen (Rostock/Greifswald) zeigte Möglichkeiten, die »Orgelchoralsätze der Neumeister-Sammlung im Tonsatzunterricht« zu verwenden. Michael Malkiewicz (Salzburg) und Hubert Moßburger (Bremen) thematisierten das Verhältnis von Analyse und Aufführungspraxis und Ugo Piovano (Turin) nahm »*L'Art de Preluder* von Hotteterre« zum Ausgangspunkt, um auf das hohe Maß an (musiktheoretisch fundierter) »Regelsteuerung« in der »Improvisationspraxis im 18. Jahrhundert« hinzuweisen.

Durch einen deutlichen Praxisbezug waren auch die Beiträge zur Partimento-Tradition geprägt. Die Wiederentdeckung dieser bedeutenden Lehrtradition ist spätestens seit der *Eastern Orpheus Academy* 2006 in aller Munde. Robert O. Gjerdingen (Northwestern), der zahlreiche Partimento-Quellen erschlossen hat, gab einen Überblick über neapolitanische Solfeggi als Modelle für die Improvisation. Gaetano Stella (Rom) verwies am Beispiel von Pietro Raimondi und Pietro Platania auf Zusammenhänge mit der Kontrapunktlehre des 19. Jahrhunderts. Ludwig Holtmeier (Freiburg/Basel) versuchte den »Tonalitätsbegriff« der Partimento-Tradition in Abgrenzung von jenem der ramistischen Lehre zu spezifizieren und betonte, die hinter dem Partimento stehende theoretische Konzeption gehe über den gemeinhin mit der Generalbasspraxis verbundenen Handwerksbegriff deutlich hinaus.

Schenkerian Studies und Set Theory

Auch im deutschsprachigen Raum haben sich die »Schenkerian-Studies« mittlerweile etabliert. Neben konkreten Analysen, etwa zur »Stimmführung in Ravels G-Dur-Konzert« von Xavier Hascher (Strasbourg) oder zur »Tonalität und Form in Mozarts Opernfinale« von William Marvin (Rochester/NY) wurde auch die Schenker-Tradition selbst aufgearbeitet. So stellte Christoph Hust (Mainz) »Neue Quellen zu Heinrich Schenkers Vortragslehre« vor, und John Koslovsky (Rochester/NY) widmete sich den bislang unveröffentlichten »Schriften Felix Salzers an der New York Public Library«. Don Traut unterzog Schenkers Paradigmen zum »tiefen Mittelgrund« einer Reflexion und Andreas

Moraitis (Berlin) evaluierte dessen späte Analytik. Interdisziplinäre Aspekte beleuchtete Hans-Ulrich Kretschmer (Zürich) in »Schenker-Analyse als Mittel zur Kritik musikalischer Aufführungspraxis« sowie Bertil Wikman (Stockholm), der auf Parallelen zwischen dem musikalischen Denken Heinrich Schenkers und dem Artur Schnabels hinwies – was vor dem Hintergrund der von Hust zuvor dargelegten Antipathie Schenkers gegenüber Schnabels Klavierspiel nicht ohne Pikanterie war.

Das Streben nach integrativen Ansätzen war auch bei den Beiträgen zur Sektion »Set Theory« zu spüren. So fragte Timothy L. Jackson (North Texas), ausgehend von un- veröffentlichten Analysen Allen Fortes, nach Möglichkeiten, lineare und settheoretische Zugänge zu verbinden. Stephan Lewandowski (Dresden) brachte den Tonalitätsbegriff bei Roy Travis ins Spiel, um einen »Schenkerian approach« für die »Klassische Moderne« aufzuzeigen. Michel Schuijjer (Amsterdam) schließlich diskutierte den ontologischen Status der »Pitch-Class Set Inclusion«.

Musik und Sprache

Kunstlied

Als einziger Gattung war dem Kunstlied eine eigene Sektion gewidmet. Den Anfang machte Harald Krebs (Victoria/CA) mit einem Referat über die »Inkongruenz von Text und Musik in den späten Liedern von Robert Schumann«. Dabei fokussierte er besonders einen Liedtypus, bei dem das regelmäßige musikalische Hypermeter und der ebenfalls metrisch regelmäßig gegliederte Text nicht kongruieren. »Wissenschaftstheoretische Probleme der Liedanalyse« thematisierte Arno Lücker (Berlin), der den Ansatz Kofi Agawus kritisch prüfte und dessen Ergebnisse mit jenen anderer Analyseverfahren verglich. Das moderne Kunstlied schließlich fand mit Frederik Knops (Hamburg) Überlegungen zu »Vokalstimme und Instrumenten in György Ligetis letzten Liedern« sowie Robert Cooks (Iowa) Vortrag zu Liedern von George Crumb Beachtung.

Musik und Text

Ergänzt wurde die Sektion »Kunstlied« durch die sich anschließende Vortragsreihe zu »Musik und Text«. Annick Dubois (Frankreich) zeigte, wie Marc Antoine Charpentier die Rede vom Tod in musikalische Poetik übertrug. Luigi Collarile (Freiburg/Basel) verwies auf das wechselseitige Abhängigkeitsverhältnis zwischen der Erneuerung der Motette im 17. Jahrhundert und der Entstehung einer neuen, an die zeitgenössische italienische Lyrik anknüpfenden »lateinischen Dichtung für Musik«. Die Korrelation zwischen den zueinander querstehenden Symmetrien des textlichen und des tonalen Aufbaus in Bachs *Actus tragicus* nahm Toomas Siitan (Tallin) in den Blick.

Daneben spielte die Oper eine wichtige Rolle. So setzte Ana Stefanović (Belgrad) die Opern von Hector Berlioz in Beziehung zur französischen Barockoper, Andrew Davis (Houston) untersuchte die strukturelle Symmetrie in Hugo von Hofmannsthal's Libretto *Ariadne auf Naxos*. Nicholas Baragwanath (Manchester) stellte am Beispiel von Giacomo

Puccinis *Tosca* dar, wie sich in der Aufführungspraxis der italienischen Oper des späten 19. Jahrhunderts die Gestik der Ausführenden zugunsten einer mimetischen Expressivität von der Bindung an Leitmotivik und musikalische Struktur löste. Florian Wetter (Freiburg) schließlich analysierte die Funktion von Bela Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* als »filmischer Subtext« von Stanley Kubricks *The Shining*.

Musikalische Moderne

Wiener Schule

Mehrere Sektionen waren dem weiten Feld der musikalischen Moderne gewidmet. Allein elf Referate befassten sich mit Theorie und Musik der ›Wiener Schule‹.

Die Theorie Schönbergs stand bei Christopher Wintle (London) und Norton Dudeque (Parana) im Zentrum. Wintle fokussierte hierbei die Begriffe ›Entwicklung‹, ›Abwicklung‹ und ›Aneinanderreihung‹ in Schönbergs Formtheorie, woraufhin Dudeque die analytische Theorie Schönbergs zu systematisieren versuchte. Das »Verhältnis von Analyse, Formenlehre und Interpretation in der Wiener Schule« thematisierte Nikolaus Urbanek (Wien). Lubormír Spurný (Brno) ergänzte die Theoriereflexion um »einige Bemerkungen zu Alois Hábas *Neuer Harmonielehre*«. Hans-Niklas Kuhn (Luzern) nahm das Wort-Ton-Verhältnis der George-Lieder Schönbergs in den Blick. Walter Kreyszig (Saskatoon/CA) beschäftigte sich mit der Bedeutung des ›Bach-Motivs‹ in Weberns Werk, Wally Yu (Austin) untersuchte das Verhältnis von »Tonalität, Atonalität und Intervall-Zyklen in Schönbergs *Ein Stelldichein* und dem Streichquartett Nr. 2« und Mauro Mastropasqua (Bologna) setzte »Set und Syntax in Schönbergs Suite op. 25« in Korrelation. Maria Sourtzi (Pallini) schloss die Sektion ab, indem sie »Symmetrieverhältnisse in Anton Weberns Symphonie op. 21« zum Vorschein brachte.

Berliner Schule

Mit Erich Schmid und Nikos Skalkotta fanden Kompositionsschüler Schönbergs Erwähnung, die heute der so genannten ›Berliner Schule‹ zugerechnet werden. Skalkottas dodekaphone Werke wurden von Eva Mantzourani (Canterbury) auf »Kohärenz, Formenlehre und Sonaten-Deformation« hin untersucht, während Costas Tsougras (Thessaloniki) dessen *Passacaglia* besprach. Juliane Brandes (Freiburg) schließlich beschäftigte sich mit Schmidts »Drei Sätzen für Orchester« op. 3, zu denen bis dato keine publizierte Analyse vorliegt. Sie machte besonders auf den individuellen Umgang mit den Kompositionsprinzipien der ›zweiten Wiener Schule‹ aufmerksam und stellte im Zuge der gerade beginnenden Renaissance der Werke Schmidts weitere analytische Beiträge in Aussicht.

Messiaen

In der Sektion »Messiaen« referierte Siglind Bruhn (Michigan) zu »Bild, Text und Analyse im zehnten Lied aus Harawi: chant d'amour et de mort« während Wai Ling Cheong

(Cambridge) *Sept haikai* für Klavier und kleines Orchester analysierte. Heather White Luckow (McGill) schließlich nahm das ›transatlantische Erbe‹ Messiaens in den Blick.

Neue Musik

Den Beginn dieser Sektion machten Amanda Bayley (Wolverhampton) mit einer auf das Verhältnis von »Notation und Aufführung« abzielenden Analyse des 2. Streichquartetts von Michael Finnissy und Anne-Sylvie Barthel-Calvet (Metz), die mit der Beobachtung rhythmischer Konstellationen in Werken Iannis Xenakis' ebenfalls Fragen der Aufführung in den Blick nahm. Auf ähnliche Weise wies später Sophie Dardeau (Paris) am Beispiel von Luciano Berios *Sequenza I* auf den Aspekt der Kreativität bei der Interpretation neuer Musik hin. Nathalie Ruget (Rouen) analysierte die letzten Werke Luigi Nonos im Hinblick auf ihre vokale und instrumentale Interpretation, und Paolo Dal Molin (Rouen) fand Zusammenhänge zwischen Pierre Boulez' *Codomaines* und seinem Werdegang als Solist.

Kompositionstheoretisch hingegen war das Interesse Janine Droeses (Hamburg), die anhand von Gérard Griseys *Vortex temporum* nach dem »Verhältnis der spektralen zur seriellen Musik« fragte. Auch Balz Trümpy (Basel) hatte in »Feldharmonik: Luciano Berios Antwort auf den Strukturalismus« vor allem die Theorie im Blick, ebenso Maarten Quanten (Leuven/Berlin), der »Stockhausens *Klavierstück I* als Antizipation auf [sic] die Neue Morphologie der musikalischen Zeit« interpretierte. Neue Formen der Zeitgestaltung thematisierte auch Jean-Pascal Chaigne (Nizza) in seinem Vortrag zur »Stille als Träger der musikalischen Dramaturgie« in Brian Ferneyhoughs *Kurze Schatten II*.

Das gemessen am Gegenstand vergleichsweise kurze Referat Paolo Zavagnas (Florenz) zu Salvatore Sciarrinos elektroakkustischer Oper *Persio e Andromeda* rekonstruierte die computertechnische und ästhetische Übersetzung des Librettos in ein Maximum an klanglicher Abstraktion. Jean-François Trubert (Aix-en-Provence) beschäftigte sich mit Mauricio Kagels von den ›Darmstädter Ferienkursen‹ beeinflusstem Stück *Anagrama*, während Edward Venn (Lancaster) mit Thomas Adès' *Freaky, Funky Ravedas* Gebiet der elektronischen Tanzmusik (EDM) beschriftete.

Pop

Im Vergleich zu den vergangenen Kongressen, die den Bereich der Popmusik nur vereinzelt streiften, kam ihm diesmal die Hauptrolle in immerhin acht Vorträgen zu. Grundsatzfragen zu Analyse und Interpretation dieser Musikrichtung thematisierten Philippe Gonin (Bourgogne) und Volkmar Kramarz (Bonn). Auch Dai Griffiths (Oxford) sprach die Methodologie der Analyse an – nunmehr fokussiert auf den Text im Sänger-Songwriter-Repertoire. Raphael D. Thöne (Düsseldorf/Boston) erörterte Malcolm Arnolds *The Three Musketeers*. In Heinrich W. Schwabs (Kopenhagen) Vortrag zu Scott Joplins *Magnetic Rag*, war erneut das Thema ›Aufführung‹ zentral. Interpretationsvergleiche standen im Zentrum der Referate von Enrico Bianchi (Perugia), der Bearbeitungen von Antonio Carlos Jobims *Agua de Marco* vorstellte, und Daniel DiPaolo (Columbia), der Brad Mehldaus frühe Musik untersuchte.

Neue Forschungsrichtungen

Performance Studies

Was zuvor bereits in einzelnen Referaten verschiedener Sektionen diskutiert wurde, fand in den »Performance Studies« eine abschließende Fokussierung: der Zusammenhang zwischen musikalischer Analyse und Aufführung. Methodisch geschah dies überwiegend anhand von Interpretationsvergleichen, so etwa in den Vorträgen Miriam Quicks (London) über Weberns Variationen op. 27 und Mario Vogts (Düsseldorf/Essen) zur musikalischen Zeitgestaltung in Beethovens letzter Klaviersonate. Auch ein Vergleich verschiedener Aufnahmen desselben Interpreten kann erhellend sein, wie Christine Esclapez (Aix-Marseille) in Bezug auf Boulez' Einspielungen von Igor Strawinskys *Le Sacre du printemps* zeigte. Interessant gestaltete sich auch Hans Peter Reutters (Hamburg) Analyse einer Interpretation durch den Komponisten selbst, im Fall der Sinfonie in C durch Strawinsky.

Ethnologie

In der Sektion »Ethnologie«, ein im Kontext bisheriger GMTH-Kongresse kaum beachtetes Gebiet, lag der Schwerpunkt auffällig bei französischsprachigen Forschungsbeiträgen. Die einzige Ausnahme bildete der Vortrag Hubertus Dreyers (Tokyo), der sich mit dem »Wort-Ton-Verhältnis in japanischer Jiuta-Musik« auseinandersetzte.

Kongresse im Kongress

Formenlehre

Ein Höhepunkt des Kongresses war zweifellos die Plenums-Veranstaltung mit international anerkannten Größen auf dem Gebiet der Formenlehre. Pieter Bergé gab in seiner Eigenschaft als Chair zunächst einen Überblick über den aktuellen Stand der Diskussion, worauf James Hepokoski (Yale) vor dem Hintergrund der Sonaten-Theorie ein »dialogisches Formmodell« generierte, bei dem das individuelle Werk im Verhältnis zu den historischen Standards untersucht wird. James Webster (Ithaca) machte auf das wieder aufkeimende Interesse am Formbegriff, speziell in den USA, aufmerksam und hob zum einen die Interaktion verschiedener Parameter, zum anderen das Theorie-Praxis-Verhältnis als noch ausstehende Forschungsgegenstände hervor. William Caplin (McGill) schließlich differenzierte sein Konzept der »Formfunktionen« in Abgrenzung zu Formtypen mit Hilfe verschiedener hierarchischer Schichten. Abgerundet wurde die Veranstaltung durch eine lebhaft Diskussions am Roundtable.

Symposium »Stimme«

Richard Klein eröffnete das von ihm geleitete Symposium mit einer Reflexion »über Schwierigkeiten des Verstehens von Stimme«. Dabei thematisierte er psychologische

wie ontologische Fragen und kam zu dem Schluss, die Stimme als Interpretationswerkzeug in der klassischen Gesangskultur müsse unterschieden werden von der Stimme im Blues- und Rockgesang. Hieran anknüpfend nahm Sonja Dierks (Freiburg) einen Vergleich der Gesangsleistungen Maria Callas' und Björks vor, während Christian Bielefeldt (Zürich) auf Besonderheiten der »Stimme im Jazz-Age« hinwies. Auf neue tonmeisterliche Möglichkeiten bei der Einspielung von Opernstimmen machte Johanna Dombois (Bonn) aufmerksam. Petra Gehring (Darmstadt) fragte nach dem Zusammenspiel von ›Stimme‹ und ›Lüge‹. Die »Paradoxie« der im Werk abwesenden, gleichwohl als ›fehlend‹ mitgedachten Stimme in Luigi Nonos Streichquartett *Fragmente – Stille, An Diotima* entfaltete Ingrid Allwardt (Witten/Herdecke). Wolfgang Fuhrmann (Berlin) erörterte den »Wandel der Stimmästhetik zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit« und Heinrich Detering (Göttingen) beendete das Symposium mit einer Analyse von »Dylans Stimme im Radio«.

Symposium »Zahl und Struktur in Josquins Werk«

Eingeleitet durch seinen Chair Christian Berger, begann das Symposium mit Helmut Satzingers (Wien) Beobachtungen zur »Gematrie in einem koptischen Zaubertext«. Hans W. Hubert (Freiburg) gab einen Abriss über die »mathematische Struktur italienischer Baukunst zur Zeit von Josquin«. Um den theoretisch-philosophischen Hintergrund ging es Anja Heilmann (Jena), die sich mit »Boethius' anagogischer Musiktheorie« beschäftigte. Orm Finnendahl (Freiburg) machte auf Zahlenbezüge in einer Josquin-Motette aufmerksam. Helmut G. Walther (Jena) und Guido Heidloff (Hannover) thematisierten jeweils die Voraussetzungen des Zahlenkomponierens. Walther hatte dabei mit den »Grundlagen des Zählens in der quadrivalen Ausbildung der Universität Paris« in erster Linie den Bildungshintergrund im Blick, wohingegen Heidloff die Frage nach Relevanz und Implikationen von Zahlen als kompositionskonstitutives Merkmal aufwarf. Von besonderem methodischen Interesse war Rainer Bayreuthers (Göttingen) »wahrscheinlichkeitstheoretische Untersuchung zahlhafter Analysen«. Regina Randhofer (Leipzig) thematisierte frühe Bibelübersetzungen, was Peter Walter (Freiburg) um eine »Übersetzungsgeschichte der lateinischen Psalmen« ergänzte. Den Abschluss bildete Christian Bergers und Gösta Neuwirths (Berlin) gemeinsamer Vortrag zu Josquins *Miserere*.

Workshops und Konzerte

Auflockernd wirkte der von Markus Jans und Dominique Muller (beide Basel) geleitete Workshop mit dem provokanten Titel »Orgasmus oder Tod«. Unterstützt durch die sängerische Mitwirkung einiger Studenten der Musikhochschule Freiburg wurde die vielfältige Musikalisierung der Worte ›morire‹ und ›dolce morire‹ in Madrigalen des 16. und 17. Jahrhunderts anschaulich. Fließend war so die Grenze zu den drei abendlichen Konzerten, die das musikalische Rahmenprogramm des Kongresses bildeten. Dabei griffen Hans-Jörg Mammel (Tenor) und Michael Behringer (Fortepiano) mit der ersten Darbietung den Titel der Sektion »Musik und Text« auf und überraschten das Publikum mit einer Zusammenstellung aus Schuberts *Winterreise*, begleitet am Hammerklavier. »Zum

Begriff der Improvisation im 18. Jahrhundert« lautete der Titel des zweiten Konzerts, das von Robert Hill, Michael Behringer (beide Cembalo und Fortepiano) und Gottfried von der Goltz (Violine) gestaltet wurde. Teodoro Anzellotti schließlich widmete sich am letzten Abend eindrucksvoll der Interpretation Neuer Musik am Akkordeon.

Resumee

Trotz seiner großen thematischen Bandbreite spiegelte der Freiburger Kongress deutlich einige Entwicklungstendenzen der Musiktheorie in den vergangenen Jahren. Ruft man sich die Fragestellung des mittlerweile sechs Jahre zurückliegenden GMTH-Gründungskongresses ins Gedächtnis, wie Musiktheorie sich »zwischen Historie und Systematik« verorten lasse, so wird deutlich, dass die Konjunktur historisch orientierter Ansätze seither noch zugenommen hat. Eher selten begegneten Beiträge mit ausgesprochen systematischem und theoriebildendem Anliegen. Dies mag zunächst vor dem Hintergrund verständlich erscheinen, dass sich in der Vergangenheit ›Systematik‹ zu oft mit einer ahistorischen ›Dogmatik‹ verband. Doch stellt sich die Frage, inwiefern die vielen individuellen Werkanalysen den musiktheoretischen Diskurs voranbringen können, sofern sie den systematischen Darstellungen nur entgegengestellt sind. Hier erschienen eine stärkere Integration systematischer Ansätze und deren historische Ausdifferenzierung wünschenswert.

Wie die Gewichte zukünftig gelagert sind, wird nicht zuletzt durch die Auseinandersetzung mit der nordamerikanischen Musiktheorie bestimmt werden. Deren maßgebliche Rolle war in Freiburg unübersehbar. Vielleicht am deutlichsten warf das Panel zur Sektion »Formenlehre« mit der, abgesehen vom Gastgeber, rein amerikanischen Besetzung die Frage nach der Eigenständigkeit und Relevanz europäischer Forschungstraditionen auf.

Eine Vielzahl von Beiträgen spiegelte die Tendenz zu verstärkter Interdisziplinarität zwischen der Musiktheorie und den verwandten Forschungsgebieten insbesondere der historischen und systematischen Musikwissenschaft. Einen noch deutlicheren Schritt in diese Richtung darf man vom nächsten Jahreskongress der GMTH erwarten, der vom 9. bis 12. Oktober in Graz stattfinden wird. Unter dem Motto »Musiktheorie als interdisziplinäres Fach« sollen Anknüpfungspunkte zu den angrenzenden Bereichen Musikgeschichte, Musikästhetik und Musikethnologie sowie zur Praxis musikalischer Interpretation und zur kompositorischen Praxis der Gegenwart aufgedeckt werden.

Verena Weidner

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

In der Handschrift *Re* (Regensburg, Bischöfliche Proske-Musikbibliothek, Th 98) befinden sich drei inhaltlich aufeinander bezogene Traktate zum ›contrapunctus‹ und zur ›compositio‹. Ihre Datierung ist nicht gesichert, fest steht lediglich, dass sie vor 1476 verfasst wurden. Die Traktate sind seit längerem bekannt, stellenweise wurde aus ihnen da und dort bereits zitiert. Klaus-Jürgen Sachs legt nun eine vollständige Edition der lateinischen Texte, dazu eine deutsche Übersetzung und einen sehr detaillierten, überaus informationsreichen Kommentar vor. Schon Edition und Übersetzung allein sind höchst verdienstvoll und willkommen, der kenntnisreiche Kommentar erweitert, vertieft und bereichert die Lektüre der Texte noch einmal ganz wesentlich.

Der lateinische Text und die Übersetzung sind als Bilingua seitengleich, die Musikbeispiele bisweilen in der alten und in der modernen Notation, bisweilen nur in einer von beiden abgedruckt. Gerne hätte man auch den Kommentar seitengleich daneben. Dieser aber steht – wohl aus drucktechnischen Gründen – separat und bildet den ersten Teil des Buches. Die drei untereinander aufs engste verbundenen Texte können daher leider nicht ohne aufwändiges Vor- und Zurückblättern gemeinsam aufgenommen werden. Dem ist auch nicht dadurch beizukommen, zunächst einen Traktat ganz und im Anschluss den zugehörigen Kommentar zu lesen: Auch dann muss, um der Erinnerung aufzuhelfen und präzise vergleichen zu können, immer wieder nachgeschlagen werden. Lesetechnisch bietet das Buch also eine gewisse Inkonvenienz. Der Autor war sich dessen offenbar bewusst, denn er ließ zur Erleichterung der Lektüre zumin-

dest einzelne Notenbeispiele im Kommentar noch einmal abdrucken.

Die drei Traktate (in der Ausgabe A, B und C genannt) stammen von derselben Hand, reden von derselben Sache, differieren aber hinsichtlich der jeweiligen methodischen Zugänge. Gewisse Begriffe werden nicht durchgängig in der gleichen Bedeutung verwendet, bisweilen sind gar Widersprüche festzustellen. Es ist nicht mit Sicherheit auszumachen, ob es sich bei den Texten um originäre Lehrschriften, Vorlesungsmanuskripte oder Notizen eines Schülers handelt. Die problematische Terminologie, das mitunter unvermittelte Abbrechen des Textes und die meist dürftige Qualität der musikalischen Beispiele hinterlassen einen zwiespältigen Eindruck und machen eine klare Situierung schwierig.

Traktat B wird in seiner Einleitung bezogen auf Traktat A, Traktat C rekuriert auf die Traktate A und B. Der Autor verstand die Textfolge offensichtlich als stets weiter differenzierende Ausfaltung derselben Lehrmaterialien. Ausgebreitet werden Regeln zum zweistimmigen Kontrapunkt über einem Tenor, zur ›compositio‹ mit drei und vier Stimmen und zu den Rahmenbedingungen des Satzes, Modus und Mensur. Hinzu kommen ausführliche Angaben zur Verwendung von Dissonanzen und Synkopen.

Die Modi werden zunächst von ihrem affektiven Gehalt her beschrieben. So gelten in Traktat A der 2., 4. und 6. Modus als ›traurig‹ (›de re tristi‹), der 1., 3. und 8. Modus als ›gemäßigt‹ (›de re mediocri‹) während für den 5. und 7. Modus der schwer zu übersetzende Begriff ›exzellent‹ (›de excellenti‹) verwendet wird. In Traktat B hingegen ist für die Wahl des Modus die Anzahl der Stimmen maßgebend.

So erlaubten im zweistimmigen Satz der 3., 4., 5. und 6. Modus eine ›gute Melodisierung‹ (›bene melodisante‹), für dreistimmige Sätze seien der 1. und 2. Modus zu bevorzugen, bei vier Stimmen hingegen kämen nur der 7. und 8. Modus in Frage. Das Kriterium ist hier die aus der Sicht des Autors jeweils günstigste Lage im Tonraum. Wollte man beide Aspekte – Affekt und Stimmenzahl – berücksichtigen, so könnte mit drei Stimmen kein ›exzellentes‹ und mit vier Stimmen kein ›trauriges‹ Stück geschrieben werden. Ob es im Sinne des Autors ist, die beiden Stellen so aufeinander zu beziehen, bleibt ungewiss.

Bereits hier drängt sich die Frage auf, ob der Gebrauch unterschiedlicher Bestimmungskriterien unterschiedliche Denk- beziehungsweise Wahrheitskategorien impliziert, die koexistieren können, selbst wenn die ihnen zugeordneten ›Wahrheiten‹ einander ganz oder teilweise widersprechen. Die Frage ist umso mehr berechtigt, als solche Ungereimtheiten nicht eine besondere Eigenschaft dieser drei Traktate sind, sondern in vielen Schriften des 14. bis 16. Jahrhunderts begegnen. Ich denke, dies ist vor allem dem Umstand zu verdanken, dass in ein und denselben Texten sowohl die als ›ewiggültig‹ (oder zumindest durch die Autorität älterer Vordenker als gesichert) erachteten theoretischen Grundlagen, als auch unmittelbar praxisbezogene und damit dem Wandel stilistischer Entwicklungen unterworfenen Aussagen zur Darstellung kommen. Beide Aussageebenen stehen in den Texten unvermittelt nebeneinander. Für den heutigen Leser ist die Zugehörigkeit zu der einen oder anderen Kategorie nicht immer leicht erkennbar. Gerade die ansonsten unerklärlichen Widersprüche können helfen, den Blick für die erforderliche Differenzierung zu schärfen.

Hinzu kommt die individuelle Genealogie solcher Texte: Welches sind ihre ›Vater-‹ und ›Großvatertexte‹, woher kommt dieses oder jenes Urteil und auf welchen Wegen gelangt es in einen neuen Text? Sachs ist dank seiner umfassenden Kenntnis der Textfamilien wie kaum ein anderer in der Lage, hier Zusammenhänge aufzuzeigen und Querverweise zu machen. Sie helfen dem Leser, die Texte als Composita

zu verstehen, deren einzelne Teile unterschiedlichen Traditionen verpflichtet sein können.

Nicht nur zueinander, sondern auch zur zeitgenössischen Kompositionspraxis stehen die drei Traktate bisweilen im Widerspruch:

Wenn etwa in Traktat B für den zweistimmigen Satz statuiert wird, dass Oberstimmen ›lieblicher melodisieren‹ (›dulcius melodisante‹), wenn sie im ›tempus imperfectum‹ beziehungsweise in der ›prolatio minor‹ abgefasst werden, dreistimmige Sätze hingegen besser in dreizeitiger und vierstimmige wiederum besser in zweizeitiger Mensur, so steht diese Aussage im Widerspruch zu vielen überlieferten Stücken der Zeit. Was den Autor zu seinen Empfehlungen bewogen hat, ist nicht nachvollziehbar: Es mag sich um ein persönliches Geschmacksurteil handeln oder um eine didaktisch motivierte Einschränkung.

Ähnlich verhält es sich mit der häufigen Verwendung von ›Quartsextakkorden‹ im Gerüstsatz zahlreicher Beispiele. Im Textteil der Traktate bleibt der satztechnische Status der Quarte letztlich offen: Die Anweisungen zu Ihrem Gebrauch alternieren zwischen ›Ja‹ und ›Nein‹, ›unbedingt‹ und ›eigentlich doch nur in ganz bestimmten Fällen‹. Das ist dem Autor nicht vorzuerwerfen – mit der Quarte haben ganz andere auch viel später noch ihre Mühe gehabt. Einer der wenigen, die sich zu einer klaren Stellungnahme gegen die Autorität der ›Alten‹ durchrang, war Tinctoris, der im Liber de Arte Contrapuncti feststellt, die Quarte dissoniere ›auf unerträgliche Weise‹ (›intolerabiliter discordat‹). Die theoretische Einordnung der Quarte und ihre argumentativen Tücken ist die eine, ihre Behandlung in den Lehrbeispielen die andere Seite der Medaille: Spätestens in den Beispielen entscheiden andere Autoren der Zeit meist zugunsten der aktuellen Praxis. Nicht so der Autor dieser Traktate. Über das ›Warum‹ mag der heutige Leser spekulieren.

Zur Spekulation zwingt auch die in Traktat B enthaltene Beschreibung der Fauxbourdon-technik. Dort wird gesagt, nach dem Erstintervall zwischen Cantus und Tenor – Einklang (!) oder Oktave – könne in imperfekten Konsonanzen mit Ausnahme der Sexte (!) und ihren

Komposita fortgeschritten werden. Folgt man diesen Anweisungen, so ergeben sich Parallelbewegungen von Terz-Quint-, Quint-Dezim- oder Oktav-Dezim-Klängen. Diese wiederum erinnern an vereinzelte Beispiele aus dem 14. Jahrhundert. Wird hier also eine ältere Praxis beschrieben? Wie sonst ließe sich die Differenz zur Praxis und zur zeitgleichen Theorie (etwa des Guilelmus Monachus') erklären?

Die generelle Zurückhaltung der kleinen Sexte gegenüber wird besonders in Traktat C deutlich. Im Rahmen der Auflistung von möglichen zweistimmigen Fortschreitungen wird gesagt: »[...] über die kleine Sexte ist hier nichts zu erörtern, weil sie wegen ihrer Härte und Widersprüchlichkeit nicht zum ›discantus‹ herangezogen wird, wenngleich manche das Gegenteil behaupten.« Bis ins 13. Jahrhundert wurden beide Sexten bekanntlich noch den Dissonanzen zugeordnet. Die große Sexte kommt in der Differenzierung bei Johannes Garlandia als ›imperfekt‹ in die Nähe der Konsonanzen zu stehen, während die kleine Sexte als ›media‹ eine Position zwischen den milden und scharfen Dissonanzen erhält. Schwingen in den Aussagen zur Sexte in Traktat C gar Residuen sehr viel älterer Zeit noch mit? Jedenfalls stehen auch sie im krassen Widerspruch zur zeitgenössischen Kompositionspraxis.

Der Kontrapunkt wird, nicht anders als in vielen anderen Traktaten zuvor und danach, ausgehend vom zweistimmigen Tenor-Diskant-Satz gelehrt. Für die Fortschreitungsmechanik im Gerüst ist der Wechsel zwischen perfekten und imperfekten Konsonanzen entscheidend. Stufenweise Bewegung wird bevorzugt, desgleichen Gegenbewegung. Als Schlussfortschreitungen werden genannt: von der kleinen Terz zum Einklang, von der kleinen Dezime zur Oktave und von der großen Sexte zur Oktave. Merkwürdigerweise fehlt die für diese Zeit durchaus gebräuchliche Fortschreitung von der großen Terz zur Quinte. Zwischen ›authentischen‹ und ›phrygischen‹ Fortschreitungen wird nicht unterschieden. Auch über die Praxis der ›musica ficta‹ ist in keinem der drei Traktate etwas zu erfahren, das Gebräuchlichste soll wohl aus den zuvor genannten Bedingungen für die Schlussfort-

schreitungen herausgelesen werden. Drei- und vierstimmige Sätze versteht der Autor traditionsgemäß als ergänzte Zweistimmigkeit. In Traktat A wird ausführlich beschrieben, wie sich ein ›triplum‹ oder ›contratenor‹ angesichts bestimmter Vorgaben des Tenor-Diskant-Gerüsts jeweils zu verhalten habe. Die Stimmhierarchie ist klar definiert: Der Tenor bildet den Ausgangspunkt, der ›cantus‹ die primäre Gegenstimme. Im dreistimmigen Satz fungiert entweder ein ›triplum‹ oder ein ›contratenor‹ als Ergänzungsstimme, im vierstimmigen Satz tritt zum ›contratenor bassus‹ noch ein ›altus‹ als zweite Ergänzungsstimme hinzu. Soweit der Normalfall. Überraschenderweise wird dann jedoch hinzugefügt, in der ›compositio‹ könne grundsätzlich von jeder Stimme ausgegangen werden. Das aber heißt mit Sicherheit nicht, dass man beim Komponieren erst einmal den ›contratenor altus‹ hinschreiben, und dann den Rest dazu erfinden solle. Die Aussage muss vielmehr als Hinweis auf die Möglichkeit der Simultankonzeption verstanden werden, bei der tatsächlich wechselnde Beziehungsprioritäten auftreten können. Sachs sieht darin zu Recht eine auffällige Besonderheit dieser Traktate und widmet der Polarität von sukzessiver und simultaner Stimmenkonzeption in der Satzlehre des 15. und 16. Jahrhunderts einen ausführlichen und sehr interessanten Exkurs.

Die Verwendung von Dissonanzen wird in den für diese Zeit üblichen zwei Satzkonstellationen abgehandelt (in heutiger Terminologie: ›Durchgang‹ und ›Vorhalt‹). Geregelt wird ihr Gebrauch bezüglich des metrischen Orts, nicht aber bezüglich der Stimmführung. Der Synkope wird nicht nur aufgrund ihrer Bedeutung für die Dissonanzbehandlung sondern auch ihres ästhetischen Reizes wegen besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Von Interesse sind darüber hinaus die ausführlichen Angaben zur Imitation in Traktat A.

Im Vorwort des Traktates C wird ausgeführt, dass der ›modus componendi‹ und der ›contrapunctus‹ zwar »der Sache nach gleich sind, sich aber dennoch in ihren Grundsätzen unterscheiden, weil der *modus componendi* als *compositio* verschiedener Stimmen

betrachtet wird, der *contrapunctus* aber als *sortisatio* eines *cantus planus*. Und *sortisare* bedeutet, einen beliebigen Gesang durch verschiedene *melodiae* aus dem Stegreif auszuschnücken«. Dahinter steht eine klare Hierarchie: Man kann nicht ohne Kenntnis des Kontrapunktes komponieren, aber sehr wohl einen Kontrapunkt ohne Kenntnis der Regeln für den mehrstimmigen Satz improvisieren. Diese Unterscheidung ist in zweierlei Hinsicht von Bedeutung: Erstens wird hier für den mehr als zweistimmigen Satz der Begriff der ›compositio‹ eingeführt, der zudem alle weiter oben beschriebenen Konzeptionsvarianten mit einschließt, und zweitens wird mit der ›sortisatio‹ auf eine Selbstverständlichkeit der damaligen Musikpraxis hingewiesen. Es gilt als ebenso selbstverständlich, dass die ›sortisatio‹ auch als Basis der Lehr- und Lernpraxis diene. So gesehen liefern die in den vorliegenden drei Traktaten versammelten Kontrapunktregeln eine Richtschnur zu allererst für das Improvisieren, d. h. für das direkte musikalische Handeln (›operari‹) – allerdings, wie ich vermute, nicht im Sinne eines ›point de départ‹, sondern eher als akademisch reflektierte Orientierungshilfe für das tägliche Tun. Die Regeln zu den Ergänzungsstimmen hingegen gehören zur ›compositio‹, die hier ganz eindeutig als schriftliche Ausarbeitung (›opus‹) verstanden wird. (Dass unter Verwendung geeigneter Fortschreitungsmodelle die ›sortisatio‹ auch drei- und vierstimmig möglich ist, ändert daran nichts.) Der so an die Schriftlichkeit gebundene Terminus ›com-

positio‹ könnte deshalb als Zeugnis für einen frühen Werkbegriff verstanden werden.

Satzregeln betreffen das ›Richtige‹. Mit ihnen ist das ›Gute und Schöne‹ nicht oder nur marginal erfasst. In den vorliegenden Traktaten wird – und damit stehen sie unter ihresgleichen keineswegs isoliert da – eine Unmenge von Informationen stillschweigend vorausgesetzt. Informationen, die wir heute für unsere Satzübungen im Stil des späten 15. Jahrhunderts unbedingt benötigen. Zur *inventio*, zur Melodiebildung, zum Verhältnis von Text und Musik, zur formalen Anlage, zur Differenzierung der Kadenzen (›ouvert-clos‹-Wirkung, Variation der Zäsurstärke), um nur einige Aspekte zu nennen, müssen wir das nötige Wissen aus den überlieferten Kompositionen ableiten. Wo und wie aber bekamen die damaligen Lernenden Zugang zu diesen Informationen? Auch für sie war es mit Sicherheit unmöglich, auf Grundlage allein der Traktate komponieren zu lernen.

Die Hauptgewichte der Satzlehre-Forschung lagen bisher auf der Bereitstellung und dem Studium theoretischer Quellen und, ergänzend dazu, auf der paradigmatischen Analyse überlieferter Musik. Das vorliegende Buch leistet einen verdienstvollen Beitrag zum erstgenannten Bereich. Die Forschung zur historischen Musikausbildung, das heißt zum täglichen Tun der Lernenden, ist jünger. Sie wird als neuer Schwerpunkt die genannten Wissenslücken schließen helfen.

Markus Jans

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

In ihrem Buch *The Early Symphony: 18th-Century Views on Composition and Analysis* möchte Marie Louise Göllner am Beispiel der Symphonie »die Veränderungen und Auseinandersetzungen« darstellen, »die den theoretischen Diskurs der Zeit kennzeichnen.« Es geht ihr darum, »neue Einsichten in das musikalische Denken« des 18. Jahrhunderts zu gewinnen, das von jenem des 19. Jahrhunderts grundverschieden sei.¹ In den Worten der Herausgeber Thomas Ertelt und Heinz von Loesch: »In vier großen Kapiteln entfaltet die Autorin ausführlich, worauf sich das formtheoretische Denken des 18. Jahrhunderts erstreckte: Syntax (Kap. II), Melodie und Thema (Kap. III), Rhythmik und Metrik (Kap. IV), Harmonik und Form (Kap. V). Ein erstes Kapitel referiert allgemeine Überlegungen zur Symphonie bzw. Instrumentalmusik als eigenständigen Genres (Kap. I), die beiden letzten Kapitel unterrichten über Reflexionen zum Kompositionsprozess (Kap. VI) sowie zur konkreten Analyse einzelner Werke (Kap. VII).«²

In ihrer Einführung beschreibt Göllner, wie die Symphonie, die im 19. Jahrhundert als Paradigma für den raschen Aufstieg der Musik innerhalb der Hierarchie der Künste und innerhalb der Kultur insgesamt galt, zur Zeit ihrer Entstehung im frühen 18. Jahrhundert eher skeptisch und als unbeschwerter Einleitungsmu-

sik ohne eigenen Charakter betrachtet wurde.³ Göllner zufolge taten sich besonders die deutschen Theoretiker schwer, den bescheidenen Anspruch der Gattung mit dem ästhetischen Diktat in Übereinstimmung zu bringen, Musik habe wie alle anderen Künste der Nachahmung der Natur und damit dem Ausdruck von spezifischen Gefühlen oder Handlungen zu dienen: »Zum einen waren sie [die deutschen Theoretiker] die Erben einer langen, aus dem vorigen Jahrhundert überkommenen Tradition, die mit großem Nachdruck die Rolle der Rhetorik als geeignete Grundlage für die Künste betonte, zum anderen waren sie einer Ästhetik verpflichtet, die den neuesten musikalischen Entwicklungen entgegenstand.«⁴ Theoretiker und Komponisten waren deshalb mit zwei Problemen konfrontiert: Erstens mussten sie einen Weg finden, um textlose Kompositionen dem Hörer verständlich zu machen, und zweitens mussten sie Begriffe (er)finden, mit denen die neuen Techniken beschrieben werden konnten.⁵ Ausgehend von dieser Problemstellung formuliert Göllner die grundlegenden Fragen Ihrer Studie: »Wie haben sich Autoren im 18. Jahrhundert mit der Instrumentalmusik und dem Kompositionsprozess auseinandergesetzt? Welche ihrer Ideen führten die theoretische Tradition der Vergan-

1 »[...] to illustrate the changes and the conflicts which characterize the theoretical scene of the time. [...] Since these views differ essentially from the ones we have inherited from the 19th century, their perusal can lead us to new insight into the musical thought of an earlier time.« (Göllner 2004, XI)

2 Ebd., VII.

3 Ebd., 1.

4 »On the one hand they were the heirs to a long tradition transmitted from the previous century, which placed strong emphasis on rhetoric as the proper foundation of the arts, and on the other they were party to an aesthetic which ran counter to the newest development in the musical scene around them.« (Ebd., 1)

5 Ebd., 1 f.

genheit fort und welche hingen enger mit den neuen Kompositionspraktiken der Gegenwart zusammen? Welche Aspekte blieben durch das Jahrhundert hindurch mehr oder weniger konstant und welche wandelten sich mit der Zeit? Und schließlich, wie führten diese zu den Anfängen der Analyse?⁶ Göllners Studie behandelt diese Fragen am Beispiel der neu aufkommenden Symphonie und konzentriert sich dabei »auf jene Aspekte, die sich direkt auf den Kompositionsprozess beziehen.«⁷

Im ersten Kapitel betrachtet Göllner die Entstehung der Symphonie als eigenständige Gattung. Sie betont, das Wort ›Symphonie‹ sei mit einer Vielzahl von Begriffsinhalten in Verbindung gebracht worden: »Da diese Bedeutungen oft gleichzeitig bestanden, ist es schwierig, klare Entwicklungsstränge über die Jahre hinweg zu verfolgen, doch lassen sich verschiedene Tendenzen beobachten.«⁸ Göllner beschreibt diese Tendenzen in vier Abschnitten mit den Titeln: »Instrumental- versus Vokalmusik« (»Instrumental versus Vocal Music«), »Kategorien der Einleitungsmusik« (»Categories of Introductory Music«), »Betrachtungen zu ›Stil‹ und ›Ursprung‹« (»Views on ›Style‹ and ›Origin‹«) und »Kammermusik: Sonate, Konzert und Symphonie« (»Chamber Music: Sonata, Concerto and Sympho-

ny«). Den Abschnitt »Instrumental- versus Vokalmusik« eröffnet sie mit Definitionen aus Johann Matthesons *Neu=Eröffnete[m] Orchestre* (»Symphonie, Symphonia, heisset in genere alles, was zusammen klinget«⁹), Jean-Jacques Rousseaus *Dictionnaire* (»das Wort Symphonie wird auf alle Instrumentalmusik angewandt«¹⁰) und Johann Adam Hillers *Wöchentliche[n] Nachrichten* (»Franzosen benennen so alles[,] was von Instrumenten in der Oper gespielt wird.«¹¹). Die Abhängigkeit der Instrumentalmusik von der Vokalmusik belegt Göllner durch einschlägige Zitate:¹² So beschreibt Mattheson die Instrumentalmusik als ›Tochter‹ der Vokalmusik in *Der Vollkommene Capellmeister*¹³, Friedrich Wilhelm Marpurg fordert in *Der Critische Musicus an der Spree*, die Instrumentalmusik möge die Vokalmusik imitieren¹⁴ und Johann Georg Sulzer sieht in der *Allgemeine[n] Theorie der schönen Künste* alle Melodien schlicht als »Gesang« an.¹⁵ Im Abschnitt über die »Kategorien der Einleitungsmusik« klärt Göllner darüber auf, dass die Symphonie nur eine von mehreren Formen der Einleitungsmusik darstellte. In »Standpunkte in Bezug auf ›Stil‹ und ›Entstehung‹«, erfahren wir, dass es innerhalb der Symphonie verschiedene ›Schreibarten‹ oder ›Style‹ gab, aus denen Kirchen-, Theater- und Kammer-symphonie hervorgegangen seien¹⁶, und dass Johann Adolph Scheibe im *Critischen Musicus*¹⁷ und später Johann Abraham Peter Schulz in Sulzers *Allgemeine[r] Theorie der Künste*¹⁸ die Symphonie direkt von der Ouvertüre ableiteten. Im letzten Abschnitt, »Kammermusik: Sonate, Konzert und

6 »How then, did 18th-century writers approach instrumental music and the process of composition? Which of their ideas continued along the path of the larger theoretical tradition of the past and which were more closely derived from the new compositional practices of the present? Which elements remained fairly constant throughout the century and which ones changed in its course? And, finally how did these lead to the beginning of analysis? The present study seeks to address these questions by placing the newly emerging symphony in the center as the focal point, concentrating on those issues which were directly related to the compositional process.« (Ebd., 3)

7 Ebd.

8 »Since these meanings frequently existed simultaneously, it is difficult to establish any clear developmental change over the years, but several general trends can be observed.« (Ebd., 9)

9 Mattheson 1713, 171.

10 Rousseau 1768, 458 f.

11 Hiller 1769, III, 270.

12 Göllner 2004, 9–12

13 Mattheson 1739, 204.

14 Marpurg 1749, 323.

15 Sulzer 1778, 239.

16 Mattheson 1739, 234.

17 Scheibe 1740, 311 f.

18 Sulzer 1778, Bd. 4, 239.

Symphonie« schließlich zeigt Göllner auf, dass die Symphonie in ihrer Frühgeschichte oft austauschbar mit Sonate oder Konzert erschien und erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts als eigenständige Form betrachtet wurde: »Zum Ende des Jahrhunderts hatte die Symphonie eine Reihe von Vorurteilen abgeschüttelt und wurde zur dominierenden Instrumentalgattung. Sie wurde nicht mehr länger als ein attraktives aber simples Einleitungstück für Kirche, Theater oder Konzert angesehen, sondern als eine unabhängige Kammerkomposition, ähnlich in ihrer Instrumentierung dem Konzert oder einem großen Chorwerk, aber verschieden in ihrer melodischen Charakteristik von den eher solistischen Gattungen der Sonate und Arie.«¹⁹

Göllners zweites Kapitel, »Melodische Teile/Cäsur/Cadenz« (»Melodic Unit/Caesura/Cadence«), wendet sich dem theoretischen Fundament des Formdenkens im 18. Jahrhundert zu. In fünf Abschnitten legt die Autorin ihre Interpretation der theoriegeschichtlichen Zusammenhänge dar: »Das Begriffsproblem« (»The Problem of Terminology«), »Das frühe 18. Jahrhundert« (»The Early 18th Century«), »Der Versuch eine konsistentere Terminologie zu finden: Traktate aus den 1760ern« (»The Attempt to Find a More Consistent Terminology: Treatises from the 1760s«), »Die 1770er: Eine Zeit der Kontroverse und der Revision« (»The 1770s: A Time of Controversy and Revision«) und »Die 1780er: Vereinfachung« (»The 1780s: Simplification«). Obwohl Göllner schon am Anfang ihres Buches erklärt, ihr Interesse gelte in erster Linie den größeren Entwicklungslinien, überrascht doch, dass sie nicht, wie im vorigen Kapitel, zunächst die

Vielfalt der im 18. Jahrhundert zu diesem Thema vertretenen Positionen aufarbeitet, sondern sogleich die problematischen Aspekte der terminologischen Unterschiede in den Vordergrund stellt. Dies spiegelt sich in ihrem Sprachgebrauch: Die terminologischen Differenzen hätten »Kummer« (grief), »Verwirrung« (confusion), »Widerspruch« (inconsistency) und »Meinungstreit« (controversy) hervorgerufen. Göllners implizite Forderung nach einer homogenen Musiktheorie irritiert: Wie William Caplin in seinem Aufsatz »The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions«²⁰ überzeugend dargestellt hat, dürfte es im 18. Jahrhundert kaum leichter gewesen sein, einen musiktheoretischen Konsens herzustellen, als heute. Ferner erstaunt die Kürze dieses zentralen Kapitels: Göllner fasst die Zusammenhänge auf nur 18 Seiten zusammen und führt nur ein einziges musikalisches Beispiel an.

Im Abschnitt »Das Begriffsproblem« verweist Göllner auf das geringe Interesse der Theoretiker in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an größeren musikalischen Formen: »Ihr Interesse war auf die kleineren melodischen Teile eines Stückes gerichtet und auf die verschiedene Arten, in denen diese zu größeren Phrasen innerhalb eines harmonischen Gerüstes verbunden werden können.«²¹ Für »das frühe 18. Jahrhundert« unterscheidet Göllner zwischen einer »lexikographischen« Anschauung (repräsentiert durch Johann Gottfried Walthers *Musicalisches Lexicon* von 1732), »die von der Notwendigkeit, Trennungspunkte und Kadenzen voneinander zu unterscheiden profitiert und dieselben Wörter gebraucht, um die durch solche Trennungspunkte eingegrenzten Teile zu bezeichnen«²², und einer »rhetorischen« Anschauung (repräsentiert durch Johann Mat-

19 »By the end of the century, then, the symphony had overcome a variety of prejudices to become a dominant instrumental genre. No longer viewed as an attractive but simple introductory piece for Church, Theater or Concert, it had rather emerged as an independent chamber work, similar in its orchestral forces to the concerto or large choral work and differentiated in its melodic characteristics from the more solo-oriented genres as the sonata or aria.« (Göllner 2004, 23)

20 Caplin 2004.

21 »Their interest centered rather on the smaller melodic units of a piece and of the different ways in which they could be combined into larger phrases within a specified harmonic scheme.« (Göllner 2004, 25)

22 »[...] , which proceeds from the need to differentiate cut-off points and cadences and

thesons *Vollkommene[n] Capellmeister*), die »Begriffe aus der Wortsprache übernimmt und die Namen der Interpunktionszeichen benutzt, um auch die Trennungspunkte und schließlich die Phrasen, die von diesen Punkten begrenzt sind, zu bezeichnen.«²³ Obwohl sich diese Unterscheidung zunächst interessant anhört, bleibt unklar, in welcher Weise Walthers Lexikoneintrag, der die »*distinctionibus* in der Oratorie« erwähnt²⁴, sich von Matthesons »Lehre von den Incisionen, welche man auch *distinctiones, interpunctationes, posituras* u.s.w. nennet«²⁵ unterscheiden soll. Darüber hinaus fehlen in Göllners Darstellung wichtige Einzelheiten zum Verständnis von Walthers Begriffen. So behauptet Göllner, Walther verwende die Termini »Caesura«, »Clausula«, and »Absatz« bedeutungsgleich, um entweder eine kurze melodische Einheit oder eine nachrangige Pause zu bestimmen, im Gegensatz zum Terminus »Cadenz«, der seine Grundbedeutung als primärer Schluss durch das 18. Jahrhundert hindurch behält.²⁶ Eine genauere Betrachtung würde jedoch zeigen, dass »Caesura« und »Clausula« unterschiedliche musikalische Zusammenhänge implizieren. Walther benutzt im *Lexicon* und in seiner *Præcepta* den Terminus »Clausula«, um spezifische Schlussformen zu benennen, während »Caesura« gewöhnlich eine melodische Pause und den damit abgegrenzten melodischen Teil bezeichnet. Dass ein Hinweis auf diesen Unterschied, der aus Walthers

then uses the same words to refer to sections bounded by those points« (ebd., 29f.).

23 »[...] which takes over the terminology of prose, using the names of punctuation signs as the cut-off points and, finally, as the phrases bounded by those points« (Ebd., 30).

24 Walther 1732, 170.

25 Mattheson 1739, 180.

26 »Caesura«, »Clausula«, and »Absatz« are virtually synonymous and refer either to a brief melodic unit or to a secondary pause. In contrast to »Cadence«, which retains its basic meaning as the primary ending throughout the 18th century, these three words will occur in many different contexts in later works.« (Göllner 2004, 27)

Beispielen eindeutig hervorgeht, bei Göllner fehlt, korreliert mit dem auffälligen Mangel an musikalischen Beispielen in der Darstellung: Das einzige Beispiel in diesem Kapitel (und das erste in Göllners Buch überhaupt) gibt Riepels »Singer«, »Lauffer«, »Rauscher« und »Springer« wieder, Bewegungsformen also, die eigentlich wenig mit dem Feld »Melodische Einheit/Caesura/Cadenz« zu tun haben. In ihrer nur anderthalbseitigen Besprechung von Joseph Riepels Theorie hebt Göllner die »Zweyer«, »Dreyer«, »Vierer« etc. als Riepels wichtigsten Beitrag zum Gegenstand hervor, erwähnt die hierarchische Verknüpfung von »Cadenz«, »Absatz« und »Einschnitt« und schließt mit einem Hinweis auf den Begriff »Clausel«, den Riepel an verschiedenen Stellen in den *Anfangsgründen* benutzt. Es ist Göllner gewiss darin zuzustimmen, dass Riepel mit »Clausel« eine kurze motivische Einheit meint (»Welche Wiederholung von vielen bald ein schöner, ein spitzfindiger Einfall, ein herziger Gedanke, bald eine gute Clausel [Fußnote: »Bedeutet hier nicht den Schluß oder die Cadenz.], oder wohl gar ein niedliches Clausel pflegt genennt zu werden.«²⁷). Unverständlich jedoch bleibt, warum sie »Singer«, »Lauffer«, »Rauscher« und »Springer« mit »Clausel« gleichsetzt, beziehen sich diese Begriffe doch auf rhythmische »Bewegungsarten«, die sich in größeren Kompositionen über mehrere Phrasen erstrecken können.

Im dritten Kapitel »Melodie und Thema« (»Melody and Theme«) erfährt der Leser viel über Göllners ästhetische und kompositionstheoretische Erwartungen hinsichtlich der Musik des späten 18. Jahrhunderts. In der Tat erinnert Göllners Umgang mit den historischen Quellen insbesondere an Joel Lesters »Between Mode and Key«, eine Studie, die Brian Hyer mit einem Rückgriff auf Hayden Whites metahistorische Ausführungen folgendermaßen beschrieben hat (Ich ersetze hier »er« durch »sie«): Göllner »nimmt oft eine Haltung gegenüber der historischen Musiktheorie ein, die Haydn White als »ironisch« bezeich-

27 Riepel 1752–86, 1. Kap., »De Rythmopoeia oder von der Tactordnung« [1752], 9.

nen würde, indem sie ihren historischen Informanten gegenüber einen Wissensvorsprung, einen ›realistischeren‹ Blick auf die Vergangenheit, beansprucht.«²⁸ »Sie schreibt aus einer überhistorischen Haltung, bei der ihr das Wissen von dem, was ›wirklich passiert ist‹, als Leitfaden zur Interpretation dient.«²⁹ Dies zeigt sich etwa in ihrer Darlegung zum »Thema als zentrale Idee« (»Theme as Central Idea«), wo sie hervorhebt: »[...] das Konzept eines Themas als erinnerbare und charakteristische melodische Einheit, und folglich auch seine Bezeichnung, blieben abgetrennt [vom Konzept des ›Gesangs‹] und wurden erst für die Struktur der Instrumentalwerke im späteren 18. Jahrhundert wichtig.«³⁰ Und im Abschnitt »Hauptthema versus Nebengedanken« (»Main Theme versus Secondary Ideas«) kritisiert sie: »Die Vorstellung von einem zweiten oder lyrischen Thema, das als Gegengewicht zum ersten Hauptthema dient, wurde niemals genau dargelegt.«³¹

Göllner ist überzeugt, dass »die einfache additive Methode, die man in frühen Symphonien findet (z. B. bei Sammartini und anderen Italienern) [...] einfach unzulänglich [wurde], als die Sätze sich in der Länge ausdehnten.«³² Beispielhaft entfaltet scheint ihr das ältere, ›additive‹ Denken in Riepels ›ars combinatoria‹, die sie als die Kombination von

»kleinen gleich wichtigen melodischen Einheiten« (»smaller melodic units of equal importance«) beschreibt: »Riepels Anweisung widmet sich darum den verschiedenen Arten, auf die diese Einheiten, die auf der Basis ihres Taktumfanges bezeichnet werden, erweitert, wiederholt, oder verändert werden können. Sie sind praktisch neutrale Elemente, die vom Komponisten nach Belieben verändert und kombiniert werden können.«³³ Jedoch vergisst Göllner zu erwähnen, dass Riepel das ›Thema‹ ausdrücklich als zentrale Idee einer Komposition beschreibt (»Thema, Entwurf wonach das ganze musikalische Stück verfertigt wird«³⁴) und dass die verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten für Riepel keinesfalls gleichwertig sind, sondern im Rahmen des fiktiven Lehrer-Schüler-Dialogs hinsichtlich ihrer Nutzbarkeit und Funktion innerhalb einer Komposition beurteilt werden: Weder sind bei Riepel die kleinsten Einheiten neutral noch ist ihre Kombination beliebig. Ganz allgemein ist es schwierig, Göllners Darlegungen in diesem Kapitel zu folgen, etwa wenn sie zunächst behauptet, die zeitgenössischen Theoretiker hätten keinen Begriff von einem Thema gehabt, sondern wären nur von »kleinen gleichwichtigen melodischen Einheiten« ausgegangen, dann aber ausführt, das »Konzept eines einzelnen Hauptthemas und verschiedener Nebengedanken« fände sich schon verhältnismäßig früh bei Scheibe.³⁵

28 »[...] often takes what Hayden White would describe as an ›ironic‹ attitude toward historical music theories in which [she] assumes a more knowing intelligence – a more ›realistic‹ perspective on the past – than [her] historical informants.« (White 1973, 37 f.)

29 »[She] write from a position over and above the historical record in which [her] knowledge of what ›actually happend‹ serves as a guide to interpretation.« (Hyer 1996, 80)

30 »[...] the concept of a theme as a memorable and distinctive melodic entity, and consequently its designation as well, remained separate, becoming important for the structure of an instrumental work only in the later part of the century.« (Göllner 2004, 44)

31 »The idea of one principal second or lyric theme used to counterbalance the first theme was never clearly stated« (ebd., 46).

32 »[...] the simple additive method of smaller units found in the early symphonies (e.g. Sammartini and other Italians) was clearly inadequate as movements expanded in length.« (Ebd., 46)

33 »Riepel's instruction is devoted to the different ways in which these units, designated according to the number of measures they contain, can be expanded, repeated, or altered, that is, they are basically neutral elements which can be changed at will and combined in any order which suits the composer.« (Ebd., 44)

34 Riepel 1752–86, 1. Kap., »De Rythmopoeia oder von der Tactordnung« [1752], 13.

35 »The concept of a single main theme plus various secondary ideas can be found as early as Scheibe« (Göllner 2004, 46f.)

Die nächsten beiden Kapitel setzten sich mit »Rhythmus und Takt« (»Rhythm and Measure«) und »Harmonie und Form« (»Harmony and Form«) auseinander: »Die Kombination von kleineren Einheiten zu längeren melodischen Gestalten« (»the combination of smaller units into larger ones«³⁶), die Göllner auf Riepel zurückführt, ist maßgebend auch für ihre Darstellungen zum Thema Rhythmus und Metrum. Im Abschnitt »Rhythmus als Taktgruppierung« (»Rhythm as Measure Groupings«) weist sie daraufhin, dass »die gebräuchlichste Kombination, besonders in den ersten Sätzen der Symphonien, [...] eine unbegrenzte Aufeinanderfolge von zwei- oder viertaktigen Einheiten [ist], die auf der Tonika beginnen und der Dominante aufhören.«³⁷ Dass solche Konstruktionen oft mit einer Takterstickung zusammenfallen, zeigen ihre Ausführungen zum Thema »Rhythmische Figuren und Takterstickung« (»Rhythmic Figures and Takterstickung«). Interessant ist besonders Göllners Beobachtung, dass die meisten theoretischen Schriften Takterstickungen nur anhand einer einzelnen melodischen Linie darstellen, obwohl sogar in frühen Symphonien Takterstickungen oft das Ergebnis von überlappenden Instrumentalgruppen oder Lautstärkeveränderungen sind.³⁸ »Während Rhythmus als die Kombination melodischer Einheiten verschiedenen Typs die Basis des Kompositionsprozesses bildet, bestimmt die Harmonik die Hauptteile und damit deren Verhältnis in formaler Hinsicht.«³⁹ So diskutiert Göllner im Kapitel »Harmonie und Form«

die harmonische Struktur von Symphonien in Bezug auf die möglichen Kadenzebenen und deren Verhältnis.⁴⁰ Bei der beispielhaften Schlussbetrachtung der Allegrosätze von sechs Symphonien des jungen Mozart (komponiert 1772) kommt sie zu dem Ergebnis, deren thematische und harmonische Disposition basiere nicht auf einer bestimmten Norm, sondern weise eine große Variabilität auf, und sie schließt das fünfte Kapitel mit einem Plädoyer, diese Vielfalt nicht als Schwäche, sondern Stärke der Kompositionen anzusehen: »Anstatt die Vielfältigkeit formaler Lösungen in der frühen Klassik als Abweichungen von einer später etablierten Norm zu betrachten, müssen wir sie im Geiste der Zeit als etwas Erwünschtes erkennen: als höchst erfinderrische, sich ständig verändernde Verwirklichung einer groß angelegten binären Struktur, in der das harmonische Schema anstelle des thematischen Gehalts die regulierende Rolle spielt.«⁴¹

»Aufgrund der in den vorausgehenden Kapiteln gegebenen Informationen könnte man schließen, ein Satz könne komponiert werden, indem man ein Hauptthema und verschiedene verwandte Nebengedanken erfindet, diese in angemessener Weise aneinanderfügt und innerhalb der Teile und des Modulationsschemas der binären Form wiederholt und variiert. Und in der tatsächlichen Praxis ist wahrscheinlich genau dies auch passiert. In den Werken jener Theoretiker, die für einen eher praktischen Zugang zur Komposition plädierten, besonders bei Riepel und den Autoren der 1760er und 1770er Jahre wird dieser Ansatz empfohlen und verfeinert. Andere jedoch waren weit weniger zufrieden

36 Ebd., 68.

37 »[...] the more usual combination, particularly in the first movements of symphonies, is an open-ended succession of two- or four-measure units which begin on the tonic and end on the dominant.« (Ebd., 70)

38 Ebd., 83.

39 »Whereas Rhythm, as the combination of different types of melodic units, forms the basis of composition as a procedure, it is harmony which determines the major sections and thus their relationship as it pertains to form.« (Ebd., 85)

40 Ebd., 86–94.

41 »Rather than viewing these multiple aspects of form in the early Classic as deviations from a norm only later established, we must recognize them in the spirit of the time as desiderata: highly ingenious and ever-changing realizations of a larger binary structure in which a basic harmonic scheme, rather than thematic identity, played the regulating role.« (Ebd., 95)

mit dieser einfachen Methode. Stattdessen versuchten sie vielfach, ein mehrschrittiges Verfahren zu entwickeln, das es ermöglichte, die Komponenten eines Werkes nacheinander zu ersinnen, dann im Detail auszuarbeiten und schließlich in fertiger Form vorzustellen. Dabei bezogen sie sich auf andere Künste, besonders auf die Rhetorik aber auch auf die bildende Kunst. Keines dieser Modelle jedoch ließe sich in einem praktischen Sinne einfach für den Kompositionsprozess übernehmen. Wie im Falle der Terminologie waren die Ergebnisse uneinheitlich und blieben oft verwirrend und unklar. Auch wenn letztlich alle diese Versuche eine dreischrittige Anlage aufweisen, ist der wirkliche Inhalt dieser drei Schritte variabel und oft so vage beschrieben, dass ein Vergleich schwierig ist.⁴²

So beginnt Göllner das sechste Kapitel, das sich mit Theorien zum Kompositionsprozess auseinandersetzt. Göllner referiert zunächst die Position Matthesons, der basierend auf der klassischen Rhetorik zwischen ›Dispositio‹, ›Elaboratio‹ und ›Decoratio‹ unterscheidet, jedoch in praktischer Hinsicht keine klare Trennung zwischen ›Dispositio‹ und ›Elabora-

42 »From the information reviewed in the previous chapters we might infer that a movement could be composed by inventing a main theme and various related secondary ideas, joining them together in a proper fashion and repeating and varying them within the sections of the binary form and its modulatory scheme. And, in actual practice, this is probably what happened. In the works of those theorists who advocated a more practical approach to composition, notably Riepel and the authors of the 1760s and 1770s, this approach is also basically recommended and refined. Other, however, were far from satisfied with this simple method. Instead they frequently attempted to devise a series of steps whereby the components of the work could be successively conceived, then polished and finally presented in finished form. In so doing they again referred to other arts, most importantly to rhetoric but also to the visual arts. Neither of these models, however, could be readily adapted in a practical sense

tio: bietet.⁴³ Gegen Ende des 18. Jahrhunderts finden sich ähnliche Unterscheidungen, etwa bei Sulzer⁴⁴ und Heinrich Christoph Koch, die von ›Anlage‹, ›Ausführung‹ und ›Ausarbeitung‹ sprechen.⁴⁵ Göllner erschließt außerdem zwei Quellen, Georg Joseph Voglers *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*⁴⁶ und Johann Gottlieb Portmanns *Leichtes Lehrbuch der Harmonie*.⁴⁷ Im Gegensatz zu anderen Theoretikern fordern Vogler und Portmann, zuerst den harmonischen Grundriss einer Komposition auszuarbeiten.

Das siebte Kapitel, »Versuch einer Analyse: Allegro Sätze« (»Attempts at Analysis: Allegro Movements«) schließt mit einem Kommentar zu vier historischen Analysen:

1. Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (1752–86), Zweites Capitel: »Grundregeln zur Tonordnung insgesamt« [1755].
2. Johann Friedrich Daube, *Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung, Erster Theil* (1797).
3. Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* (1778), Analyse von Peter von Winter, Symphony in d-Moll.
4. Jérôme-Joseph de Momigny, *Cours de complet d'harmonie et de composition* (1803–05), Analyse von Joseph Haydn, I. Satz der Symphony Nr. 103, »Mit dem Paukenwirbel«.

to the process of musical composition. As in the case of terminology, the results are thus far from uniform and often remain confusing and unclear. Although virtually all of these attempts predicate a three-fold process, the actual content of each of the three stages varies and is often described in such a vague manner that comparison is difficult.« (Ebd., 97)

43 Mattheson 1739, 122 und 235–42.

44 Sulzer 1778, 75 und 128.

45 Koch 1787, 96 f.

46 Vogler 1778–81.

47 Portmann 1789, 50 ff.

Göllner folgt nicht der historischen Reihenfolge, sondern gruppiert Daube mit Riepel, da beide Theoretiker jeweils eigene Werke besprechen. In ihrer Diskussion der vier Analysen arbeitet Göllner wichtige Aspekte heraus, so zum Beispiel, dass Riepels Beschreibung der Allegrosätze sich hauptsächlich auf die harmonische Struktur und die mögliche Wiederholung, Einschlebung und Veränderung von musikalischen Einheiten beschränkt, während Daube hauptsächlich daran interessiert ist aufzuzeigen, dass ein ganzer Satz auf einer begrenzten Anzahl von Motiven aufgebaut sein kann (127). Ein sehr interessanter Aspekt ist, dass Daube den Allegrosatz hier in drei Teile unterteilt – im Gegensatz zu den meisten Theoretikern im 18. Jahrhundert, die den ersten Satz einer Symphonie in der Regel als binäre Konstruktion ansehen. Daubes Unterteilung gründet sich jedoch, anders als man vermuten könnte, nicht auf die harmonische Struktur des Satzes, im Gegenteil: Jeder Teil fällt mit einer Wiederholung des Themas zusammen, was dazu führt, dass der dritte Teil auf dem Dominantseptakkord beginnt (128).

»Das Verfahren der Analyse wie wir es kennen [...] setzt Musik in der Form einer fertigen Komposition voraus, und einer, der in dieser Weise vorging, war der Mannheimer Theoretiker, Musiker und Komponist Georg Joseph Vogler.«⁴⁸ Voglers Auseinandersetzung mit Peter von Winters Symphonie zeigt eine gewisse Systematik: »Zuerst wird der Plan jedes Hauptabschnittes ausgehend von der Anzahl und Beschaffenheit seiner Perioden, also der größeren melodischen Einheiten oder Phrasen, und deren harmonischer Struktur auf der Basis ihrer Schlüsse und Kadenzten bestimmt. Darauf folgt eine Diskussion der Details [...]: melodische Motive, spezifische Akkorde oder Intervalle, Stimmführung, und so fort.«⁴⁹ Göllner sieht klare Parallelen zwischen dem ge-

staffelten Kompositionsprozess und Voglers Analyseschritten. Zugleich jedoch kritisiert sie Vogler für die Überfülle an Details und die Inkonsequenz bei der Anwendung seiner eigenen Kriterien. Göllner kommt zu dem Schluss: »Deshalb ist der Zugang zur Analyse in Voglers Werk von noch vorläufigem, suchendem Charakter.«⁵⁰ Auch Momignys Analysen sind durch einen gestaffelten Prozess geprägt. Göllner referiert, dass der belgische Theoretiker in seiner Analyse von Mozarts KV 421 (= 417b) den Hauptteil des ersten Satzes in sechs verschiedenen Weisen darstellt: Partitur, kleinste melodische Einheiten der ersten Violine (oft nur ein bis drei Noten), Kadenzten, mit französischen Text der ersten Violine unterlegt, Klavierauszug der Begleitung, und als Akkordabfolge in Grundstellung. »Wie Daube unterteilt er den [Kopf-]Satz [von Haydns Symphony Nr. 103] in drei Teile, bewahrt aber die zwei Hauptteile, die beide bedeutungsvoll als ›Reprises‹ bezeichnet werden. Im Gegensatz zu dem mehrstufigen Zugang zu dem Satz Mozarts, sieht er für diese Symphonie nur zwei Haupttypen der Analyse vor. Zu Anfang der ersten, technischen Analyse nummeriert er die Perioden, wobei er die Perioden der langsamen Einleitung und der drei Teile [des Allegros] jeweils separat betrachtet (drei in der Einleitung, dann sechs, sieben und vier; und nochmals drei, angefangen von der Wiederkehr der Einleitung am Ende des Satzes).«⁵¹

48 »The science of analysis as we know it [...] presupposed music in its written form as a finished composition, and one of its practitioners was the Mannheim theorist, performer and composer, Georg Joseph Vogler« (Göllner 2004, 132).

49 »First the ›Plan‹ of each main section of the movement is defined by determining the number and nature of its ›Periods‹, i. e. the larger melodic units or phrase, and their harmonic make-up, based on their endings or cadences. This would be followed by a discussion of the details, proceeding from the beginning through the movement: melodic motifs, specific chords or intervals, voice leading, and so on.« (Ebd., 132 f.)

50 »The approach to analysis thus remains tentative in Vogler's work.« (Ebd., 139)

51 »Like Daube he divides the movement into three main part, but preserves the structure of two main sections, both called, significantly, ›Reprises‹. Unlike the many different steps to the Mozart movement, Momigny allots only

Es folgt »Momignys zweite komplette Analyse des Satzes: die ›Exposition du Sujet de cette Symphonie‹ oder auch ›Analyse pittoresque et poétique‹ genannt. Die gewöhnliche Methode, die oberste Stimme mit einem Text zu unterlegen, lässt sich auf die Symphonie nicht ohne weiteres anwenden. Momigny muss deshalb eine andere Lösung finden. Um den Verlauf des Satzes in seiner Wirkung auf den Hörer darzustellen, erfindet er einen Erzähler, wie er in vielerlei Hinsicht auch bei der Erläuterung eines Gemäldes Verwendung finden könnte.«⁵² Göllner schließt ihre Darlegungen zu Momigny – und damit ihre gesamte Studie – mit der Bemerkung:

»In einer Zeit, in der das Narrative als Zugang zum Verständnis der Musik der Vergangenheit für unsere moderne wissenschaftliche Auseinandersetzung immer wichtiger wird, ist diese Art von Analyse von neuem Interesse. Auf der einen Seite wurzelt sie tief in der rationalistischen Überzeugung des 18. Jahrhunderts, derzufolge Kunst die Natur imitiert, auf der anderen Seite vermag sie im 20. Jahrhundert Versuche zu stützen, Instrumentalwerken über rein technische und formale Einzelbeobachtungen hinaus Bedeutung zuzuweisen. Während jedoch in unserer Zeit diese Art von Narration einen neuen Zugang darstellt, der sich klar von herkömmlichen Analysen ab-

two main types of analysis to the symphony. At the beginning of the first, or technical analysis, he numbers the periods, considering them separately for the slow introduction and for each of the three parts (three in the introduction; then six, seven and four; plus three beginning with the return of the introduction at the end of the movement).« (Ebd., 141)

- 52 »Momigny's second complete analysis of the movement, the ›Exposition du Sujet de cette Symphonie‹ or ›Analyse pittoresque et poétique‹. The more usual method of simply setting text to the upper voice cannot be applied with ease to the symphony, and Momigny is thus obliged to find a different solution. He invents a narrative, which could in many respects be applied to a painting as well, to explain the progress of the movement on the basis of its impact on the listener.« (Ebd., 143)

hebt, kann sie von einem Standpunkt des 18. Jahrhunderts einfach als die andere Seite der Münze angesehen werden. Denn die Analyse, und sogar die Komposition selbst waren an ein von Grund auf deskriptives Verfahren gebunden, das die Abfolge von Motiven und deren Kombination zu längeren Phrasen durch ein musikalisches Werk hindurch verfolgte.«⁵³

Resümierend stellt sich die Frage, inwieweit Göllner ihren Anspruch, den Diskurs des 18. Jahrhunderts nachzuzeichnen und den gegenwärtigen Diskurs um neue Einsichten zu bereichern, einzulösen vermag. Was die Darstellung der historischen Quellen anbetrifft, weist ihr Buch Lücken auf, nicht allein weil es an musikalischen Beispielen mangelt (auf insgesamt 165 Seiten gibt es nur 28 musikalische Beispiele), sondern auch weil die Autorin mitunter wichtige Aspekte der zeitgenössischen Theorie unberücksichtigt lässt, die ihre Interpretation des untersuchten Gegenstands nicht stützen. Aber auch der gegenwärtige Diskurs findet nur eingeschränkt Niederschlag: Es überrascht, wie wenig neuere Literatur von der Autorin rezipiert wird, obwohl in den letzten zehn Jahren eine Fülle von Studien zum Thema erschienen ist. Nichtsdestotrotz liefert Marie Louise Göllner einen wertvollen Beitrag

- 53 »At a time when narrative has become increasingly important to our own modern scholarship as a way of understanding music of the past, this particular analysis takes on new interest. On the one hand it is deeply rooted in the rationalist insistence of the 18th century that art be based on an imitation of nature, but on the other it lends new support to twentieth century efforts to attach significance to instrumental works beyond their purely technical and formal details. Whereas, however, in our own time this type of narrative represents a novel approach, a distinct contrast to the more usual formal analysis, it can, from an 18th-century standpoint be viewed simply as the other side of the coin. For analysis, and indeed composition itself, were dependent on a fundamentally descriptive method, which followed the progression of motifs and their combination into larger phrases through the course of the musical work.« (Ebd., 145)

zur Geschichte der Musiktheorie im Allgemeinen und zur Symphonie im 18. Jahrhundert im Besonderen. Ganz abgesehen davon, dass ihr Buch zahlreiche bemerkenswerte Beobachtungen enthält, setzt es auch die Diskussion

der musiktheoretischen Anschauungen im 18. Jahrhundert fort, deren breites Spektrum letztlich in der Meinungsvielfalt des 18. Jahrhunderts selbst begründet ist.

Stefan Eckert

Literatur

- Caplin, William E. (2004), »The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions«, *Journal of the American Musicological Society* 57/1 (2004), 51–117.
- Daube, Johann Friedrich (1797), *Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung, Erster Theil*, Wien.
- Hiller, Johann Adam (1769), *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Leipzig, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1970.
- Hyer, Brian (1996), »Before Rameau and After«, *Music Analysis* 15/1, 75–100.
- Kaiser, Ulrich (Hg.) (2007), *Musiktheoretische Quellen 1750–1800*, DVD, Berlin: Zenodot Verlagsgesellschaft.
- Koch, Heinrich Christoph (1782–93), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bde., Rudolstadt und Leipzig, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1969.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1749), *Der Critische Musicus an der Spree*, Berlin, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1970.
- Mattheson, Johann (1713), *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1993.
- (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Reprint Kassel: Bärenreiter 1991.
- Momigny, Jérôme-Joseph de (1803–05), *Cours de complet d'harmonie et de composition*, Paris: Selbstverlag.
- Portmann, Johann Gottlieb (1789), *Leichtes Lehrbuch der Harmonie*, Darmstadt: J.J. Will.
- Riepel, Joseph (1752–86), *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst [...]*, Reprint als: Joseph Riepel, *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, Bd. 1, Wien u. a.: Böhlau 1996.
- Rousseau, Jean-Jacques (1768), *Dictionnaire de musique*, Paris, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1969.
- Scheibe, Johann Adolph (1740), *Der Critische Musicus*, Bd. 2, Hamburg, in: Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1970.
- Sulzer, Johann Georg (1778), *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2. Aufl., Leipzig: M. G. Wiedmanns Erben und Reich.
- Vogler, Georg Joseph (1778–81), *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, Mannheim, Reprint Hildesheim: Olms 1974.
- Walther, Johann Gottfried (1708), *Praecepta der musicalischen Composition*, hg. von Peter Benary, Leipzig 1955.
- (1732), *Musicalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig, Reprint hg. von Richard Schaal (= Documenta Musicologica, Druckschriften-Faksimiles 3), 5. Aufl., Kassel: Bärenreiter 1993.
- White, Hayden (1973), *Metahistory – The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.

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.