

ZGMTH Zeitschrift der  
Gesellschaft für Musiktheorie

6. Jahrgang 2009

Herausgegeben von  
Folker Froebe,  
Michael Polth,  
Stefan Rohringer und  
Oliver Schwab-Felisch

ZGMTH

Zeitschrift der Gesellschaft  
für Musiktheorie e.V.

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

6. Jahrgang 2009

Herausgeber:

Folker Froebe, Wilhelm-Brandes-Straße 2, 27570 Bremerhaven, Tel.: +49(0)471-200 290,

Michael Polth, Zechnerweg 4, 69118 Heidelberg, Tel.: +49(0)6221-735 33 90

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](mailto:redaktion@gmth.de).

Layout: Poli Quintana, [quintana@interlinea.de](mailto:quintana@interlinea.de) / Oliver Schwab-Felisch. Gesetzt in Linotype Optima.

Umschlag: Oliver Schwab-Felisch

Satz: Folker Froebe

Notensatz und Grafik: die Autoren / Folker Froebe / Oliver Schwab-Felisch

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](mailto:info@olms.de), [www.olms.de](http://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 2010



ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-487-14436-8

ISSN 1862-6750

# Inhalt

## 6. JAHRGANG 2009, AUSGABE 1: WIEDERHOLUNG

EDITORIAL ..... 7

### ARTIKEL

URI ROM

Ein ›Es-Dur-Gedanke‹?

Zum Zusammenhang von Motivik und Tonart bei Mozart ..... 9

KNUD BREYER

Historische Schichten miteinander »verflözt«.

Die Übersendung der Klavierstücke opp. 116–119 als passendes

Gegengeschenk für Philipp Spittas Aufsatz »Über Brahms« ..... 51

### MUSIKTHEORIE DER GEGENWART

FELIX WÖRNER

›Thematicism‹: Geschichte eines analytischen Konzepts

in der nordamerikanischen Musiktheorie ..... 77

ADAM OCKELFORD

Zygonic Theory: Introduction, Scope, and Prospects ..... 91

### REZENSIONEN

KNUD BREYER

Peter H. Smith, *Expressive Forms in Brahms's Instrumental Music:*

*Structure and Meaning in His Werther Quartet,*

Bloomington: Indiana University Press 2005 ..... 173

TOBIAS FASSHAUER

Markus Roth, *Der Gesang als Asyl. Analytische Studien zu Hanns Eislers*

*Hollywood-Liederbuch, Hofheim: Wolke 2007* ..... 177

## 6. JAHRGANG 2009, AUSGABE 2–3: VARIA

EDITORIAL ..... 185

### ARTIKEL

HUBERT MOSSBURGER

Harmonik und Aufführungspraxis ..... 187

MARKUS NEUWIRTH	
Der mediantische Reprisesübergang bei Joseph Haydn und einigen seiner Zeitgenossen zwischen Konvention und Normverstoß. Satztechnische Inszenierung, formale Implikationen und Erklärungsmodelle ...	231
STEFAN ROHRINGER	
Tonalität in Franz Schuberts späten Sonatenformen. Überlegungen zum Kopfsatz des Klaviertrios B-Dur D 898 .....	273
ANDREAS ZEISSIG	
Zum Begriff der Wucherung bei Pierre Boulez am Beispiel der <i>douze notations</i> (1945) und der <i>notations pour orchestre</i> (1978) .....	309
ROBERT RABENALT	
Kompositorische Effizienz und dramaturgische Vielfalt. Der Fabelzusammenhang in der Filmmusik Ennio Morricones und die Beziehungen zu narrativ wirksamen Topik-Reihen .....	331
MUSIKTHEORIE DER GEGENWART	
ULRICH KAISER	
Der Begriff der ›Überleitung‹ und die Musik Mozarts. Ein Beitrag zur Theorie der Sonatenhauptsatzform .....	341
KARL TRAUOGOTT GOLDBACH	
Modelle der Akkordgrundtonbestimmung .....	385
BERICHTE	
VERENA WEIDNER	
Music Theoretical Dimensions of 18th Century Opera with a focus on Mozart's <i>Don Giovanni</i> . International Orpheus Academy for Music & Theory 2008, Orpheus-Institut, Gent, 26. bis 29. März 2008 .....	423
SINEM DERYA KILIÇ	
»Johannes Brahms und Anton Bruckner im Spiegel der Musiktheorie«. Internationales musikwissenschaftliches Symposium im Rahmen der BrucknerTage 2008, Stift St. Florian, 17. bis 20. August 2008 .....	425
ALEXANDER STANKOVSKI	
»Musiktheorie als interdisziplinäres Fach«. VIII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie, Graz, 9. bis 12. Oktober 2008 .....	429
REZENSION	
MICHAEL POLTH	
Wolfgang Grandjean, <i>Mozart als Theoretiker der Harmonielehre</i> (= Folkwang Studien 3), Hildesheim u. a.: Olms 2006 .....	437
AUTOREN .....	441

ZGMTH

Zeitschrift der  
Gesellschaft für Musiktheorie

6. Jahrgang 2009  
Ausgabe 1  
Wiederholung

Herausgegeben von  
Oliver Schwab-Felisch



## Editorial

Dem Thema ›Wiederholung‹ nähern sich die Artikel dieser Ausgabe auf dreierlei Weise. Zwei beschäftigen sich mit bestimmten Korpora musikalischer Werke, ein weiterer gibt einen historischen Überblick über einen bestimmten Theoriezusammenhang, der vierte schließlich umreißt eine Theorie, die nicht weniger zu sein beansprucht denn eine Theorie der Wiederholung schlechthin.

Eine Eigenschaft von Satzmodellen ist ihre Unabhängigkeit nicht allein von konkreten Merkmalen wie Tempo, Taktart oder Tonart, sondern auch bestimmten Arten der Diminution. Satzmodelle sind abstrakt. Eben dies haben sie mit melodischen ›Archetypen‹ oder ›Schemata‹ gemein, wie sie etwa Robert O. Gjerdingens vielzitierte Arbeit *A Classic Turn of Phrase* (1988) diskutiert. Ein Gegenstück legt nun Uri Rom vor. In Mozarts Œuvre, so seine These, besteht eine signifikante Korrelation zwischen einer bestimmten Erscheinungsform eines häufig verwendeten Motivs und der Tonart Es-Dur, eine Korrelation, zu deren Erkenntnis nur vordringt, wer das Motiv durchaus nicht als Abstraktum versteht, sondern in seiner ›irreduziblen melodischen Oberfläche‹ (Rom) ernst nimmt.

Eingang in den Vokabelfundus Mozartschen Komponierens fand das Es-Dur-Motiv womöglich als Übernahme, sei es als Zitat oder Entlehnung. Seine Instanzen in Mozarts Werk verweisen freilich nicht aufeinander, ihr Zusammenhang ist kein ästhetischer. In Brahms' späten Klavierstücken dagegen gehören extrinsische Bezüge, Bezüge also auf andere Werke und Werkzusammenhänge, zur kompositorischen Substanz. Brahms, so zeigt Knud Breyer, verfolgte das Projekt, den »Blick des Historikers mit dem des Komponisten zu vermitteln« – einerseits also mit »geradezu enzyklopädischem« Anspruch Gattungen der Klaviermusik kompositorisch zu vergegenwärtigen, andererseits das Geschichtliche dem eigenen Schaffen anzuverwandeln.

Intrinsische Motivbeziehungen gelten spätestens seit Schönberg als Mittel zu Fasslichkeit und Einheit, Zusammenhang und Logik. Während die Analyse motivisch-thematischer Beziehungen vor dem Hintergrund diverser Fragestellungen auch im deutschen Sprachraum ein Erkenntnisinstrument ersten Ranges bildete, ist das Unterfangen, die ›organische Einheit‹ einer Komposition aus der Gesamtheit aller intrinsischen Motivbeziehungen abzuleiten, wesentlich im angloamerikanischen Sprachraum in Angriff genommen und diskutiert worden. Wie Felix Wörners theoriegeschichtlicher Abriss verdeutlicht, ist der Diskurs über ›Thematicism‹ ein technischer und ästhetischer, er gilt dem Konzept der ›thematischen Zelle‹ ebenso wie dem der Einheit.

Auch Adam Ockelfords Theorie musikalischer Wiederholung formte sich in der Auseinandersetzung mit Réti und seinen Kritikern. Ockelford, der im *Journal of the Royal Musical Association* ebenso wie in *Music Psychology* und *Musicae Scientiae* publiziert hat, verfolgt einen entschieden interdisziplinären Ansatz. Seine ›Zygonic Theory‹ ist eine vor kognitionspsychologischem Hintergrund entworfene Beschreibungssprache, die darauf abzielt, musikalische Wiederholungen aller Arten und Größenordnungen begrifflich zu erfassen und grafisch darzustellen. Dank ihrer Universalität und Offenheit kann sie im

Rahmen höchst unterschiedlicher Forschungsfragen Verwendung finden. Drei Beispiele gibt Ockelford: eine Analyse des hochintegrierten Geflechts von Wiederholungsstrukturen, das Mozarts Klaviersonate B-Dur KV 333 kennzeichnet, eine Kritik an bestimmten Grundannahmen der *Pitch-Class Set Theory* Allen Fortes samt einem Entwurf alternativer Verfahren zur Bestimmung der Ähnlichkeit von ›PC Sets‹ und schließlich die Analyse eines musikalischen Zwiegesprächs zwischen einem Musiklehrer und seiner viereinhalb-jährigen improvisierenden Schülerin.

Die zwei Bücher, die im Rezensionsteil vorgestellt werden, können bei aller Unterschiedlichkeit auch als Beispiele einer Auffassung von Motivanalyse gelesen werden, die monistische Ansprüche zugunsten pluralistischer Strategien zurückweist. Peter H. Smith, so zeigt Knud Breyer, verbindet in seiner Studie zu Brahms' *Werther-Quartett* die Analyse von Harmonik, Motivik und struktureller Stimmführung (*Expressive Forms in Brahms's Instrumental Music: Structure and Meaning in His Werther Quartet*). Und Markus Roths von Tobias Fasshauer besprochene Dissertation über Hanns Eislers *Hollywood-Liederbuch* folgt ausdrücklich der Maxime, das analytische Instrumentarium von Fall zu Fall neu und gegenstandsadäquat zu konfigurieren (*Der Gesang als Asyl. Analytische Studien zu Hanns Eislers Hollywood-Liederbuch*).

Oliver Schwab-Felisch

# Ein ›Es-Dur-Gedanke‹?

## Zum Zusammenhang von Motivik und Tonart bei Mozart

Uri Rom

Den Gegenstand der folgenden Betrachtungen bildet eine sechstönige melodische Struktur, wie sie etwa in den Takten 7f. der ›Bildnisarie‹ Taminos vorkommt. Die satztechnische Erörterung und chronologische Einordnung der verschiedenen Instanzen dieser Struktur sollen im Folgenden Aufschluss über ihren Stellenwert in Mozarts Gesamtwerk sowie ihre mutmaßliche Bindung an die Tonart Es-Dur geben. Eine Auseinandersetzung mit grundsätzlichen Problemen melodischer Satzmodelle schließt sich an. Vor diesem Hintergrund wird die generelle Frage nach der Rolle der Tonartenwahl in Mozarts Komponieren diskutiert.

### Einleitung

Inwiefern stellt die Tonartenwahl bei Mozart ein wesentliches, inwiefern nur ein akzidentielles Moment seines Komponierens dar? Die Mozartforschung des ausgehenden Jahrhunderts suchte die Antwort auf diese Frage vor allem im Bereich der Tonartencharakteristik. Als erster umfassender Versuch dieser Art kann Werner Lüthys Studie *Mozart und die Tonartencharakteristik* von 1931 genannt werden.<sup>1</sup> Lüthy, der seine Thesen hauptsächlich auf eine Textanalyse von Arien und Liedern stützt, fasst seine Ergebnisse in einem Überblick zusammen, der an Tabellen von Tonartencharakteristika erinnert, wie sie von Musiktheoretikern des 18. und 19. Jahrhunderts her bekannt sind.<sup>2</sup> Die in der Folgezeit entstandene umfangreiche Reihe von Publikationen zur Tonartencharakteristik bei Mozart reicht bis in unsere Zeit hinein.<sup>3</sup> Indessen scheint dieser Ansatz unter Mozartforschern kein Konsens zu sein. Während Wolfgang Auhagen mit Blick auf die wichtigsten Beiträge zu diesem Thema eine positive Bilanz zieht<sup>4</sup>, lehnt Wilhelm Gloede jeden Versuch, die Tonartencharakteristik auf Mozarts Musik anzuwenden, kategorisch ab.<sup>5</sup>

1 Lüthy 1931.

2 Johann Matthesons ausführlichste Auflistung verschiedener Tonartencharaktere befindet sich in der *Orchestre-Schrift* von 1713 (231–253). Wichtige und umfangreiche Quellen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind Schilling 1835–38 und Hand 1837.

3 Als repräsentative Auswahl aus der Sekundärliteratur zur Tonartencharakteristik bei Mozart können genannt werden: Souper 1933, Hyatt-King 1937, Tenschert 1953, Chusid 1968, Bockholdt-Weber 2003 und Jan 1995. Letztere Veröffentlichung beschäftigt sich allerdings überwiegend mit satztechnischen Aspekten.

4 Auhagen 1983, 270–279.

Die Primärquellen aus Mozarts Umfeld bieten indes wenig Hilfe bei dem Versuch, die Rolle der Tonartencharakteristik in seinem Denken verlässlich zu rekonstruieren. Die ›Lehre‹ der Tonartencharakteristik, die im Spätbarock eine überaus präzise, von Musiktheoretikern und Komponisten intensiv diskutierte Größe darstellte<sup>6</sup>, war zwar in Mozarts zeitlichem sowie geographischem Umfeld weiterhin lebendig<sup>7</sup>, doch ist genau genommen keine Aussage des Komponisten überliefert, die ihren Einfluss erkennen ließe.<sup>8</sup> In Leopold Mozarts *Gründliche[r] Violinschule* wird dem Thema eine einzige etwas kryptische Fußnote gewidmet, aus der hervorgeht, der Autor halte es für selbstverständlich, dass verschiedene Tonarten unterschiedliche Charaktere besitzen; es entsteht allerdings nicht der Eindruck, als nähme dieses Phänomen in Leopold Mozarts ästhetischem Denken eine wichtige Rolle ein.<sup>9</sup>

Angesichts der eher mageren Indizien aus Mozarts direktem Umfeld drängt sich die Frage auf, ob der Diskurs zur Bedeutung der Tonartenwahl in seiner Musik zwangsläufig ausschließlich aus der Perspektive der Tonartencharakteristik geführt werden muss. Einen anderen Ansatz verfolgt Wilhelm Gloede: Ausgehend von seiner grundsätzlich ablehnenden Haltung gegenüber der Anwendung tonartencharakteristischer Denkkategorien auf Mozarts Musik zeigt Gloede, dass in bestimmten Bereichen des Mozartschen Œuvres eine statistische Korrelation bestimmter motivischer Gestalten und bestimmter Tonarten besteht.<sup>10</sup> Im Unterschied zum Bestreben der ›traditionellen‹ Tonartencharakte-

- 5 »Mozarts Tonartenentscheidungen auf die Lehre von der Tonartencharakteristik zurückzuführen, stellt m. E. eine durch Tatsachen nicht gedeckte, wissenschaftlich unhaltbare Mystifikation dar.« (Gloede 1993, 42 f.)
- 6 Die Tonartencharakteristik stand inmitten erbitterter musiktheoretischer Debatten wie etwa derjenigen zwischen Friedrich Wilhelm Marpurg und Johann Philipp Kirnberger (vgl. Steblin 1981, 79–102). Aber auch bei den Anhängern der Lehre herrschten oftmals Zweifel über die triftige Zuordnung konkreter Charaktere zu bestimmten Tonarten: Allein unter den Veröffentlichungen Johann Matthesons zum Thema lassen sich eklatante Abweichungen feststellen (vgl. Steblin 1981, 51 f.).
- 7 Vgl. z. B. Schubart 1806, 261–265.
- 8 Mozarts dokumentierte Aussagen zu Fragen der Tonartenwahl fallen extrem spärlich aus. Die ausführlichste Formulierung befindet sich in einem Brief an den Vater vom 26. September 1781 aus Wien und betrifft die tonartlichen Entscheidungen in der Arie des Osmin, Nr. 4 der *Entführung aus dem Serail* (BriefeGA III, 161 ff.). Genau gesehen handelt es sich in dieser Besprechung allerdings um das Tonarten-Verhältnis zwischen dem Hauptteil der Arie (in F-Dur) und dem abschließenden Presto (in a-Moll) und um keine Einzel-Charakterisierung dieser beiden Tonarten.
- 9 »[...] In der Kirche geniessen sie [die ›alten‹ Modi] das Freyungsrecht; bey Hofe aber werden sie nimmer gelitten. Und wenn gleich alle die heutigen Tongattungen nur aus der Tonleiter (C) Dur und (A) moll versetzt zu seyn scheinen; ja wirklich durch Hinzusetzung der (b) und (#) erst gebildet werden: woher kömmt es denn, daß ein Stück, welches z. E. vom (F) ins (G) übersetzt wird, nimmer so angenehm läßt, und eine ganz andere Wirkung in dem Gemüthe der Zuhörer verursacht? Und woher kömmt es denn, daß ein wohlgeübter Musikus bey Anhörung einer Musik augenblicklich den Ton derselben anzugeben weis, wenn sie nicht unterschieden sind?« (Mozart 1756, 59, FN 1)
- 10 Gloede verweist auf charakteristische Motivstrukturen für die Tonarten: A-Dur, a-Moll, B-Dur, c-Moll und d-Moll. Seine Ergebnisse belegt er mit einer Statistik, die auf einer Analyse von Satz- bzw. Opennummern-Anfängen beruht. Die Instanzen der d-Moll-Motivstruktur umfassen beispielsweise solche Passagen wie den Beginn des III. Satzes (Menuett) aus dem d-Moll-Streichquartett KV 421 (417<sup>b</sup>), den Beginn des d-Moll-Klavierkonzerts KV 466, den ersten Einsatz Donna Annas im Sextett Nr. 19 aus *Don Giovanni*, die erste Gesangsphrase aus der d-Moll-Arie der Königin der Nacht Nr. 14 der *Zauberflöte* etc. (1993, 36).

ristik, die Tonartenwahl als einen semantischen, ›kommunikativen‹ Akt zu deuten<sup>11</sup>, besteht Gloedes Neuerung in der Fokussierung auf eine satztechnisch-handwerkliche, von semantischen Überlegungen losgelöste Ebene des Mozartschen Schaffensprozesses.<sup>12</sup>

Der vorliegende Text schließt an Gloedes These an: Anhand eines ausgewählten Fallbeispiels (Beispiel 1, umseitig) thematisiert er die Frage nach einem Zusammenhang zwischen Tonartenwahl und spezifischen melodischen Gestalten.<sup>13</sup> Der Fokus auf satztechnische Phänomene erlaubt es, den paradigmatischen Rahmen der Tonartencharakteristik zu vernachlässigen. Dadurch öffnet sich allerdings eine Erklärungslücke: Während sich Korrelationen zwischen Charakter und Tonart vor dem Hintergrund einer allgemeinen Tonartencharakteristik der Mozartzeit erörtern lassen, erfordern tonartliche Bindungen konkreter satztechnischer Elemente eine alternative Erklärungsstrategie, die sich in erster Linie mit individuellen Merkmalen der Schaffensweise des Komponisten befasst. Ein solches Erklärungsmodell wird gegen Ende dieses Texts vorgestellt.

- 11 Für die Fähigkeit der Tonartenwahl, eine ›kommunikative‹ Funktion zu erfüllen, ist es zunächst unerheblich, ob die Tonart aufgrund von wie auch immer gearteten instrumentalen oder stimmungsbedingten Konstellationen eine eigene ›charakteristische‹ Klanglichkeit entfaltet oder ob ihr semantischer ›Gehalt‹ lediglich auf nicht-akustischen Momenten (wie etwa der ›Tonartensymbolik‹ bzw. geschichtlich gefestigter Hermeneutik) beruht.
- 12 Die dargelegte Dichotomie zwischen ›Charakter‹ und satztechnischen Bestimmungsmomenten vermag zunächst zu befremden, scheint doch ein musikalischer Charakter nichts anderes als das Resultat ineinander wirkender satztechnischer Momente darzustellen. In diesem Sinne schreibt Paul Mies (1948, 12): »Eine Tonart hat also einen bestimmten Charakter, 1. wenn eine große Gruppe von Stücken der Tonart gemeinsame Inhalte (Stimmungen, Vorstellungen), gemeinsame musikalische Faktoren (Tempo, Melodik, Rhythmik und dgl.) hat.« – Es besteht dennoch ein grundlegender Unterschied zwischen dieser Definition (die stellvertretend für die ›traditionelle‹ Tonartencharakteristik stehen kann) und dem Ansatz Gloedes: Während Mies' »gemeinsame Faktoren« per definitionem semantisch belegt sind und – samt der dazugehörigen Tonart – als eine Art ›symboltheoretischer Kommunikationsfläche‹ von einer ›Komponistengemeinschaft‹ (deren Mitglieder auf verschiedene Epochen verteilt sein können) eingesetzt werden, werden die tonartlichen Bindungen etwaiger Motivstrukturen in Gloedes Untersuchung als ›privates‹ Phänomen der Mozartschen Kompositionswerkstatt betrachtet und deren vermeintliche ›Ursachen‹ ebenfalls in individualspezifischen Merkmalen der Schaffensweise des Komponisten gesucht (Gloedes Erklärungsmodell dieses Phänomens wird an einer späteren Stelle dieses Textes exponiert). Diesen Ansatz verallgemeinernd könnte hier von einer ›Tonartenidiomatik‹ gesprochen werden, die sich in einer konkreten kompositorischen Ausrichtung einer Tonart offenbart, ohne dass der Korrelation zwischen Tonart und musikalischer Substanz zwangsläufig eine semantisch-kommunikative Funktion zukäme. Der ›private‹, schaffenspsychologische Blick auf das Phänomen bleibt selbst von dem Umstand unberührt, dass der Komponist in seiner Material- und Tonartenwahl von fremden Vorbildern beeinflusst sein könnte (zu möglichen fremden Quellen der zu untersuchenden Motivstruktur vgl. die Diskussion am Ende dieses Textes sowie Anm. 64).
- 13 Die in diesem Text zu untersuchende sechstönige Motivstruktur (Beispiel 1) wird von Gloede nicht erwähnt. Dies ist wohl kein Zufall, denn seine Untersuchung erfasst vor allem melodische Wendungen, die am Anfang eines Satzes bzw. zu Beginn eines größeren Formabschnitts exponiert werden, während die vorliegende Motivstruktur in der Regel der zweiten oder dritten Phrase eines Themas angehört (bis auf eine auffallende Ausnahme im ersten Satz des Streichquartetts KV 171, siehe unten).



Beispiel 1: Die sechstönige Motivstruktur<sup>14</sup>

### ›Buchstäbliche‹ Instanzen der sechstönigen Motivstruktur

Die folgenden analytischen Überlegungen sehen sich vor allem mit dem Problem der Vergleichbarkeit melodischer Gestalten konfrontiert. In Mozarts Gesamtwerk lassen sich zahlreiche Melodiesegmente aufzählen, die eine grundsätzliche Ähnlichkeit mit der Motivstruktur in Beispiel 1 aufweisen.<sup>15</sup> Unter dieser erweiterten Gruppe von Instanzen (im Sinne von Exempeln eines allgemeineren Prinzips) zeichnen sich allerdings keine tonartlichen Tendenzen ab. Die analytische Aufgabe besteht nun darin, Kriterien für eine sinnvolle Eingrenzung des typologischen Umfelds aufzustellen, die gleichzeitig zur Aufdeckung tonartlicher Bezüge innerhalb des engeren Beispielcorpus' führen können.

Melodische Verläufe werden durch das Ineinanderwirken mehrerer unterschiedlicher satztechnischer Momente wie der Diastematik, der rhythmisch-metrischen Gestaltung oder der impliziten Harmonik definiert. Während diese Aspekte der Melodiebildung in den folgenden analytischen Erörterungen Berücksichtigung finden, beruht das zentrale Bestimmungsmoment der zunächst einzugrenzenden ›Kerngruppe‹ vor allem auf der Eigenschaft der ›buchstäblichen Wiedergabe‹ der zugrunde liegenden Motivstruktur, nämlich der Eigenschaft des ›Nicht-Verziert-Seins‹.

Die Wahl der irreduziblen melodischen Oberfläche als Unterscheidungskriterium ist alles andere als selbstverständlich, kehren doch diverse Diminutions- und Verzierungslehren des 16. bis 19. Jahrhunderts gerade die Substanzidentität zwischen unverzierten und verzierten Varianten ein und desselben ›Grundschemas‹ hervor.<sup>16</sup> Die methodologische Sinnfälligkeit des ›Buchstäblichkeitsprinzips‹ misst sich im vorliegenden Fall am zu erzielenden Erkenntniswert: der Aufdeckung einer beachtlichen, offenbar nicht zufälligen Korrelation zwischen Melodiebildung und Tonart. Wird das Buchstäblichkeitsprinzip durch den Materialbefund ratifiziert, so vermag dieses wiederum auf eine besondere Bedeutung der Oberflächengestalt in Mozarts Melodie-Auffassung im Allgemeinen hinzuweisen.

- 14 Beispiel 1 sowie das davon abgeleitete Beispiel 6 (siehe unten) stehen in einem ›neutralen‹ C-Dur: Die Tonarten der konkreten Motiverscheinungen sind Tabelle 1 sowie den Notenbeispielen 2 und 3 zu entnehmen.
- 15 Die Anzahl der verwandten Beispiele hängt von der Schärfe der typologischen Definition ab und bewegt sich zwischen etwas über 50 und nur wenigen Einzelfällen. Siehe hierzu die folgende Besprechung des typologischen Umfelds.
- 16 Diminutionslehren etwa von Instrumental- und Vokalschulen des frühen 16. Jahrhunderts bis hin zu Hinweisen zur Verzierung italienischer Arien des 19. Jahrhunderts stellen vorerst Anweisungen zur Improvisation dar, doch schlagen sich die Prinzipien im Laufe der Musikgeschichte immer wieder in ausnotierten Kompositionen nieder. Auch Leopold Mozarts *Violinschule* enthält eine ausführliche Beschreibung verschiedener Arten der ›Auszierung‹ (vor allem im 9. und 11. ›Hauptstück‹), die gelegentlich (einfachen) Formen der Diminution gleichkommen (1765, 193 ff. und 238 ff.).

Werk	KV	Datierung	Satz	Tempo, Taktart	Satz-tonart	Takte	Motiv-tonart
Streichquartett in Es-Dur	160 (159 <sup>a</sup> )	Italien, 1772/1773	I	Allegro*, C	Es-Dur	24–25, 26–27	B-Dur
						83–84, 85–86	Es-Dur
Divertimento in D-Dur	205 (173 <sup>a</sup> , 167A)	vermutlich Salzburg, Juli 1773	III	Adagio*, C	A-Dur	2–3	A-Dur
Streichquartett in F-Dur	168	datiert: Wien, August 1773	I	Allegro*, C	F-Dur	33–34	C-Dur
						100–101	F-Dur
Streichquartett in Es-Dur	171	datiert: Wien, August 1773	I	Adagio, C; Allegro assai, $\frac{3}{4}$	Es-Dur	1–2	Es-Dur
						143–144	Es-Dur
Serenade in D-Dur	203 (189 <sup>b</sup> )	Salzburg, August 1774	VI	Andante**, $\frac{2}{4}$	G-Dur	2***–3	G-Dur
						46***–47	G-Dur
<i>Idomeneo</i> , Drama per Musica in tre atti	366	begonnen: Salzburg, Herbst 1780, erste Aufführung: München, 29. Januar 1781	Nr. 11	Andante ma sostenuto, $\frac{2}{4}$	Es-Dur	3***–4	Es-Dur
						17***–18	Es-Dur
						60***–61	Es-Dur
Sinfonie in g-Moll	550	vollendet: Wien, 25. Juli 1788	II	Andante, $\frac{6}{8}$	Es-Dur	5***–6	Es-Dur
						13***–14	Es-Dur
						78***–79	Es-Dur
<i>Die Zauberflöte</i> , Deutsche Oper in zwei Aufzügen	620	begonnen: Wien, Frühjahr 1791, datiert: Wien, Juli 1791 (Ouvvertüre, Marsch: 28. Sept.)	Nr. 3	Larghetto, $\frac{2}{4}$	Es-Dur	7***–8	Es-Dur

Tabelle 1: ›Buchstäbliche‹ Erscheinungen der sechstönigen Motivstruktur in Mozarts Gesamtwerk (\* Tempobezeichnung im Autograph von der Hand Leopold Mozarts. \*\* Tempobezeichnung ergänzt durch die NMA. \*\*\* Mit Auftakt.)

Die Motivstruktur aus Beispiel 1 erscheint in Mozarts Gesamtwerk in acht verschiedenen Stücken in ›Reinform‹, d. h. ohne jegliche Verzierungen, Zusätze oder Auslassungen.<sup>17</sup> Tabelle 1 (s. o.) listet ihre verschiedenen Instanzen in chronologischer Reihenfolge.<sup>18</sup> Beispiel 2 zeigt die Instanzen in der Gestalt, in der sie jeweils zum ersten Mal im jeweiligen Stück begegnen, Beispiel 3 diejenigen Instanzen, die von den entsprechenden primären Erscheinungsformen signifikant abweichen.<sup>19</sup>

17 Als ›Stücke‹ werden Sätze in zyklischen Werken sowie Einzelsätze und Opernummern verstanden.

18 Die chronologischen Angaben in Tabelle 1 entsprechen grundsätzlich den Datierungsangaben der NMA. Zum Streichquartett KV 160 (159<sup>a</sup>) notiert die NMA: »Entstanden angeblich Mailand/Salzburg, Anfang 1773«. Diese Angabe ist hier durch die von Ulrich Konrad (2005, 332) ersetzt worden. Auf einige spezielle Datierungsprobleme der Werke in Tabelle 1 wird im Folgenden eingegangen.

## Beispiel 2: Primäre Instanzen der sechstönigen Motivstruktur

Beispiel 2a: W. A. Mozart, Streichquartett Es-Dur KV 160 (159<sup>a</sup>), I. Satz, *Allegro*, T. 24–28

Beispiel 2b: W. A. Mozart, Divertimento D-Dur KV 205 (173<sup>a</sup>, 167A), III. Satz, *Adagio*, T. 1–4 (Violine, Viola und Bass)

19 Die Zusammenstellung in Tabelle 1 und in den entsprechenden Notenbeispielen dürfte in ihrer Vollständigkeit eine Neuerung darstellen; auf etliche dieser Belegstellen wird allerdings bereits in älteren Quellen verwiesen, was bei dem Bekanntheitsgrad einiger der Werke nicht anders zu erwarten wäre. Bereits Otto Jahn (1856–59, 633, FN 50) verweist auf die melodische Parallele zwischen Tamino-Arie und dem *Andante* der g-Moll-Sinfonie. Alexander Ulibischeff (1859, 3. Bd., 109f.) bezieht ferner die Arie der Ilija in den Vergleich mit ein. Alfred Heuß verweist auf dieselben drei Belegstellen, die er als »echte[n] Esdur-Gedanke[n]« bezeichnet (Heuß 1930/31, 188f.); ferner sieht er eine Entsprechung zwischen den sich sowohl in der Ilija-Arie als auch in der Tamino-Arie auf das sechstönige Motiv anschließenden Septimsprüngen der Vokallinie zum hohen  $as^2$  (bzw.  $as^1$ ). Im Rahmen einer tabellarischen Darstellung listet Ellwood Derr (1997, 289) sechs der acht Werke (KV 168/I und KV 203/VI ausgenommen), fügt allerdings KV 413/I und KV 585/Nr. 10 hinzu, Instanzen, die im Rahmen der vorliegenden Studie nicht der »Kerngruppe«, sondern deren unmittelbarem »typologischen Umfeld« zugeordnet werden (Beispiele 8d und 8e unten). Schließlich verweist Joachim Brügge (1992, 79f.) explizit auf den Zusammenhang zwischen der Eröffnung des Streichquartetts KV 171/I und den bekannteren Belegstellen.

Beispiel 2c: W.A. Mozart, Streichquartett F-Dur KV 168, I. Satz, *Allegro*, T. 31–35

Beispiel 2d: W.A. Mozart, Streichquartett Es-Dur KV 171, I. Satz, *Adagio*-Einleitung, T. 1–8

Beispiel 2e: W.A. Mozart, Serenade D-Dur KV 203 (189<sup>b</sup>), VI. Satz, (*Andante?*), T. 1–5

Beispiel 2f: W.A. Mozart, *Idomeneo*, Dramma per Musica in tre atti KV 366 Nr. 11, *Andante ma sostenuto*, T. 1–6

**Andante**

Streicher *p*

Hörner

*tr*

*sf* *p* *sf* *p*

Beispiel 2g: W. A. Mozart, Sinfonie g-Moll KV 550, II. Satz, *Andante*, T. 1–8

**Tamino**

Dies Bild - nis ist be - zau - bernd schön, wie noch kein Au - ge je ge - sehn. Ich

Streicher, Klarinetten,  
Fagotte, Hörner (*p*)

fühl' es, ich fühl' es, wie dies Göt - ter - bild mein Herz —

*sfp*

Beispiel 2h: W. A. Mozart, *Die Zauberflöte*, Deutsche Oper in zwei Aufzügen KV 620 Nr. 3, *Larghetto*, T. 3–10

Beispiel 3: Zusätzliche abweichende Instanzen der sechstönigen Motivstruktur

A musical score for piano accompaniment in G major, 3/4 time. The piece features a six-note motif (G-A-B-A-G-F) that appears in various guises throughout the score. The first measure is marked with a piano dynamic (p). The score consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Beispiel 3a: W. A. Mozart, Streichquartett Es-Dur KV 160 (159<sup>a</sup>), I. Satz, *Allegro*, T. 83–87

A musical score for piano accompaniment in E major, 3/4 time. The piece features a six-note motif (E-F-G-F-E-D) that appears in various guises throughout the score. The first measure is marked with a piano dynamic (p). The score consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Beispiel 3b: W. A. Mozart, Streichquartett F-Dur KV 168, I. Satz, *Allegro*, T. 98–102

A musical score for a vocal line and piano accompaniment in F major, 2/4 time. The vocal line is marked with a *lira* (aria) and features a six-note motif (F-G-A-G-F-E) that appears in various guises throughout the score. The piano accompaniment is marked with a piano dynamic (p) and features a six-note motif (F-G-A-G-F-E) that appears in various guises throughout the score. The score consists of two staves: a treble clef staff with a vocal line and a bass clef staff with a piano accompaniment.

Beispiel 3c: W. A. Mozart, *Idomeneo*, *Dramma per Musica* in tre atti KV 366 Nr. 11, *Andante ma sostenuto*, T. 15–20 (entspricht auch T. 58–63)

A musical score for piano accompaniment in G minor, 6/8 time. The piece features a six-note motif (G-A-B-A-G-F) that appears in various guises throughout the score. The first measure is marked with a piano dynamic (p). The score consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Beispiel 3d: W. A. Mozart, Sinfonie g-Moll KV 550, II. Satz, *Andante*, T. 13–15

Wie oben erwähnt setzt sich die vorliegende Gruppe von acht Werken aus unveränderten Instanzen der Motivstruktur aus Beispiel 1 zusammen. Die Antizipationen in KV 205/III und KV 203/VI könnten indessen bereits als eine leichte Art der Verzierung verstanden werden. Vergleicht man die drei Erscheinungsformen der Motivstruktur in der Arie der Ilia miteinander (Beispiel 2f resp. 3c), scheint es plausibel, die Erscheinungsform mit Antizipationen, die schließlich nichts am Tonvorrat der Originalfigur oder an der ursprünglichen Reihenfolge der Töne verändert, als eine mit der unverzierten Gestalt besonders eng verwandte Variante zu betrachten. Die Tatsache, dass die Variante mit Antizipationen in den gesungenen Passagen der Arie verwendet wird, während die ›karge‹ Gestalt lediglich im Orchestervorspiel vorkommt, legt es nahe, auch die Varianten in KV 205/III und KV 203/VI (mit Antizipationen an analogen Positionen) als abgerundete, gesanglichere Erscheinungsformen ein und derselben Figur und nicht als typologische Abweichungen zu bewerten. Eine gravierende Abweichung stellt indes der Oktavsprung dar, welcher der Motiverscheinung in KV 205/III vorangeht. Zählt man das tiefere a<sup>1</sup> zur Figur dazu, stellt dieser Fall bereits eine Art der Diminution dar. Gleichwohl soll diese Instanz in der zu untersuchenden ›Kerngruppe‹ beibehalten werden.

Weitere abweichende Varianten von den primären Gestalten aus Beispiel 2 erscheinen in den Beispielen 3a–b und 3d. Beispiel 3d gibt die zweite Motiverscheinung im langsamen Satz der Sinfonie KV 550 wieder: Ein bemerkenswerter Unterschied zur ersten Variante besteht in der Versetzung der sechstönigen Motivstruktur in die Bassstimme, einer Maßnahme, die eine grundsätzliche Umstellung des Tonsatzes nach sich zieht. Die Beispiele 3a und 3b sind jeweils den Repräsentteilen von KV 160/I und KV 168/I entnommen: Hier handelt es sich um genaue (bzw. fast genaue) Transpositionen der Beispiele 2a resp. 2c, die als dem Nebentonart-Bereich der jeweiligen Expositionen entnommene Gestalten in der Reprise normgemäß einer Unterquint- (bzw. Oberquart-) Transposition unterzogen werden. Anders als in den Beispielen 3c und 3d stellen diese Varianten keine signifikanten satztechnischen Abweichungen gegenüber den primären Erscheinungsformen dar, sondern erweitern lediglich das Tonartenfeld, in dem diese Gestalten begegnen.

Inwiefern lässt nun die Zusammenstellung in Tabelle 1 von einer statistisch bedeutenden Anbindung der sechstönigen Motivstruktur an die Tonart Es-Dur sprechen? Vier der acht primären Erscheinungsformen des Motivs in Beispiel 2 stehen in Es-Dur. Rechnet man die zusätzlichen Instanzen hinzu, ändern sich die Verhältnisse abermals zugunsten der Es-Dur-Tonart: So stehen im Streichquartett KV 171, in der Ilia-Arie und im langsamen Satz der Sinfonie KV 550 insgesamt fünf weitere Instanzen ebenfalls in Es-Dur.<sup>20</sup> Sogar der erste Satz des Streichquartetts KV 160 mit einer primären Motiverscheinung in B-Dur steuert eine Reprisenvariante in Es-Dur bei (Beispiel 3a). Lediglich die dem Streichquartett KV 168 und der Serenade KV 203 entnommenen ›Sekundär-‹

20 In der Tamino-Arie findet man eine lediglich rudimentäre Reprise, bei welcher das vorliegende Motiv entfällt (in fast allen Nummern der *Zauberflöte* manifestiert sich ein sehr freier Umgang mit Reprisenmomenten, ein Umstand, der zweifellos mit dem grundsätzlichen Verzicht auf ›Textreprise‹ zusammenhängt: Hierin unterscheiden sich die Arien der *Zauberflöte* deutlich vom übrigen Opernschaffen Mozarts).

Varianten stehen in anderen Tonarten als Es-Dur.<sup>21</sup> Somit steigt die Anzahl sämtlicher Es-Dur-Erscheinungen der Motivstruktur (primärer und sonstiger) auf zehn (über 60 % der insgesamt sechzehn Fälle).<sup>22</sup>

Bedenkt man, dass die Tonart Es-Dur unter den sieben gebräuchlichen Dur-Tonarten in Mozarts Instrumentalschaffen den drittletzten Platz belegt, was die Häufigkeit der Verwendung als Satztonart anbelangt, erhält dieser Befund zusätzliches statistisches Gewicht.<sup>23</sup> Unter Berücksichtigung der Satztonart dürfte ja ohnehin auch KV 160/I zu den vier Erscheinungen in Es-Dur dazugerechnet werden, sodass sich ein Block von fünf Es-Dur-Stücken (gegenüber drei Sätzen in anderen Tonarten) ergäbe. Bemerkenswerterweise fällt die jeweilige Präsenz der übrigen Tonarten im Beispielcorpus deutlich hinter ihre Normalverteilung zurück: Kein einziges der Beispiele steht in der häufigsten Satztonart in Mozarts Instrumentalmusik, nämlich D-Dur; die nicht in Es-Dur stehenden Instanzen verteilen sich fast gleichmäßig auf die restlichen ›üblichen‹ Tonarten C-, F-, G-, A- und B-Dur. Die Bindung der Motivstruktur an die Tonart Es-Dur sticht umso deutlicher hervor, als sich neben ihr keine andere Tonart im Beispielcorpus statistisch behaupten kann.

Die offensichtliche Affinität zwischen der sechstönigen Motivstruktur und der Tonart Es-Dur verlangt nach einer Erklärung. Bevor diese versucht wird, soll zunächst die Frage gestellt werden, inwiefern die acht primären Erscheinungen der Motivstruktur als Instanzierungen ein und desselben satztechnischen Modells betrachtet werden können, bzw. inwiefern sich der (zu Beginn dieses Abschnitts bereits angedeutete) Ausschluss weiterer mit dieser Motivstruktur verwandter Erscheinungsformen im Mozartschen Werk aus dieser Achter-Gruppe analytisch rechtfertigen lässt.

- 21 Die Wiederkehr des Motivs im Repräsentteil von KV 205/III ist in einem modulatorischen Prozess begriffen, welcher die diastematischen Verhältnisse der Gestalt zu weit verzerrt, als dass diese Erscheinungsform hier überhaupt berücksichtigt werden könnte.
- 22 Die Wahrscheinlichkeit, dass (mindestens) vier von acht Stücken in ein und derselben Tonart stehen, liegt immerhin bei ca. 12,6 %. Die Wahrscheinlichkeit, dass dies bei zehn von sechzehn Instanzen der Fall ist, ist dagegen verschwindend gering (unter 0,01 %). Diese Werte basieren auf der vereinfachten Arbeitshypothese, Mozart habe lediglich in sieben Tonarten geschrieben und diese seien gleich stark vertreten (siehe aber Anm. 23).
- 23 Mozarts Instrumentalwerk verteilt sich auf die verschiedenen Satztonarten nach folgendem Schlüssel: D-Dur: leicht unter 18 %, B-Dur: unter 15 %, C-Dur: über 14 %, F-Dur: über 13 %, Es-Dur: über 12 %, G-Dur: etwas über 11 %, A-Dur: über 6 %, alle übrigen Dur- und Moll-Tonarten machen insgesamt weniger als 10 % aller Sätze aus. Bemerkenswert ist, dass die Tonart Es-Dur, wie wohl eine der weniger gebräuchlichen Satztonarten, immerhin einen höheren Platz belegt als die ›einfache‹ – und daher vermeintlich herkömmlichere – G-Dur-Tonart. Obige statistische Angaben basieren auf einer Auswertung aller Instrumentalstücke Mozarts (Sätze innerhalb von zyklischen Werken sowie Einzelstücke) unter Auslassung von Gesellschaftstänzen und Fragmenten sowie einiger weniger Instrumentalstücke, deren tonartliche Zuordnung methodologische Schwierigkeiten bereitet. Umfassendere statistische Ergebnisse werden im Rahmen der in Vorbereitung befindlichen Dissertation des Autors enthalten sein (siehe Anm. 54).

## Satztechnische Merkmale der ›Achter-Gruppe‹

Eine eingehende Analyse der Instanzen der ›Achter-Gruppe‹ vermag mehrere signifikante harmonische, metrische und rhythmische Nuancen ans Licht zu befördern. Zunächst hat aber eine generellere, eher taxonomische als analytische Unterscheidung den Vorrang: die Rubrizierung nach Satzgattung und Tempo.

Die meisten Fälle im vorliegenden Beispielcorpus sind langsamen Sätzen entnommen (der Begriff ›langsamer Satz‹ wird hier unabhängig von der Satzform verwendet), auch die beiden vorliegenden Opernarien ließen sich am ehesten unter dem Instrumentaltypus des langsamen Satzes rubrizieren. Allein KV 160/I, KV 168/I und KV 171/I stellen *Allegro*-Kopfsätze dar. Aber auch in KV 171/I sind die Motiverscheinungen nicht dem *Allegro*-Teil, sondern der langsamen Einleitung bzw. einem ebenfalls mit *Adagio* überschriebenen Epilog entnommen.

Der Tempounterschied darf indes nicht als rein äußerliches Merkmal betrachtet werden. Die Instanzen im langsamen bzw. mäßigen Tempo legen einen entschieden anderen Habitus an den Tag als die schnellen Achtelfiguren in KV 160/I und KV 168/I: Mit dem verlangsamten Tempo verbindet sich eine prinzipielle Anverwandlung des Topos.<sup>24</sup> Lassen sich die Instanzen der beiden *Allegro*-Sätze unter einen ›schnellen Topos‹ subsumieren, so sind die Motiverscheinungen in den übrigen sechs Stücken einem ›langsamen Topos‹ zuzuordnen.

Unter den Erscheinungsformen im langsamen Tempo ließe sich ferner zwischen der ›festlichen‹ *Adagio*-Einleitung von KV 171/I im Unisono-Satzbild und der lyrischen Gestaltung des Motivs in allen übrigen langsamen Instanzen unterscheiden. Bis zu einem gewissen Grad könnte man in diesem Zusammenhang von einem ›*Adagio*-‹ und einem ›*Andante*-Topos‹ sprechen, wobei die topologische Unterscheidung in der tempomäßigen nicht restlos aufgeht: Die Motiverscheinung im ebenfalls mit ›*Adagio*‹ überschriebenen langsamen Satz des Divertimentos KV 205 (173<sup>a</sup>, 167A) wäre eher dem lyrischen ›*Andante*-Topos‹ zuzuordnen (die Tempoangabe stammte in diesem Fall allerdings von der Hand Leopold Mozarts); gleiches gilt auch für die mit ›*Larghetto*‹ überschriebene ›Bildnisarie‹.

Die Motiverscheinungen des *Andante*-Topos' stehen – mit Ausnahme von KV 203/VI – an einer internen Position (als zweite oder dritte Phrase) innerhalb einer thematischen Setzung. Selbst im Falle von KV 203/VI, einer Melodie, in der dem Sechs-Ton-Motiv lediglich einen Einzelton vorangestellt wird, besitzen diese melodischen Formulierungen einen ausgesprochenen ›Fortspinnungscharakter‹: Die sechstönige Motivstruktur wird gewissermaßen als ein Versatzstück eingesetzt, um langatmige, lyrische Themen zu prolongieren. Die Instanzen des *Allegro*- und des ›festlichen‹ *Adagio*-Topos' teilen indes diese kantable Langatmigkeit des ›lyrischen‹ *Andante*-Topos' nicht.

Die topologische Rubrizierung fügt sich recht gut in die Klassifizierung nach Tonarten innerhalb der Achter-Gruppe: Alle primären Instanzen der Tonart Es-Dur begegnen aus-

24 Die Wahl des ›Topos‹-Begriffs trägt dem Umstand Rechnung, dass durch die Verortung in eine bestimmte Satzgattung die abstrakte Diastematik der sechstönigen Motivstruktur einen konkreten Ausdruck, mithin eine semantische Grundlage erlangt. Zur Unterscheidung zwischen Modell und Topos vgl. Hartmut Fladt: »Modell: ist primär – abstrakte – Struktur, ›Topos‹ die Einheit von Struktur und geschichtlich definierter Bedeutung/Funktion.« (2005, 343)

schließlich im Zusammenhang mit langsamen bis mäßigen Tempi; allerdings fallen in diese Kategorie auch zwei der nicht in Es-Dur stehenden Instanzen (die langsamen Sätze KV 205/III und KV 203/VI).<sup>25</sup>

Die folgenden analytischen Betrachtungen beleuchten das Beispielcorpus der Achter-Gruppe vor allem aus zwei satztechnischen Blickwinkeln: der rhythmisch-metrischen Umsetzung der Motivstruktur und der genauen harmonischen Realisierung.

Eine zentrale Eigenschaft der sechstönigen Motivstruktur ist ihre Teilung in zwei symmetrische Drei-Ton-Phrasen (*c-gis-a* und *c-fis-g* in Beispiel 1). In allen acht Fällen der Gruppe findet sich die symmetrische Anlage der Motivstruktur auch durch die rhythmisch-metrische Gestaltung bestätigt. In der Regel geraten die Töne der zweiten Phrase an identische metrische Positionen wie die der ersten. In den drei Sätzen KV 160/I, KV 168/I und KV 205/III liegen zusammengesetzte Taktarten vor: Hier beträgt der jeweilige Abstand zwischen den zwei Drei-Ton-Phrasen nicht einen ganzen, sondern lediglich einen halben Takt und diese besetzen folglich keine identischen, jedoch äquivalente metrische Positionen im Taktschema.

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage nach einer möglichen Abstufung des metrischen Gewichts zwischen der ersten und der zweiten Drei-Ton-Phrase des Motivs in den verschiedenen Instanzen. Bemerkenswerterweise erhält der fünfte Ton (zweiter Ton der zweiten Phrase) in jenen drei Fällen, in denen lediglich ein halbtaktiger Abstand zwischen den Phrasen besteht, den wichtigeren metrischen Akzent, indem er mit der Takteins zusammenfällt: Dieser Umstand kennzeichnet die zweite Drei-Ton-Phrase als metrisch grundsätzlich gewichtiger als die erste.<sup>26</sup>

Die vorherrschende Phrasensymmetrie im Beispielcorpus wird vor allem in KV 205/III tendenziell verletzt: Die erste Phrase wird durch den eröffnenden Oktavsprung und die darauf folgende Antizipation mit verhältnismäßig reger Bewegung inszeniert, die zweite Drei-Ton-Phrase, die die Sechzehntelnoten der ersten durch ruhige Achtelnoten ersetzt, wirkt im Vergleich beschwichtigend. Ferner wird der letzte Ton der ersten Phrase (nicht aber der zweiten) verlängert, so dass ein nahtloser Anschluss an die zweite Phrase entsteht: Die unterschiedlichen Längen der Abschlusstöne sind für ein weiteres Moment der Phrasen-Asymmetrie in diesem Beispiel verantwortlich.

25 Der *Allegro*-Satz KV 160/I steht zwar ebenfalls in Es-Dur, allerdings ist B-Dur die Tonart der primären Erscheinung der sechstönigen Motivstruktur.

26 Die übrigen fünf Fälle bieten allerdings keine eindeutige Antwort auf die Gewichtungsfrage: Betrachtet man den ersten Takt des jeweiligen Satzes als ›schwer‹, fällt nur in KV 203/III das Hauptgewicht auf die zweite Phrase (T. 3 mit Auftakt); in den Arien aus *Idomeneo* und der *Zauberflöte* sowie im langsamen Satz der Sinfonie KV 550 ist es die erste Phrase, die jeweils auf einen ungeraden, vermeintlich schweren Takt fällt (auf die grundsätzlich abweichende metrische Konstellation in KV 171/I wird im Folgenden eingegangen). Diese Divergenz kann auf zweierlei Arten aufgefasst werden: Entweder ändern sich die Gewichtsverhältnisse innerhalb des Motivs tatsächlich von Fall zu Fall oder man muss annehmen, dass Mozart in den nicht-zusammengesetzten Taktarten einen metrischen ›Schwebestand‹ anstrebt, der bewirkt, dass die metrischen Verhältnisse beim Hören flexibel (möglicherweise ›rückwirkend‹) neu definiert werden, so dass die zweite Motivhälfte als schwerer empfunden wird, selbst wenn die vorangehenden Takte eine umgekehrte metrische Abstufung suggerieren. Da sich alle drei Fälle in zusammengesetzten Taktarten konform verhalten und den Hauptakzent auf die zweite Phrase fallen lassen, wird der zweiten der oben genannten Möglichkeiten (dem flexiblen metrischen ›Schwebestand‹ der nicht-zusammengesetzten Taktarten) der Vorzug gegeben.

Im Falle der Ilia-Arie (Beispiel 2f) wird – trotz perfekter metrisch-rhythmischer Symmetrie der zwei Phrasen – die übliche Zäsur zwischen dem 3. und dem 4. Ton der Sechs-Ton-Folge durch den ganztaktigen Phrasierungsbogen in Takt 3 überspielt. In den zwei späteren Erscheinungen des Motivs in dieser Arie (siehe Beispiel 3c) wird die Überspielung der Phrasengrenze an die Synaloiphe im Gesangstext (»patria\_il riposo«) gekoppelt. Die Annahme liegt nahe, dass diese textliche Konstellation in der »Anlage« der Arie auch die ungewöhnliche asymmetrische Phrasierung selbst in der rein instrumentalen Motiverscheinung im Orchestervorspiel kompositorisch bedingte.<sup>27</sup> Die asymmetrische Wirkung fällt hier allerdings sehr gering aus und lässt sich kaum mit dem oben besprochenen Fall von KV 205/III vergleichen.

Mit Ausnahme von KV 171/I fallen alle metrischen Akzente (bzw. Nebenakzente) auf den zweiten und den fünften Ton der sechstönigen Struktur – zugleich die beiden tonartfremden Töne der Sequenz. Erster und vierter Ton werden als Auftakte, dritter und sechster als Auflösungen behandelt. Die abweichende metrische Konstellation in KV 171/I hängt zweifelsohne mit der in Mozarts Œuvres singulären exponierten Stellung der Motivstruktur am Beginn eines Satzes (und sogar eines Werkes) zusammen. Die gleichmäßigen, moderaten rhythmischen Werte im *Adagio*-Tempo und das Satzbild im kräftigen Unisono verleihen der Stelle das Gepräge eines dem gesamten Satz vorangestellten »Mottos«; dieser Eindruck findet sich in der Wiederholung der Passage als Epilog am Satzende noch einmal bestätigt.

KV 171/I liefert auch die einzige nicht harmonisierte Erscheinung der Motivstruktur im vorliegenden Beispielcorpus. Durch ihre »hieroglyphische« Einstimmigkeit erhält die Passage eine tonale und harmonische Ambivalenz: Die erste Drei-Ton-Phrase könnte beispielsweise auch die Tonart c-Moll artikulieren, wie es bei einer ähnlichen Figur zu Beginn des II. Satzes aus Rossinis dritter Streichersonate in der Tat der Fall ist (Beispiel 4). Eindeutig bestimmt wird die tonale Zugehörigkeit zu Es-Dur im Quartettsatz erst mit dem Sekundakkord auf der vierten Zählzeit von Takt 3.<sup>28</sup>

Mit Ausnahme von KV 171/I und KV 168/I liegt allen Motiverscheinungen ein identisches harmonisches Modell zugrunde: das Pendel Tonika-Subdominante-Tonika.<sup>29</sup> Pen-

27 Laut Heinrich Christoph Koch entspricht die »Anlage« – die thematische und ideelle Substanz eines Stücks – in konzertanten Sätzen und Arien nicht der orchestralen Einleitung, sondern dem Solistenpart bzw. dem mit Text unterlegten Gesangpart, der ja im ästhetischen Mittelpunkt der Komposition steht (1782–1793, III, 333).

28 Die tonale Ambivalenz der einstimmigen Motivwiedergabe in KV 171/I (Beispiel 2d) drückt sich ferner auch in der unmittelbaren Wiederholung des Motivs in den Takten 5–6 aus: Hier genügt ein Umtausch der beiden letzten Töne der Sechs-Ton-Folge, um eine Tonikalisierung der V. Stufe einzuleiten. In keinem anderen Fall innerhalb der »Achter-Gruppe« werden solche Permutationen eingesetzt.

29 In seiner Typologie verschiedener Pendelmodelle führt Ulrich Kaiser (2007, 166 ff.) unter anderem die Stufenfolge I-IV-I-V-I als ein zusammenhängendes Modell ein, das aus einer Kombination subdominantischer und dominantischer Pendel-Komponenten besteht und grundsätzlich mit einer Oberstimmstruktur 6-5-4-3 einhergeht. Die sechs Fälle der vorliegenden »Achter-Gruppe«, welche für die Rubrizierung als subdominantisches Pendel in Frage kommen, ließen sich grundsätzlich auch als Instantierungen dieses erweiterten Pendelmodells (mit anschließender dominantischer Komponente) auffassen, dies allerdings mit gewissen Einschränkungen: In KV 203/VI schließt sich an das subdominantische Pendel zunächst ein subdominantischer Klang an (T. 4, erste Zählzeit, Kaiser beurteilt



Beispiel 4: Gioachino Rossini, 3. Streichersonate in C-Dur  
II. Satz, *Andante*, T. 1–2

delharmonik mit der Subdominante als Wechselklang ist in Mozarts Instrumentalwerk eine recht übliche Strategie für die Gestaltung der zweiten oder dritten Phrase eines Themas, tritt aber direkt am Satzbeginn deutlich seltener in Erscheinung: Das einzige Beispiel hierfür aus dem vorliegenden Beispielcorpus stellt der Anfang von KV 203/VI dar.<sup>30</sup>

Die konkreten harmonischen Realisierungen des subdominantischen Pendels begegnen im Beispielcorpus in einigen voneinander abweichenden Varianten. Dem ersten Ton der Figur liegt in der Regel ein tonikaler Klang in Grundstellung zugrunde; die Töne zwei bis vier werden von einem subdominantischen Klang getragen (in der ›Bildnisarie‹ wird die Subdominante durch die Einführung des erniedrigten 7. Skalentons *des* in Takt 7 sogar leicht tonikalisiert); die beiden letzten Töne artikulieren wiederum die Tonika. Hier begegnen einige leichte Differenzen: In KV 160/I, KV 203/VI, KV 205/III und in der Ilija-Arie (in allen drei Instanzen) endet das harmonische Modell mit der Tonika in Grundstellung, in KV 550/II (erste und dritte Erscheinungsform) und in der ›Bildnisarie‹ hingegen mit dem Tonikaklang in Sextakkord-Stellung.<sup>31</sup>

allerdings solche Harmoniefolgen – wie etwa in KV 9<sup>a</sup> [5<sup>a</sup>] – als »subdominantische Prolongationen der V. Stufe«, ebd., 175 ff.); ferner wird in KV 205/III und in der Ilija-Arie der letzte Tonikaklang des fünfgliedrigen Modells nur auf dem Weg zu einem Halbschluss ›gestreift‹, womit er kaum als Abschluss einer harmonischen Formulierung wirkt und möglicherweise nach einer anderen Rubrizierung verlangt. Im Falle der vorliegenden Instanzen empfiehlt es sich grundsätzlich, die Stufenfolge I-IV-I nicht als Teil eines größeren harmonischen Zusammenhangs, sondern als eine gewissermaßen selbständige harmonische Bildung zu betrachten, die sich mit verschiedenen Fortsetzungsmodellen verbinden kann (vgl. ebd., 184 ff.). – Insofern der tonikale Ausgangsklang des Pendels in einen metrisch leichten Takt (bzw. in den Schlusstakt einer vorangehenden metrischen Einheit) fällt, trifft Kaiser eine abweichende Rubrizierung des Modells als IV-I-V-I bzw. IV-I, wobei die Subdominante an erster Stelle steht (ebd., 179 ff. und 188 ff.). Die Anwendung dieser Unterscheidung auf die Mitglieder der ›Achter-Gruppe‹ würde etwa zu ungleichen Rubrizierungen von KV 203/III und der Tamino-Arie führen, da die Ausgangstonika im ersten Fall auf einen ›schweren‹ Takt fällt, im zweiten auf einen vermeintlich ›leichten‹. Vor dem Hintergrund des unter Anm. 26 postulierten metrischen ›Schwebezustands‹ einiger Mitglieder der Achter-Gruppe erscheint eine metrisch motivierte Ausdifferenzierung im vorliegenden Corpus eher unzutreffend: Die Kategorie des stets mit der I. Stufe ansetzenden ›subdominantischen Pendels‹, die eine einheitliche Rubrizierung der vorliegenden Pendel-Instanzen erlaubt, scheint demgegenüber sinnvoller.

- 30 Ein weiteres Beispiel aus dem ›frühen‹ Mozart für eine subdominantische Pendellharmonik direkt am Satzbeginn liefert der Kopfsatz der Sinfonie in F-Dur KV Anh. 223 (19<sup>a</sup>).
- 31 Einen besonderen Fall stellt die zweite Erscheinung des Motivs in KV 550/II, T. 13 ff., dar (Beispiel 3d): Dadurch, dass das Motiv in die Bassstimme verlegt wird, ergibt sich eine Umstellung der Akkordtöne, und die Harmonisierung der Stelle – unter Auslassung der chromatischen Nebentoneinstellungen – lautet: I-IV<sup>6</sup>-I<sup>6/4</sup>, wobei der abschließende Quartsextakkord hier eine tonikale Auflösung und keinen kadenzierenden Quartsextakkord darstellt.

Die Instanzen der Motivstruktur in den drei Sätzen KV 160/I, KV 205/III und KV 203/VI unterscheiden sich insofern von den übrigen Fällen, als in ihnen dem gesamten Pendelmodell ein tonikaler Orgelpunkt unterliegt. Diese harmonische Lösung geht mit einer gewissen Schwächung der subdominanten Stufe des Pendelmodells einher. Zum einen verstärkt der tonikale Orgelpunkt den Eindruck, als fungiere das gesamte Pendelmodell lediglich als Tonika-Verlängerung, zum anderen knüpft das Modell an andere harmonische Modelle an, deren Bestimmungsmoment die Abfolge verschiedener Klänge über tonikalem Orgelpunkt und nicht eben die Artikulation der Subdominante ist. Ein Beispiel für eine solche Orgelpunkt-Auskomponierung liefert der Anfang der Sinfonie KV 76 (42<sup>a</sup>) in F-Dur (Beispiel 5): Die symmetrische metrische und motivische Anlage des eröffnenden Viertakters scheint zunächst einen zweitaktigen harmonischen Rhythmus zu suggerieren; die Stufenfolge I–IV erklingt tatsächlich, indes führt Takt 4 zur V. Stufe (weiterhin über dem tonikalen Orgelpunkt) und konterkariert damit die Erwartung, das subdominante Pendel-Modell werde sich erfüllen.

The image shows a musical score for the beginning of Mozart's Symphony KV 76 (42<sup>a</sup>) in F major, first movement, *Allegro maestoso*. The score is written for strings, oboes, bassoons, and horns, marked *p*. The music is in 4/4 time and consists of four measures. The first measure is a half note chord (F major), the second is a half note chord (C major), the third is a half note chord (F major), and the fourth is a half note chord (C major). The bass line is a simple four-measure pattern: F, C, F, C.

Beispiel 5: W. A. Mozart, Sinfonie KV 76 (42<sup>a</sup>) F-Dur, I. Satz, *Allegro maestoso*, T. 1–5

Wie bereits erwähnt bildet die Harmonik der Fälle KV 171/I und KV 168/I insofern eine Ausnahme, als sie nicht dem Pendelmodell folgt: in KV 171/I, weil das Motiv unharmonisiert auftritt; in KV 168/I aufgrund der Einbindung des Motivs in einen breiteren harmonischen und thematischen Kontext. Im Unterschied zu den anderen sieben Fällen erhält die sechstönige Struktur in KV 168/I kaum Eigengewicht: Die zwei Drei-Ton-Phrasen heben sich rhythmisch und diastematisch kaum von den umgebenden Figuren ab; ferner ist der Ansatz des Motivs an keinen harmonischen Neubeginn gekoppelt: Die sechstönige Wendung wird vielmehr mitten in eine größere tektonische Einheit zwischen einen Trugschluss und einen kadenzierenden Quartsextakkord ›gezwängt‹ und büsst dadurch ihre harmonische Eigenständigkeit ein.

Fassen wir nun die aus der vorangehenden Diskussion gewonnenen analytischen Einsichten im Hinblick auf die Frage der Tonartenspezifität und der möglichen Anbindung an die Tonart Es-Dur zusammen:

Eine buchstäbliche melodische Wiedergabe der sechstönigen Motivstruktur wird vor allem in den nicht in Es-Dur stehenden Instanzen KV 203/VI (G-Dur) und KV 205/III (A-Dur) leicht beeinträchtigt, und zwar durch die Verwendung von Antizipationen. Auch die Ilia-Arie (Es-Dur) verwendet ähnliche Antizipationen, dies allerdings nicht bei der primären Erscheinungsform der Motivstruktur im Orchestervorspiel. Eine gravierendere Verletzung des ›Buchstäblichkeitsprinzips‹ bildet indes der Oktavsprung in KV 205/III, der den ersten Ton der Motivstruktur ›diminiert‹.

Das Moment der Symmetrie zwischen den zwei Drei-Ton-Phrasen wird in KV 205/III (A-Dur) durch rhythmische Abweichungen und die Verlängerung des Schlusstones der ersten Phrase deutlich tangiert. Eine minimale, wohl auf die textliche Synaloiphe zurückzuführende Beeinträchtigung der Symmetrie ist auch in der Ilia-Arie (in allen drei Motiverscheinungen) zu bemerken (Es-Dur).

Von der metrischen Gestaltung und der formalen Position her bildet KV 171/I (Es-Dur) einen Fall für sich, da beide Drei-Ton-Phrasen auf starken Zählzeiten beginnen und das Motiv als Ganzes direkt am Satzbeginn steht. Die zwei Motiverscheinungen in KV 171/I sind darüber hinaus die einzigen Vertreter des festlichen ›*Adagio*-Topos‹ innerhalb der Achter-Gruppe.<sup>32</sup>

Eine genaue Analyse der Harmonisierungsnuancen ermöglicht ferner die folgende Rubrizierung (die genannten Tonarten beziehen sich auf die jeweiligen primären Motiverscheinungen, vgl. Beispiel 2):

- Pendelharmonik mit stark artikulierter Subdominante: Ilia-Arie, KV 550/II und ›Bildnisarie‹ (alle drei in Es-Dur)
- Pendelharmonik mit unterliegendem Tonika-Orgelpunkt: KV 160/I (B-Dur), KV 205/III (A-Dur) und KV 203/VI (G-Dur)
- Harmonische Einbindung in einen größeren Zusammenhang: KV 168/I (C-Dur)
- Keine Harmonisierung: KV 171/I (Es-Dur)

Bezieht man diese verschiedenartigen satztechnischen Beobachtungen aufeinander, lassen sich einige der nicht in Es-Dur stehenden Instanzen der Achter-Gruppe als weniger ausgeprägte Realisierungen der sechstönigen Motivstruktur bewerten; gleichzeitig tritt der besonders enge Zusammenhang zwischen dreien der vier Fälle in Es-Dur hervor. Nimmt man das Moment der Symmetrie der beiden Phrasen als maßgeblich, so fällt KV 205/III (A-Dur) besonders aus dem Rahmen, wobei diese Instanz bereits durch den vorangehenden Oktavsprung als ›verziert‹ gelten kann. Dient die Ausgeprägtheit der satztechnischen Inszenierung der sechstönigen Motivstruktur als Kriterium, so wäre die strukturell ›unterdrückte‹ Instanz in KV 168/I (C-Dur) am ehesten aus der Achter-Gruppe auszugliedern. Schränkte man die typologische Definition der Gruppe durch die zusätzliche harmonische Vorgabe ›Pendelharmonik mit stark artikulierter Subdominante‹ ein, wäre es möglich, eine reine Es-Dur-Dreiergruppe zu erzielen – dies allerdings unter Ausschluss des ebenfalls in Es-Dur stehenden unharmonisierten ›Sonderfalls‹ von KV 171/I.

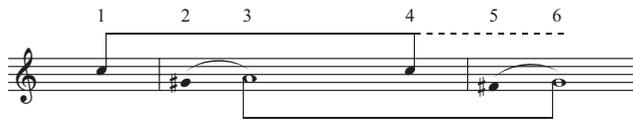
Diese Dreier-Gruppe – KV 366/Nr. 11, KV 550/II und KV 620/Nr. 3 –, bestehend aus zwei Opernarien und einem langsamen Sinfoniesatz mit insgesamt sieben Motiverscheinungen in Es-Dur, bildet gewissermaßen das ›Herz‹ der Achter-Gruppe: Nicht nur erfüllen die Instanzen dieser drei Sätze alle Anforderungen an Symmetrie, Genauigkeit der Motivwiedergabe und Ausgeprägtheit der subdominanten Pendelharmonik, sie gehören auch jeweils dem gesanglichen, ausdrucksvollen ›*Andante*-Topos‹ an.<sup>33</sup>

32 Es erscheint bezeichnend, dass im Wettstreit-Ensemble zwischen Madame Herz und Madame Silberklang (Nr. 3 aus *Der Schauspieldirektor*) die erste Phrase der sechstönigen Motivstruktur zum vielsagenden Text »*Adagio*« gesungen wird, dies obendrein in Es-Dur (T. 91 mit Auftakt). Das Motiv wird dann aber nicht fortgeführt.

## Sondierung des typologischen Umfelds

Nachdem die einzelnen Mitglieder der Achter-Gruppe aus verschiedenen satztechnischen Perspektiven beleuchtet worden sind und aus der Sicht verschiedener typologischer sowie topologischer Überlegungen eine besonders starke Affinität unter dreien der vier primären Es-Dur-Motiverscheinungen gezeigt werden konnte, erwächst nun die Frage nach verwandten Beispielen außerhalb dieser Gruppe – die Frage mithin nach dem typologischen Umfeld. Es gilt, den Ausschluss weiterer potentieller Mitglieder aus der Achter-Gruppe analytisch zu untermauern, um die behauptete ›Hegemonie‹ der Tonart Es-Dur innerhalb der Gruppe abermals zu befestigen.

Die sechstönige Motivstruktur lässt sich folgendermaßen in strukturelle Ebenen zerlegen:



Beispiel 6: Strukturelle Ebenen der sechstönigen Motivstruktur

Der erste und der vierte Ton bilden eine Art virtuellen ›überhängenden‹ Liegeton: Ihre (sugerierte) klangliche Kontinuität schafft – zumindest vorübergehend – eine eigene ›Ponte‹-Ebene. Die Töne Nr. 3 und 6 sind als Strukturtöne der Melodie anzusehen und beschreiben mit den jeweiligen chromatischen Nebentoneinstellungen (Nr. 2 und 5) eine um einen Ganzton absteigende ›Fonte‹-Sequenz vom sechsten zum fünften Skalenton.<sup>34</sup>

Die Inszenierung eines melodischen Abstiegs vom sechsten zum fünften Skalenton mittels zweier sequenzierter Phrasen bildet eine sehr gebräuchliche Vokabel in der musikalischen Sprache der Wiener Klassik. Das melodische Verfahren ist bereits unter Mozarts ersten kompositorischen Versuchen vertreten, beispielsweise im ersten Satz des Klaviertrios KV 12 von 1764 (Beispiel 7a). Hier ist das Modell auch an jene Pendelharmonik gekoppelt, die sich in sechs der acht Fälle der ›Kerngruppe‹ manifestiert. Diese Anbindung der melodischen Sequenz an eine subdominante Pendelharmonik scheint indes auch im typologischen Umfeld der Achter-Gruppe die Regel zu sein.

Nimmt man die Artikulation eines melodischen Abstiegs vom sechsten zum fünften Skalenton mittels zweier sequenzierender Phrasen als zentrales Bestimmungsmoment des typologischen Umfelds, finden sich in Mozarts Werken zahlreiche Instanzen, die mit den Mitgliedern der Achter-Gruppe verwandt sind und sich gleichzeitig von ihnen durch verschiedene Merkmale absetzen. Die diversen Möglichkeiten der satztechnischen Abweichungen von der ›buchstäblichen‹ Realisierung der Motivstruktur, wie sie in der Achter-Gruppe begegnet, lassen sich unter folgenden Punkten subsumieren:

- 33 Sowohl Phrasenüberziehung als auch Antizipationen in der Arie der Ilia stellen sehr geringfügige, im Grunde zu vernachlässigende Abweichungen von diesen Bestimmungskriterien dar.
- 34 Die Begriffe ›Fonte‹ und ›Ponte‹ sind Joseph Riepel (1755, 44) entliehen und im Sinne ›absteigender‹ und ›gleich bleibender Tonhöhe‹ resp. verwendet. Die vorliegenden satztechnischen Zusammenhänge weichen allerdings zusehends von denjenigen Riepels ab.

- Vollständiger oder teilweiser Wegfall des überhängenden tonikalen Liegetons.
- Wegfall der chromatischen Nebentoneinstellungen (Töne 2 und 5 der Sechs-Ton-Folge) bzw. deren Ersetzung durch andersartige Nebentoneinstellungen.
- Hinzufügung von Tönen/Figuren zwischen die Töne der Sechs-Ton-Folge.
- Verletzung der Symmetrie zwischen den beiden Drei-Ton-Phrasen (eine Beeinträchtigung der Symmetrie geht in der Regel mit einer oder mehreren der oben genannten Abweichungen einher).

Angesichts der Fülle an Beispielen, die dieser erweiterten Definition entsprechen, wird im Folgenden zwischen einem weiteren und einem engeren Kreis von Instanzen um die Achter-Gruppe differenziert. Während für die diversen Arten der weitgreifenden satz-technischen Abweichungen lediglich repräsentative Beispiele herangezogen werden, wird auf den ›inneren Kreis‹, also auf die Instanzen, welche den Mitgliedern der Achter-Gruppe besonders nahe stehen, genauer eingegangen.

Beispiel 7: Ausgewählte Instanzen aus dem erweiterten typologischen Umfeld um die ›Kerngruppe‹

Beispiel 7a: W. A. Mozart, Sonate für Klavier, Violine (oder Flöte) und Violoncello in A-Dur KV 12, I. Satz, *Andante*, T. 5–8

Vitellia

al - let - ta, al - let - ta ad - in - gan - nar.

Streicher *colla parte* *a tempo*

Beispiel 7b: W.A. Mozart, *La clemenza di Tito*, Opera seria in due atti KV 621 Nr. 2, *Allegro*-Teil, T. 66–70

*Allegro*

*p* *fp* *fp*

Beispiel 7c: W.A. Mozart, Klaviersonate G-Dur KV 283 (189<sup>h</sup>), I. Satz, *Allegro*, T. 1–6

Beispiel 7d: W.A. Mozart, Violinsonate G-Dur KV 379 (372<sup>a</sup>), I. Satz, *Adagio*, T. 10–14

Beispiel 7e: W. A. Mozart, Klavierstück (*Andante?*) Es-Dur aus dem *Londoner Skizzenbuch* KV 15<sup>kk</sup>, T. 1–5

Beispiel 7f: W. A. Mozart, *Il sogno di Scipione*, Azione teatrale KV 126 Nr. 9, Mittelteil (*Andante*), T. 139–143

Ein Wegfall des tonikalen Liegetons kennzeichnet beispielsweise eine Passage aus der Arie der Vitellia, Nr. 2 aus *La clemenza di Tito* (Beispiel 7b). Die beiden chromatischen Nebentöne und die exakte Symmetrie der Phrasen sind in diesem G-Dur-Beispiel bewahrt, allerdings ersetzen zwei dreitönige Auftaktfiguren den aus der Achter-Gruppe her bekannten Tonika-Auftakt. Mit dieser Abweichung in der Melodie geht ferner eine grundsätzliche harmonische Umstellung einher: Die Passage artikuliert kein subdominantisches Pendel, sondern die Stufenfolge IV-(ii)-V im Rahmen einer Kadenzprogression.

Die Takte 5–6 (mit Auftakt) aus dem ersten Satz der G-Dur-Klaviersonate KV 283 (189<sup>h</sup>) (Beispiel 7c) exemplifizieren ein subdominantisches Pendelmodell und enthalten ferner die überhängende tonikale ›Klammer‹ (Töne 1 und 4 der Sechs-Ton-Folge). Die Abweichungen gegenüber der ursprünglichen Motivstruktur beziehen sich auf das Ersetzen der chromatischen Aufwärts-Nebentoneinstellungen (Töne 2 und 5 der Folge) durch diatonische Abwärts-Appoggiaturen sowie die Hinzufügung mehrerer Antizipationen (wobei die Verwendung von Antizipationen auch unter den Instanzen der Achter-Gruppe gelegentlich in Erscheinung tritt). Die unterschiedlichen Arten der Nebentoneinstellungen bewirken einen deutlichen Charakterwandel: Während die aufsteigenden chromatischen Schritte der sechstönigen Motivstruktur als weiche Seufzer anmuten, wirken die diatonischen Nebentoneinstellungen hart und ›forsch‹.

Mit den Mitgliedern der Achter-Gruppe deutlich näher verwandt sind Instanzen, bei denen die oben besprochenen Abweichungsarten lediglich bei einer der zwei Drei-Ton-Phrasen greifen. Im bereits besprochenen frühen Fall KV 12/I (Beispiel 7a) entfällt beispielsweise der erste Ton der Sechs-Ton-Folge; im ersten Satz der Violinsonate KV 379 (372<sup>a</sup>) hingegen die zweite chromatische Nebentoneinstellung (Beispiel 7d). In diesen beiden Fällen wird die sechstönige Motivstruktur zwar deutlich angesprochen, indes stellen die Demontage der überhängenden ›Klammer‹ im erstgenannten Beispiel und der Wegfall des zweiten chromatischen Seufzers im zweiten eine entscheidende Abweichung gegenüber der ursprünglichen Motivstruktur dar. Zudem entfernen sich beide Fälle zusehends von einer idealtypischen symmetrischen Gestaltung der beiden Drei-Ton-Phrasen, wie sie von den Instanzen der Achter-Gruppe weitgehend eingehalten wird.

In diesem Zusammenhang ließe sich auch die erste Es-Dur-Instanz des typologischen Umfelds – der *Andante*(?)-Satz KV 15<sup>kk</sup> aus dem *Londoner Skizzenbuch* – heranziehen (Beispiel 7e).<sup>35</sup> Abgesehen von dem Umstand, dass sie in Es-Dur steht, weist diese Instanz keine größere Nähe zu den Mitgliedern der Kerngruppe auf als etwa das zeitnah entstandene Klaviertrio KV 12 (Beispiel 7a): Neben dem Wegfall der ersten chromatischen Nebentoneinstellung – und damit auch des verminderten Quartsprungs und des ersten ›Seufzers‹ – wird der charakteristische Sprung der verminderten Quint zwischen 4. und 5. Ton der Motivstruktur durch den vermittelnden Ton c ›aufgeweicht‹.

Die Fälle, in denen alle sechs Töne der Motivstruktur ohne Auslassungen erscheinen, sind verhältnismäßig rar. Diese Vollständigkeit allein bürgt aber noch nicht für eine durchgreifende typologische Übereinstimmung mit den Instanzen der Achter-Gruppe. Im langsamen Mittelteil der Arie der ›Beständigkeit‹ (›Costanza‹), Nr. 9 der Oper *Il sogno di Scipione* (Beispiel 7f), werden sowohl die verminderte Quarte zwischen erstem und zweitem Ton (T. 140–141) als auch die verminderte Quint der folgenden Phrase (T. 142–143) durch schrittweise Bewegung ausgefüllt. Der daraus resultierende Wegfall der beiden expressiven Sprünge der ursprünglichen Tonfolge sorgt für eine eklatante typologische Entfernung von den Instanzen der Achter-Gruppe.

Den engsten Verwandtschaftskreis um die Achter-Gruppe bilden fünf Instanzen, bei denen sämtliche sechs Töne der Motivstruktur erscheinen und darüber hinaus mindestens einer der charakteristischen Sprünge zwischen erstem und zweitem bzw. zwischen viertem und fünftem Ton bewahrt ist. Beispiel 8a–e präsentiert diese in chronologischer Reihenfolge.<sup>36</sup>

35 Die schaffenschronologische Reihenfolge der ersten drei Instanzen des topologischen Umfelds kann nicht zweifelsfrei festgestellt werden. Die NMA gibt 1764 als Entstehungszeit sowohl für KV 12 (Beispiel 7a) als auch für KV 14 (diese Instanz – im I. Satz, T. 2–4 – wird in der vorliegenden Untersuchung nicht weiter berücksichtigt) und für das *Londoner Skizzenbuch* an.

36 Die melodischen Gestalten zu Beginn des Trio-Teils von Nr. 8 (F-Dur) sowie am Ende von Nr. 11 (G-Dur) der Menuettreihe KV 585 entsprechen zwar der oben genannten Maßgabe, fallen allerdings durch melodische Zusätze und einen erhöhten Grad der Phrasen-Asymmetrie zu ›unbuchstäblich‹ aus, als dass sie in dieser Darstellung des engsten typologischen Umfelds berücksichtigt werden könnten. Der Anfang von Nr. 10 (Es-Dur) derselben Tanzreihe hingegen ist mit der sechstönigen Motivstruktur sehr nah verwandt (siehe Beispiel 8e).

Beispiel 8: Instanzen des unmittelbaren Umkreises der ›Achter-Gruppe‹



Beispiel 8a: W.A. Mozart, Oboenquartett KV 370 (368<sup>b</sup>) F-Dur, I. Satz, *Allegro*, T. 8–14 (entspricht T. 105–111)



Beispiel 8b: W.A. Mozart, Rondo für Violine und Orchester C-Dur KV 373, *Allegretto grazioso*, T. 40–44



Beispiel 8b': W.A. Mozart, Rondo für Violine und Orchester C-Dur KV 373, *Allegretto grazioso*, T. 44–47

*pizzicato*

The image shows a musical score for a violin and piano. The violin part is marked *pizzicato* and consists of a series of eighth-note patterns. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more complex treble part with sixteenth-note runs and slurs.

Beispiel 8c: W.A. Mozart, Violinsonate G-Dur KV 379 (372<sup>a</sup>), III. Satz, Variation V, *Adagio*, T. 13–16

The image shows a piano solo in 3/4 time. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Beispiel 8d: W.A. Mozart, Klavierkonzert F-Dur KV 413, I. Satz, *Allegro*, Solisteneinsatz T. 56–62 (entspricht den Takten 235–241)

*f*  
Streicher, Flöten,  
Klarinetten, Fagotte,  
Trompeten, Pauken

The image shows a piano accompaniment for a full orchestra. The score is in 3/4 time and features a complex texture with many sixteenth-note patterns in both hands. A trill (*tr*) is marked in the right hand towards the end of the excerpt.

Beispiel 8e: W.A. Mozart, Menuett KV 585 Nr. 10, T. 1–8

Im C-Dur-Rondo für Violine und Orchester KV 373 tritt die sechstönige Motivstruktur zunächst als dritte und vierte Phrase im Rahmen des ersten Solo-Einsatzes auf, d. h. an einer Position, die auch unter den fünf Instanzen des ›lyrischen‹ *Andante*-Topos' aus der Achter-Gruppe die Regel darstellt (die Motiverscheinungen in diesem mit *Allegretto grazioso* überschriebenen Rondo sind eher dem ›*Andante*‹- als dem ›*Allegro*-Topos‹ zuzuordnen). Allerdings ist diese erste Motiverscheinung (T. 41–42 mit Auftakt, Beispiel 8b) nur bedingt mit der Achter-Gruppe verwandt, da der vierte Ton der Folge fehlt. Eine sich direkt anschließende variierte Wiederholung (T. 45–46 mit Auftakt, Beispiel 8b') entspricht der Sechs-Ton-Folge weitaus genauer: Bis auf die aufsteigenden Tritaten-Figuren, welche beiden Drei-Ton-Phrasen vorangehen, handelt es sich um eine buchstäbliche Wiedergabe.

Sofern man die Takte 1–4 und 5–8 des Kopfsatzes aus dem Oboenquartett KV 370 (368<sup>b</sup>) als jeweils eine Phrase betrachtet, erscheint die sechstönige Motivstruktur – ähnlich wie im Violinrondo – auch in diesem *Allegro*-Satz an der Position der dritten und der vierten Phrase (Beispiel 8a). Die motivische Bezugnahme fällt in diesem Fall sogar buchstäblicher aus als im Falle der zweiten Motivwiederholung aus KV 373, da die beiden tonikalen Auftakte (Töne 1 und 4 der Sechs-Ton-Folge) lediglich durch lokale ›*circulatio*‹-Figuren und Tonrepetitionen verziert werden. An die Motiverscheinung in den Takten 9–10 schließt sich unmittelbar eine zweite Variante (T. 14f.) mit ›verkehrten Verhältnissen‹ an, da der tonikale Liegeton diesmal unterhalb der chromatischen ›Seufzer‹ liegt – diese Variante ist typologisch natürlich wieder etwas abgeschwächt.

Im ›Solistenthema‹<sup>37</sup> aus dem Kopfsatz des Klavierkonzerts KV 413 (Beispiel 8d) entfällt sogar die umkreisende Figur aus dem Oboenquartett: Als einzige Abweichung gegenüber der ursprünglichen Sechs-Ton-Folge erweist sich die Repetition des ersten und des vierten Tons. Freilich ist dies ein besonders schwaches Unterscheidungskriterium gegenüber den Motiverscheinungen der Achter-Gruppe, beinhalten doch einige der ›buchstäblichen‹ Instanzen ebenfalls Tonrepetitionen in der Form von Antizipationen.

Im Unterschied zu dieser fast buchstäblichen Wiedergabe im Klavierkonzert liefert die *Adagio*-Variation (Nr. V) aus dem III. Satz der Violinsonate KV 379 (372<sup>a</sup>) einen eher abgeschwächten Fall der Verwandtschaft mit den Mitgliedern der Achter-Gruppe. Alle sechs Töne der Motivstruktur sind hier zwar vorhanden, der vierte Ton verbirgt sich allerdings in einer absteigenden Tonleiter-Figur, ein Umstand, der eine Verletzung der symmetrischen Gestaltung der beiden Drei-Ton-Phrasen bewirkt. Ferner erscheint hier die Motivstruktur an einer ungewöhnlichen formalen Position, nämlich im Rahmen der

37 Mit dem Begriff ›Solistenthema‹ wird hier eine thematische Setzung bezeichnet, die mit dem ersten Solo-Einsatz zusammenfällt, vom Hauptthema der Orchestereinleitung allerdings abweicht und auch im weiteren Satzverlauf dem Solopart vorbehalten bleibt. Die Verankerung dieser Strategie in der allgemeinen Kompositionspraxis der Zeit lässt sich anhand Quantz' Aussage belegen: »Sofern der Anfangsgedanke vom Ritornell nicht singend, noch zum Solo bequem genug ist: so muß man einen neuen Gedanken, welcher jenem ganz entgegen ist, einführen, und mit den Anfangsgedanken dergestalt verbinden, daß man nicht bemerken könne, ob solches aus Noth, oder mit gutem Bedachte geschehen sey.« (1752, 296) – In einem Überblick der Solo-Eingänge in Mozarts Klavierkonzerten, die von der Thematik der jeweiligen Orchestereinleitungen abweichen, betont David Rosen die Verschiedenartigkeit dieser Eingänge, die nicht zwangsläufig thematische Substanz besitzen (1996, 270).

Schlusskadenz der gesamten Variation, einer Position, die etwa gegenüber der ›Fortspinnungsfunktion‹, wie sie von den Instanzen des *Andante*-Topos<sup>38</sup> her bekannt ist, eine signifikante Abweichung darstellt.

Ungewöhnliche formale Position und Charakter kennzeichnen schließlich die Erscheinungsform im Es-Dur-Menuett (Nr. 10) aus der Tanzreihe KV 585 (Beispiel 8e). Hier steht die sechstönige Motivstruktur direkt zu Beginn des Tanzes und ist im Unterschied zu den meisten Instanzen der Kerngruppe und des typologischen Umfelds nicht an einen *cantabile*-Topos gekoppelt, sondern erfährt vielmehr eine geradezu martialische Gestaltung mit Pauken und Trompeten. Ähnlich den Erscheinungsformen im Oboenquartett und im Klavierkonzert KV 413 werden die ersten Töne der beiden Drei-Ton-Phrasen rhythmisch aufgelöst, doch im Unterschied zum anmutigen ›Doppelauftakt‹ der erstgenannten Beispiele werden diese Töne in KV 585/Nr. 10 durch gestochene Punktierungen artikuliert.

Unter den ausgewählten Beispielen aus dem erweiterten typologischen Umfeld (siehe Beispiel 7) sowie den zuletzt besprochenen fünf mit der ursprünglichen Motivstruktur besonders eng verwandten Instanzen (Beispiel 8) stehen nur zwei Fälle, KV 15<sup>kk</sup> und KV 585/Nr. 10, in Es-Dur. Inwiefern gefährdet nun diese Corpuserweiterung die Hegemonie der Tonart Es-Dur unter den Instantiierungen der untersuchten melodischen Struktur? Die Antwort auf diese Frage hängt schließlich von der jeweiligen Eignung der zusätzlichen Instanzen ab, in die Achter-Gruppe aufgenommen zu werden (eine Maßnahme, welche diese Gruppe natürlich entsprechend erweitern würde). Es genügt hier, nur den engsten Verwandtschaftskreis zu berücksichtigen.

Der Fall KV 379/III (Beispiel 8c) scheidet durch die beeinträchtigte Phrasensymmetrie sowie durch die abweichende formale Position der Motivstruktur aus der Diskussion aus. Die zweite Motiverscheinung in KV 373 (Beispiel 8b') ist zwar recht eng mit der zugrundeliegenden Sechs-Ton-Folge verwandt, doch schon die Tatsache, dass die buchstäbliche der zwei dicht aufeinander folgenden Instanzen an zweiter Stelle steht und somit als eine Variante der weniger genauen ersten gehört wird, schafft eine typologische Entfernung zu den Instanzen der Achter-Gruppe.

Die satztechnische Übereinstimmung der Instanzen aus KV 370/I, KV 413/I und KV 585/Nr. 10 mit den Mitgliedern der Kerngruppe lässt sich indes nicht von der Hand weisen. In den drei Fällen werden fast alle Merkmale der Achter-Gruppe eingehalten: Alle sechs Töne der Folge sind vorhanden, ebenfalls die Teilung in zwei symmetrische Phrasen. Ungeachtet der lebendigen Tempi werden die Töne der Motivstruktur durch verhältnismäßig gediegene Notenwerte wiedergegeben (Viertelnoten in KV 413/I, eine Kombination von Halbe- und Achtelnoten in KV 370/I sowie Halbe-, Viertelnoten und punktierten Rhythmen in KV 585/Nr. 10), wodurch die jeweiligen Figuren mehr Gewicht erhalten als etwa bei den durch vorüberraschende Achtel-Bewegung gekennzeichneten *Allegro*-Instanzen aus KV 160/I und KV 168/I.<sup>38</sup> In KV 370/I und in KV 585/Nr. 10 liegt

38 Bemerkenswerterweise stellen die beiden Instanzen aus KV 160/I (Beispiele 2a und 3a) jeweils ›doppelte‹ Motiverscheinungen dar, da sie aus der zweimaligen Wiederholung eines Zweitaktors bestehen, welcher die Motivstruktur enthält (eine interessante Nuance bildet der Registerwechsel mitten in der Reprisenvariante, siehe Beispiel 3a). Diese unmittelbare Motivwiederholung, die im erweiterten Beispielcorpus auch im Oboenquartett KV 370 (368<sup>b</sup>) begegnet (dies allerdings mit typologischen Abweichungen zwischen den Varianten, vgl. obige Besprechung), scheint allerdings

der Motivstruktur sogar ein ausgeprägtes subdominantisches Pendelmodell, in KV 413/I allerdings lediglich die etwas abgeschwächte Pendelharmonik mit unterliegendem Tonika-Orgelpunkt zugrunde.<sup>39</sup>

Als einzige aus dem typologischen Umfeld scheinen sich die Fälle KV 370/I, KV 413/I und KV 585/Nr. 10 für eine Aufnahme in die Achter-Gruppe (vgl. Tabelle 1) zu empfehlen, bestehen doch ihre Abweichungen gegenüber der ursprünglichen Modelldefinition lediglich in der Einführung von Tonrepetitionen.<sup>40</sup> Dies würde die statistische Vorherrschaft der Es-Dur-Instanzen zwar etwas schwächen, die tendenzielle Anbindung an die Tonart Es-Dur bliebe aber selbst innerhalb dieser erweiterten Gruppe bemerkenswert genug. Es ist möglicherweise auch kein Zufall, dass unter diesen neuen Fällen die beiden in F-Dur stehenden eine sehr ähnliche Behandlung der Motivstruktur aufweisen, indem sie die Auftaktöne (Töne 1 und 4 der Tonfolge) jeweils in zwei ›elegante‹ Achtel auflösen: Liegt hier etwa ein zusätzlicher, mit nur zwei Instanzen ausgestatteter Fall einer Korrelation zwischen Tonart und (im Bezug auf die ursprüngliche Sechs-Ton-Folge nur leicht variiertes) Motivstruktur vor?<sup>41</sup>

Durch die Erörterung des typologischen Umfelds wird ein wichtiger Umstand deutlich: Die Beschränkung der Achter-Gruppe auf ›buchstäbliche‹ Wiedergaben der Motivstruktur spielt keine lediglich zweitrangige Rolle in der Etablierung der tonartlichen Anbindung an Es-Dur. Die kleinste satztechnische Lizenz genügt, um das typologische Feld dergestalt zu erweitern, dass jegliche mutmaßliche Vorherrschaft dieser oder jener Tonart in der Beispielmenge unterginge. Betrachtet man die sechstönige Motivstruktur als ein variables, grundlegendes ›Schema‹, so scheint letzteres in Mozarts Werken viel zu verbreitet zu sein, um in einer exklusiven Kombination mit nur einer bestimmten Tonart aufzutreten. Die Buchstäblichkeit bzw. das ›Nicht-Verziert-Sein‹ der Instanzen der Achter-Gruppe im Hinblick auf die zugrunde liegende Sechs-Ton-Folge ist somit ein zentrales Bestimmungsmoment, welches die Postulierung einer tonartlichen Anbindung an Es-Dur erst ermöglicht.

Dieser bemerkenswerte Umstand lädt zu einem eingehenden Nachdenken über Mozarts Auffassung des melodischen Phänomens ein. Vorausgesetzt, dass die Häufung ›buchstäblicher‹ Instanzen in Es-Dur innerhalb der Achter-Gruppe mehr als einen glücklichen Zufall darstellt, bedeutet sie, dass Mozart eine Vorstellung von einem typischen Es-Dur-Motiv gehabt haben muss (die Frage, wie eine solche schaffenspsychologische ›Fixierung‹ zustande gekommen sein könnte, wird gegen Ende dieses Texts aufgewor-

das ›Gewicht‹ der ›Doppel-Instanz‹ nicht zu erhöhen – womöglich hat sie sogar eine umgekehrte, eher ›bagatellisierende‹ Wirkung.

39 Das Pendelmodell in KV 370/I (Beispiel 8a) stellt kategorial eine Zwischenstufe zwischen stark artikulierter Subdominante und unterliegendem tonikalem Orgelpunkt dar. Auf der jeweils ersten Zählzeit der Takte 9 und 10 erklingt zwar die Tonika orgelpunktartig im Bass, allerdings artikuliert die Basslinie im weiteren Verlauf dieser Takte die Dreiklänge der IV. und der I. Stufe und liefert somit den fehlenden Basston der Subdominante bzw. des tonikalen Sextakkords sozusagen nach.

40 Zu den Tonrepetitionen kommen in KV 370/I ›circulatio‹-Figuren hinzu.

41 In der Tat stellen die Instanzen aus KV 370/I und KV 413/I die einzigen Motiverscheinungen im gesamten ›Umfeld-Corpus‹ dar, welche die tonikalen Auftakte (Töne 1 und 4 der Sechs-Ton-Folge) in eine doppelte Tonrepetition ›auflösen‹. Die ›feurigen‹ Punktierungen im Menuett KV 585/Nr. 10 lassen sich mit diesen eleganten auftaktigen Achteln nicht vergleichen.

fen). Diese Vorstellung dürfte indes an ein sehr eng definiertes melodisches Modell gebunden sein, da sich die tonartliche Bindung bereits bei minimaler Modifikation der Modelldefinition praktisch auflöst.

Vermitteln die Diminutions- und Verzierungslehren der Zeit – die auch Mozarts musikalische Ausbildung nachweislich mitgeprägt haben<sup>42</sup> – einen Modellbegriff, der verschiedene Melodievarianten als grundsätzlich austauschbare Erscheinungsformen ein und desselben melodischen Schemas behandelt, scheint die exakte Gestalt einer Melodie, ihre irreduzible Oberfläche, für Mozarts kompositorisches Denken zumindest streckenweise maßgeblich gewesen zu sein. Eine bestimmte melodische Realisierung dürfte ihm ebenso als eine unverwechselbare Entität gegolten haben (die als solche auch eine konkrete tonartliche Bindung eingehen konnte) wie ihre Variante: Beide waren als eigenständige, separate Einheiten zu behalten und zu verwenden.

Die Sondierung des typologischen Umfelds dürfte nicht als abgeschlossen gelten, bevor man eine besondere Abwandlung der sechstönigen Struktur aus dem Haydn gewidmeten Streichquartett KV 428 in Es-Dur zur Betrachtung heranzieht. Der Themenkopf des I. Satzes des Quartetts (Beispiel 9) erfüllt zwar keines der hier genannten Bestimmungsmomente der sechstönigen Motivstruktur. Bei genauem Hinsehen stellt er sich allerdings als ein Derivat dieser Struktur heraus, wobei die Reihenfolge der sechs Töne durch einfache Permutation und die Oktavlage des ersten Tons durch Transposition modifiziert werden. Die Unisono-Eröffnung von KV 171/I – eines Werkes derselben Gattung und in derselben Tonart – dürfte als ein typologisches Verbindungsglied zwischen diesem singulären Thema (man bedenke den eklatanten Sprung der verminderten Quint zwischen zweitem und drittem Ton) und den Instanzen der Achter-Gruppe angesehen werden. Wie ein Vergleich zwischen der Motiverscheinung in KV 171/I, Takte 1–2, und der unmittelbar anschließenden Variante in den Takten 5–6 (vgl. Beispiel 2d) aufzeigt, verwendet Mozart das ›Permutationsprinzip‹ auch bereits innerhalb der *Adagio*-Einleitung des früheren Quartetts.

**Allegro non troppo**

1    4    5    6    2    3

Beispiel 9: W. A. Mozart, Streichquartett Es-Dur KV 428, I. Satz, *Allegro non troppo*, T. 1–4

42 In Mozarts Werken tritt das Diminutionsprinzip vor allem in Variationszyklen deutlich hervor, wobei in der Regel einige der Variationen eine Ausfigurierung des Themas in immer kleiner werdenden rhythmischen Werten darstellen. Das Prinzip ist aber auch in vielen Rondo- und rondoähnlichen Sätzen operativ, insofern jede Wiederholung des Refrains mit neuen Varianten verbunden ist.

## Zur Chronologie der Werke der Achter-Gruppe

Ein weiteres bemerkenswertes Charakteristikum der Mitglieder der Achter-Gruppe stellt die beachtliche Zeitspanne dar, welche die diversen Erscheinungen der sechstönigen Motivstruktur einschließt. Zwischen dem auf der dritten Italienreise 1772–73 komponierten Streichquartett KV 160 und der *Zauberflöte* vergehen ca. 19 Jahre – etwa zwei Drittel von Mozarts Schaffenszeit. Selbst wenn man nur die primären Motiverscheinungen in Es-Dur beachtet, deren erste dem Quartett KV 171 vom August 1773 entstammt, verringert sich dieser Zeitraum lediglich um wenige Monate.

Für einen Versuch, die kompositorische Entfaltung der sechstönigen Motivstruktur in Mozarts Werk und darüber hinaus die Geschichte der Anbindung dieser Motivstruktur an die Tonart Es-Dur nachzuzeichnen, sind chronologische Fragen von entscheidender Bedeutung. Nun bereitet unglücklicherweise die genaue Datierung gerade der ersten Werke aus der Achter-Gruppe der Mozartphilologie erhebliche Schwierigkeiten: Die Datierungsangaben von KV 160 (159<sup>a</sup>) und KV 205 (173<sup>a</sup>, 167A) in Tabelle 1 sind teilweise ungenau, teilweise gar hypothetisch. Die folgenden chronologischen Überlegungen haben nicht zum Ziel, bewährte Datierungsmethoden (wie etwa Wolfgang Plaths Schriftchronologie) in Frage zu stellen. Es wird lediglich versucht, innerhalb des von der Philologie abgesteckten Rahmens weiterführende, auf musikalischer Analyse basierende Hypothesen aufzustellen.<sup>43</sup>

Auf die Andersartigkeit der beiden Erscheinungen der sechstönigen Motivstruktur in den ersten Sätzen der Streichquartette KV 160 und KV 168 ist oben bereits verwiesen worden. Diesen eher lapidaren Spielfiguren aus dem Nebentonart-Bereich der jeweiligen Kopfsätze scheint ein grundsätzlich anderer Topos zugrunde zu liegen als den übrigen sechs Fällen der Gruppe, die langsamen Sätzen (bzw. Formteilen) entnommen sind. Das Auftreten in zwei zeitnah aufeinander folgenden Sammlungen von je sechs Quartetten legt eine vorübergehende kompositorische Praxis nahe, die sich mit der Verwendung dieser Spielfiguren verbindet und anschließend aus Mozarts Schaffen wieder verschwindet.<sup>44</sup>

43 Ein Resümee der Problemgeschichte der Mozart-Chronologie, eines Forschungsgebiets, auf dem sich »äußerliche« (auf »materielle« Hinweise gestützte) und »innerliche« (stilkritische) Datierungsmethoden abwechselnd diskreditieren und rehabilitieren, beschließt Wolfgang Plath mit der Aufforderung: »Man sollte beizeiten damit beginnen, auf die in den nächsten Jahrzehnten sicherlich fällige Rehabilitierung der »innerlich«-stilkritischen Methode hinzuarbeiten [...] Das Problem der Chronologie muß, wenn es recht erkannt ist, über die bloßen Neudatierungen hinaus zur Stilerkenntnis führen.« (1984, 378)

44 Eine weitere kompositorische »Gepflogenheit«, welche die beiden um weniger als ein Jahr auseinander liegenden Quartettsammlungen durchzieht, ist ein fünftöniger stufenweiser diatonischer Abstieg ausgehend vom fünften Skalenton, wobei der Anfangston der Figur verhältnismäßig ausgedehnt ist und der Abstieg sich in Form von zwei Seufzerfiguren vollzieht. Diese Gestalt begegnet als Hauptthema in den Kopfsätzen von insgesamt drei Quartetten dieser Zeit: in der ersten Opus-Sammlung einmal (KV 160 in Es-Dur), in der zweiten sogar zweimal (KV 169 in A-Dur und KV 173 in d-Moll, wobei letztere Erscheinungsform modusbedingt mit einer Mollterz einhergeht). Darüber hinaus erscheint die Gestalt als Themenkopf im etwas früher datierten Streicherdivertimento KV 136 in D-Dur. Nach diesem intensiven Gebrauch – im Übrigen ohne erkennbare tonartliche Präferenz – scheint auch diese Figur – zumindest als Eröffnungsfloskel in Instrumentalsätzen – eine Zeit zu

Zweifelsfrei stellt das während der dritten Italienreise entstandene Streichquartett KV 160 das früheste Werk der Achter-Gruppe dar. Wie es um die Reihenfolge der beiden Quartette aus dem nächsten Zyklus, KV 168 und KV 171, bestellt ist, bleibt unklar: Alles deutet darauf hin, dass Leopold die Reihenfolge des gesamten Opus (nachträglich) bestimmte und die Quartette mit Datierungs- und Ortsangaben versah.<sup>45</sup> Für die hier unternommenen Unterscheidung zwischen ›schnellem‹ und ›langsamem‹ Topos ist die chronologische Reihenfolge der beiden Werke innerhalb der Achter-Gruppe allerdings nicht von Belang: Ein Ausklingen des ›*Allegro*-Topos‹ mit der Motiverscheinung in KV 168/I wäre durchaus auch zu einem Zeitpunkt vorstellbar, nachdem sich der langsame Topos mit KV 171/I bereits installiert hatte.

Eine größere Schwierigkeit für die Geschichte der sechstönigen Motivstruktur verbindet sich indes mit der Entstehungsreihenfolge von KV 171 und KV 205 (173<sup>a</sup>, 167A). Mit dem markanten Einsatz der Unisono-Figur von KV 171/I wird eine grundsätzlich neue Dimension der Sechs-Ton-Folge eröffnet, die perspektivisch von weitaus größerer Bedeutung für Mozarts Schaffen ist als jene frühen ›lapidaren‹ Instanzen des *Allegro*-Topos' in KV 160 und KV 168. Mit dieser ›festlichen‹ Quartetteröffnung scheint nicht nur der langsame Topos, sondern gleichzeitig auch die Tonart Es-Dur als die ›eigentliche‹ Tonart dieser Motivstruktur in Mozarts Werk Einzug gefunden zu haben.

Der philologische Befund scheint allerdings dieser aus analytischer Sicht plausibel erscheinenden Chronologie zunächst zu widersprechen: Wie der Datierungsspalte der Tabelle 1 zu entnehmen ist, geht die A-Dur-Erscheinung der Motivstruktur in KV 205/III der ersten Es-Dur-Instanz voran. Dieser Befund stellt zwar kaum die statistische Vorherrschaft der Tonart Es-Dur innerhalb der Achter-Gruppe in Frage, hat aber Folgen für die Darstellung des Prozesses, durch den die sechstönige Motivstruktur zu ihrer lang anhaltenden Bindung an die Tonart Es-Dur gelangt sein könnte. Der philologisch gestützten Chronologie zufolge käme der langsame sechstönige Topos nicht erstmalig mit dem markanten Anfang von KV 171 zustande, sondern würde gleichsam zögerlich erst über die typologisch abgeschwächte A-Dur-Variante in KV 205/III erreicht.<sup>46</sup> Somit wird aber um Einiges unklarer, warum sich das Motiv später mit solcher Beharrlichkeit an die Tonart Es-Dur bindet. Einige teilweise spekulative Überlegungen in Kauf nehmend, kann allerdings plausibel gemacht werden, dass die kompositorische bzw. konzeptionelle Arbeit an KV 171/I der Entstehung von KV 205 vorangegangen sein könnte.<sup>47</sup>

ruhen. Zwei wesentlich spätere Instanzen begegnen mitten im Finalsatz des Klavierquartetts KV 478 und zu Beginn des Klavierrondos KV 485 (diese Erscheinungsformen stehen beide in D-Dur).

45 Vgl. Plath 1966, XI.

46 Die typologische Abschwächung der Motiverscheinung in KV 205/III besteht, wie oben erörtert, in einer Verletzung der Symmetrie zwischen den beiden Drei-Ton-Phrasen sowie in einer ›Auszierung‹ des ersten Tones durch den eröffnenden Oktavsprung.

47 Mit Blick auf das typologische Umfeld der sechstönigen Motivstruktur scheint die Sinnfälligkeit der hier zu unterbreitenden ›verdrehen‹ Chronologie letztlich eine Ermessenssache: Gerade die oben erörterten typologischen Abweichungen der Motiverscheinung in KV 205/III ließen es wohl zu, diesen Fall – etwa wie KV 12/I oder KV 15<sup>kk</sup> – dem ›frühen‹ typologischen Umfeld zuzuordnen: Somit würde KV 171/I – auch unabhängig von der schaffenschronologischen Reihenfolge des Streichquartetts und des Divertimentos – zur ersten ›buchstäblichen‹ Instanz des ›langsamen‹ Topos.

Die undatierte Partitur des Divertimentos KV 205 (173<sup>a</sup>, 167A) dürfte einer hypothetischen, auf der Schriftchronologie Mozarts basierenden Einschätzung Wolfgang Plaths zufolge im Juli 1773 in Salzburg (d. h. direkt vor Leopolds und Wolfgangs Aufbruch nach Wien am 14. Juli) entstanden sein. Wie aus den Datierungs- und Ortsangaben Leopolds hervorgeht, sind die sechs Quartette KV 168–173 aber erst in Wien im August (oder teilweise etwas später) entstanden bzw. komplettiert worden.

Während die Vervollständigung von KV 171 höchstwahrscheinlich nach der Fertigstellung von KV 205 erfolgt ist, ist es aus philologischer Sicht dennoch nicht ausgeschlossen, dass die Genese des Streichquartetts eine längere Geschichte hat, in der die kompositorische ›zündende Idee‹ der Quartetteröffnung dem langsamen Divertimento-Satz voranging. Das Divertimento scheint »in großer Eile« geschrieben zu sein<sup>48</sup>, was für eine Gelegenheitskomposition keine Ausnahme darstellt. Plaths hypothetische Ortsangabe ›Salzburg‹ hängt wohl mit der (nicht abgesicherten) Annahme zusammen, das Werk sei für den Namenstag Maria Anna Elisabeth von Antretter, der kurz nach Abreise der Mozarts nach Wien – also in deren Abwesenheit – gefeiert werden sollte, bestimmt (in diesem Fall ließe sich die Eile dadurch erklären, dass das Werk wohl während der Reisevorbereitungen entstanden sein müsste). Die eben kurz darauf in Wien vervollständigten und zum überwiegenden Teil mit der Angabe August 1773 datierten sechs Quartette sind »mit ruhiger Hand« – so Plath – ausgeführt. Allerdings müsse man annehmen, es handle sich dabei um »ein letztes Arbeitsstadium«, dem die Arbeit »mit ausführlichen Skizzen und Konzeptblättern«<sup>49</sup> vorausgegangen sei.

Das Ziel der Wiener Reise im Sommer 1773 bleibt im Dunkel, allerdings legt die konzentrierte Vervollständigung der sechs Quartette KV 168–173 innerhalb kurzer Zeit die Vermutung nahe, die Vorstellung dieser Werke in Wien habe einen Schwerpunkt dieser Reise dargestellt. Doch gerade die Planmäßigkeit der Arbeit an den Quartetten – einer Gattung, die Mozart in der Regel besondere Mühe bereitetete<sup>50</sup> – macht es recht wahrscheinlich, dass die mutmaßlichen Skizzen und Entwürfe zu den sechs Quartetten vom Sommer 1774 nicht etwa auf den Aufenthalt in Wien, sondern vielmehr auf die vorangegangenen vier Monate in Salzburg zurückgehen dürften. Diese längere Beschäftigung mit dem ›Quartettopus‹ würde aber bedeuten, dass etwaige kompositorische Vorarbeiten zu KV 171 der Komposition des Divertimentos KV 205 (173<sup>a</sup>, 167A) tatsächlich vorangegangen sein müssten.

Geht man von dieser hypothetischen, philologisch zumindest nicht auszuschließenden Reihenfolge aus, wäre die erstmalige Erscheinung des langsamen sechstönigen Topos' im Mozartschen Werk in einer etwa zwischen März und Juli 1774 entworfenen Gestalt der langsamen Einleitung zum I. Satz des Streichquartetts KV 171 zu vermuten. Diese mutmaßliche erste Erscheinung steht – passend zu unserem Narrativ – in Es-Dur. Das zeitnahe – nach dieser hypothetischen Darstellung jedoch spätere – Auftreten im

48 Vgl. Bär 1963, 34.

49 Plath 1966, XI.

50 Bekanntlich bezeichnete Mozart die sechs Haydn-Quartette, als »il frutto di una lunga e laboriosa fatica«. Alan Tysons Papieruntersuchungen – vor allem am Autograph des ›Jagd‹-Quartetts KV 458 – ergeben, dass die Fertigstellung dieses Sechser-Opus' viel länger dauerte und Mozart viel mehr Mühe kostete, als er vorausgesehen hatte (1987, 104f.).

A-Dur-Divertimentosatz KV 205/III bringt eine neue Stufe in der Entwicklung des Topos' mit sich: Das Motiv wird aus seiner isolierten Stellung am Satzbeginn gelöst und in eine galante, ›gefällige‹ Melodie integriert, wobei die ursprüngliche, singuläre metrische Konstellation in der *Adagio*-Einleitung von KV 171/I zugunsten des gebräuchlicheren Auftakt-Vorhalt-Auflösung-Schemas aufgegeben wird. Der etwa ein Jahr später entstandene, in G-Dur stehende Serenadensatz KV 203/VI repräsentiert mehr oder weniger eine gleiche Etappe in der Geschichte des Motivs. Erst mit der etwa sieben Jahre später entstandenen Arie aus *Idomeneo* findet Mozart zu einer Synthese zwischen der (mutmaßlich) ursprünglichen Tonart Es-Dur in KV 171 und der ›galanten‹ Inszenierung der sechstönigen Motivstruktur in KV 205/III und KV 203/VI. Diese Synthese sollte nun im wiederum etwa sieben Jahre später entstandenen langsamen Satz der Sinfonie KV 550 und schließlich auch in der ›Bildnisarie‹ aus Mozarts letztem Lebensjahr beibehalten werden.<sup>51</sup>

Aus dieser (freilich auf der hypothetischen Datierung der Kompositionsarbeit an KV 171 beruhenden) Perspektive scheint die Anbindung der vorliegenden Motivstruktur an die Tonart Es-Dur wahrhaftig eine anhaltende Größe in Mozarts Schaffen darzustellen, die ihre ›Initialzündung‹ in jener auffallenden Quartetteröffnung hat. Darüber hinaus scheint sich aber diese Bindung von Tonart und Motiv mit der Zeit – ja sogar über mehrere Jahre hinweg – immer stärker zu verfestigen. Während die beiden ersten Instanzen des ›*Allegro*-Topos' (KV 160/I und KV 168/I) sowie die zwei ersten lyrischen ›*Andante*-Instanzen (KV 205/III und KV 203/VI) in einer scheinbar beliebigen Auswahl von Tonarten stehen (B-Dur, C-Dur, A-Dur und G-Dur)<sup>52</sup>, gehören ab *Idomeneo* alle Motiverscheinungen im langsamen Tempo allein der Tonart Es-Dur an.

Selbst die zusätzlichen Instanzen aus dem engen typologischen Umfeld, KV 370/I, KV 413/I und KV 585/Nr. 10, die sich von den acht Mitgliedern der Kerngruppe lediglich durch eine rhythmische Auflösung der Auftaktöne unterscheiden, scheinen dem ›Sog‹ der Es-Dur-Tonart zu erliegen: Gehören die im Zeitraum nach *Idomeneo* entstandenen Werke – das Oboenquartett und das Klavierkonzert KV 413 – noch der Tonart F-Dur an (immerhin nur einer abweichenden Tonart), so schließt sich das Ende 1789 datierte

51 Prekär wie es ist, von einem ›Spätwerk‹ bei Mozart sprechen zu wollen, drängt sich gerade bei der *Zauberflöte* immer wieder der Eindruck eines Mozartschen ›Schaffenskompendiums‹ auf. Neben zahlreichen Studien, welche die motivischen Korrespondenzen zu vielen früheren Werken Mozarts belegen (neben der Erscheinung der sechstönigen Motivstruktur in der Arie des Tamino ließe sich beispielsweise auf das typische d-Moll-Motiv am Beginn der zweiten Arie der Königin der Nacht verweisen, vgl. Anm. 10), wird die umfassende stilistische Integration der Oper etwa im folgenden Resümee Ludwig Finschers hervorgehoben: »Die auf höchstem Formniveau gelungene Verschmelzung von Theatermusik und Instrumentalmusik, von Haydns motivischem und Bachs kontrapunktischem Denken, vom Bedeutendsten der historischen und dem Bedeutendsten der gegenwärtigen Musik erscheint uns als Mozarts eigentlicher Beitrag zum klassischen Stil [... Das] Repertoire [der *Zauberflöte*] an dramatisch fungierenden Formen, Stilen und Tonfällen [reicht] vom Wiener Komödienlied über die ›zeitgenössische‹ Buffa- und Seria-Szene zum ›historischen‹ Oratorienmarsch Händels und zur Choralbearbeitung Bachs [...] Hier scheint das Äußerste erreicht, das Mozart und der Wiener Klassik möglich war, ein Werk, dessen Text in einer Musik von universalem Anspruch aufgehoben wurde – einer Musik, die diesen Anspruch so vollkommen mühelos erfüllte, dass sie ihn ins reine Spiel auflöste.« (1985, 278)

52 Es werden hier lediglich die Tonarten der jeweiligen primären Motiverscheinungen berücksichtigt.

Menuett den umgebenden Es-Dur-Instanzen aus der ›großen‹ g-Moll-Sinfonie und der Zauberflöte auch tonartlich an.

Dieser Befund deckt sich grundsätzlich mit der Schlussfolgerung einer von Steven B. Jan unternommenen Untersuchung Mozartscher Sätze und Arien in g-Moll:

*On the basis of the areas of enquiry chosen [...], it is clear from the summary that there is no career-wide or pervasive objective/structural characterisation of G minor in Mozart. On the other hand, it is possible to argue that the summary shows [that] increasingly towards the end of his life the composer was moving toward such a characterisation.<sup>53</sup>*

Während Jans Studie von der Tonartidentität des untersuchten Werkcorpus ausgeht und gemeinsame satztechnische Momenten aufspürt, beschreitet die vorliegende Untersuchung den umgekehrten Weg, indem sie nach der tonartlichen Distribution innerhalb eines nach satztechnischen Prinzipien bestimmten Beispielpopulus' fragt. Die beiden komplementären Ansätze gelangen allerdings zu einem ähnlichen Ergebnis: Mozarts Weg führt von einer eher losen Bindung zwischen Tonart und konkreten satztechnischen Elementen hin zu einer Befestigung tonartlicher und satztechnischer Zusammenhänge: Eine anfängliche ›zufällig‹ wirkende Vielfalt weicht einer engeren kompositorischen Ausrichtung einer Tonart. Will man die Instanzen der sechstönigen Motivstruktur als Stufen eines teleologischen Prozesses auffassen, so ließe sich dieser als Findung einer ›Eigentlichkeit‹ in der Beziehung zwischen Tonart und musikalischem Material verstehen. Im vorliegenden Fall scheint der ›Findungsprozess‹ gleichzeitig eine Art ›Rückkehr zum Ursprung‹ darzustellen: Klammert man die zwei frühen Instanzen des ›schnellen‹ Topos' (KV 160/I und KV 168/I) aus und wird ferner KV 171/I unter den Instanzen des ›langsamen‹ Topos' chronologisch an die erste Stelle gerückt (vgl. obige chronologische Überlegungen), so scheint dieser früheste Es-Dur-Fall die spätere ›Fixierung‹ auf diese Tonart vorwegzunehmen.

## Zu tonartenbezogenen Aspekten in Mozarts Schaffen

Die vorangegangene Diskussion beleuchtet die Tonartenwahl in Mozarts Werken unter einem anderen Aspekt als die traditionelle, primär auf die Semantik von Opern- bzw. Liedtexten gestützte Tonartencharakteristik. Was die hier angeführten Fälle ausmacht, sind signifikante Bezüge zwischen Motivik und Tonart, mithin handfeste Merkmale des Tonsatzes. Die besprochenen Figuren können zwar durch die Art ihrer Inszenierung und Verwendung eine semantische Dimension erlangen, so dass man von ›Topoi‹ (im Unterschied zu ›satztechnischen Modellen‹) sprechen würde; indessen bleiben aber die satztechnischen Bestimmungsmomente die primären.

Der durch die Achter-Gruppe repräsentierte Ausschnitt aus Mozarts Gesamtwerk erlaubt es aufgrund seines geringen Umfanges kaum, hier mit Hypothesen über einen

53 Jan 1995, 319.

möglichen statistischen Stellenwert der ›Tonartenspezifik‹ in seiner Musik aufzuwarten.<sup>54</sup> Der Befund scheint indes bemerkenswert genug, um einige grundlegende Fragen zu verschiedenen Aspekten der Schaffensweise Mozarts aufzuwerfen. Dies betrifft vor allem den Grad, in dem das Phänomen als Mozart-spezifisch betrachtet werden könnte, sowie die mutmaßlichen schaffenspsychologischen Grundlagen der Verbindung von Tonart und Motivik.

Zu tonartbedingten satztechnischen Merkmalen in den Werken anderer Komponisten der Wiener Klassik liegt eine Anzahl von Veröffentlichungen vor.<sup>55</sup> Eine Berücksichtigung dieser Beiträge und vor allem ein Vergleich mit der in diesem Text aufgezeigten Art der tonartlichen Bindungen in Mozarts Musik würden allerdings den Rahmen dieser Untersuchung sprengen.<sup>56</sup> Doch selbst wenn das Phänomen der Tonartenspezifik im Œuvre weiterer Komponisten feststellbar sein sollte, hindert dies nicht, den konkreten Fall Mozarts für sich zu betrachten und nach einer möglichen Verankerung des Phänomens in idiosynkratischen Zügen seiner Schaffensweise zu suchen. In dem oben bereits erwähnten Artikel »Motivstruktur und Tonart bei Mozart« entwirft Wilhelm Gloede 1993 – möglicherweise als erster – folgende komponistenspezifische Erklärungsstrategie:

Vermöge seines absoluten Gehörs hat Mozart seine musikalischen Einfälle zweifellos nicht in einem abstrakten Tonraum, sondern vielmehr jeweils in einer konkreten Tonart konzipiert, und auch sein Gedächtnis wird in entsprechender Weise gearbeitet haben.<sup>57</sup>

54 Die Erörterung satztechnischer (nicht nur melodischer) tonartgebundener Phänomene in Mozarts Musik bildet den Gegenstand der unter Anleitung von Prof. Dr. Christian Martin Schmidt im Entstehen begriffenen Dissertation des Autors zum Thema: *Tonartbezogenes Denken in Mozarts Werken*.

55 Michael C. Tusa bezeichnet mehrere strukturelle und melodische Eigenschaften in Beethovens Werken in c-Moll als charakteristisch für diese Tonart (1993). Petra Bockholdt-Weber (1990) betrachtet die Gegenüberstellung der Tonarten B-Dur und D-Dur als ein bedeutendes Moment in Beethovens Schaffen. James Webster verweist auf einen charakteristischen Es-Dur-›Ausbruch‹ in G-Dur-Sätzen Haydns, Mozarts und Beethovens (1991, 172).

56 Man sollte jedoch eine solche Erklärungsstrategie, die das komponistenspezifische Moment in eine allgemeinere – stilistisch gebundene – Tonartenbezogenheit der zeitgenössischen Musiksprache aufhebt, nicht vorschnell verwerfen. Wenn Heuß im Zusammenhang mit der sechstönigen Motivstruktur von einem »echte[n] Esdur-Gedanke[n]« spricht (1930/31, 188f.), so stellt dies möglicherweise mehr als ein theoretisches Konstrukt »a posteriori« dar: Es wäre denkbar, dass auch weitere Komponisten der Mozartzeit bestimmte satztechnische Elemente tendenziell in Verbindung mit bestimmten Tonarten verwendeten – vielleicht sogar in ähnlichen Konstellationen, wie sie im Mozartschen Werk auftreten. Gerade das Auftreten von Es-Dur-Instanzen der vorliegenden sechstönigen Motivstruktur auch in Mozarts Vor- und Umfeld (vgl. hierzu Beispiele 10 und 11 unten sowie Anm. 64) lässt die ›Es-Durigkeit‹ des Motivs in einem neuen, überraschenden Licht erscheinen: Liegt hier etwa eine gleich mehrere Komponisten umfassende ›Mode‹ vor? Und geht ihre Verbreitung möglicherweise auf einen früheren gemeinsamen ›Ursprung‹ zurück? Die Überprüfung solcher Fragestellungen bedürfte freilich eines erheblich breiteren Panoramas, als des im Rahmen dieser Studie gebotenen. Jedenfalls erscheint auch für die Beschreibung einer umfassenderen zeitgenössischen Bindung von Tonart und Tonsatz der weitgehend von der satztechnischen Ebene abstrahierend gedachte Begriff der Tonartencharakteristik als eher ungeeignet; vielmehr sollte man in diesem Zusammenhang von einer ›Tonartentypik‹ bzw. ›-idiomatik‹ sprechen.

57 Gloede 1993, 40f.

Angesichts Mozarts äußerst akkuraten absoluten Gehörs sowie phänomenalen musikalischen Gedächtnisses scheint es durchaus plausibel, dass eine tonartengebundene musikalische Vorstellung für die Etablierung einer anhaltenden ›komponisteneigenen‹ Verbindung zwischen Tonart und musikalischem Material verantwortlich sein könnte.<sup>58</sup> Diese Erklärung wird durch das Durcheinander der absoluten Tonhöhen und der Stimmungssysteme in Mozarts musikalischem Umfeld zwar herausgefordert,<sup>59</sup> nicht aber grundsätzlich in Frage gestellt.

In etlichen Quellen aus dem späten 18. und dem 19. Jahrhundert wird das Moment des von der Tonartenwahl abhängigen Instrumentalklangs zum Hauptverantwortlichen für eine typische Färbung bestimmter Tonarten, mithin für die Entstehung eines Tonartencharakters gemacht.<sup>60</sup> Inwiefern könnten nun solche klanglichen bzw. besetzungstechnischen Faktoren für die Verwendung einer konkreten Motivstruktur wie der vorliegenden Sechs-Ton-Folge maßgeblich gewesen sein? Es fällt auf, dass allen Werken der Achter-Gruppe eine Streicherbesetzung – solistisch oder orchestral – zugrundeliegt: In der Tat entfalten die Streichinstrumente zu Mozarts Zeit (und – wenngleich in einem etwas abgeschwächten Maße – auch noch heute) in Es-Dur einen charakteristischen Klang. Davon abgesehen variieren Besetzung und Tonlage der Es-Dur-Instanzen der Achter-Gruppe doch recht erheblich, etwa von der solistischen Bläserbesetzung der Ilia-Arie bis hin zu den zwei Versionen der ›großen‹ g-Moll-Sinfonie mit und ohne Klarinetten und zur flöten- und oboenlosen Bildnisarie, in der die sechstönige Motivstruktur in Tenorlage – also eine Oktave tiefer als in der Arie aus *Idomeneo* – erklingt (bei einer Berücksichtigung des Menuetts KV 585/Nr. 10 kämen sogar noch Trompeten und Pauken hinzu!). Aus dem Hintergrund dieser klanglichen Vielfalt scheint es eher fragwürdig, die besondere Anbindung der sechstönigen Motivstruktur an die Tonart Es-Dur primär einer typischen Es-Dur-Klanglichkeit zuschreiben zu wollen: Die oben exponierte Hypothese, welche das Phänomen mit Mozarts absolutem Gehör in Beziehung setzt, scheint demgegenüber wahrscheinlicher.

Abschließend könnte nun die Frage nach dem ›Ursprung‹ der sechstönigen Motivstruktur und ihrer Anbindung an die Tonart Es-Dur gestellt werden. Ist Mozart auf

58 Ein Brief des Salzburger Hoftrompeters Johann Andreas Schachtner an Mozarts Schwester von 1792 belegt das außergewöhnlich genaue absolute Gehör, das Mozart bereits als Knabe besaß (Briefe-GA, IV, 179 ff.). Ein Brief Leopold Mozarts an seine Frau vom 14. April 1770 aus Rom berichtet über Wolfgangs Gedächtnisleistung in der Nachschrift von Allegris *Miserere* nach zweimaligem Hören (ebd. I, 332 ff.). In einer Besprechung dieses Falls beschreibt Isolde Vetter Mozarts Gabe als die des Eidetikers (Vetter 1998).

59 Unterschiedliche, nebeneinander existierende Stimmsysteme sowie Schwankungen der absoluten Tonhöhe von gut über einem Halbton sind in Mozarts musikalischem Umfeld nachgewiesen, dies abgesehen von dem Fortbestand des Unterschieds zwischen ›Chor‹- und ›Kammerton‹ (vgl. beispielsweise Haynes 2002, 302 f.). Diese Umstände erschweren die Einschätzung, welche innere Hörvorstellung Mozart von den verschiedenen Tonarten gehabt haben mochte. Jeglicher Versuch, tonartgebundene Phänomene in Mozarts Schaffen in Verbindung mit seinem absoluten Gehör zu erklären, setzt voraus, dass Mozart von der heterogenen Klanglichkeit seiner Umwelt zumindest bis zu einem gewissen Grad zu abstrahieren imstande war und dass auch sein Gehör und sein Gedächtnis zu solcher ›Abstraktion‹ fähig waren.

60 Für eine Übersicht der ›physikalischen‹, instrumentenbedingten Begründungen für Tonartencharaktere vgl. Steblin 1981, 135–152.

dieses Motiv – sei es in seiner schnellen Erscheinungsform in KV 160/I oder in der langsamen Variante in KV 171/I – ›von alleine‹ verfallen, oder könnte ihm dabei ein fremdes Vorbild vorgeschwebt haben?

Als der achtjährige Mozart im Frühsommer 1764 – also zu einem Zeitpunkt, da noch keines der Werke der Achter-Gruppe einmal entworfen worden war – die Bekanntschaft Johann Christian Bachs in London machte, stand dessen Sinfonie op. 3 Nr. 4 kurz vor der Veröffentlichung. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Mozart das Werk, das mit Sicherheit bereits früher entstanden war, aus der Partitur, vielleicht sogar aus einer Aufführung kennen lernen durfte.<sup>61</sup> Beispiel 10 zeigt den Beginn des II. Satzes der Sinfonie, ›*Andantino, sempre piano*‹ in Es-Dur; die sechstönige Motivstruktur erscheint hier – mit den bekannten ›Iliaschen‹ Antizipationen – an der Position der 6. und der 7. Phrase (rechnet man jede Achtelpause der Melodie als eine Phrasenzäsur an):

The image shows a musical score for the beginning of the second movement of Johann Christian Bach's Symphony No. 4, Op. 3. The score is in 3/4 time, Es-Dur, and is marked 'Andantino, sempre piano'. It features a string part with dynamics like 'p' and 'staccato assai', and a bass line with 'pizzicato' markings. The melody consists of six phrases, with the sixth and seventh phrases highlighting the six-note motif structure.

Beispiel 10: Johann Christian Bach, Sinfonie B-Dur op. 3 Nr. 4, II. Satz, *Andantino, sempre piano*, T. 1–9

Könnte der Sinfoniesatz Bachs der Initialzündung für die sechstönige Motivstruktur in Mozarts Werken gewesen sein? Schaffenspsychologisch erscheint es plausibel, dass gerade Prägungen in jüngeren Jahren lang anhaltende Konsequenzen nach sich ziehen können: Bedenkt man die hinreichend dokumentierte gegenseitige Wertschätzung und Zuneigung, welche die zwei Komponisten verbanden, so erscheint eine bedeutende Beeinflussung Mozarts durch den Londoner Bach sogar recht wahrscheinlich. Allerdings sollte man sich vor einem voreiligen Schluss in Acht nehmen: Zwischen der Begegnung mit Bach und der ersten Erscheinung des Motivs in Mozarts Werken vergehen gut acht

61 Die Publikation von Johann Christian Bachs sechs Sinfonien op. 3 erfolgte Anfang April 1765. Die Werke waren unmittelbar davor im Rahmen einer Londoner Subskriptionsreihe zwischen Januar und März dieses Jahres aufgeführt worden, sind aber ferner auch in (früheren) italienischen Manuskripten erhalten (vgl. Warburton 1984). Die Mozarts hielten sich in London vom 23. April bis 6. August 1764, dann wieder vom Ende September 1764 bis Ende Juli 1765 auf, also während eines Zeitraums, in den sowohl die Subskriptionsreihe als auch die Veröffentlichung von Bachs op. 3 fielen.

Jahre<sup>62</sup> und dann ist es zunächst die weder tonartlich noch topologisch mit Bachs Melodie verwandte Variante im Streichquartett KV 160, die Mozart gebraucht.

Angesichts des relativ hohen Anteils der Streichquartette gerade unter den frühen Mitgliedern der Achter-Gruppe stellt sich weiterhin die Frage, ob Mozarts Verwendung der sechstönigen Motivstruktur auf einen Einfluss der drei Quartett-Opera 9, 17, 20 Joseph Haydns, die er spätestens 1773 in Wien kennenlernte, zurückzuführen sei.<sup>63</sup> In der Tat findet sich im langsamen Satz des c-Moll-Quartetts op. 17 Nr. 4 eine geradezu wörtliche Instanz des Motivs, die obendrein in Es-Dur steht. Die Motiverscheinung in diesem mit *Adagio cantabile* überschriebenen Satz entspricht allerdings kaum der *Adagio*-Einleitung in Mozarts Streichquartett KV 171/I und ist mit ihrem lyrischen Tonfall und den (ebenfalls in Bachs Sinfoniesatz verwendeten) galanten Antizipationen mit den Mozartschen Instanzen des ›*Andante-Topos*‹ viel näher verwandt (wie bereits erwähnt, umfassen die Instanzen des ›*Andante-Topos*‹ auch Sätze im *Adagio*- und im *Larghetto*-Tempo).

**Adagio cantabile**

Beispiel 11: Joseph Haydn, Streichquartett c-Moll op. 17 Nr. 4, III. Satz, *Adagio cantabile*, T. 1–10

Haydns Streichquartette spielten in Mozarts kompositorischer Entwicklung bekanntlich keine geringere Rolle als Johann Christian Bachs Sinfonien. Unter Mozarts Instanzen des Motivs findet sich zwar keine im Dreiertakt (vgl. Tabelle 1), dies wäre aber kein hinreichender Grund, um Haydns Quartettsatz die Vorbildfunktion kategorisch abzusprechen.

Für welchen der beiden Sätze man sich auch immer entscheidet, mit ihnen wäre nicht nur der Einzugs der sechstönigen Figur ins Mozartsche Werk, sondern ferner auch

62 Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Es-Dur-Instanz KV 15<sup>kk</sup> aus dem *Londoner Skizzenbuch* (Beispiel 7e) unter dem Einfluss von Johann Christian Bachs Sinfoniesatz stehen könnte, indes weist dieses Beispiel eine zu große typologische Distanz sowohl zu Bachs melodischer Formulierung als auch zur ›buchstäblichen‹ Motivstruktur auf, als dass ein zwingender Zusammenhang behauptet werden könnte.

63 Vgl. Plath 1966, XI und FN 30.

ihre lang anhaltende Bindung an die Tonart Es-Dur zu begründen.<sup>64</sup> Allerdings sieht sich auch diese Hypothese mit ungelösten Fragen konfrontiert: Die frühesten Mozartschen Instanzen, die den beiden potentiellen Vorbildern typologisch nahe stehen, sind eher die Motiverscheinungen in KV 205/III (A-Dur) und KV 203/VI (G-Dur) und nicht die Es-Dur-Instanz in KV 171 mit ihren festlichen, etwas starren Viertelnoten. Erst mit der Arie Nr. 11 aus *Idomeneo* wird eine umfassende satztechnische, topologische sowie tonartliche Übereinstimmung mit Johann Christian Bachs *Andantino* (hier stimmt sogar die Taktart überein) und mit Haydns *Adagio cantabile* erreicht.

Wie eine bestimmte Figur ihren Weg in Mozarts melodisches Repertoire gefunden haben, bzw. ihre Anbindung an eine spezifische Tonart zustande gekommen sein könnte, wird im Einzelfall kaum restlos nachzuvollziehen sein – dies schon allein aus dem Umstand heraus, dass eine methodologisch abgesicherte Erschließung der Musik, die Mozart kannte und die ihn mutmaßlich beeinflusste, nur sehr eingeschränkt möglich ist. Nun erzählt aber das Mozartsche Werk auch eine eigene Entwicklungsgeschichte. Will man aus der besprochenen sechstönigen Motivstruktur auf das Ganze schließen, scheint bei dieser Geschichte wiederum die Bindung bestimmter Momente des Tonsatzes an spezifische Tonarten eine nicht unwesentliche Rolle gespielt zu haben.

64 Die offensichtliche motivische Entsprechung zwischen der sechstönigen Struktur in Mozarts Werk und dem II. Satz aus Johann Christian Bachs Sinfonie op. 3 Nr. 4 erscheint zwar zu eklatant, als dass sie bisher nicht erkannt würde, allerdings ist es dem Autor nicht gelungen, entsprechende Hinweise ausfindig zu machen. In der einschlägigen Mozartliteratur wird eher ein Zusammenhang mit dem ebenfalls in Es-Dur stehenden II. Satz aus Carl Philipp Emanuel Bachs Triosonate in B-Dur H 584/Wq 158 postuliert, einem Werk, das ursprünglich im Rahmen der Berliner Reihe *Musikalisches Mancherley* zwischen 1762 und 1763 erschien und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in einer bearbeiteten Fassung von Georg Schumann in Leipzig neu verlegt wurde. Hermann Abert verweist neben diesem Triosonatensatz auf eine Opernstelle Paisiellos in F-Dur als einen möglichen Einfluss (1955/56, I, 364; die Stelle in Paisiellos Werk bleibt allerdings ungenannt). Alfred Heuß will den Einfluss Paisiellos aus chronologischen Gründen ausgeschlossen wissen, vermutet indes den mittleren Satz aus Carl Philipp Emanuel Bachs Triosonate als Ursprung des Gedankens in Mozarts Musik (Heuß 1930/31 188f.). Bemerkenswert erscheint, dass Ellwood Derr, obwohl in seiner »Konkordanz« der motivischen Korrespondenzen zwischen Mozart und Johann Christian Bach eine partielle Liste der Instanzen der sechstönigen Motivstruktur in Mozarts Werken erscheint (vgl. Anm. 19 oben), diese Stellen nicht etwa auf Johann Christian Bachs *Andantino*, sondern – ähnlich seinen Vorgängern – auf Carl Philipp Emanuel Bachs Triosonatensatz bezieht. Im Laufe dieses langsamen Satzes im Dreivierteltakt begegnet das sechstönige Motiv fünfmal – viermal davon in Es-Dur –, dies obendrein in der bekannten symmetrischen Gestaltung an der Position der dritten und der vierten Phrase des Themas (erstmalig in T. 4f. mit Auftakt). Im Vergleich mit den Erscheinungsformen im Mozartschen Œuvre fällt allerdings auf, dass die Auftakte (Töne 1 und 4 der Sechs-Ton-Folge) bei Carl Philipp Emanuel Bach als Sechzehntelnoten besonders leicht ausfallen (vor allem in Relation zu den darauf folgenden Viertelnoten). Es kann keinesfalls ausgeschlossen werden, dass die Nummer der Berliner Musikzeitschrift mit Carl Philipp Emanuel Bachs Triosonate in Mozarts Hände gelangen konnte, dennoch erscheint ein Zusammenhang mit Johann Christian Bachs zur Zeit des London-Aufenthalts der Mozartfamilie aufgeführter Sinfonie wesentlich plausibler. Die Motiverscheinung im II. Satz der Sinfonie in B-Dur op. 17 Nr. 5 von Karl Friedrich Abel (erwähnt in Brügge 1992, 79 FN 42) liefert einen weiteren Fall in Es-Dur (wiewohl mit etlichen typologischen Abweichungen von der »Reinform«), der sich möglicherweise als eine Anspielung auf den *Andantino*-Satz des inzwischen verstorbenen Johann Christian Bach deuten ließe. Mozart dürfte indes dieses späte Werk Abels, das erst um 1785 in London erschien und außerhalb England keine Verbreitung hatte, nicht bekannt gewesen sein. Auch das zweite hier genannte mögliche Vorbild für Mozarts sechstönige Motivstruktur, Joseph Haydns *Adagio cantabile* op. 17 Nr. 4/III, scheint in diesem Zusammenhang bisher nicht beachtet

## Abkürzungen:

NMA: Neue Mozart-Ausgabe = *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, in Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, 10 Serien, Kassel u. a.: Bärenreiter 1955 ff.

BriefeGA: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe* (= Briefe Gesamtausgabe), hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl, Textbände I–IV, Kommentarbände V/VI, Registerband VII, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl, Kassel u. a.: Bärenreiter, 1962/63, 1971 und 1975; neu aufgelegt mit zusätzlichem Bd. VIII (= Einführung, Ergänzungen und Bibliographie), hg. von Ulrich Konrad, Kassel u. a.: Bärenreiter 2005.

## Literatur

Abert, Hermann (1955/56), *W. A. Mozart*. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns *Mozart*, 3. Aufl. (7. Aufl. der Biographie Jahns), Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Anonymus (1909), »Ein Mozartsches Motiv, von ihm wiederholt«, *Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin* 3/5, 123–124.

Auhagen, Wolfgang (1983), *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. u. a.: Lang.

Bär, Carl (1963), »Die ›Andretterin-Musik‹. Betrachtungen zu KV 205«, *Acta Mozartiana* 10/2, 30–37.

Bockholdt-Weber, Petra (1990), »B-Dur und D-Dur bei Beethoven«, in: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, hg. von Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller, Pfaffenhofen: Ludwig, 321–338.

worden zu sein. Nicole Schwindt-Gross' Behauptung (1989, 152), die ersten drei Töne des Motivs in KV 171/I stellen eine Anspielung auf den Beginn des II. Satzes (›Capriccio‹) aus Haydns Streichquartett op. 20 Nr. 2 dar, vermag wenig zu überzeugen, da die melodische Formulierung Haydns von der ersten Phrase der sechstönigen Motivstruktur nicht nur durch getauschte Reihenfolge der Töne, sondern auch durch die Hinzufügung eines weiteren Tons *g* abweicht (Haydns Unisono-Phrase lautet: *c<sup>1</sup>-es<sup>1</sup>-h-g<sup>1</sup>*). Joachim Brüggens Verweis auf die Eröffnung des Finalsatzes aus Haydns op. 17 Nr. 4 (1992, 79) veranschaulicht die tonale Ambivalenz der ersten Motivhälfte, die in diesem Fall die Tonart c-Moll artikuliert, allerdings kommt dieses Thema als melodisches Vorbild der sechstönigen Motivstruktur nicht in Frage. Im I. und im III. Satz aus Haydns C-Dur-Streichquartetts op. 9 Nr. 1 erscheinen zwar motivische Formulierungen, die mit der sechstönigen Motivstruktur verwandt sind, diese stellen aber keine ›buchstäblichen‹ Wiedergaben der Struktur dar und stehen darüber hinaus nicht in Es-Dur. Aus Haydns drei Quartettzyklen op. 9, 17 und 20 bietet sich lediglich die oben zitierte Stelle aus op. 17 Nr. 4/III als möglicher Einfluss auf Mozarts ›Andante-Topos‹-Instanzen an. Der Umstand, dass gleich zwei offensichtlich unabhängig voneinander entstandene ›vormozartsche‹ Quellen (drei sogar, wenn man Carl Philipp Emanuel Bachs Triosonatensatz dazurechnet) die sechstönige Motivstruktur in Verbindung mit der Tonart Es-Dur verwenden, führt indes zu allgemeinen Überlegungen hinsichtlich einer möglichen, über den Mozartschen Bezug hinausgehenden ›Es-Durigkeit‹ dieses Motivs (vgl. Anm. 56).

- (2003), »F-Dur in Mozarts Opern«, in: *Bericht über das Mozart-Symposium zum Gedenken an Wolfgang Plath (1930–1995)*, hg. von Marianne Danckwardt und Wolf-Dieter Seiffert, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Brügge, Joachim (1992), »Joseph Haydn, op. 20 Nr. 2, Capriccio – eine Vorlagekomposition für W. A. Mozart, KV 171, I«, *Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch* 1, 69–86.
- Chusid, Martin (1968), »The Significance of D Minor in Mozart's Dramatic Music«, *Mozart-Jahrbuch* 1967, 87–93.
- Derr, Ellwood (1997), »Composition with Modules. Intersections of Musical Parlance in Works of Mozart and J. C. Bach«, *Mozart-Jahrbuch* 1997, 249–291.
- Finscher, Ludwig (1985), »Mozart und die Idee eines musikalischen Universalstils«, in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5), hg. von Carl Dahlhaus, Laaber: Laaber, 267–278.
- Fladt, Hartmut (2005), »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs. Systematiken/ Anregungen«, *Musiktheorie* 20/4, 343–369.
- Gloede, Wilhelm (1993), »Motivstruktur und Tonart bei Mozart«, *Archiv für Musikwissenschaft* 50/1, 26–43.
- Hand, Ferdinand (1837), *Ästhetik der Tonkunst*, Bd. 1, Leipzig: C. Hochhausen & Fournes.
- Haynes, Bruce (2002), *A History of Performance Pitch – the Story of »A«*, Lanham: The Scarecrow Press, Inc.
- Heuß, Alfred (1930/31), »Mozarts *Idomeneo* als Quelle für *Don Giovanni* und *Die Zauberflöte*«, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 13, Reprint Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1971, 177–199.
- Hyatt-King, Alec (1937), »The Consistency of Mozart's Use of Keys«, *The Monthly Musical Record* 67, 104–107.
- Jahn, Otto (1856–59), *W. A. Mozart*, 4 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Jan, Steven B. (1995), *Aspects of Mozart's Music in G Minor. Toward the Identification of Common Structural and Compositional Characteristics*, New York u. a.: Garland Publishing.
- Kaiser, Ulrich (2007), *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Koch, Heinrich Christoph (1782–93), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bde., Rudolstadt und Leipzig: Adam Friedrich Böhme, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 2000.
- Konrad, Ulrich (2005), *Wolfgang Amadé Mozart. Leben. Musik. Werkbestand*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Lüthy, Werner (1931), *Mozart und die Tonartencharakteristik* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 3), Strassburg: Heitz & Cie., Reprint Baden-Baden: Koerner 1974.
- Mattheson, Johann (1713), *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg: der Autor und Benjamin Schillers Wittwe, Reprint Laaber: Laaber 2002.
- Mies, Paul (1948), *Der Charakter der Tonarten*, Köln u. a.: Stufen.

- Mozart, Leopold (1756), *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg: Johann Jacob Lotter.
- Plath, Wolfgang (1966), »Vorwort« zur NMA VIII/20, Abt. 1/1 (Streichquartette Bd. I).
- (1984), »Chronologie als Problem der Mozartforschung«, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981*, hg. von Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel u. a.: Bärenreiter, 371–378.
- Quantz, Johann Joachim (1752), *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin: Johann Friedrich Voß, Reprint München u. a.: dtv/Bärenreiter 1992.
- Riepel, Joseph (1755), *Grundregeln zur Tonordnung insgemein [...]*, Frankfurt und Leipzig, Reprint in: *Joseph Riepel. Sämtliche Schriften zur Musiktheorie* (= Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 20), hg. von Thomas Emmerig, Wien u. a.: Böhlau 1996, 101–237.
- Rosen, David (1996), »Unexpectedness and Inevitability in Mozart's Piano Concertos«, in: *Mozart's Piano Concertos. Text, Context, Interpretation*, hg. von Neal Zaslav, Michigan: University of Michigan Press, 261–284.
- Schilling, Gustav (1835–38), Artikel: »A-Dur« bis »h-Moll«, in: ders., *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 1–3, Stuttgart: Köhler.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel (1806), *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, posthum hg. von Ludwig Schubart, Wien: Degen, Neuausgabe hg. von P. A. Merbach, Leipzig: Wolkenwanderer.
- Schwindt-Gross, Nicole (1989), *Drama und Diskurs: Zur Beziehung zwischen Satztechnik und motivischem Prozeß am Beispiel der durchbrochenen Arbeit in den Streichquartetten Mozarts und Haydns* (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 15), Laaber: Laaber.
- Souper, F.O. (1933), »Mozart and Tonality«, *The Monthly Musical Record* 63, 202–203.
- Steblin, Rita (1981), *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Reprint Rochester, New York: University of Rochester Press, 1996.
- Tenschert, Roland (1953), »Die g-Moll-Tonart bei Mozart«, *Mozart-Jahrbuch 1951*, 112–122.
- Tusa, Michael C. (1993), »Beethoven's ›C-Minor Mood‹: Some Thoughts on Structural Implications of Key Choice«, *Beethoven Forum* 2, 1–27.
- Ulibischeff, Alexander (1859), *Mozart's Leben und Werke*, zweite Aufl., bearbeitet und erweitert von Ludwig Gantter, 4 Bde., Stuttgart: Carl Conradi.
- Tyson, Alan (1987), *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge u. a.: Harvard University Press.
- Vetter, Isolde (1998), »Mozarts Nachschrift des Allegrischen Miserere: Ein Gedächtnis-›Wunder‹«, in: *Musik als Text: Bericht über den internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung*, hg. von Hermann Danuser und Tobias Pleblich, Kassel: Bärenreiter, 144–147.

- Warburton, Ernest (1984), »Introduction«, in: *Symphonies I. Twelve Early Symphonic Works from Eighteenth-Century Printed Sources* (= The Collected Works of Johann Christian Bach 1735–1782 26), hg. von Ernest Warburton, New York u. a.: Garland Publishing, Inc.
- Webster, James (1991), *Haydn's ›Farewell‹ Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press.

# Historische Schichten miteinander »verflözt«

Die Übersendung der Klavierstücke opp. 116–119 als passendes Gegengeschenk für Philipp Spittas Aufsatz »Über Brahms«

Knud Breyer

Philipp Spittas Aufsatz »Über Brahms« ist von der neueren Brahms-Forschung kaum beachtet worden. Brahms selbst hingegen scheint Spittas Interpretation sehr geschätzt zu haben. Als Dank übersandte er ihm mit den Klavierstücken opp. 116–119 Kompositionen, die Spittas These in idealer Weise ergänzen. Das späte Klavierwerk pointiert das von Spitta konstatierte Prinzip der Aktualisierung historischer Erfahrung durch die Verstärkung des analytischen Zuges. Hier werden verschiedene historische Schichten durch die Überblendung und Gegenüberstellung miteinander in Beziehung gesetzt.

1892 veröffentlichte Philipp Spitta im Rahmen seiner Aufsatzsammlung *Zur Musik*<sup>1</sup> einen Essay »Über Brahms«<sup>2</sup>. Dieser Beitrag ist von der Brahmsforschung nur ungenügend zur Kenntnis genommen worden. Vielmehr haben sich die von Spitta bemängelten Klischees im Brahmsbild bis heute erhalten. Gegen die ideologische und durch Brahms' Unterschrift unter das sogenannte »Manifest gegen die Neudeutschen«<sup>3</sup> von 1860 durchaus mitverschuldete Verengung auf die Antipodenschaft zur Neudeutschen Schule, die in der Brahmsforschung einen Schwerpunkt auf die von neudeutscher Seite als reaktionär diffamierten Gattungen der Kammermusik sowie die Symphonie nach sich zog, richtet Spitta den Blick auf das Gesamtwerk. Hier betont er insbesondere, dass Brahms' Komponieren, ungeachtet des Umstands, dass die vier Symphonien in der Tat als schlagender Beweis gegen die neudeutsche Behauptung vom historisch notwendigen Ende der klassischen Gattungen gewertet werden können, viel universalistischer angelegt ist. Brahms auf das Telos eines »zweiten Zeitalters der Symphonie«<sup>4</sup> zu verengen und mit Richard Pohl anzunehmen, die Brahms'sche Muse konzentriere sich insbesondere in der Symphonie<sup>5</sup>, greift zu kurz. Diese Perspektive lässt sich bereits durch einen quantitativen Zugriff entkräften. Häufig in Form von Paarbildungen gattungsgleicher Werke, scheint das Brahms'sche Werk darauf ausgerichtet zu sein, eine möglichst große Gattungsvielfalt

1 Vgl. Spitta 1892a.

2 Ebd., 387–427.

3 Brahms u. a. 1860, 142.

4 Dahlhaus 1980, 220.

5 Pohl 1876, 657.

hervorzubringen, wenn nicht gar die Idee eines auf Vollständigkeit ausgerichteten historisch-systematischen Gattungskompends zu verfolgen.<sup>6</sup> Aber auch in qualitativer Hinsicht seien, so Spitta, »Lieblingsgattungen [...] bei Brahms nicht zu nennen«.<sup>7</sup> Die Beschäftigung mit der Symphonie ist also keinesfalls höher zu bewerten als die Ausführungen in den anderen Gattungen.

Besonders die frühe Rezeption ordnete den jungen Brahms als Romantiker ein, der die »Erbschaft Schumann's«<sup>8</sup> angetreten habe, und noch 1983 meinte Constantin Floros, einige Zitate als Beleg anführend, im späten Klavierwerk »Schumannsche Modelle und Techniken«<sup>9</sup> erkennen zu können. Spitta hingegen vermag »durchaus nicht zu sagen[,] an welche Meister der jugendliche Komponist sich anschließt«<sup>10</sup>, und hält für »das Seltsamste, was man heute noch über Brahms zu hören bekommt, [...] daß er ein Nachfolger Schumanns sei«.<sup>11</sup> Insbesondere im Liedwerk, und dort vor allem an Exemplaren, die Texte vergleichbaren Inhalts vertonen, trete die Differenz zwischen Schumann und Brahms am augenfälligsten hervor:

Die Romantik des Schumannschen Liedes findet bei ihm keinen Widerhall. Dem zauberischen Gespinnst und Geranke, dem luftig durchbrochenen Wesen Schumannschen Klaviersatzes setzt Brahms eine viel kompaktere Begleitung entgegen. In der Darstellung von Naturstimmungen wird der Unterschied am fühlbarsten. [...] Die Wonne Schumanns: das Untertauchen des Menschlich-Persönlichen in das stille Meer pantheistischen Naturgefühls, wird von Brahms nicht geteilt [...]. Hier stehen die Menschen mit ihrer Lust und Trauer im Vordergrund, und der Menschen Empfindungen darzustellen, ist seines Liedes erstes Ziel. [...] Die [...] Lieder hat er nur bescheiden koloriert, dagegen aber fest gezeichnet; durchaus Hauptsache ist die Gesangsmelodie [...]. Zu diesem Verhältnis, das man das normalere nennen darf, ohne die jeweilige Berechtigung seiner Umkehrung anzuzweifeln, stimmt die Rolle, welche Brahms der Begleitung zuweist. Auf ihre Elemente hin betrachtet, ist sie viel einfacher als bei Schumann [...]. Dies schließt nicht aus, daß sie doch zuweilen sehr kunstvoll sein kann [...]. [...] mit unerschütterlicher Festigkeit stehen Melodie und Baß als die Grundsäulen der Komposition da. Man kann bei Brahms wieder von einem Generalbaß sprechen.<sup>12</sup>

Mit dem Verweis auf das generalbassmäßige Denken selbst in einer so »romantischen« Gattung wie dem Lied berührt Spitta den zentralen Punkt seiner Brahmsdeutung. Von den Neudeutschen sind die im Brahmschen Werk zweifellos auffindbaren histori-

6 Offenkundig ausgelassene Gattungen wie die Symphonische Dichtung und die Oper sind durch historisch vorgeordnete Stellvertreter ersetzt; die Symphonische Dichtung durch die Konzertouvertüre (»Tragische« und »Akademische«) und die Oper durch die weltliche Kantate, wobei der *Rinaldo* zudem noch einen Opernstoff vertont.

7 Spitta 1892b, 135.

8 Selmar Bagge in seiner Rezension des Horntrios op. 40 in der *LaMZ* 2 (1867), zit. nach: Meurs 1996, 143, Anm. 102.

9 Floros 1983, 31.

10 Spitta 1892b, 131.

11 Ebd., 132.

12 Ebd., 144 f.

stischen Tendenzen gnadenlos polemisch ausgeschlachtet worden. Für Richard Wagner war bereits die von Spitta gerühmte und gegen die selektiven Brahmsbilder angeführte Vielfalt des Werkes nicht nur Zeichen einer künstlerischen Schwäche, Ausdruck einer, wie Friedrich Nietzsche meinte, »Melancholie des Unvermögens [, die] nicht aus der Fülle [...] schafft [, sondern lediglich] nach Fülle [...] dürstet«<sup>13</sup>, sondern mehr noch ästhetischer Zynismus. Unverkennbar auf Brahms gemünzt schreibt Wagner:

Macht Witz, auch ihr Musiker; verkleidet euch und steckt eine Maske vor. [...] Ich kenne berühmte Komponisten, die ihr bei Konzert-Maskeraden heute in der Larve des Bänkelsängers (»an allen meinen Leiden«!), morgen mit der Halleluja-Perücke Händels, ein anderes Mal als jüdischen Czardas-Aufspieler, und dann wieder als grundgediegenen Symphonisten in eine Numero Zehn verkleidet antreffen könnt.<sup>14</sup>

Auch Spitta kann sich bisweilen, vor allem beim Motettenwerk, Nietzsches Eindruck, Brahms sei »ein Meister in der Copie«<sup>15</sup>, nicht ganz entziehen. Auch er meint, dass man die

[...] geistlichen Gesänge für Frauenstimmen über lateinische Texte [op. 37, d. Verf.] [...] am liebsten als Studien bezeichnen [möchte]. Sie sind zum Erstaunen künstlich, nicht ohne Gewaltbarkeit, und haben außerdem nicht allzuviel vom Brahmschen Wesen an sich. Auch in den frühesten deutschen Motetten [op. 29, d. Verf.] [...] zeigt sich noch nicht jener Grad der Gewandtheit, welchen die Schwierigkeit der Aufgabe erheischt.<sup>16</sup>

Und auch in op. 74 erscheint Spitta der Schlusschoral als entliehener Fremdkörper, als »fremder Bestandteil in einem Originalwerk«, der »in der Idee des Kunstwerks selbst nicht begründet«<sup>17</sup> und nur als »Huldigung«<sup>18</sup> an Bach verständlich sei. Für Spitta sind damit die neuralgischen Werke bei Brahms in den Blick genommen, Werke, die in besonderer Weise einem »Geschichts-Dilettantismus« Vorschub leisten, der auf schlichter »Entwicklungstheorie« beruht und Kunst nicht mehr aus »aus dem Augenblicke heraus« sondern »nur beziehungsweise [...] mit abschweifenden Blick auf das, was neben oder hinter ihm steht«<sup>19</sup> begreift.

Das Missverständnis, so Spitta, bestehe darin, dass Brahms zwar »das Zusammenfassen aller Formen und Ausdrucksmittel der letzten Jahrhunderte«<sup>20</sup> zu einem wesentlichen Gegenstand seiner kompositorischen Arbeit gemacht habe, hierbei aber gerade nicht, wie Nietzsche und Wagner es ihm vorwarfen, epigonal vorgegangen sei. »Wer die Vorstellung hat, er arbeite nur in den Ideen Haydns, Mozarts, Beethovens weiter, mit gelegentlichen Anleihen bei Sebastian Bach, kennt ihn schlecht.«<sup>21</sup>

13 Nietzsche o.J., 117.

14 Wagner o.J., 59.

15 Nietzsche o.J., 117.

16 Spitta 1892b, 157.

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Ebd., 129.

20 Ebd., 134.

Brahms schöpft tief aus dem Born der Vergangenheit. Dennoch kann man nicht sagen, daß in seiner Musik etwas Archaisierendes sei. Dieses könnte nur bedeuten, daß er ihr durch Anwendung alter, uns fremd gewordener Ausdrucksmittel einen äußerlichen Reiz anpuzte, der poetisierend und stimmunggebend zu wirken habe. Da dergleichen in der Ton- und Dichtkunst heutzutage wirklich geschieht, so möchte ich mit Nachdruck aussprechen, daß mir die Brahms'sche Schaffensart mit dieser realistischen Richtung nicht das Geringste gemein zu haben scheint. Alles, was er von den Alten gelernt hat, ist ihm grundeigen geworden und hat sich in seine höchstpersönliche Tonsprache verflößt.<sup>22</sup>

Im Auge hat Spitta hier vor allem Merkmale, in denen sich dann 50 Jahre später für Arnold Schönberg in seinem gleichnamigen Radioessay »Brahms der Fortschrittliche«<sup>23</sup> manifestierte. Ebenso wie Schönberg im Hinblick auf sein eigenes dodekaphones Komponieren Aspekte bei Brahms als progressiv ansah, die seiner Meinung nach bereits auf die musikalische Prosa, Schönbergs Telos der Musik als »ungebundene Sprache«, hindeuten – stufenreiche Harmonik, Aufhebung des Akzentstufentaktes durch Konflikt-rhythmik, rasche motivische Entwicklung von diastematischen Zellen – betrachtet Spitta Brahms mit der Erfahrung eines auf »Alte Musik« spezialisierten Musikhistorikers. Anders als Schönberg, der den »fortschrittlichen« Brahms in einen entwicklungsgeschichtlichen Rahmen stellt und als Teil eines historischen Prozesses begreift, der auf Erweiterung bzw. Auflösung des Korsetts sogenannter klassischer Normen angelegt war, sieht Spitta Brahms' farbige Harmonik, komplexe Rhythmik und motivische Arbeit als individuelle produktive Anverwandlung historischer Erfahrung, als Neueinkleidung modalen Denkens sowie kontrapunktischer Kombinationskunst.

Spitta ließ Brahms ein Exemplar der Aufsatzsammlung *Zur Musik* zukommen. Brahms bedankte sich schriftlich am 28. März 1892<sup>24</sup> und entschuldigte sich für seine verspätete Reaktion, beließ es aber zunächst bei dem Brief, den Spitta am 10. April beantwortete. Zeitnah findet keine weitere Korrespondenz statt. Ohnehin waren Spitta und Brahms ungeachtet des vertraulichen Verhältnisses nur sporadisch in Briefkontakt, vor allem, wenn es um fachliche Fragen im Umfeld von Spittas Editionsprojekten im Bereich Alter Musik ging. Hier war Brahms, der bekanntlich ebenso intensive wie systematische historische Studien betrieb<sup>25</sup>, ein kompetenter Gesprächspartner. Erst im Dezember 1892 setzt der Briefkontakt wieder ein mit einem Dankeschreiben Spittas für den Erhalt der Fantasien op. 116 und der Intermezzi op. 117 (4.12.), denen Brahms als »schmale Wiederholung [seines] Dankes« ganz offenbar für Spittas Aufsatz vom Jahresanfang die Klavierstücke op. 118 und op. 119 folgen lässt.

1878 hatte eine Indiskretion Joseph Joachims Brahms gegenüber Spitta in eine peinliche Situation gebracht. Joachim berichtete Spitta von Brahms' Vorhaben, ihm die Zwei

21 Ebd.

22 Ebd., 141.

23 Vgl. Schönberg 1976, 35–71 (Rückübersetzung des erweiterten Radiovortrags aus dem Amerikanischen).

24 Vgl. Brahms 1920, 88f.

25 Vgl. etwa Mast 1980, 1–196.

Motetten für gemischten Chor a cappella op. 74 zu widmen, was dieser aber inzwischen wieder revidiert hatte, da er meinte, wenn er »dem Musikgelehrten und Bachbiographen Motetten [...] widme [...], so sieht es aus, als ob er, [Brahms, d. Verf.] Besonderes, Mustergültiges in dem Genre machen zu können glaubte usw. usw.«<sup>26</sup> Er wollte mit der Widmungswahl, die dann letztlich doch auf op. 74 fiel, eigentlich lieber warten, bis er »etwas passendes«<sup>27</sup> gefunden habe. Überträgt man diese Situation auf das Jahr 1892, fällt die als Dank für den Brahms-Essay reichlich verspätete Sendung der Klavierstücke auf. Zeitnah zum Dankeschreiben hätte Brahms Spitta im März auch mit den gerade druckfrischen Werken op. 114 bzw. op. 115, also dem Klarinetten trio bzw. dem Klarinettenquintett, eine Freude machen können. »Passender« fand Brahms aber offenbar die vier Sammlungen Klavierstücke. Da Spitta nach eigenen Angaben nur stümperhaft Klavier spielen konnte<sup>28</sup>, dürfte es Brahms bei dem Geschenk nicht darum gegangen sein, die musikalische Freizeitgestaltung im Hause Spitta zu bereichern, was bei Kompositionen dieses Genres ansonsten nahe liegt.<sup>29</sup> Vielmehr ist davon auszugehen, dass Brahms der Meinung war, die Klavierstücke seien auf eine viel subtilere Weise als die beiden Motetten op. 74 geeignet, Spittas intellektuelles Interesse anzusprechen. Spitta schreibt dann auch:

Unausgesetzt beschäftigen mich die Clavierstücke, die von allem, was Sie für Clavier geschrieben haben, so sehr verschieden sind und vielleicht das Gehaltreichste und Tiefsinnigste, was ich in einer Instrumentalform von Ihnen kenne. Sie sind recht zum langsamen Aufsaugen in der Stille und Einsamkeit, nicht nur zum Nach-, sondern auch zum Vordenken und ich glaube Sie recht zu verstehen, wenn ich meine, daß Sie derartiges mit dem ›Intermezzo‹ haben aussagen wollen. ›Zwischenstücke‹ haben Voraussetzungen und Folgen, die in diesem Falle ein jeder Spieler und Hörer sich selbst zu machen hat.<sup>30</sup>

Und in Bezug auf die mit der gleichen Sendung mitgeschickten *55 Übungen* meint er:

Wir Historiker glauben nun einmal, daß nichts vom Himmel fällt, aber wo diese Claviertechnik einhakt, kann ich doch nicht finden. Ich habe die Claversonaten wieder durchgelesen, darin begegnet mir spätbeethovenscher Claviersatz, Weber'scher, in der

26 Brahms 1917, 91.

27 Ebd.

28 »Könnte man sie nur recht spielen! Manches gelingt mir nach einigen Versuchen leidlich, aber das herrliche es-moll [op. 118 Nr. 6, d. Verf.] kriege ich nicht heraus, sondern ärgere mich nur über mein Gestümper. Nicht einmal das a-moll [op. 118 Nr. 1, d. Verf.] will mir gelingen« beklagt sich Spitta sogar angesichts der keineswegs technisch anspruchsvollsten, der ohnehin, mit Ausnahme vielleicht von op. 119 Nr. 4 nicht gerade virtuoson Stücke. Vgl. seinen Brief an Brahms vom 22. Dezember 1893 (Brahms 1920, 96).

29 So betont beispielsweise Klaus Groth in seinem Dankeschreiben für den Erhalt von op. 116/117, dass »es [...] erfreulich [sei], daß Brahms einmal wieder etwas komponiert hat, was man ohne fremde Hilfe für sich allein und ohne Störung genießen kann« (Brief vom 8. Februar 1893. Brahms/Groth 1997, 129.)

30 Brief an Brahms vom 22. Dezember 1893, BBW XI, 95 f.

fis-moll-Sonate auch wohl Lisztscher, Schumann'scher gar nicht, und auch die anderen Verwandtschaften scheinen mir nur vorübergehend, ich könnte die Takte aufweisen. Auf die eigentliche Quelle, auf die Hauptanregung komme ich nicht. Jetzt lachen Sie und denken: Geschieht ihm recht, warum ist er so neugierig.<sup>31</sup>

Brahms dürfte es in der Tat amüsiert haben, dass sein Doppelgeschenk wie geplant Spittas wissenschaftliche Neugier und Lust am Aufspüren historischer Bezüge geweckt hatte, des Rätsels Lösung aber noch ausstand, obwohl Spitta sie eigentlich bereits ganz buchstäblich in den Händen hielt. Sowohl mit seiner Reflexion über den Intermezzobegriff in Bezug auf die Klavierstücke als auch mit der Vermutung, die Etüden seien als Spielbände für satztechnische Bezugspunkte bei den Klaviersonaten anzusehen, war Spitta zwar auf die richtige Fährte gekommen, hatte aber das missing link, das ihm die »Hauptanregung« der Klavierstücke offenbart hätte, noch nicht entdeckt: es ist seine eigene Kernthese aus dem Aufsatz »Über Brahms«.

Denn mit dem späten Klavierwerk hatte Brahms wirkliche »Zwischenstücke« komponiert, Stücke, die »Voraussetzungen und Folgen haben« und aufs »Gehaltreichste und Tiefsinnigste«, nämlich auf einem gänzlich neuen Niveau, Spittas zentralen Befund bestätigen, Brahms schöpfe »tief aus dem Born der Vergangenheit«, wobei »alles, was er von den Alten gelernt hat, ihm grundeigen geworden« sei und sich »in seine höchstpersönliche Tonsprache verflößt« habe. Hatte Brahms etwa im Motettenwerk Musikgeschichte in genuinen Eigenkompositionen gleichsam nacherzählt – was, wie Spitta zu recht bemerkte, mitunter »künstlich, nicht ohne Gewaltamkeit« wirkt –, erreicht er im späten Klavierwerk das Ziel, historische Gattungsstationen mit modernen Mitteln zu rekapitulieren, auf eine wesentlich subtilere Weise. Hier ist die historische Vergegenwärtigung nicht nur als »höchstpersönliche« und damit durch die Brille des 19. Jahrhunderts geschaut Adaption des Alten in Eins-zu-eins-Beziehungen realisiert, sondern als ein Vexierspiel angelegt, das Elemente unterschiedlicher historischer Provenienz zusammenstellt. Während dem Betrachter bzw. Hörer der Motetten deren Bezugspunkt unmittelbar Augen steht, da es sich bei ihnen um Aktualisierungen des Palestrinastils (Drei geistliche Chöre für Frauenchor op. 37), der Choralmotetten- (Zwei Motetten für fünfstimmigen gemischten Chor op. 29) oder Choralpartitentradition (op. 74 Nr. 2) handelt, ist in den Klavierstücken das Verhältnis zwischen den historischen »Voraussetzungen« und deren kompositorischen »Folgen« ungleich komplexer: Das Aufspüren der verschiedenen, sich bisweilen gegenseitig neutralisierenden historischen Schichten verlangt einen beständigen Perspektivenwechsel.

Am einfachsten ist die historische »Intermezzobildung« beispielsweise in den Intermezzi op. 117 Nr. 2 und op. 116 Nr. 3 ausgeführt. Sie kommt dem in den Motetten erprobten Verfahren der historischen Nacherzählung am nächsten, ist aber bereits mit einer qualitativen Neuausrichtung verbunden. Diese Intermezzi rekurrieren auf Aspekte aus anderen Gattungen der Klaviermusik, gießen diese aber in die Gestalt dreiteiliger lyrischer Klavierstücke zeitgenössischen romantischen Zuschnitts. Das Verhältnis zwischen Haupt- und Mittelteil beim Intermezzo op. 116 Nr. 3 ist, abgesehen von der kontrastie-

31 Ebd., 96f.

renden Ableitung hinsichtlich der Motivik<sup>32</sup>, durch einen Wechsel von Satztechnik und Charakter bestimmt. Nach dem *Allegro passionato* in durchgehender Forte-Dynamik des Hauptteils ist der Mittelteil tempomäßig (zum einen durch die Anweisung *un poco meno Allegro*, zum anderen durch die längeren Notenwerte) und vor allem dynamisch (überwiegend *piano*) zurückgenommen. Satztechnisch beruht er teils auf realer Kanonbildung, teils auf freierer kontrapunktischer Imitation. Hierbei sorgt sowohl die kontrapunktische Gegenüberstellung zweier eng miteinander verwandter Themen als auch deren permanente variative Veränderung und Neukombination (insbesondere im Sinne kontrapunktischer Verarbeitung als Umkehrungs-, Krebs- und Krebsumkehrungsbildung) für eine hochkomplexe Polyphonie auf der Basis einfachster motivischer Substanz. Zwar beginnt auch der Hauptteil polyphon, wobei die kontrapunktischen Mittel des Stimmtausches (vgl. T. 2 versus T. 6) und der Augmentation (vgl. T. 13 und T. 29 ff. versus T. 1) prominent zur Anwendung kommen, dies betrifft aber nur die Stollen der beiden barförmigen Formabschnitte Takt 1 ff. und Takt 13 ff. Die aus Takt 1 abgeleiteten Abgesänge Takt 9 ff. und Takt 21 ff. hingegen sind homophon. Sie bestehen ausschließlich aus parallel geführten Akkordbrechungen in auf- und absteigender Richtung, die dann sequenziert werden. In Verbindung mit dem motorischen Gestus der nachschlagenden Achtelbewegung in den Stollen verleihen insbesondere sie dem Hauptteil eine toccatenhafte Prägung. Diesem ›Präludium‹ folgt dann der Mittelteil mit seinem kontrapunktischen Repertoire wie ein Fugenstellvertreter. Die Rekapitulation, also das ›Postludium‹, wiederholt den Hauptteil, mit dem Unterschied, dass die ›Toccatenabschnitte‹ nun teilweise in Gegenbewegung ausgeführt werden.

Der Allusion auf Präludium und Fuge in op. 116 Nr. 3 lässt sich op. 117 Nr. 2 spiegelbildlich zur Seite stellen. Hier nun ist das satztechnische Verhältnis zwischen Haupt- und Mittelteil genau umgekehrt. In op. 117 Nr. 2 ist der kurze und nicht eigens gegenüber dem Hauptteil abgegrenzte, sondern aus ihm hervorgehende Mittelteil (T. 39–51) lockerer gefügt als der Hauptteil. Er besteht aber wiederum aus Akkordbrechungen mit sukzessiv wechselnder Bewegungsrichtung, die sich als freie Fortführung aus dem Themenkopf des Anfangs ergeben. Und auch der Hauptteil besteht wieder, wie der Mittelteil von op. 116 Nr. 3, aus zwei motivisch verwandten Motivbeständen, die hier aber nicht simultan durchgeführt, sondern auf unterschiedliche Formabschnitte verteilt werden. Der Formabschnitt Takt 23 ff., harmonisch auf der Parallele Des-Dur der Tonika b-Moll angesiedelt, beruht motivisch auf einer augmentierten Variante des Anfangsthemas. Diese ist kompakter gesetzt als das Anfangsthema, weil das vormalig sukzessive Wechselspiel zwischen rechter und linker Hand nun simultan erfolgt. Ferner ist die Melodiestimme mit Nebennoten versehen und der Satz durch hinzugefügte chromatische Mittelstimmen angereichert. An die Stelle der pausendurchgesetzten kleinteiligen Phrasen tritt ein verbreiteter Punktierungsrhythmus, der an einen Ländler denken lässt und der Variante den Charakter eines elegischen Seitenthemas verleiht. In der Rekapitulation Takt 52 ff. ändert sich das harmonische Dispositionsschema des Hauptteils, indem nun das ›Seitenthema‹ in B-Dur, also der nach Dur gewendeten Tonika erscheint (T. 73 ff.). Allerdings wird das ›Seitenthema‹ nun erneut variiert und im Rahmen einer Zurücknahme des Tempos (*più*

32 Siehe hierzu Dahlhaus 1980, 215.

*Adagio*) zu einer Coda umgedeutet, die auf der Basis eines Orgelpunkts den Themenkopf und eine Reminiszenz an die Akkordbrechungen des Mittelteils einander gegenüberstellt. Wir haben also einen festgefügtten Rahmenteil und einen locker gefügten Mittelteil, im Hauptteil eine charakterliche Gegenüberstellung zweier Themen im kontrastierenden Ableitungsverhältnis, ein dialektisches harmonisches Dispositionsschema mit einem harmonischen Gegensatz im Parallelverhältnis bei einem Mollstück und schließlich die Auflösung dieses harmonischen Spannungsverhältnisses in der Rekapitulation. Stellt man diese Befunde in einen Zusammenhang, lässt sich op. 117 Nr. 2 als ein in die Form eines lyrischen Klavierstücks gebrachter, in seinen Proportionen verschobener Sonatenhauptsatz verstehen, dessen Hauptteil Expositionscharakter hat, dessen Mittelteil als stark komprimierter Durchführungsstellvertreter fungiert und dessen Rekapitulationsteil Reprise und Coda vereint.

Subtiler erfolgt die historische Reflexion in der Romanze op. 118 Nr. 5. Der Titel des Stücks, einem der wenige Beispiele im späten Klavierwerk, bei dem Brahms von den neutralen Bezeichnungen ›Capriccio‹ oder ›Intermezzo‹ zugunsten eines herkömmlichen Genrenamens absieht, scheint auf den ersten Blick unpassend. Denn nur der Hauptteil des Stückes bedient jenen sentimentalischen Charakter, den man – historisch herkommend von der ursprünglich spanischen literarischen Gattung volkstümlich erzählender Strophenlieder – mit der Genrebezeichnung ›Romanze‹ verbindet. Der Mittelteil hingegen ist als strenge Variationenfolge über einem beibehaltenen Bassmodell gehalten. Der Variationsmodus dieser Figuralvariation ist die zunehmende rhythmische Beschleunigung (T. 17–24: Achtelrhythmus; T. 25–23: Achteltriolenrhythmus; T. 33–36: Sechszehntelrhythmus; T. 37–39: Sechzehntelvorschläge; T. 45–46: Sechzehnteldeziole), wobei ab Takt 41 nur noch der letzte Thementakt Gegenstand des Variationsgeschehens ist. Hinzu kommt, dass Haupt- und Mittelteil über die gemeinsame Wechselnotenmotivik kontrastierend voneinander abgeleitet sind und auch der Hauptteil als Variationenfolge gestaltet ist. Letzteres fällt allerdings nicht so unmittelbar ins Auge wie beim Mittelteil, da die formale Anlage nicht kettenförmig ist (A = T. 1–4, B = T. 5–8, A' = T. 9–12, B' = T. 13–16) und die in den beibehaltenen Satz integrierten Variationsprinzipien Kolorierung (Mittelstimme T. 5 ff. und Bass T. 9 ff.) und Lagenwechsel (Oberoktavierung der Mittelstimmenmelodie T. 1 ff. in T. 9 ff.) weniger ostentativ wirken.

Ursprünglich hatte Brahms auch op. 118 Nr. 5 neutral ›Intermezzo‹ nennen wollen und erst in der Stichvorlage den Titel zugunsten ›Romanze‹ geändert.<sup>33</sup> Dieser Gesinungswandel erfolgte offenbar weder aus Verlegenheit noch bedeutete er eine herkömmliche Genrezuweisung. Vielmehr ist er als Fingerzeig auf eine historische Anspielung zu verstehen, mit der Brahms »tief aus dem Born der Vergangenheit« schöpft. Die vier Variationsabschnitte des Hauptteils nehmen, wenngleich nur angedeutet, auf das Progressionsmodell der Romanesca Bezug (Beispiel 1).

Wie für die Romanesca charakteristisch – auf eine historische Differenzierung kann an dieser Stelle verzichtet werden, zumal Brahms' diesbezüglicher Kenntnisstand noch nicht näher untersucht ist – findet sich auch in op. 118 Nr. 5 ein Gerüstsatz, bei dem erstens eine im Quartraum diatonisch absteigende Oberstimme ( $f^2$ - $e^2$ - $d^2$ - $c^2$ ) durch eine

33 Vgl. McCorkle 1984, 473.

Beispiel 1: Johannes Brahms, Romanze F-Dur op. 118 Nr. 5, T. 1–3 und Romanesca-Modell

Bassformel kontrapunktiert wird, die aus dem Modul eines Quartfalls eine Terzfallsequenz (*F* statt *f-c-d-a*) formt und zweitens der Abschluss des Modells harmonisch in einer untermediantischen Relation zum Anfang erfolgt (von F-Dur in T. 1 nach d-Moll in T. 3). Abweichend vom Modell ist bei Brahms Takt 2 keine Wiederholung von Takt 1 auf gleicher Stufe, sondern eine Transposition in die Unterquinte, welche folglich bereits harmonisch zielführend ist, so dass das angefügte Endglied Takt 3 lediglich noch harmonisch bestätigende Funktion hat. Ihm folgt eine plagale Terzenkette I-III-V, die man ganz allgemein als Allusion an modale Klangverbindungen hören könnte. Die Verbindung von Tanzcharakter und Variationsgeschehen, aber auch die kontrapunktischen Figuren – 5-6 über der Penultima des Sekundstiegs und 4-3 über der Penultima des Quartfalls – kongruieren mit der »Romanesca-Sphäre«. Die im Verlauf des Formteils zunehmend expressivere Harmonik wie auch der introvertierte Charakter (*Andante espressivo*) deuten hingegen eher auf das Genre der Romanze hin. Noch pointierter lässt sich die auf Arbeitsteilung beruhende historische Intermezzo-Bildung bei op. 118 Nr. 5 am chiasmatischen Verhältnis zwischen Haupt- und Mittelteil verdeutlichen. Während der Hauptteil nicht zuletzt durch das Bassmodell auf die Tradition der Ostinatovariation verweist, ist es im Mittelteil umgekehrt die abschnittsweise rhythmisch variierte Oberstimme. Dem dazu gesetzten bordunartigen Bass hingegen fehlt jede tanzbassartige Charakteristik. Angezeigt durch die Titelgebung und über die Spielbände des Mittelteils schlägt der Hauptteil von op. 118 Nr. 5 also einen historischen Bogen von der Romanesca zur Romanze.

Als Variationenfolgen sind auch die Intermezzi op. 118 Nr. 2 und op. 119 Nr. 2 gestaltet, in ihnen wird aber bereits eine zweite Verfahrensweise der historischen Reflexion sichtbar. Das Intermezzo op. 119 Nr. 2 hebt zunächst wieder wie eine historische Nacherzählung an. Es weist zu Beginn ein zweitaktiges ostinatotaugliches und vom Charakter her chaconneähnliches Modell auf. Dieses umfasst gleichermaßen beide um zwei Sechzehntel gegeneinander verschobenen Hände. Der Bass markiert die Grundtöne der Kadenzhauptstufen I-IV-V-I-V, das Oberstimmenmodell weist die diastematische Folge  $h^1-c^2-g^1-h^1-a^1-fis^1-h^1-dis^2-h^1$  auf. Bei der Wiederholung wird das Modell frei variativ erweitert und insofern flexibilisiert. Auch lockert sich im Verlauf des Hauptteils die Bindung

an das Bassmodell, während das Oberstimmenmodell als bestimmende Bezugsgröße erhalten bleibt und abschnittsweise rhythmisch-metrischen Veränderungen unterworfen wird. Durchlaufen werden die rhythmischen Stationen zwei Sechzehntel + Achtel (T. 1–12), triolische Achtel (T. 13–17), gegen die Takteins verschobene, mit Sechzehntelpausen durchsetzte Sechzehntel (T. 18–22) und Achtel (T. 29–34). Der Mittelteil knüpft einerseits an den Hauptteil an, insofern er den bisherigen rhythmischen Varianten des Oberstimmenmodells eine weitere hinzufügt, die durch die Augmentation des Modells und die Beseitigung der Tonrepetitionen gekennzeichnet ist. Der Oberstimmenrhythmus besteht aus der Folge auftaktige Viertel + punktierte Viertel + Achtel + Viertel. Andererseits verzichtet die Mittelteilvariante völlig auf das bisherige Bassmodell und ersetzt es durch ein neues mit der rhythmischen Struktur vier Achtel (als aufsteigende Dreiklangsbrechung) + Viertel. Dieser Rhythmus wird im weiteren Verlauf des Mittelteils nicht mehr verändert. Der Mittelteil selbst ist also als Ganzes eine einzige Variation innerhalb der Folge, die dann in der Rekapitulation vergleichbar dem Hauptteil fortgesetzt wird. Der Stillstand des Variationsgeschehens im Mittelteil wird verständlich, wenn man als Idee dieses Intermezzos die Gegenüberstellung zweier historisch weit auseinanderliegender Tanzgattungen annimmt. Während Hauptteil und Rekapitulation auf die Chaconne anspielen, also eine Tanzgattung, die durch das Prinzip der Ostinatovariation geprägt ist, verweisen Taktart (3/4-Takt), Rhythmus (Betonung der Takteins) und Charakter des Mittelteils (*Andantino grazioso* statt des *Andantino un poco agitato* des Hauptteils) auf einen Ländler, also einen Tanz, der sich dezidiert durch Entwicklungslosigkeit auszeichnet und auf der permanenten Wiederholung eines beibehaltenen Taktschemas beruht.

Stärker noch zeigt sich der analytische Impetus bei einer anderen und weniger offenkundigen historischen Gegenüberstellung. Es handelt sich um das Capriccio op. 76 Nr. 5, das pars proto vor Augen führt, dass die Idee der historischen Intermezzobildung nicht auf die späten Sammlungen beschränkt ist, sondern bereits die Klavierstücke seit Ende der 1870er Jahre prägt und somit Brahms' Ansatzpunkt im späten Klavierwerk insgesamt bildet. Bei op. 76 Nr. 5 handelt es sich erneut um eine Variationsfolge mit einem Thema, das, wie in op. 119 Nr. 2, eine in sich geschlossene, ostinatohaft wirkende Bassformel aufweist, die aufgrund der großintervalligen Sprünge vielleicht am ehesten an das Passamezzo-Modell erinnert. Der ostinatohafte Bass markiert im viertaktigen Themenvorderatz die beiden Taktschwerpunkte des 6/8-Taktes mit unteroktavverstärkten Bassschlägen. Die Oberstimme hierzu führt ein metrisches Eigenleben, indem ihre Textur – durchlaufende Viertel – einen Dreivierteltakt suggeriert. Diese Trennung in voneinander unabhängig agierende Oberstimmen- und Bassschicht setzt sich aber noch auf einer anderen Ebene fort und führt zu einer formalen Zweiteilung des Stückes mit der Grenze in Takt 69, die äußerlich durch die Wiederkehr des *Tempo I* angezeigt wird. Erst in der dort beginnenden zweiten Formhälfte wählt Brahms eine dem Charakter des Basses korrespondierende Variationsart. Wie bei einer Ostinatovariation zu erwarten, wird hier die Oberstimme rhythmisch-metrisch verändert.

Der erste Formteil von op. 76 Nr. 5 hingegen folgt, abgesehen vom abschließenden episodenhaften Abschnitt Takt 61 ff., wo der rhythmisch gerade Themennachsatz (punktierte Achtel + Sechzehntelpause + zwei Viertel) zu einem Punktierungsrhythmus mit Ländlercharakter umgeprägt wird, einem ganz anderen Variationsmodell. Es ist das Prin-

zip der für Brahms an sich so bedeutsamen, im späten Klavierwerk ansonsten aber weitgehend ausgesparten und deshalb hier umso mehr ins Auge fallenden »entwickelnden Variation«, also des Verfahrens, aus einem Motivkern vor allem mittels diastematischer, insbesondere kontrapunktischer Transformation motivische Entwicklung hervorzutreiben. Bei op. 76 Nr. 5 bildet den Ausgangspunkt der Entwicklung eine dreitönige Konstellation, die in Takt 1 diatonisch aufsteigt ( $cis^1-dis^1-e^1$ ) und bereits im achttaktigen Thema in sieben verschiedenen Varianten auftritt.

**Agitato, ma non troppo presto**  
*Sehr aufgeregt, doch nicht zu schnell*

Beispiel 2: Johannes Brahms, Capriccio cis-Moll op. 76 Nr. 5, T. 1–18, vereinfachte Darstellung

In Takt 2 ändert sich bei beibehaltener Bewegungsrichtung die Diastematik durch Intervallstauchung und -streckung. Aus der Folge Ganzton- und Halbtonschritt wird die Folge Halbtonschritt und Terzsprung ( $eis^1-fis^1-a^1$ ). Takt 3 bringt eine weitere Intervallweiterung sowie durch eine Vertauschung der Elemente eine Bewegungsrichtungsänderung ( $gis^1-cis^2-fisis^1$ ). In Takt 4 ist gegenüber Takt 3 der Abwärtssprung von der verminderten Quinte zur großen Sexte vergrößert ( $gis^1-cis^2-e^1$ ). Takt 5 ist der Krebs von Takt 1 ( $gis^1-fis^1-e^1$ ), Takt 6 die Wiederholung von Takt 5. Takt 7 staucht einerseits Takt 3 und 4 horizontal, ist andererseits aber eine Permutation von Takt 1: Aus der Folge  $cis^1-dis^1-e^1$  wird  $dis^1-e^1-cis^1$ . Takt 8 schließlich bezieht sich permutativ dergestalt auf Takt 3, dass sich eine Teilumkehrungsrelation ergibt. Aus  $gis^1-cis^2-fisis^1$  wird  $dis^1-a-gis$ . Element 1 und 2 von Takt 8 bilden den Quartsprung von Takt 3 in Umkehrung und Element 2 und 3 von Takt 8 stehen wie Element 1 und 3 in Takt 3 im Halbtonschrittverhältnis zueinander.

Im weiteren Verlauf kommt es zu weiteren intervallischen Varianten des Themas sowie abschnittsweise zu einer separaten entwickelnd variativen Verarbeitung von Themen-vorder- und Nachsatz. Dem Thema von op. 76 Nr. 5 ist also – um auf Spitta zurückzukommen – strukturell eine doppelte historische Perspektive immanent, die Brahms in den beiden Formteilen separat vor- und nachdenkend entfaltet. Der modernen Variations-technik der entwickelnden Variation folgt als historischer Rückblick die archaische der Figuralvariation über einem ostinaten Bassmodell.

Auch in das Intermezzo op. 118 Nr. 2, eine eher kaschierte Variationenfolge, ist ein historischer Perspektivenwechsel zwischen Haupt- und Mittelteil einkomponiert, allerdings kommt hier gegenüber den bisherigen Beispielen op. 119 Nr. 2, op. 118 Nr. 5 und op. 76 Nr. 5 eine neue Anspielungsebene zum Tragen. Zunächst einmal geht in op. 118 Nr. 2 der Mittelteil motivisch unmittelbar aus dem Hauptteil hervor, wobei es nicht nur zu einer harmonischen Neuorientierung vom A-Dur des Hauptteils in die Paralleltonart fis-Moll, sondern auch zu einem grundsätzlichen Wechsel der Satztechnik kommt. Dem Themenvordersatz als Ausklang des Hauptteils (*più lento* nach *rit.*) in Takt 47–48 folgt in Takt 49 als Mittelteilbeginn der rhythmisch leicht variierte und mit Nebennoten verzierte Themennachsatz, jedoch nicht mehr homophon gesetzt, wie im Hauptteil, sondern als Kanon. In Takt 57 ff. erfolgt die nächste satztechnische Variante. Hier wandelt sich die Satzweise von polyphoner Imitation zu homorhythmischer Akkordik. Diese kantonal-satzartige Behandlung des Themennachsatzes ist gewissermaßen das hermeneutische Einfallstor in eine neue Ebene der historischen Bezugnahme: die des Zitats. Die choralhafte Textur wird vielleicht gerade Spitta aufhorchen lassen haben, denn durch sie lässt die Diastematik des nun nach Dur gewendeten Mittelteilthemas für wenige Takte den Themenkopf des Chorals *Wenn ich einmal soll scheiden* aus Bachs *Matthäus-Passion* aufleuchten.



Beispiel 3.1: Johann Sebastian Bach, *Matthäus-Passion* BWV 244, Choral *Wenn ich einmal soll scheiden*, T. 1–4



Beispiel 3.2: Johannes Brahms, Intermezzo A-Dur op. 118 Nr. 2, T. 58f.

Ab Takt 65 wird zur imitativen Satzweise zurückgekehrt, so dass es im Mittelteil von op. 118 Nr. 2 zu einer geschlossenen formalen Dreiteiligkeit kommt, mit dem ›Choral‹ inmitten zweier polyphoner Rahmenteile, die somit die Funktion von Prä- und Postludium erfüllen.

Auf eine ganz andere historische Ebene als der Mittelteil mit seiner Allusion auf das barocke Versett, bei dem die Choralmelodie im Wechsel ›instrumental‹ und ›vokal‹ durchgeführt wird, hebt der Hauptteil von op. 118 Nr. 2 ab. Auch er ist formal geschlossen, da die Takte 30 ff. als interne Rekapitulation zu verstehen sind. Weil die nur locker

gefügte und stark verkürzte Themenvariante Takt 25–27 eher die Funktion eines chromatisch zur Rekapitulation zurückleitenden Scharniers statt eines Mittelteils erfüllt, ist der Hauptteil als zweiteilige Liedform angelegt. Die paarweise zusammengehörigen Variationen im Hauptteil wiederum sind so aufeinander abgestimmt, dass die beiden Hauptteilhälften jeweils eine Barform ergeben. Die Abgesänge sind von den Stollen harmonisch abgesetzt, indem sie in der Gegenklangtonart (erste Formteilhälfte, T. 17 ff.) bzw. in der Tonikaparallele (zweite Formteilhälfte, T. 39 ff.) angesiedelt sind, motivisch hingegen leiten sie sich direkt aus den Stollen ab. Während die beiden viertaktigen Themenvarianten, die jeweils die Abgesangshälften bilden, im aufsteigenden Sequenzierungsverhältnis zueinander stehen, sind die beiden Themenformen in den Stollen so angelegt, dass sie zusammengenommen eine achttaktige Periode ergeben, obwohl sie beide auf der Dominante enden. Dies liegt daran, dass der erste Viertakter einen Halbschluss bildet und insofern öffnend wirkt, als hier die Dominante im Rahmen eines auf die Grundstufen der tonikalen Kadenz beschränkten harmonischen Raums den in Takt 3 f. vorangegangenen Plagalschluss revidiert, während der zweite Viertakter den harmonischen Radius zur Doppeldominante weitet, so dass hier die Dominante in Takt 8 relativ zum Kadenzgeschehen ganzschlüssig erscheint.

Die erste Hälfte des Formteils lässt noch nicht ahnen, dass op. 118 Nr. 2 eine Variationsfolge ist. Das Variationsgeschehen des viertaktigen Themas beschränkt sich in den Stollen, wie beschrieben, auf die dezente harmonische Neubeleuchtung und moderate Ausschmückung der Melodiestimme durch Nebennoten, im Abgesang hingegen auf deren Dekolorierung sowie die Neuausrichtung der Achtelbegleitung. Die Achteldurchgänge und Punktierungen des Themas werden zugunsten eines durchgehenden Viertelrhythmus aufgegeben. Stattdessen scheint die erste Hälfte des Hauptteils vielmehr dem Lied ohne Worte Mendelssohnscher Prägung abgeschaut. Neben der liedhaften Simplizität, der wie beiläufig wirkenden Art der Variierung und den weiblich endenden Halbsätzen bedient sich Brahms vor allem in formaler Hinsicht Mendelssohns allgemeiner Folie für das Lied ohne Worte: Auch dort ist die barförmige Aufteilung der Strophen mit der Wiederholung einer achttaktigen Periode zu Beginn und einem anschließenden, motivisch abgeleiteten Beantwortungsabschnitt in einer terzverwandten Tonart eine häufige Formanlage. In op. 118 Nr. 2 führt erst die Rekapitulation bzw. die zweite Strophe variative Elemente im Sinne einer Variationsfolge ein, wobei der Themenauftritt umgekehrt (T. 35 ff.) oder abgespalten zu einem Begleitorgelpunkt wird (T. 31 ff.), neue Begleitstimmen hinzutreten (T. 35 ff.), vor allem aber der Nachsatz des satzartig gebauten Variationsthemas eine Modifikation erfährt, indem die beiden Begrenzungsglieder des Themas – Zweiachtelauftritt und absteigende Viertelfolge – direkt nebeneinandergestellt werden (T. 31 ff.). Resümierend lässt sich op. 118 Nr. 2 also als ein Stück begreifen, das als Lied ohne Worte anhebt, dann aber ab der zweiten Hauptteilhälfte in einen Variationsatz umschlägt, der zunächst einzelne Glieder des Themas neu kombiniert, um die Melodie zu variieren, und dann im Mittelteil den Themennachsatz absplattet, um ihn einer satztechnischen Variierung mit der Gegenüberstellung von polyphoner und gebundener Setzweise zu unterziehen. Betrachtet man das Choralzitat nicht nur in formaler Hinsicht als das Zentrum des Stückes, könnte man op. 118 Nr. 2 aufgrund der thematischen Einheitlichkeit als Choralvariation oder treffender noch als Allusion auf die

Choralphantasie bezeichnen, welche nun die mit dieser Gattung verbundene Freiheit weniger im Sinne des *stylus phantasticus* auf satztechnischem Gebiet auslebt, sondern vielmehr – mittels des Abschreitens der Stationen Lied ohne Worte, Choralfuge und Kantionalsatz – durch das freie Zusammenstellen von historisch teils Zusammengehörigem (Mittelteil), teils weit Auseinanderliegendem (Lied ohne Worte und Tradition der Choralbearbeitung) und teils Unvereinbarem (Lied ohne Worte als Variationenfolge).

Die bisherigen Beispiele der historischen Intermezzobildung im späten Klavierwerk zeigten das Verfahren, allgemeine Merkmale aus geschichtlich überlieferten Gattungen der Musik für Tasteninstrumente in lyrische Klavierstücke auf aktuellem Sprachniveau zu interpolieren. So alludiert, wie gesehen, op. 116 Nr. 3 auf Präludium und Fuge, die Romanze op. 118 Nr. 5 auf die Romanesca, das Intermezzo op. 119 Nr. 2 auf Passamezzo und Ländler, op. 118 Nr. 2 auf der Basis einer Choralphantasie auf die Stationen Lied ohne Worte, Choralfuge und Kantionalsatz und das Intermezzo op. 117 Nr. 2 auf die Sonatenhauptsatzform, deren bei Brahms maßgebliche Technik zur Gewinnung von Prozessualität, die ›entwickelnde Variation‹, op. 76 Nr. 5 in Gegenüberstellung zur Figuralvariation auf der Basis eines Ostinatobasses beisteuert. Zu diesen Beispielen lassen sich opusübergreifend im späten Klavierwerk noch weitere finden, die zeigen, dass es Brahms im gesamten Korpus der sechs Sammlungen mit Klavierstücken ganz wesentlich darum ging, den Blick des Historikers mit dem des Komponisten zu vermitteln und einen objektiven, geradezu enzyklopädischen Zugriff auf verschiedenste Gattungen der Klaviermusik mit modernen und subjektiven ästhetischen Mitteln einerseits zu bewerkstelligen und andererseits gleichzeitig durch die Gegenüberstellung oder Schichtung heterogener geschichtlicher Stationen zu kaschieren. Oftmals beschränken sich hierbei die historischen Anspielungen auf kurze Abschnitte, wie beispielsweise beim achttaktigen Hauptteilthema von op. 119 Nr. 1, das mit seinen raumgreifend fortlaufenden Unterterzungen im dreitaktigen Vordersatz wie ein Präludium im *style brisé* zum anschließenden Kanon in den Takten 4 ff. wirkt, oder gar nur auf Partikel, wie beim Beginn der Scheinrekapitulation von op. 116 Nr. 2, die für zwei Takte (T. 51 f.) einen Mazurkenrhythmus bringt, wobei sich eine gestalthafte Ähnlichkeit zu Chopins Mazurka op. 56 Nr. 3 (T. 15 f.) ergibt. Wie bereits im Mittelteil von op. 118 Nr. 2, wo das Choralzitat und die dazugehörige Kantionalsatzallusion einen hermeneutischen Zusammenhang bilden, verhält es sich also auch hier. Die Mazurkenallusion wird mit einem konkreten Mazurkenzitat bestritten. Weitere Beispiele für diese Verbindung von Zitat und Allusion wären das Capriccio op. 76 Nr. 1 und das Intermezzo op. 118 Nr. 6. In op. 76 Nr. 1 wird im Rahmen eines homophonen lyrischen Klavierstücks auf die Bipolarität von Präludium und Fuge angespielt und dabei im fugenstellvertretenden Hauptteil, in dem die Melodiestimme mit fugentypischen kontrapunktischen Verfahrensweisen wie Umkehrung, Krebs, Augmentation etc. variiert wird, das Fugenthema aus Mozarts *Jupiter-Symphonie* zitiert. Und op. 118 Nr. 6 beginnt mit einem *Dies-irae*-Zitat und führt dieses Thema dann in den Rahmenteil dem vokalen Ursprung entsprechend responsorial aus, während der Mittelteil instrumental gedacht ist, so dass sich insgesamt eine Allusion auf das Versett ergibt.

Während bei jenen Beispielen, in denen Brahms auf barocke Gattungen der Klaviermusik anspielt, die Zitate lediglich verstärkende Funktion haben, da die historische Konnotation bereits hinreichend durch die verwendeten Satztechniken hergestellt wird,

sieht dies bei Beispielen, die auf Genres des Lyrischen Klavierstücks des 19. Jahrhunderts Bezug nehmen, naturgemäß anders aus. Da sie, abgesehen von den Klaviertänzen, kaum verbindliche formale oder satztechnische Abgrenzungskriterien aufweisen, ist hier das individuelle Zitat die einzige Möglichkeit der historischen Bezugnahme.

Vergleicht man op. 118 Nr. 2 von Brahms mit der Bagatelle op. 119 Nr. 4 von Ludwig van Beethoven, ergeben sich bezüglich der Themen sowie des motivischen Ableitungsverhältnisses zwischen Haupt- und Mittelteil, das sich auf die Isolierung und Variierung des Nachsatzes bezieht, Korrespondenzen von zitathafter Qualität.

Beispiel 4.1: Johannes Brahms, Intermezzo A-Dur op. 118 Nr. 2, T. 1–4

Beispiel 4.2: Ludwig van Beethoven, Bagatelle A-Dur op. 119 Nr. 4, T. 1–4

Beispiel 4.3: Johannes Brahms, Intermezzo A-Dur op. 118 Nr. 2, T. 49ff.

Beispiel 4.4: Ludwig van Beethoven, Bagatelle A-Dur op. 119 Nr. 4, T. 9ff.

Das Thema der Bagatelle weist in der linken Hand die gleiche satzartige Syntax mit einer sehr ähnlichen Struktur in diastematischer, rhythmischer und, bezüglich der Parallelen im Nachsatz, stimmführungstechnischer Hinsicht auf, nur dass in der Bagatelle der Auftakt in Vierteln statt in Achteln ausgeführt wird, im Nachsatz die Punktierungen fehlen und für den weiblichen Schluss die Stimme gewechselt wird. Und auch bei op. 119 Nr. 4 ist das Thema des Mittelteils (T. 9 ff.) aus dem Nachsatz des Anfangsthemas abgeleitet. Die Oberstimme übernimmt aus der Oberstimme den Terzsprung des Zweiachtelauftakts zu Takt 2, und die diatonisch absteigende Achtelkette aus Takt 3 weitet den Terzsprung zum Quartsprung, ändert die Phrasierung der Achtelkette und beschleunigt den Achtel- zum Sechzehntelrhythmus. Die Unterstimme isoliert den Auftakt zu Takt 1 ebenfalls in der Unterstimme und spinnt den Abwärtsterzsprung zu Terzgängen weiter.

In diesem Zusammenhang betrachtenswert sind die charakterlich stark kontrastierenden Themen von Haupt- und Mittelteil in op. 116 Nr. 2 (Beispiel 5). Vergleicht man sie mit den benachbarten Stücken *Valse allemande* und *Paganini* aus Schumanns *Carnaval* op. 9, die sich ihrerseits aufgrund der anschließenden Wiederaufnahme des Walzers zu einer dreiteiligen Liedform im Großen zusammensetzen, sich also innerhalb der Phantasievariationenfolge von op. 9 wie ein zusammenhängendes Stück verhalten, ergeben sich auffällige Ähnlichkeiten. Wie in *Paganini* ist auch der Mittelteil von op. 116 Nr. 2 gegenüber dem Hauptteil beschleunigt, wobei allerdings der Tempounterschied deutlicher ausfällt als bei op. 9 (op. 116 Nr. 2: *Andante-Presto-Andante*; op. 9: *Valse allemande [Molto vivace]-Paganini [Presto]-Valse allemande [Tempo l ma più vivo]*) Der Übergang ist jeweils mit einem Taktwechsel sowie einer musikalischen Neuausrichtung verbunden. Diese besteht (was bei *Paganini* bereits die Betitelung erwarten lässt, bei op. 116 Nr. 2 aber angesichts eines Hauptteils eher melancholischen Charakters besonders hervorsticht) in der durchgängigen und ausschließlichen Verwendung virtuosen Passagenwerks insbesondere in Form nachschlagender Oktavrepetitionen. Dieses Passagenwerk erstreckt sich bei Schumann auf beide Hände, bei Brahms hingegen nur auf die rechte Hand, aber auch bei Schumann ist, wie bei Brahms durchgehend, die linke Hand zunächst ins mittlere Register mit Violinschlüsselung versetzt. Außerdem ergibt sich zwischen dem Hauptteil von op. 116 Nr. 2 und der *Valse allemande* eine dramaturgische Parallele, da jeweils der zweite Formabschnitt eine rhythmische Beschleunigung mit sich bringt. Die deutlichste Korrespondenz zeigt sich aber in Bezug auf die Initialtakte. Hier erweisen sich die beiden Versionen des Hauptteilthemas – zum einen zu Beginn des Stückes und zum anderen bei der Mazurkenallusion zu Beginn der Scheinrekapitulation Takt 51 – als Auseinanderlegung der beiden Initialtakte des Walzerthemas. Dieses beginnt ebenso wie das Hauptteilthema von op. 116 Nr. 2 niedertaktig, aber mit einer Auftaktwirkung auf die zweite Zählzeit, die zu einer Halben verlängert wird. Dieser Auftakt wiederum wird in der *Valse allemande* mit einer Punktierungsfigur bestritten (Sechzehntel + punktierte Achtel mit Anbindung an die nächste Note), wie sie auch zu Beginn der Scheinrekapitulation von op. 116 Nr. 2 zu finden ist.

Dem möglichen und nicht unberechtigten Einwand, man könnte bei der Annahme derartiger motivisch-thematischer Beziehungen in einen hermeneutischen Zirkel geraten und Gefahr laufen, in einen willkürlich von außen an den Gegenstand herangebrachten Beziehungswahn zu verfallen, kann mit einer Indizienkette begegnet werden. Bereits

**Andante**

Beispiel 5.1: Johannes Brahms, Intermezzo a-Moll op. 116 Nr. 2, T. 1f. und T. 51f.

**Molto vivace**

Beispiel 5.2: Robert Schumann, *Carnaval* op. 9, *Valse allemande*, T. 1f.

Beispiel 5.3: Johannes Brahms, Intermezzo a-Moll op. 116 Nr. 2, T. 19f.

Beispiel 5.4: Robert Schumann, *Carnaval* op. 9, *Paganini*, T. 1

im Vorfeld der Publikation von op. 76 hatte Brahms im Rahmen der Titeldiskussion mit seinem Verleger eine entsprechende Spur gelegt. Am 31. September 1878 schreibt er Fritz Simrock:

Wissen Sie einen Titel !?!?!?!? ›Aus aller Herren Länder‹ wäre der aufrichtigste, Kirchneriana der lustigste.<sup>34</sup>

Die Anspielung lässt sich leicht auflösen. Sprichwörtlich verweist der »aufrichtigste« Titel darauf, dass Brahms in den Stücken ganz aktiv die Idee verfolgte, auf eine Vielzahl von

34 BBW XII, 91.

Vorlagen zu rekurrieren, und der »lustigste« Titel zeigt an, wie Brahms mit den Vorlagen zu verfahren gedachte. Theodor Kirchner hatte gerade im Jahr 1878 eine Vielzahl von Werken Brahms' – insbesondere Lieder – zu Klavierstücken umarrangiert. Ferner verweist *Aus aller Herren Länder* bereits implizit auf eine der verwendeten Vorlagen. Robert Schumann hatte das Eröffnungstück der *Kinderszenen* op. 15 *Von fremden Ländern und Menschen* genannt.<sup>35</sup> Und in der Tat hatte Brahms dieses Stück zum Ausgangspunkt für ein Neuarrangement gewählt. Die Motivbestände von *Von fremden Ländern und Menschen* finden sich in op. 76 Nr. 4 wieder. Zunächst weisen beide Stücke in rhythmischer Hinsicht das gleiche Kopfmotiv auf, und auch das Umkehrungsverhältnis zwischen Haupt- und Mittelteilbeginn in Bezug auf dieses Motiv übernimmt Brahms, allerdings in chiasmischer Relation.

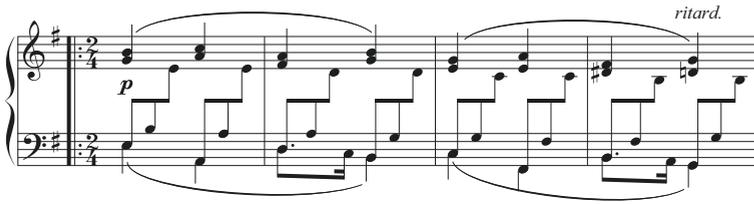
Allegretto grazioso

Beispiel 6.1: Johannes Brahms, Intermezzo B-Dur op. 76 Nr. 4, T. 1 ff.

Beispiel 6.2: Johannes Brahms, Intermezzo B-Dur op. 76 Nr. 4, T. 21 f.

Beispiel 6.3: Robert Schumann, *Kinderszenen* op. 15, *Von fremden Ländern und Menschen*, T. 1 f.

35 Hierbei handelt es sich um die musikalische Anspielung auf ein Stück Weltliteratur, nämlich den »Lehrbrief« aus E. T. A. Hoffmanns *Kreiseriana*, den der Romanheld, der an der prosaischen Wirklichkeit irre werdende Kapellmeister Johannes Kreisler, an sich selbst gerichtet hat und in dem von einem unbekanntem, wie aus ferner Zeit kommenden Mann die Rede ist, der »von fernen unbekanntem Ländern und sonderbaren Menschen« berichtet, wobei »dann seine Sprache in ein wunderbares Tönen verhalte, in dem er ohne Worte unbekanntem, geheimnisvolle Dinge verständlich ausspreche«. Schumann sah in diesem geheimnisvollen Fremden offenbar J. S. Bach, wie das tonsymbolische *b-a-c-h* in der Mittelstimme der Takte 1–3 nahelegt (vgl. Koenig 1982, bes. 314f.).



Beispiel 6.4: Robert Schumann, *Kinderszenen* op. 15, *Von fremden Ländern und Menschen*, T. 9 ff.

Bei Schumann beginnt der Hauptteil mit einem Aufwärtssprung, der Mittelteil – das Thema ist in den Bass verlegt (T. 9 ff.) – mit einem Abwärtssprung, bei Brahms ist es genau umgekehrt. Zwar stimmen nur die Bewegungsrichtungen und nicht die Diastematiken überein, aber der verminderte Quintfall, mit dem op. 76 Nr. 4 beginnt ( $es^2-a^1$ ), findet sich auch in Takt 1 von *Von fremden Ländern und Menschen* im Bass ( $g-cis$ ). Die Verlegung des Themas von der Oberstimme im Hauptteil in die Unterstimme im Mittelteil in op. 15 Nr. 1 – der Kanon zwischen Ober- und Unterstimme im Hauptteil von op. 76 Nr. 4 (T. 1 zu T. 5) deutet ähnliches an – ist das Ergebnis eines Stimmtausches, mit dem eine Ableitung des *b-a-c-h*-Motivs zur neuen Oberstimme wird. Es besteht aus einer pendelnden Wechselnotenbewegung zunächst in Terzparallelen. Dieses Mittelteilthema wiederum hat Ähnlichkeit mit der Abgangsmotivik der barförmigen Formteile von op. 76 Nr. 4.



Beispiel 6.5: Johannes Brahms, *Intermezzo B-Dur* op. 76 Nr. 4, T. 13 ff.

Während bei diesem Beispiel die entsprechende Briefstelle der angenommenen musikalischen Reminiszenz ein hinreichendes Maß an Plausibilität verleiht, lässt sich mit op. 76 Nr. 6 noch ein Stück herausgreifen, das auf eine technisch originelle Weise einen Beleg für die These liefert, Brahms habe Zitate und Reminiszenzen verwendet, um über individuelle Beziehungen das individualisierte Charakterstück des 19. Jahrhunderts in sein historisches Sichtfeld integrieren zu können (Beispiel 7.1–3). Op. 76 Nr. 6 gehört zur Klasse jener Stücke im späten Klavierwerk, die sich zitierend auf Zitate beziehen, also Vorlagen wählen, die selbst auf Vorlagen rekurren. Zur Veranschaulichung ist op. 76 Nr. 6 aus zwei Gründen besonders prädestiniert. Zum einen verwendet es ein Selbstzitat Schumanns, also eine Vorlagenkonstellation, bei der ein bewusster Zitiervorgang angenommen werden kann, den Brahms in seinem Stück fortführt. Zum anderen ist die Übertragung des Vorgefundenen in den neuen Kontext des Brahms'schen Klavierstücks so bewerkstelligt, dass auf beide Vorlagen zugleich und dennoch arbeitsteilig angespielt wird. In *Mai, lieber Mai. Bald bist du wieder da!*, der Nr. 13 aus dem *Album für die*

*Jugend* op. 68, zitiert Robert Schumann das *Minore I* aus seiner *Arabeske* op. 18. Nur bei op. 68 Nr. 13 aber erfolgt in Takt 3–4 eine Rückung der Anfangsphase von E-Dur nach fis-Moll. Genau hier setzt der erste Mittelteiltakt von op. 76 Nr. 6 im Hinblick auf die Tonart und die Oberstimme mit seinem Zitat an.

Der Hauptteil von op. 76 Nr. 6 hingegen bezieht sich auf den Hauptteil von op. 18 (Beispiel 7.4f.). Beide Hauptteile sind dreiteilig aufgebaut (op. 18 eher strophen- und op. 76 Nr. 6 eher liedförmig), wobei jeweils der Mittelteil bzw. die mittlere Strophe durch Rückung von den Rahmenteilern abgesetzt wird. Bei op. 76 Nr. 6 erfolgt die Sequenzierung als Halbtonschritt (*e* nach *eis*) und die harmonische Rückung von A-Dur nach Cis-Dur, bei op. 18 als Ganztonschritt (*d* nach *e*) und harmonisch von C-Dur nach H-Dur. Zur signifikanten formalen Korrespondenz kommt noch eine motivische hinzu. Diese betrifft vor allem die Unterstimmenbegleitungen der Hauptteilthemen, wenngleich auch die in sich kreisenden Oberstimmen einander ähneln, wobei allerdings Schumann kleine und Brahms große Intervallklassen wählt. Die Unterstimmen verhalten sich jeweils metrisch nachschlagend zur Oberstimme und beginnen motivisch mit einer zusammengefassten absteigenden Sekunde (Brahms: *cis-his*; Schumann: *d-c*). Während op. 18 mit einer Wiederholung dieses Motivs ansetzt, beschreibt es bei op. 76 Nr. 6 zunächst eine Wechselnote, wodurch sich im Sinne eines kontrastierenden Ableitungsverhältnisses eine Vorwegnahme des Auftakts des späteren Mittelteilthemas ergibt. Dafür übernimmt der Mittelteilabschnitt des Hauptteils (T. 11 ff.) die op. 18 entsprechende tonhöhengleiche Repetition. An diese schließt sich in op. 18 ein steigender Quintsprung an, der durch eine absteigende Linie ausgeglichen wird. Dieser Quintsprung, nunmehr vermindert, findet sich auch bei op. 76 Nr. 6 in Takt 3, und die absteigende Linie wiederum, nunmehr chromatisch statt diatonisch geführt, erscheint an der entsprechenden Stelle im Mittelteil.

Während Schumann also aus der *Arabeske* op. 18 das *Minore I* entnimmt, um aus ihm ein neues Stück, nämlich *Mai, lieber Mai*, zu verfertigen, geht Brahms genau umgekehrt vor. Er stellt im Rahmen eines neuen Stückes das Zitat von *Mai, lieber Mai* wieder in einen Kontext, der der *Arabeske* nahe kommt.

In den meisten Fällen sind die Zitate und Reminiszenzen weniger stark logisch abgesichert und rangieren eher auf dem in op. 116 Nr. 2 und op. 118 Nr. 2 gezeigten Plausibilitätsniveau. Diese beiden Stücke sind aber noch auf einer anderen kategorialen Ebene repräsentativ für die Intermezzobildung im späten Klavierwerk. Diese weitere Ebene ist nun statt auf die Herstellung historischer Außenbeziehungen auf Zusammenhänge innerhalb der Brahms'schen Klavierzyklen ausgerichtet. Die Stücke des späten Klavierwerks sind opusübergreifend durch ein aus vielen Fäden bestehendes, dicht geknüpftes Netz von motivischen Bezügen miteinander verbunden. Einer dieser Fäden ist die rhythmisch identische, aber metrisch und diastematisch abweichende Auftaktfigur, mit der op. 116 Nr. 2 und op. 118 Nr. 2 beginnen. In op. 116 Nr. 2 ist diese Auftaktfigur in die Niedertaktigkeit gebracht und zeichnet sich diastematisch durch die Repetition eines Terzenklanges mit anschließender Auffaltung in Gegenbewegung aus. In op. 118 Nr. 2 ist die Figur auftaktig sowie diastematisch durch die kontrapunktische Gegenüberstellung einer Drehfigur (*cis<sup>2</sup>-h<sup>1</sup>-d<sup>2</sup>*) in der oberen und eines absteigenden Dreischritts (*a<sup>1</sup>-gis<sup>1</sup>-fis<sup>1</sup>*) in der unteren Oberstimme gekennzeichnet. In beiden Fällen ergibt sich zwischen Takt 1 und Takt 2 eine diastematisch variierte Wiederholungsstruktur.

Beispiel 7.1: Johannes Brahms, Intermezzo A-Dur op. 76 Nr. 6, T. 25 f.

Beispiel 7.2: Robert Schumann, *Album für die Jugend* op. 68, *Mai, lieber Mai*, T. 1 f.

Beispiel 7.3: Robert Schumann, *Arabeske* C-Dur op. 18, *Minore I*, T. 41 ff.

Beispiel 7.4: Johannes Brahms, Intermezzo A-Dur op. 76 Nr. 6, T. 1 f.

Beispiel 7.5: Robert Schumann, *Arabeske* C-Dur, T. 1 ff.

**Andante**

Beispiel 8.1: Johannes Brahms, Intermezzo a-Moll op. 116 Nr. 2, T. 1f.

**Andante teneramente**

Beispiel 8.2: Johannes Brahms, Intermezzo A-Dur op. 118 Nr. 2, T. 1f.

Im späten Klavierwerk finden sich pars pro toto zahlreiche Varianten dieser beiden Modelle. Diese Varianten bilden ihrerseits neue Ableger aus, die mitunter beide Modelle wieder miteinander vermitteln, also eher die Korrespondenz als die Verschiedenheit des Ursprungspaares betonen. Einige wenige Beispiele sollten zur Veranschaulichung genügen. Am engsten mit op. 118 Nr. 2 ist der Themenbeginn des benachbarten op. 118 Nr. 3 verbunden (Beispiel 8.3). Auch dieser erfolgt auftaktig und weist, angepasst an die andere Taktart, den gleichen Rhythmus und eine charakteristische Wiederholungsstruktur auf, bedient sich aber ausschließlich der Umkehrung der unteren Oberstimme aus op. 118 Nr. 2. Im Beginn von op. 118 Nr. 1 (Beispiel 8.4) verbinden sich Elemente von op. 118 Nr. 2 (Drehfigur) und op. 118 Nr. 3 (Rhythmus). Eine rhythmische Diminution von op. 118 Nr. 3 bietet der Beginn von op. 117 Nr. 3 (Beispiel 8.5).

**Allegro energico**

Beispiel 8.3: Johannes Brahms, Ballade g-Moll op. 118 Nr. 3, T. 1f.

**Allegro non assai, ma molto appassionato**

Beispiel 8.4: Johannes Brahms, Intermezzo a-Moll op. 118 Nr. 1, T. 1ff.

**Andante con moto**

Beispiel 8.5: Johannes Brahms, Intermezzo cis-Moll op. 117 Nr. 3, T. 1f.

Ableger von op. 116 Nr. 2 hingegen sind das zweite Hauptteilthema von op. 119 Nr. 4 (Niedertaktigkeit – Beispiel 8.6), der Beginn von op. 116 Nr. 4 (Rhythmus – Beispiel 8.7) und der Anfang von op. 118 Nr. 4 (Repetitionsfigur und Auffaltung des Terzenklangs in Gegenbewegung – Beispiel 8.8). Letztere sind auch im Hauptteilthema von op. 119 Nr. 2 (Beispiel 8.9) zu beobachten, das allerdings aufaktig ist, womit es eine Verbindung zu der Ablegergruppe um op. 118 Nr. 2 herstellt. Diese ergibt sich über den Rhythmus auch zu op. 117 Nr. 3. Hier treffen also Ableger von op. 118 Nr. 2 und op. 116 Nr. 2 direkt zusammen, womit sich der Kreis schließt.

Beispiel 8.6: Johannes Brahms, Rhapsodie Es-Dur op. 119 Nr. 4, T. 65f.

Beispiel 8.7: Johannes Brahms, Intermezzo E-Dur op. 116 Nr. 4, T. 1ff.

**Allegretto un poco agitato**

Beispiel 8.8: Johannes Brahms, Intermezzo f-Moll op. 118 Nr. 4, T. 1f.



Beispiel 8.9: Johannes Brahms, Intermezzo e-Moll op. 119 Nr. 2, T. 1

Von Modell und Ablegern zu sprechen, also mit einer Ursprungs- und Wachstums- bzw. Entwicklungsmetaphorik zu arbeiten, scheint allerdings im späten Klavierwerk wenig angebracht, denn diese setzt eine lineare Zeitlichkeit voraus, in der Zustandsveränderungen als Entwicklungsstadien erkennbar werden. Genau dieses Merkmal aber fehlt im späten Klavierwerk. Die zahlreichen motivischen Korrespondenzen werden eher opusübergreifend willkürlich ausgestreut statt in einen logischen Zusammenhang gebracht. Selbst wenn man sie unabhängig von der Chronologie ihres Auftretens zu systematisieren versucht, lassen sich die motivischen Zustandsveränderungen nur selten auf einen Veränderungsmodus zurückführen. Und selbst wenn dieses ausnahmsweise gelingt, wie in der Diminutionsreihe op. 116 Nr. 2, op. 118 Nr. 4 und op. 119 Nr. 2, verschleiert die Verteilung auf verschiedene Opera den Zusammenhang. Meist sind die motivischen Bezüge als äußerst lockere Assoziationsketten angelegt. Man vergleiche hier beispielsweise die Anfänge der Mittelteile von op. 76 Nr. 4 (Beispiel 6.2), op. 76 Nr. 6 (Beispiel 7.1), op. 117 Nr. 3 (Beispiel 9) und op. 118 Nr. 2 (Beispiel 4.3), die alle einen vergleichbaren Melodiebogen aufweisen, wobei sich aufgrund des Beginns mit einer Wechselnote op. 76 Nr. 6 und op. 117 Nr. 3 zusätzlich als Korrespondenzpaar ausweisen.



Beispiel 9: Johannes Brahms, Intermezzo cis-Moll op. 117 Nr. 3, T. 46 ff.

Wie in diesen Beispielen ausschnittsweise angedeutet, bilden die auf sechs Sammlungen verteilten 30 Stücke des späten Klavierwerks aufgrund eines Pools immer wiederkehrender Motivbausteine Zusammenhänge aus, und da diese Motivbausteine in immer neuen Gestalten, Kombinationen und Zusammenhängen auftreten, bestimmen sich die Stücke gegenseitig zu Zwischenstücken.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Spittas Vermutung, der Intermezzo-Begriff beziehe sich bei den Klavierstücken auf das »Vor- und Nachdenken«, das Reflektieren von »Voraussetzungen und Folgen«, auf zwei Ebenen realisiert wird: zum einen innerhalb des intrinsischen Kreises der Klavierstücke, indem sich durch die motivischen

Korrespondenzen Nahtstellen ergeben, anhand derer zwischen den Stücken hin- und her geblendet werden kann, zum anderen, indem die Stücke durch die Arbeit mit verschiedenen historischen Ebenen und Versatzstücken eine über sich selbst hinausweisende historische Tiefenschärfe erhalten. Hierbei wird die musikalische Vergangenheit – geschichtliche Stationen der Musik für Tasteninstrumente – entweder, wie bei den allgemeinen Allusionen auf Gattungen und Genres, als lediglich subkutane Schicht unter einer klanglich modernen Oberfläche verborgen, oder aber sie dient, wie bei den individuellen Zitaten und Reminiszenzen, nur als Stichwortgeber für ein ganz eigenständiges Weiterkomponieren.

Die Klavierstücke lösen also in ebenso idealer wie gesteigerter Weise Spittas Kernthese zu Brahms ein. In ihnen schöpft Brahms nicht nur »tief aus dem Born der Vergangenheit«, sondern entwirft vielmehr über Allusionen und Zitate ein umfassendes historisches Panorama des Klavierstücks. Und das »Alte« hat sich hier nicht nur im Allgemeinen mit seiner »höchstpersönlichen Tonsprache verflößt«, sondern es wird, um im Bild zu bleiben, von Brahms kunstvoll zu einander überlagernden und sich durchkreuzenden Sedimenten geschichtet. Ein passenderes und hintersinniges Gegengeschenk als die späten Intermezzi hätte Brahms für Spittas Aufsatz, in dem er sich offenbar in idealer Weise verstanden fühlte, kaum finden können.

## Literatur

- Brahms, Johannes u. a. (1860), »Manifest gegen die Neudeutschen«, *Echo* 10, 142.
- Brahms, Johannes (1917), *Briefe an P. J. und F. Simrock* (= BBW X), hg. von Max Kallbeck, Reprint 1974, Tutzing: Schneider.
- (1920), *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta* (= BBW XVI), hg. von Carl Krebs, Reprint 1974, Tutzing: Schneider.
- Brahms, Johannes / Klaus Groth (1997), *Briefe der Freundschaft*, hg. von Dieter Lohmeier, Heide: Boysen & Co.
- Dahlhaus, Carl (1980), *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Wiesbaden: Athenaion.
- Floros, Constantin (1983), »Studien zu Brahms' Klaviermusik«, in: *Brahms-Studien* 5, hg. von der Johannes-Brahms-Gesellschaft, Hamburg: Wagner, 25–63.
- Hofmann, Renate und Kurt Hofmann (1997), *Über Brahms. Von Musikern, Dichtern und Liebhabern. Eine Anthologie*, Stuttgart: Reclam.
- Koenig, Thomas (1982), »Robert Schumanns ›Kinderszenen‹ op. 15: Hermeneutische und formanalytische Untersuchungen«, *Musikkonzepte, Sonderband Robert Schumann II*, 299–342.
- Mast, Paul (1980), »Brahms's Study ›Octaven u. Quinten u. a.«, *The Music Forum* 5, 1–196.
- McCorkle, Margit L. (1984), *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München: Schneider.

- Meurs, Norbert (1996), *Neue Bahnen? Aspekte der Brahms-Rezeption 1853–1868*, Köln: Studio.
- Nietzsche, Friedrich (o.J.), »Melancholie des Unvermögens«, in: Hofmann und Hofmann 1997, 117–118.
- Pohl, Richard (1876), Rezension der I. Symphonie, *Musikalisches Wochenblatt* 7, 657.
- Schönberg, Arnold (1976), »Brahms der Fortschrittliche« [1933], in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= Gesammelte Schriften 1), hg. von Ivan Voijtech, Frankfurt a. M.: Fischer, 35–71.
- Spitta, Philipp (1892), *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze von Philipp Spitta*, Berlin: Paetel.
- Wagner, Richard (o.J.), »Über das Dichten und Komponieren«, in: Hofmann und Hofmann 1997, 57–62.

# ›Thematicism‹: Geschichte eines analytischen Konzepts in der nordamerikanischen Musiktheorie

Felix Wörner

Seit der Veröffentlichung von Rudolf Réti's Monographie *The Thematic Process in Music* (1951) wird das Konzept ›thematicism‹ in bestimmten Bereichen der Analysetheorie in Nordamerika rezipiert. In der Rezeptionsgeschichte lässt sich beobachten, dass die theoretischen und ideologischen Voraussetzungen von Réti's musiktheoretischem Entwurf generell kritisch hinterfragt werden und das Konzept in der Analyse zunehmend pragmatischer angewendet wird. Die Diskussion um die Validität des Konzeptes ›thematicism‹ verlagert sich in den 1980er und 1990er Jahren schließlich auf die grundsätzlichere Frage nach der Bedeutung der Kategorie ›unity‹ (im Gegensatz zu ›disunity‹ oder ›discontinuity‹) für die musikalische Analyse klassisch-romantischer Kompositionen.

## I.

Mit seiner 1951 veröffentlichten Abhandlung *The Thematic Process in Music*<sup>1</sup> legte Rudolf Réti im englischsprachigen Raum den Grundstein zu einer analytischen Betrachtungsweise, die im Allgemeinen als ›thematicism‹ bezeichnet wird. Jede Ausprägung des Konzeptes ›thematicism‹ basiert auf der Vorstellung, das autonome musikalische Werk sei dem Prinzip thematischer Einheit verpflichtet. Ungeachtet grundsätzlicher Kritik sowohl an den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen als auch an den analytischen Methoden Réti's und der von ihm begründeten Richtung musikalischer Analyse hat das Konzept ›thematicism‹ bis in die jüngste Vergangenheit beachtliche Wirkung entfaltet. 2003 etwa nahm der amerikanische Musiktheoretiker Robert P. Morgan in der britischen Zeitschrift *Music Analysis* zu aktuellen musikalischen Analysen Stellung.<sup>2</sup> Deren Autoren (Kofi Agawu, Daniel Chua, Joseph Dubiel, Kevin Korsyn und Jonathan Kramer) hatten aus je unterschiedlicher Perspektive die Frage aufgeworfen, ob ›unity‹ (einschließlich des einheitsstiftenden Prinzips ›thematicism‹) als traditionelle Leitkategorie musikalischer Analyse überhaupt Validität besitze oder nicht vielmehr durch die Kategorie ›disunity‹ ergänzt oder sogar ersetzt werden müsse. Die Polemik, die Morgans kritisch-ablehnende

1 Réti 1951.

2 Morgan 2003. Morgan konzentriert sich in seiner Diskussion auf Agawu 1996, Chua 1995, Dubiel 1992, Korsyn 1993 und Kramer 1995.

Bestandsaufnahme auslöste<sup>3</sup>, ist symptomatisch: Bis heute favorisieren manche Theoretiker ›thematicism‹ als ein Prinzip der Analyse insbesondere des klassisch-romantischen Repertoires.<sup>4</sup> Andere dagegen lehnen die Fragestellungen und Vorgehensweisen, die es impliziert, als methodologisch problematisch und ideologisch belastet ab.

Die Schwierigkeiten einer Evaluierung des Konzeptes ›thematicism‹ beginnen bereits bei der Bezeichnung selbst. Sie ist unscharf und verdichtet sich kaum zu einem musiktheoretischen Begriff. So wird in der neuesten Auflage des *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ›thematicism‹ nicht als eigenständiger Terminus erörtert<sup>5</sup>, und auch eine Titelstichwortsuche in Datenbanken wie dem *Répertoire International de Littérature Musicale* erbringt für die englischsprachige Fachliteratur kaum relevante Ergebnisse.<sup>6</sup>

Um diesen Schwierigkeiten zu begegnen, beginne ich mit einem kursorischen Abriss der Begriffsgeschichte. Die Bezeichnung ›thematicism‹ wurde 1985 von Joseph Kerman als englischsprachiges Äquivalent des deutschsprachigen Begriffes ›Substanzgemeinschaft‹ vorgeschlagen<sup>7</sup>, eines Begriffes, den Hans Mersmann 1925 in einer kurzen Studie über Beethovens Skizzen in die musikwissenschaftliche Literatur eingeführt hatte<sup>8</sup>, um ›innere‹ Beziehungen zwischen den Sätzen eines zyklisch konzipierten Werkes zu bezeichnen.<sup>9</sup> In seiner 1926 publizierten *Angewandten Musikästhetik* beschäftigt sich Mersmann eingehender mit dem Konzept ›Substanzgemeinschaft‹.<sup>10</sup> Dabei fordert er zunächst die klare Unterscheidung zwischen »Substanzwerten«, die »absolut und allein durch die Struktur der Elemente bedingt« sind, und »Entwicklungswerten«, d.h. »alle[n] Beziehungen, welche durch Variation oder thematische Arbeit, durch Evolution einer Kraft entstehen«.<sup>11</sup> »Substanzgemeinschaft«, so definiert Mersmann an gleicher Stelle, »ist die Summe der Beziehungen, welche unter Ausschließung aller Entwicklungswerte allein aus dem Stoff, aus der elementaren Struktur einer Musik erwachsen.«<sup>12</sup> Was Mersmann genau unter der »elementaren Struktur einer Musik« versteht, und wie der Nachweis von Substanzgemeinschaft analytisch erbracht werden kann, bleibt trotz seiner

3 Vgl. die durch Morgans polemisch zugespitzte Argumentation provozierten vier Repliken Korsyn 2004, Chua 2004, Kramer 2004 und Dubiel 2004. Auch Agawu 2004 ist in diesem Zusammenhang von Interesse.

4 Zur Übertragung von ›thematicism‹ auf Zwölftonkompositionen vgl. weiter unten.

5 New Grove Online, 14. Mai 2008.

6 Zwei Aufsätze, die ›thematicism‹ im Titel führen, sind Spinner 1983 und Whittall 1969.

7 Kerman 1985, 64–79, insbesondere 75 f. – Leopold Spinner definiert ›thematicism‹ als sprachliche Kontraktion von ›theme‹ und ›thematic relations‹. In Anlehnung an die Terminologie Schönbergs und Weberns bestimmt er ›thematic relations‹ als »the relationship of the intervals of the theme to all derivative and subordinate parts of a form«, ›theme‹ als »functionally defined in establishing a basic idea in its thematic (interval), motivic (rhythmic) and tonal contents as a closely coordinated structure« (vgl. Spinner 1983, hier 5).

8 Mersmann 1925, hier 251 und 258.

9 Als Ausgangspunkt diente Mersmann die Beobachtung thematischer Verwandtschaft zwischen einer Skizze zum thematischen Material des langsamen Satzes und dem zweiten Thema des ersten Satzes der Fünften Sinfonie Beethovens.

10 Mersmann 1926, 462–477.

11 Ebd., 463.

12 Ebd.

umfangreichen Erläuterungen vage. Einige Aspekte müssen jedoch an dieser Stelle kurz skizziert werden, um die Distanz zwischen Mersmanns originärem Konzept und der späteren Auffassung von ›thematicism‹ zu verdeutlichen. Mersmann begreift das musikalische Werk als eine organische Form, deren individuelle Ausprägung zwar durch das Thema nachhaltig beeinflusst wird, sich darin jedoch keineswegs erschöpft. Das organische Wachstum und die innere Einheit gründen vielmehr in »einer Fülle feiner und feinsten Beziehungen elementarer Natur«, wie beispielweise in der sich über eine lange Strecke entfaltenden »Kraft eines Intervalles, einer melodischen Bindung, einer scheinbar bedeutungslosen rhythmischen Einzelspannung.«<sup>13</sup> Diese Elemente, die Mersmann auch als ›Keime‹ oder ›Zellen‹ eines Werkes bezeichnet, sind nicht stabil im Sinne unveränderlicher Einheiten und werden nur in ihrem individuellen, ›inneren‹ Wirkungszusammenhang angemessen begriffen. Mit anderen Worten: die zugrundeliegende Substanz einer Komposition ist auf einer anderen (in Mersmanns Verständnis tieferen) Ebene angesiedelt als das thematische Substrat. Daher versucht Mersmann in seinen Analysen, auch wenn er dem Thema und seiner Umformung eine zentrale Funktion einräumt, die »wirksamen Kräfte« (468) herauszuarbeiten. Dabei bezieht er Momente wie Melodik, Rhythmik und Klangspannung mit ein. Eine systematische Behandlung, nach welchen Kriterien musikalische Phänomene eine Substanzgemeinschaft bilden, findet sich bei Mersmann allerdings nicht. Seine Arbeit verbleibt weitgehend im Bereich der Deskription, ohne den ernsthaften Versuch zu unternehmen, ein Kategoriensystem zu entwerfen.

## II.

Das Konzept thematischer Substanzgemeinschaft erreicht mit Rudolf Réti's Monographie *The Thematic Process in Music* 1951 den amerikanischen Kontinent. Réti, der vor seiner Emigration nach Amerika in Wien ausgebildet wurde, entwickelt Elemente, die in der Zwischenkriegszeit bei Mersmann und anderen deutschsprachigen Musiktheoretikern diskutiert worden waren.<sup>14</sup> Sowohl Mersmann als auch Réti sind davon überzeugt, dass das autonome musikalische Werk auf organischen Bauprinzipien basiert.<sup>15</sup> Beide unterscheiden darüber hinaus zwei formbildende Komponenten, nämlich einerseits die äußere Formanlage einer Komposition, d.h. deren Architektur, und andererseits innere formgebende Kräfte. Letztere begreifen beide als entscheidende Momente individueller musikalischer Formbildung.<sup>16</sup> Während Mersmann den sogenannten Wirkungszusam-

13 Ebd., 466.

14 Gianmario Borio hat der weitverbreiteten Auffassung, Réti baue direkt auf Schönbergs musiktheoretischen Ansätzen auf, widersprochen und auf grundlegende Differenzen in ihren Konzepten hingewiesen (vgl. Borio 2001a, hier 253).

15 »Having worked our way through the various stages of this investigation, we may have become increasingly aware of the fascinating fact that music is created from sound as life is created from matter. In the organic sphere one cell engenders the other in its own image, yet each of the innumerable cells is different from all the others. By a magic interplay between these identical yet different cells, the higher forms of life come into existence« (Réti 1951, 359). Der klassische englischsprachige Beitrag zum Einfluss des Organismusmodells in der deutschsprachigen Musiktheorie bleibt Solie 1980–81.

16 Vgl. dazu Réti 1951, Kapitel 5 »Two Form-Building Forces in Music«, 109–138.

menhang als ein je individuell zu bestimmendes Zusammenspiel verschiedener Momente auffasst, weist Réti der thematischen Struktur die entscheidende Funktion für die Ausbildung von Zusammenhang zu. Die Untersuchung des ›thematischen Prozesses‹<sup>17</sup> ist nach Rétis Auffassung für das Verständnis des musikalischen Werkes so zentral, dass er seine Arbeit als Ansatz zu einer neuen, die traditionelle Einteilung der Musiktheorie ergänzenden und noch detailliert auszuarbeitenden Teildisziplin präsentiert.<sup>18</sup> Réti sucht folgende Prinzipien nachzuweisen: Erstens, die verschiedenen Sätze eines Werkes bilden dadurch eine Einheit, dass sich ihre Themen auf eine identische musikalische Substanz beziehen;<sup>19</sup> zweitens, die unterschiedlichen (kontrastierenden) Themen eines Satzes sind nichts anderes als Variationen eines identischen Gedankens.<sup>20</sup> Réti geht in seiner Untersuchung induktiv vor, d.h. die von ihm aufgezeigten Möglichkeiten thematischer Transformation werden zwar anhand von Einzelfällen dargestellt und ansatzweise kategorisiert, nicht aber zu einem systematischen und umfassenden Entwurf zusammengefasst.<sup>21</sup> Dieses Defizit begründet Réti damit, dass die technischen Mittel zur Bildung von Thementransformationen unerschöpflich und daher nicht vollständig zu kategorisieren seien.<sup>22</sup>

Rétis *The Thematic Process in Music*, das in der Geschichte der musikalischen Analyse als Klassiker gilt, wurde in den 1950er und 1960er Jahren intensiv rezipiert.<sup>23</sup> Theoretiker wie Alan Walker<sup>24</sup> griffen Rétis themenzentrierte Analyse auf und popularisierten seinen Ansatz, während der britische Musikologe Hans Keller Rétis Vorgaben zunächst übernahm<sup>25</sup> und später zu einer eigenständigen Methode, der ›functional analysis‹, weiterentwickelte. Zur gleichen Zeit fand eine kritische Evaluierung wesentlicher Voraussetzungen von Rétis Analysemethodik statt, die die Relevanz seiner Ergebnisse grundsätzlich in Zweifel zog.<sup>26</sup> Folgende Punkte werden dabei besonders hervorgehoben: (1) Réti spricht zwar von der Bedeutung der musikalischen Gestalt als einer komplexen Größe, analysiert aber in der Regel nur die Tonhöhenstruktur; (2) Réti gibt keine systematische

17 ›thematic process‹. – Réti verwendet den Begriff ›thematicism‹ nicht.

18 »[The following pages] give no more, but also no less, than a first outline of this discipline of the thematic structure. But although the following exposition points to a new theoretical discipline, it is not a new ›theory‹. It simply attempts to bring to the fore a sphere of compositional phenomena for which the accepted disciplines do not offer an explanation.« (Réti 1951, 4)

19 »[...] the forthcoming analysis proves [...] that in the great works of musical literature the different movements of a composition are connected in thematic unity – a unity that is brought about not merely by a vague affinity of mood but by forming the themes form one identical musical substance.« (Ebd.)

20 »[...] the different themes of one movement – in fact all its groups and parts – are in the last analysis also but variations of one identical thought.« (Ebd.)

21 Vgl. Réti 1951, Kapitel 4, »Various Categories of Transformation«, 66–105.

22 Ebd., 67.

23 Vgl. die Einschätzung von Réti in Cook 1987, insbes. 89–115 sowie Dunsby 2002, insbes. 914 f.

24 Walker 1962. Vgl. auch die Besprechung in Kraehenbuehl 1963.

25 Vgl. Keller 1956.

26 Eine Auseinandersetzung mit Réti findet sich bei zahlreichen Autoren. Viele Aspekte werden bereits in der Dissertation von Schweijda 1967 behandelt.

oder umfassende Aufstellung kompositionstechnischer Mittel der Thementransformation und führt stattdessen als Begründungsinstanz die problematische, weil subjektive Kategorie ›Intuition‹ ein; (3) Réti's Überzeugung, der Aufbau jedes herausragenden Kunstwerkes beruhe auf dem Prinzip der Organik, determiniert bereits die zentralen Parameter der Analyse und vermischt analytische, d.h. auf die musikalische Struktur gerichtete, und ästhetische Kriterien miteinander; (4) Réti wechselt zwischen verschiedenen Perspektiven: einerseits argumentiert er, die Analyse der thematischen Prozesse führe zur Erkenntnis bewusster oder unbewusster kompositorischer Strategien, andererseits beruhen die Ergebnisse der Analyse auf dem eigenen Vermögen, Zusammenhänge und Transformationsprozesse zu hören, wahrzunehmen und (auch intuitiv) zu begreifen; (5) Réti unterlässt es, die spezifische zielgerichtete Temporalität klassisch-romantischer Musik<sup>27</sup> und damit deren Prozesscharakter angemessen zu berücksichtigen. Da Réti in seinen Analysen vorwiegend punktuell ausgewählte Passagen heranzieht, bleibt unklar, wie sich der thematische Prozess auch in Verbindung mit harmonischen Prozessen im Gesamtverlauf des Satzes oder gesamter Werke gestaltet.<sup>28</sup>

Aus forschungsgeschichtlicher Perspektive stellt Leonard B. Meyers grundsätzliche Auseinandersetzung mit Réti's Auffassung thematischer Prozesse den nächsten wichtigen Schritt in der Entwicklung des Konzeptes ›thematicism‹ in Nordamerika dar. In seinem Buch *Explaining Music*<sup>29</sup> bestimmt Meyer ›conformant relationships‹ und ›hierarchical structures‹ als zwei für die Ausbildung komplexer musikalischer Formen unabdingbare Eigenschaften tonaler Musik. ›Conformant relationships‹ definiert er als solche, bei denen »ein (mehr oder weniger) identifizierbares und abgegrenztes musikalisches Ereignis durch Ähnlichkeit in Beziehung mit einem anderen solchen Ereignis steht«<sup>30</sup>, greift also den gleichen Aspekt auf, den Réti als ›thematic process‹ behandelt. Meyer nimmt seine oben zitierte Definition zum Ausgangspunkt differenzierter Erörterungen. Erstens bestimmt er Ähnlichkeitsrelationen und deren graduelle Abstufungen in Hinblick auf zeitliche Nähe, strukturelle Ähnlichkeit, den perzeptiven Apparat des Hörers etc. Zweitens betont er, in tonaler Musik üben musikalisch gleiche oder ähnliche Ereignisse je nach ihrer hierarchischen Ebene unterschiedliche strukturelle Funktionen aus. So führt unmittelbare Wiederholung auf niedrigerer hierarchischer Ebene zur Trennung der beteiligten Ereignisse (›formal conformant relationship‹), auf höherer hierarchischer Ebene dagegen zur Zusammenfassung und damit zur Ausbildung von Zusammenhang (›processive conformant relationships‹).<sup>31</sup> Vor dem Hintergrund dieser triftigen Überlegungen gewinnt

27 Vgl. dazu Berger 2007.

28 In der musiktheoretischen Rezeption von Réti's Beethovenanalysen ist lange Zeit vergessen worden, dass Réti den thematischen Prozess nicht nur kompositionstechnisch interpretiert, sondern diesen auch mit der Entfaltung von emotionalen und spirituellen Ideen gleichsetzt. Diesen Aspekt thematisiert Burnham 1995, 106–110.

29 Meyer 1973.

30 »one (more or less) identifiable, discrete musical event is related to another such event by similarity.« (Ebd., 44)

31 »On the hierarchic level where repetition is immediate, it tends to separate events. But on the next level – where similar events are grouped together as part of some larger unit – repetition tends to create coherence.« (Ebd., 53)

Meyers methodologische und theoretische Kritik an Rétis analytischer Vorgehensweise an Gewicht. Da Réti es beispielsweise versäumt, eindeutige und nachvollziehbare Kriterien für die Differenzierung zwischen strukturellen und ornamentalen Tönen zu benennen, sind seine Ergebnisse, wie Meyer anhand mehrerer Beispiele demonstriert<sup>32</sup>, methodologisch nicht abgesichert. Dabei beschränkt sich Meyer nicht auf den Einwand, musikalische Analyse dürfe sich bei der Beschreibung von Relationen zwischen thematischen Einheiten nicht allein auf die Tonhöhenstruktur konzentrieren, sondern müsse das Zusammenwirken vieler Parameter in Betracht ziehen, um musikalisch komplexe Strukturen angemessen fassen zu können. Vielmehr bezweifelt er, dass Rétis Verfahren überhaupt geeignet ist, die Einheit eines Werkes aufzuzeigen. Eine bestimmte thematische ›Substanz‹ liege nämlich nicht allein der individuellen thematischen Konfiguration eines Werkes zugrunde, sondern zeige stiltypische ›Schemata‹<sup>33</sup>, mithin die Merkmale der individuellen Sprache eines Komponisten oder sogar eines Zeitstils. Hält man diese Schlussfolgerung für triftig, so stellt sich die Frage, unter welcher Prämisse zumindest ausgewählte Aspekte von Rétis Entwurf für die musikalische Analyse zu retten sind.

Eine Antwort auf diese Problemstellung versucht die musikanalytische Literatur der 1970er und 1980er Jahre zu geben. Grundsätzlich lässt sich in diesem Zeitraum eine zunehmend pragmatische Handhabung des Konzeptes ›thematicism‹ beobachten. Ein Beispiel ist hierfür Charles Rosens einflussreiche Monographie *The Classical Style*. Der Autor arbeitet in seinen Analysen der Werke Haydns, Mozarts und Beethovens immer wieder die Bedeutung thematischer Beziehungen für die Anlage einzelner Sätze und ganzer Werke heraus.<sup>34</sup> Eine vergleichbar herausgehobene Stellung gewinnt ›thematicism‹ in Gestalt des Prinzips der ›entwickelnden Variation‹ in Walter Frischs 1984 veröffentlichter Studie *The Principle of Developing Variation*, in der das Verfahren theoretisch erörtert und anhand von Analysen eines begrenzten Werkkorpus – nämlich von Werken Johannes Brahms und Arnold Schönbergs – untersucht wird.<sup>35</sup> Im Gegensatz zu den Büchern von Rosen und Frisch löste die Untersuchung *Beyond Orpheus* von David Epstein heftige Kritiken aus.<sup>36</sup> Epstein plädiert dafür, Prinzipien unterschiedlicher analytischer Konzepte wie historisch-stilistische Analyse, traditionelle Formanalyse, Schenkerian Analysis und Schönbergs Grundgestalt-Analyse miteinander zu verbinden. In Hinblick auf den Forschungsstand von ›thematicism‹ wendet sich Epstein in seinem bereits 1974 abgeschlossenen Text gegen eine mechanistische und nur die Tonhöhenstruktur berücksichtigende analytische Anwendung des Konzeptes. Eine musikalische Gestalt bestehe vielmehr aus verschiedenen musikalischen ›Domaines‹. (Epstein nennt [1] Tonhöhen-

32 Meyer kommentiert Rétis Besprechung von Brahms zweiter Sinfonie in Meyer 1973, 59–70.

33 Meyer spricht zunächst von ›archetype‹ (vgl. Meyer and Rosner 1982). Vgl. zur Verwendung von ›Schemata‹ zuletzt Gjerdingen 2007, 10–16.

34 Vgl. beispielsweise Rosens Diskussion der Terzstruktur in Beethovens *Grosse Sonate für das Hammer-Klavier* op. 106. Wie Rosen darlegt, werden durch die Terzketten nicht nur vereinheitlichende Beziehungen zwischen den thematischen Materialien geschaffen, sondern diese beeinflussen auch die großformale harmonische Anlage des Werkes (1997, 404–34).

35 Frisch 1984.

36 Epstein 1979. Zu der Kontroverse, die Epstein mit seiner Publikation auslöste, vgl. insbesondere die Besprechung Whittall 1981.

struktur einschließlich tonaler Implikationen, [2] Länge, Rhythmus und Metrik, und [3] Phrasierung), durch deren jeweiliges Zusammenwirken ein spezifischer Charakter ausprägt wird. Gleichzeitig bleibe die Grundgestalt kein isoliertes Phänomen, sondern wirke aufgrund des Prinzips des ›strukturellen Wachstums‹<sup>37</sup> auf unterschiedlichen Ebenen auf die Anlage der gesamten Komposition. Die ältere Auffassung von ›thematicism‹ wird bei Epstein somit modifiziert und in einen umfassenderen Ansatz, der von Schönbergs Konzept der musikalischen Gestalt ausgeht, aber auch Schenkers Idee der Prolongation aufnimmt, integriert. Dieser Ansatz erweist sich als zukunftsweisend, da ›thematicism‹ als Teil eines komplexen Beziehungsnetzes eine neue Bewertung erfährt.<sup>38</sup>

1991 konstatierte James Webster, in der Musikwissenschaft herrsche weitgehend Übereinstimmung darüber, dass ›thematicism‹ einen charakteristischen Aspekt der musikalischen Sprache der Wiener Klassiker erfasse. Gleichzeitig habe das Konzept ›thematicism‹ in der musikalischen Analyse so unterschiedliche Ausprägungen erfahren, dass kein einheitlicher Ansatz erkennbar sei. Um die Vielfalt der Ansätze zu ordnen, unterscheidet Webster zwischen »strict constructivists« und »organicists«.<sup>39</sup> Die englischsprachigen Vertreter der konstruktivistischen Richtung, zu denen Webster die Autoren Donald Francis Tovey, Jan LaRue und Leonard B. Meyer zählt, plädieren dafür, nur solche thematischen Beziehungen zu berücksichtigen, die musikalisch spezifisch und eindeutig identifizierbar sind, d.h. durch den musikalischen Kontext zwingend nahegelegt oder auf andere Weise als ›intentional‹ erkennbar werden. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen somit Motivbeziehungen, die sich an der musikalischen Oberfläche manifestieren. Die ›Organiker‹ gehen von der – wie Webster kritisch anmerkt – »metaphysischen« Überzeugung aus, einer Komposition liege eine singuläre musikalische Idee zugrunde, die die innere Einheit des Werkes verbürge. Ihre Anstrengungen richten sich mithin darauf, verborgene Beziehungen selbst zwischen kontrastierenden und weit entfernten kompositorischen Ereignissen herauszuarbeiten. Arnold Schönbergs Idee einer ›Grundgestalt‹<sup>40</sup> basiert ebenso auf dieser Überzeugung wie sein Konzept der ›entwickelnden Variation‹; Rudolf Rétis Nachweis ›thematischer Transformationsprozesse‹ versucht an diese Tradition anzuknüpfen. Es ist also möglich, unter den Begriff ›thematicism‹ so unterschiedliche kompositorische Verfahren wie ›thematische Arbeit‹, ›Thementransformation‹, ›entwickelnde Variation‹, und analytische Fragestellungen nach ›motivischer Einheit‹ und ›Grundgestalt-Analyse‹ zu subsumieren, Verfahren, die zudem in unterschiedlichem Grad mit der ›konstruktivistischen‹ resp. der ›organischen‹ Richtung zu assoziieren sind. Unabhängig davon, zu welcher Richtung ein Analytiker tendiert, kann eine methodologisch abgesicherte Antwort auf die Frage, wie stichhaltig Ergebnisse sind, die aus einer Untersuchung thematischer Beziehungen hervorgehen, nicht gegeben werden. Das Unternehmen thematischer Analyse ist, wie Webster schreibt, nicht nur »durch

37 ›Structural growth‹ (Epstein 1979, passim).

38 Zur analytischen Umsetzung vgl. beispielsweise Epsteins Analyse des ersten Satzes der *Eroica* in Epstein 1987, 111–138.

39 Webster 1991, 194–204.

40 Vgl. hierzu Carpenter 1983.

und durch subjektiv«<sup>41</sup>, sondern auch außerordentlich schwierig, da jede thematische Relation in ihrem musikalischen Kontext, d.h. unter Berücksichtigung von struktureller Stimmführung, Rhythmus, formaler Funktion und Rhetorik interpretiert werden muss.<sup>42</sup> Wie eine sorgfältig abwägende und gleichzeitig pragmatisch orientierte Handhabung des Konzepts ›thematicism‹ in musikalischer Analyse aussehen kann, demonstriert Webster in seiner Monographie *Haydn's ›Farewell Symphony and the Idea of Classical Style*.<sup>43</sup> Einsichten in die kompositorische Struktur leitet Webster aus pragmatisch durchgeführten Einzelanalysen ab. In diesem Sinne gibt seine Untersuchung eine Antwort darauf, wie ›thematicism‹, durch andere Methoden ergänzt, als Konzept für die musikalische Analyse als Teil einer umfassenderen Herangehensweise fruchtbar gemacht werden kann.

### III.

Der u. a. von Epstein, Frisch und Webster favorisierte pragmatische Umgang mit ›thematicism‹ als integriertem Teil einer pluralen Methodik hat das Konzept zweifellos von einschränkenden ideologischen Zwängen befreit. Im Zeichen dieser Öffnung sind seit den 1990er Jahren in Nordamerika verstärkt Tendenzen zu beobachten, die zwischen divergenten Positionen von ›Schenkerianern‹ und Anhängern des ›thematicism‹ zu vermitteln versuchen. Da die Analyse thematischer Prozesse wie Variation, Thementransformation oder -fragmentierung innerhalb der ›Schenkerian Analysis‹ kaum eine Rolle spielt, wurden Konzepte wie ›Grundgestalt‹ und ›entwickelnde Variation‹, syntaktische Modelle wie ›Satz‹ und ›Periode‹ sowie grundsätzliche Einsichten der ›funktionalen Formenlehre‹ unter ›Schenkerianern‹ und damit in weiten Teilen der institutionalisierten Musiktheorie Nordamerikas während der 1970er und 1980er Jahre marginalisiert.<sup>44</sup> Die weitverbreitete Überzeugung, Schenkers musiktheoretischer Ansatz und traditionelle Forminterpretationen seien im Prinzip unvereinbar, hat u. a. Janet Schmalfeldt einer Überprüfung unterzogen.<sup>45</sup> Anhand verschiedener Beispiele für die syntaktischen Formen ›Satz‹ und ›Periode‹ sowie u. a. Schenkers und William E. Caplins Interpretationen der Exposition des ersten Satzes aus Beethovens Klaviersonate op. 10,1 kommt sie zu dem Schluss, es gebe zwar keine prinzipiellen Übereinstimmungen, aber doch vielversprechende

41 »The enterprise is subjective through and through.« (Webster 1991, 197)

42 An gleicher Stelle führt Webster aus: »The only appropriate response to questions of strict construction vs. organicism, of the proper level of ›density‹, of the derivation vs. independence of motives, is: ›It depends‹; the only rule is that, other things equal, the more fully one's thematicist results can be integrated into a comprehensive view of the composition – not to be confused with the search for ›unity‹ – the more persuasive they will be. But thematic/motivic relations are central in Haydn; they cannot be ignored.« (Ebd., 203)

43 Webster 1991.

44 Das schenkerianische Konzept des ›motivic parallelism‹ versucht, die motivischen Beziehungen zwischen unterschiedlichen Schichten (insbesondere Vordergrund und Mittelgrund) herauszuarbeiten. Dabei wird von der Annahme ausgegangen, dass ein auf der Ebene des Vordergrundes exponiertes Motiv im Mittelgrund, beispielsweise durch eine extreme Vergrößerung, strukturell wirksam bleibt. Vgl. dazu Burkhart 1978.

45 Schmalfeldt 1991, hier 234.

Berührungspunkte zwischen formfunktionaler und linear-harmonischer Analyse.<sup>46</sup> Im Gegensatz zu der verkürzenden Auffassung einiger ›Schenkerianer‹, ein Thema sei im theoretischen Denken der Schönbergschule mit einer Melodie oder einer melodischen Gestalt gleichzusetzen, betont sie in Anlehnung an Caplin, ein Thema bestehe aus einer Konstellation der Komponenten Außenstimmensatz, harmonischer Plan, Phrasenstruktur und kadenzialer Abschluss.<sup>47</sup> Damit geht Schmalfeldt in ihrer Untersuchung von einem komplexen Themenbegriff aus, einem Themenbegriff, der in den 1980er und 1990er Jahren auch für das Konzept ›thematicism‹ Bedeutung gewonnen hat. Die Relevanz von Schmalfeldts Beitrag liegt jedoch in ihrem Plädoyer, die Aufmerksamkeit der musikalischen Analyse müsse sich verstärkt auf die Interaktion syntaktisch-formaler und kontrapunktisch-tonaler Abläufe richten.<sup>48</sup>

#### IV.

Die bisher diskutierten Auffassungen von ›thematicism‹ bezogen sich ausschließlich auf tonale (Instrumental-)Werke des 18. und 19. Jahrhunderts. In Hinblick auf die Entwicklung der musikalischen Sprache in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde zuerst in den 1950er Jahren erörtert, ob und gegebenenfalls in welcher Form sich ›thematicism‹ für Zwölftonwerke nutzbar machen lasse. Während beispielsweise Joseph Rufer und Réne Leibowitz auf je unterschiedliche Weise die Funktionsweise tonaler (thematischer) Formprinzipien in Zwölftonwerken zu demonstrieren suchten<sup>49</sup>, argumentierte Herbert Eimert in seinem Aufsatz »A Change of Focus« in der Zeitschrift *Die Reihe*, die Zwölftontechnik habe das Konzept ›thematicism‹ aufgehoben.<sup>50</sup> Demgegenüber vertrat Leopold Spinner wiederum unter Berücksichtigung der Ausführungen Schönbergs und Weberns die Auffassung, »die Methode der Zwölftonkomposition wurde als eine Möglichkeit eingeführt, ›thematicism‹ zu etablieren, und nicht, um ›thematicism‹ abzuschaffen«.<sup>51</sup> Der amerikanische Musiktheoretiker Andrew Mead gab dieser, noch primär im europäischen Diskurs über den Serialismus verankerten Diskussion eine Generation später eine neue Richtung, als er ein Interpretationsmodell vorschlug, dass die formalen Be-

46 Zu Beethovens op. 10,1 vgl. Schmalfeldt 1991, 255–57 und 264–76. Kritische Anmerkungen zu Schmalfeldts Fragestellung finden sich bei Borio 2001a. Borio, der im Gegensatz zu Schmalfeldt nicht von aktuellen Positionen der musikalischen Analysetheorie aus argumentiert, sondern um eine historische Rekonstruktion der Standpunkte Schenkers und Schönbergs bemüht ist, kommt zu dem Ergebnis, Schenker habe noch in der (unvollendeten) Fassung des letzten Kapitels in *Der freie Satz* um die Aufnahme von Elementen einer »structural morphology« gerungen und somit die Probleme der Formenlehre in seiner Musiktheorie durchaus im Blick gehabt (vgl. Borio 2001a, 265–67 und 271–72).

47 Schmalfeldt 1991, 237.

48 Die Idee des ›motivic parallelism‹ wurde von einigen Schenkerianern weiter ausgebaut, wobei auch ›thematische Prozesse‹ reflektiert werden (vgl. beispielsweise die Analysen der späten Klavierwerke Johannes Brahms bei Cadwallader 1988).

49 Vgl. zu diesem Problembereich Borio 2001b.

50 Vgl. Eimert 1958 (Originalveröffentlichung Eimert 1955).

51 »the method of twelve-tone composition was introduced as a means of establishing ›thematicism‹, not to abolish it.« (Spinner 1983, hier 6)

ziehungen in Zwölftonwerken auf strukturelle Eigenschaften der Reihenformen zurückführt.<sup>52</sup> Die klassizistische Formgebung, die beispielsweise Schönbergs Bläserquintett op. 26 auszeichnet, ist danach nicht als Konsequenz einer oberflächlichen Anlehnung an traditionelle Formen zu verstehen, sondern das Resultat einer kompositorischen Strategie, die sich unmittelbar aus den Eigenschaften des Zwölftonsystems ableitet.<sup>53</sup> ›Thematicism‹ manifestiert sich nach diesem theoretischen Ansatz nicht mehr im Umgang mit konkreten thematischen musikalischen Gestalten, sondern auf einer abstrakteren Ebene, nämlich in der Handhabung von Klassen bzw. ausgewählten Ausschnitten von Zwölftonreihenformen, zwischen denen festgelegte, jeweils zu untersuchende Relationen bestehen. Diese Relationen, die sich auf ›geordnete‹ oder ›ungeordnete‹ Gruppen beziehen können, bestehen nicht nur zwischen vollständigen Zwölftonreihenformen. Vielmehr kommt es innerhalb beider Gruppen zur Bildung von Untergruppen.<sup>54</sup> Diejenigen Beziehungen, die innerhalb des Zwölftonsystems zwischen Reihenformen und ihren Ausschnitten bestehen, stellen ein Potential dar, das in einer individuellen Komposition immer nur partiell eingelöst wird. Mead argumentiert, die spezifische Umsetzung dieses Potentials lasse Rückschlüsse auf die jeweiligen formbildenden Strategien zu, die – unabhängig von möglichen Analogien zu tonalen Formen – direkt aus den Eigenschaften des Zwölftonsystems abgeleitet werden können. Die Aussagekraft dieses analytischen Ansatzes hängt, wie Mead explizit formuliert, davon ab, in wieweit er die durch die Oberflächenstruktur der Musik nahegelegte Gruppenbildung repräsentiert.<sup>55</sup> An diesem Punkt ergeben sich zwischen ›thematicism‹ in tonaler Musik und der von Mead vorgeschlagenen Theorie, deren Konzept mit einem paradoxen Begriff als ›non-thematic thematicism‹ bezeichnet werden könnte, vergleichbare Schwierigkeiten, da es für beide Bereiche keine allgemeingültige formalisierte Strategie zur Gruppenbildung gibt.<sup>56</sup>

## V.

Die Geschichte des Konzepts ›thematicism‹ in Nordamerika zeigt eine kontinuierliche Ausdifferenzierung der methodologischen Reflexion, die seit den 1980er Jahren von einer zunehmenden Pragmatisierung begleitet wird. Die Dramaturgie des bislang letzten Kapitels hat mit der eingangs angesprochenen von Robert Morgan ausgelösten Kontroverse einen vorläufigen Höhepunkt erreicht. Das Paradigma ›unity‹ (die Prämisse, musikalische Werke der Klassik und Romantik seien als Einheit konzipiert und musikalische

52 Mead 1987.

53 Ebd., 67.

54 Das heißt »unordered pitch class collections« und »ordered pitch class collections« (ebd, 69). Für die Evaluierung aller Typen von Reihenformenbeziehungen rekurriert Mead auf das »concept of the mosaic« (ebd., 69–73).

55 »As any row may be sliced into any mosaic, either of order numbers or pitch classes, the criteria by which we decide on the mosaic interpretations of rows become critical to our analyses. If grouping strategies are not based on the way the surface of the music is perceived, then the analysis ceases to reflect the music as it is heard, and becomes purely self-referential. I shall rely on common sense for grouping for the purposes of this paper« (ebd., 72–73).

56 Vgl. ebd., 73.

Analyse richte sich darauf, die kompositorischen Verfahren aufzuzeigen, die diese Einheit hervorbringen) wurde zuerst 1989 als ideologische Haltung beschrieben und radikal in Frage gestellt.<sup>57</sup> Der britische Musikwissenschaftler Alan Street bezog sich in seinen Überlegungen auf Denkfiguren, die durch die Postmoderne in die geisteswissenschaftliche Methodendiskussion eingebracht worden waren. Sein Essay markiert einen Perspektivwechsel, der nicht folgenlos geblieben ist. Die in Fußnote 2 genannten Autoren (Agawu 1996, Chua 1995, Dubiel 1992, Korsyn 1993, Kramer 1995) beschäftigen sich tatsächlich nur noch peripher mit dem musikanalytischen Potential, das ein bestimmtes Instrumentarium bietet. Ihr Interesse richtet sich primär auf Aspekte wie ›disunity‹ und ›contrast‹. Morgan hat in seinem Aufsatz »The Concept of Unity and Musical Analysis« (2003) meines Erachtens nicht zu Unrecht daran erinnert, dass »die Einheit, die der Analytiker geltend macht, die Koexistenz verschiedener und kontrastierender Elemente anerkennt«. Gleichzeitig ist er davon überzeugt, dass diese Elemente, »so stark sie sich voneinander unterscheiden mögen, in Hinblick auf ein gemeinsames und kohärentes Ziel zusammenwirken.«<sup>58</sup> Nur solange traditionelle Haltung und Postmoderne in einer Diskussion bleiben und die Beteiligten nicht in ideologischen Grabenkämpfen erstarren, eröffnet sich für Vertreter des Konzepts ›thematicism‹ die Chance, in Zukunft die Stärken, aber auch die Schwächen der eigenen Position deutlicher und aus einer reflektierten Haltung heraus zu erkennen.

## Literatur

- Agawu, Kofi (1996), »Mozart's Art of Variation: Remarks on the First Movement of K. 503«, in: *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, hg. von Neal Zaslaw, Ann Arbor: University of Michigan Press, 303–313.
- Agawu, Kofi (2004), »How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again«, *Music Analysis* 23, 2/3, 267–286.
- Berger, Karol (2007), *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Borio, Gianmario (2001a), »Schenker versus Schoenberg versus Schenker: The Difficulties of a Reconciliation«, *Journal of the Royal Musical Association* 126, 250–74.
- (2001b), »Zwölfontechnik und Formenlehre: Zu den Abhandlungen von René Leibowitz und Josef Rufer«, in: *Autorschaft als historische Konstruktion: Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, hg. von Andreas Meyer und Ullrich Scheideler, Stuttgart und Weimar: Metzler, 287–321.
- Burkhart, Charles (1978), »Schenker's Motivic Parallelisms«, *JMT* 22/2, 145–175.
- Burnham, Scott (1995), *Beethoven Hero*, Princeton N.J.: Princeton University Press.

57 Vgl. Street 1989.

58 »unity asserted by the music analysts acknowledges the coexistence of distinct and contrasting elements, but finds that, however differentiated these may be, they work together to produce a common and coherent goal.« (Morgan 2003, 21–22)

- Cadwallader, Allen (1988), »Foreground Motivic Ambiguity: Its Clarification at Middle-ground Levels in Selected Late Piano Pieces of Johannes Brahms«, *Music Analysis* 7/1, 59–91.
- Caplin William E. (1998), *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford: Oxford University Press.
- Carpenter, Patricia (1983), »Grundgestalt as Tonal Function«, *MTS* 5, 15–38.
- Chua, Daniel K.L. (1995), *The Galitzin Quartets of Beethoven*, Princeton: Princeton University Press.
- (2004), »Rethinking Unity«, *Music Analysis* 23, 2–3, 353–359.
- Cook, Nicholas (1987), *A Guide to Musical Analysis*, London: Dent.
- Dubiel, Joseph (1992), »Sense and Sensemaking«, *Perspectives of New Music* 30, 210–221.
- (2004), »What We Really Disagree About: a Reply to Robert P. Morgan«, *Music Analysis* 23, 2–3, 373–385.
- Dunsby, Jonathan (2002), »Motivic and Thematic Analysis«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 907–926.
- Eimert, Herbert (1958), »A Change of Focus«, in: *Die Reihe. Anton Webern*, Bryn Mawr, Pennsylvania: Theodore Presser Company, 29–36. Zuerst als »Die notwendige Korrektur« in: *Die Reihe 2. Anton Webern*. Wien: Universal Edition 1955, 35–41.
- Epstein, David (1979), *Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure*, MIT Press, 2. Aufl. mit einem Vorwort von Milton Babbitt, Oxford: Oxford University Press 1987.
- Frisch, Walter (1984), *The Principle of Developing Variation* (= California Studies in 19<sup>th</sup> Century Music 2), Berkeley: University of California Press.
- Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the Galant Style*, Oxford: Oxford University Press.
- Keller, Hans (1956), »KV 503: The Unity of Contrasting Themes and Movements«, *MR* 17 (1956), 48–58 und 120–29.
- Kerman, Joseph (1985), *Contemplating Music*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Korsyn, Kevin (1993), »Brahms Research and Aesthetic Ideology«, *Music Analysis* 12/1, 89–103.
- (2004), »The Death of Musical Analysis? The Concept of Unity Revisited«, *Music Analysis* 23, 2–3, 337–351.
- Kraehenbuehl, David (1963), Rezension von »Alan Walker, A Study in Musical Analysis«, *JMT* 7, 257–62.
- Kramer, Jonathan D. (1995), »Beyond Unity: Towards an Understanding of Musical Post-modernism«, in: *Concert Music, Rock and Jazz Since 1945*, hg. von Elizabeth West Marvin and R. Hermann, Rochester, NY: University of Rochester Press, 11–33.
- (2004), »The Concept of Disunity and Musical Analysis«, *Music Analysis* 23, 2–3, 361–372.

- Mead, Andrew (1987), »Tonal Forms in Arnold Schoenberg's Twelve-Tone Music«, *MTS* 9, 67–92.
- Mersmann, Hans (1925), »Beethovens Skizzen vom Standpunkt phänomenologischer Musikbetrachtung«, in: *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel. Veranstatet anlässlich der Feier des 25jährigen Bestehens der Ortsgruppe Basel der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 244–58.
- (1926), *Angewandte Musikästhetik*, Berlin: Max Hesse.
- Meyer, Leonard B. (1973), *Explaining Music. Essays and Explorations*, Chicago and London: University of Chicago Press.
- Meyer, Leonhard B. / Burton S. Rosner (1982), »Melodic Processes and the Perception of Music«, in: *The Psychology of Music*, hg. von Diana Deutsch, New York: Academic Press, 317–41.
- Morgan, Robert P. (2003), »The Concept of Unity and Music Analysis«, *Music Analysis* 22/1–2, 7–50.
- Ratz, Erwin (1973), *Einführung in die musikalische Formenlehre*, 3. Aufl., Wien: Universal Edition.
- Réti, Rudolf (1951), *The Thematic Process in Music*, New York: Macmillan.
- Rosen, Charles (1997), *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven* [1971], New York: W. W. Norton 1997.
- Schmalfeldt, Janet (1991), »Towards a Reconciliation of Schenkerian Concepts with Traditional and Recent Theories of Form«, *Music Analysis* 10/3, 233–287.
- Schwejda, Donald Martin (1967), *An Investigation of the Analytical Techniques used by Rudolph Reti in The Thematic Process in Music*, Ph. D. Diss., Indiana University.
- Solie, Ruth A. (1980–81), »The Living Work: Organicism and Musical Analysis“, *19<sup>th</sup> Century Music* 4, 147–56.
- Spinner, Leopold (1983), »The Abolition of Thematicism and the Structural Meaning of the Method of Twelve-Tone Composition«, *Tempo. New Series* 146, 2–9.
- Street, Alan (1989), »Superior Myths, Dogmatic Allegories: the Resistance to Musical Unity«, *Music Analysis* 8/1–2, 77–123.
- Walker, Alan (1962), *A Study in Musical Analysis*, London: Barrie & Rockliff 1962.
- Webster, James (1991), *Haydn's »Farewell« Symphony and the Idea of Classical Style* (= Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 1), Cambridge: Cambridge University Press.
- Whittall, Arnold (1969), »Thematicism in Stravinsky's »Abraham and Isaac«, *Tempo. New Series* 89, 12–16.
- (1981), Rezension von »David Epstein, Beyond Orpheus«, *JMT* 25/2, 319–326.



# Zygonic Theory: Introduction, Scope, and Prospects

Adam Ockelford

This extended article introduces Adam Ockelford's 'zygonic' theory of music-structural understanding, which holds that *imitation*, which can occur in all domains of perceived sound and at all levels, is the ultimate organising force in music. Hence the theory is potentially of value not only in *theoretical* terms (shown here in relation to the first movement of Mozart's Piano Sonata K. 333), but *metatheoretically* too, as a tool to interrogate other systems of musical analysis (an example is provided in relation to Allan Forte's 'set-theoretical' method). The zygonic approach also enables the powers of influence at work in group improvisation to be captured, permitting the evolution of musical ideas to be charted as they unfold in time between performers, and a zygonic analysis of a short, improvised song with piano accompaniment is provided by way of illustration. Finally, zygonic theory prospectively offers an epistemological link between the sister (though sometimes apparently incompatible) disciplines of music psychology and music theory – an avenue that is explored briefly in conclusion.

## 1. Preamble

Although it was not named as such for some years afterwards, zygonic theory was born in 1983 when, as a young composer, I was interested to see whether some of the techniques of serialism, with which I had been experimenting as a composition student at the Royal Academy of Music in London, could be made more generally accessible to listeners. Would it be possible to adapt Arnold Schönberg's original ideas to work within what I thought of as the 'musical vernacular' – the broadly accepted notion of tonality with which Western listeners are implicitly familiar? This line of thought led naturally to a review of the rather more venerable principles of canonic writing. Could the ancient notion of imitation be fused with the more recent invention of serialism to create musical structures that would appeal both on a conceptual level to those attending with an analytical mindset and to 'everyday' listeners, for whom an unwitting grasp of the music's organisation may intuitively give a sense of aesthetic satisfaction?

The result was a series of choral folksong arrangements, which, while adhering to the traditional principles of Western tonal harmony, nonetheless used a combination of advanced contrapuntal and neo-serial techniques. Here, for example, is an excerpt from an unpublished nine-part setting of the British folksong *O Waly, Waly*. The tune is placed in the middle of the accompanying texture, which comprises vocal lines made up entirely of three-note melodic cells, derived from the climax of *O Waly, Waly* – 'A, B $\flat$ , C' – that

is, the intervallic pattern (+1, +2) semitones. These cells function like miniature tone-rows, and appear in retrograde (+2, +1), inverted (-1, -2) and inverse-retrograde (-2, -1) forms.<sup>1</sup> Rhythmically, they are free from any imitative constraints, and they are permitted to overlap within a single line. Through this musical fabric, an inverse-retrograde canonic thread is woven, whose turning point is the third beat of bar 28. See Figure 1.

Although I felt that this arrangement of *O Waly, Waly* succeeded in the sense of imbuing an easily digestible tonal texture with strict intellectual coherence, I soon discovered that unless the structural niceties that I had so painstakingly fashioned were pointed out to listeners – even to fellow musicians – they passed by unnoticed. If asked what struck them about the passage in question (Figure 1), people usually made a response in relation to the richness of the chromatic harmonies. Now, it may or may not have been the case that the strict organisation in the domain of pitch gave the music a particular feeling of unity that was perceived nonconsciously; there was no way of telling. But in any case, it was clear that this was not the principal form of musical structure that was in play from a perceptual point of view. Listeners' reactions suggested that the arrangement of *O Waly, Waly* made sense – and had an emotional impact – quite irrespective of its neo-serial and canonic convolutions.<sup>2</sup> Evidently, then, there must have been other, more fundamental, kinds of structure present, which I had used unwittingly and which listeners, irrespective of their level of musical expertise, were intuitively able to grasp. I was curious to know what these properties were and just how they worked.

This was a problem, though, to which no answer was immediately apparent. So I took a step back and reflected upon those structural aspects that I had devised and of which, therefore, I felt I had some understanding. The neo-serial and canonic techniques had a common element – *imitation* – and it occurred to me that when one musical feature was created by imitating another, then, to the musical mind that recognised the replication, it was as though the first metaphorically exerted some form of control over second. From my (the composer's) point of view, to whom all manner of sounds had theoretically been conceivable when arranging *O Waly, Waly*, it seemed, in retrospect, that imitation had given me a way of bringing order to the theoretically infinite sonic palette from which I had been free to make choices.

When listening to the music, it was clear that imitation was the vehicle that drove musical logic and coherence at the motivic and thematic levels, but it did not appear to be applicable to other aspects of the piece. What about those chromatic harmonies, for example, to which listeners had referred upon encountering my arrangement of *O Waly, Waly*? Was it possible that imitation was somehow at work in relation to these and other musical elements too? Perhaps. But how, I could not imagine.

My train of thought having reached a cul-de-sac, I turned for inspiration to the music-theoretical and analytical literature: not so much texts about counterpoint and serialism,

- 1 By coincidence, the year in which I was working on my arrangement of *O Waly, Waly* (1983) was the year in which Allan Forte first published his analysis of Brahms's *String Quartet in C minor* – in which he identifies the key role of the motive (+2, +1) and its three isomorphic derivatives. (See also Huron's 1998 critique of Forte's analysis.)
- 2 Fred Lerdahl's paper on the possible conflicts between 'compositional' and 'listening' grammars was still some way off (1992).

(text largely omitted)  
25

The image shows a musical score for the song "O Waly, Waly" (Ockelford 1983). The score is written in a single system with multiple staves. The lyrics are: "I leamed my back up-against some oak, Thinking that he was a trust-y tree; But first he bend - ed and then he broke, And so did my". The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. There are several annotations in the score, including brackets with numbers and the text "etc". For example, there are brackets labeled "+1 | +2 | ... etc" and "-1 | -2 | ... etc". There is also a section labeled "inverse-retrograde canon" with an arrow pointing to a specific part of the music. The score is presented in a way that illustrates the zygonic theory, with annotations highlighting specific rhythmic and melodic patterns.

Figure 1. Vocal arrangement of *O Waly, Waly* (Ockelford 1983).

whose structural mechanisms were (I thought) clear, but to other topics, including form, process, harmony and tonality. Here, there was relatively little mention of imitation per se, but an almost universal recognition of the part played by a closely related concept: *repetition*.

The traditional notion of musical form, for example, as espoused by writers ranging from Stewart Macpherson (1915) to Wallace Berry (1966 – subsequently re-issued in 1986), with its notion of stereotyped structures such as A A' A'' A''' ... (characteristic of variation sets), A B A ('ternary' form) and A B A C A ... (the 'rondo'), implicates repetition both within pieces and between them. It was also evident that repetition is central to the various motivic-cum-thematic theories that have been propounded, in whose development the music and writings of Schönberg have proved seminal. His ideas were taken to their logical extreme by a one-time pupil, Rudolph Réti (1951), who demonstrated, to his own satisfaction at least, that many works from the Western classical repertoire are each built on a single theme, surface contrasts notwithstanding. In his early treatise on harmony (1906), Heinrich Schenker also acknowledged the part played by repetition, not only at the level of motives, but in the construction of large-scale forms as well. This recognition carries over into the sophisticated models of musical structure that followed; in *Der Freie Satz* of 1935, the question of repetition at deeper structural levels is aired in some detail. But of greater significance to my enquiry was the fact that repetition underpins the symmetries within the *Ursatz*, the harmonic-melodic framework that Schenker considered to underlie all tonal masterpieces.

Turning to the œuvre of Leonard Meyer, it became apparent that his evolving reflections on musical patterning (1956, 1967, 1973) variously involve repetition, most overtly in his notion of 'conformant relationships', 'in which one (more or less) identifiable, discrete musical event is related to another such event by similarity'.<sup>3</sup> Although it is not stated openly, the concept is no less important, however, in the first chapter of *Music, the Arts, and Ideas* (1967), where the author's previously developed model of musical meaning is reviewed in the light of information theory.<sup>4</sup> Meyer's thesis is this: for experienced listeners, an incomplete portion of music implies certain continuations, which vary in probability according to the frequency of past occurrence (hence the significance of repetition). It is, Meyer asserts, deviations from the expected course of events that give rise to musical meaning. Moreover, Meyer identifies a number of different basic melodic structures (subsequently termed 'processes' by Burton Rosner and Meyer in 1986), including conjunct, disjunct and symmetrical patterns, whose internal regularity and use as stylistic archetypes imply repetition within and between works.

I found that other models of musical structure, reflecting a range of approaches, variously involve repetition too, such as Herbert Simon and Richard Sumner's (1968) system of encoding patterns parsimoniously using preordained 'alphabets' and the operators 'same' and 'next'; set-theoretical analysis, which entails abstracting groups of pitch-classes and tracing similarities between them (initially set out by Allen Forte in 1973 and comprehensively reviewed in *Music Analysis* 17, 1998); and semiological analysis, to

3 Meyer 1973, 44.

4 See, for example, Cohen 1962.

which motivic similarities are fundamental.<sup>5</sup> As Nicolas Ruwet says: “I shall start from the empirical appreciation of the enormous role played in music, at all levels, by repetition, and I shall try to develop an idea proposed by Gilbert Rouget: ‘... certain fragments are repeated, others are not; it is on repetition – or absence of repetition – that our segmentation is based’.”<sup>6</sup> Finally, I came to appreciate that repetition (‘parallelism’) accounts for four of the five preference rules underlying Fred Lerdahl and Ray Jackendoff’s *A Generative Theory of Tonal Music* (1983) – GPR 6, MPR 1, TSRPR 4 and PRPR 5 – as well as being implicit in a number of others, such as GPR 5 (symmetry), for example. As the authors state: “The importance of parallelism in musical structure cannot be overestimated. The more parallelism one can detect, the more internally coherent an analysis becomes, and the less independent information must be processed and retained in hearing and remembering a piece.”<sup>7</sup>

Mulling over the strands in this rich tapestry of musicological thought, it seemed that, while repetition (and, by implication, imitation) had been discovered, recorded and analysed using a number of different methodologies in relation to *chunks* of music, which were the length of motives or longer (phrases, themes and sections; see Schönberg 1967),<sup>8</sup> no one had thought to peer down the other end of the telescope, as it were, and systematically investigate repetition on a smaller scale, where individual *notes* were taken to be the fundamental units of musical construction. To see where this thinking might lead, I mentally ran through the simplest tune that came to mind, the English nursery rhyme *Twinkle, Twinkle, Little Star*<sup>9</sup> – see Figure 2.

Adopting a ‘traditional’ analytical mindset, it was the exact repetition of *phrases* that immediately became apparent: lines 1 and 2 are reprised to form the conclusion of the song (lines 5 and 6), before which, in a short central section, line 4 echoes line 3. Hence the piece has a simple ternary construction: A B C C A B. Moreover, taking into account *approximate* repetition (in the form of transposition), it is evident that line 3 is a variant of line 2. Hence, the global structure of *Twinkle, Twinkle* can be expressed as: A B<sub>1</sub> B<sub>2</sub> B<sub>2</sub> A B<sub>1</sub>. This is all perfectly straightforward. However, examining the statistics relating to individual notes, it was evident that my conventional account of the nursery rhyme’s structure by no means captured all the repetition that is present. *Twinkle, Twinkle* comprises six lines of seven notes, making a total of 42 distinct sonic events. Yet there are only nine *different* ones, as follows (see Figure 3).

That is to say, *Twinkle, Twinkle* is saturated with repetition at the level of notes, with each appearing, on average, a little under five times. So it occurred to me that maybe it was the *notes themselves* that had been chosen in imitation of each other, and were intuitively perceived in this way. I listened again to the opening of the first line, and, reflect-

5 See also Nattiez 1990; 1998.

6 Ruwet 1966 – English translation 1987, 16.

7 Lerdahl and Jackendoff 1983, 52.

8 Schönberg considered the motive to the ‘smallest common multiple’ and the ‘greatest common factor’ in music (1967, 8).

9 Taken from the earlier French melody ‘Ah vous dirais-je, Maman’, upon which Wolfgang Amadeus Mozart wrote a set of variations (K. 265/300e).

repetition of repetition ... etc

repetition repetition ... etc

rhythmic repetition

intervallic and rhythmic repetition

intervallic and rhythmic repetition

intervallic and rhythmic repetition

Figure 2. Some different forms of repetition present in *Twinkle, Twinkle, Little Star*.

Pitch	Duration	Number of occurrences
C		4
C		2
D		4
D		2
E		8
F		8
G		8
G		2
A		4
Total		42

Figure 3. Frequencies with which different notes occur in *Twinkle, Twinkle, Little Star*.

ing on the experience, it became clear that I was hearing the second note – a repetition of the first – as *deriving* from it, through imitation. Similarly, the fourth appeared to echo the third, and this tripartite concept of repetition–imitation–derivation persisted in the pairs of identical notes that followed. And the imitative principle did not stop there. The very fact that the second note appeared to be generated by the first was itself emulated by the fourth being modelled on the third, and this pattern of ‘secondary’ replication also continued throughout the piece.

Some years later, I discovered that Edward Cone, although writing in relation to the syntax and rhetoric pertaining to more substantial components of music, had come to a similar view, and had formulated a succinct way of expressing it: “y is derived from x ( $y \leftarrow x$ ), or, to use the active voice, x generates y ( $x \rightarrow y$ ), if y resembles x and y follows x. By ‘resembles’, I mean ‘sounds like’.”<sup>10</sup> Though, back in 1983, my ideas concerning repetition, imitation and derivation were not yet as tidily formulated as this, it seemed as though I had stumbled across a principle that could explain how musical structure ‘worked’ at the most basic level – both in compositional and listening terms. For whichever piece I subsequently chose to examine, all I could hear was pitches, melodic intervals and harmonies, durations and inter-onset intervals (IOIs), dynamics and timbres replicating and thereby seeming to derive from each other. At the time I dubbed my fledging hypothesis ‘canonic theory’, in that it seemed to indicate that the principle of imitation that underpinned musical canons may be more universal. However, it soon became apparent this nomenclature was potentially confusing (given that the word ‘canon’ was already part of common musical parlance), and so I adopted the term ‘zygonic’ instead, after the Greek word ‘zygon’, meaning ‘yoke’, and implying a union of two identical things.

## 2. Zygonic theory – an introduction

Although it did not occur to me back in the 1980s, I later discovered that an effective way of explaining zygonic theory is through analogy with the construction of meaning in verbal language, utilising the thinking of the American-born writer and critic, Thomas Stearns Eliot. He proposed that the aesthetic response to literature combines three elements. These are the ‘objective correlative’ – a ‘set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion’;<sup>11</sup> the ‘manner of representation’ (including, for example, the use of metaphor); and the sounding qualities and structure of the language itself (for instance, rhyme and assonance, syntax and form).<sup>12</sup> That is to say, meaning in a literary work arises from its semantic, syntactic and sonic elements working together ‘in an evocative fusion of content, structure and sound’.<sup>13</sup> This thinking may be represented as follows (see Figure 4).

10 Cone 1987, 237.

11 Eliot [1920] 1997, 85.

12 Eliot 1933, 118–9.

13 Ockelford 2005b, 84.

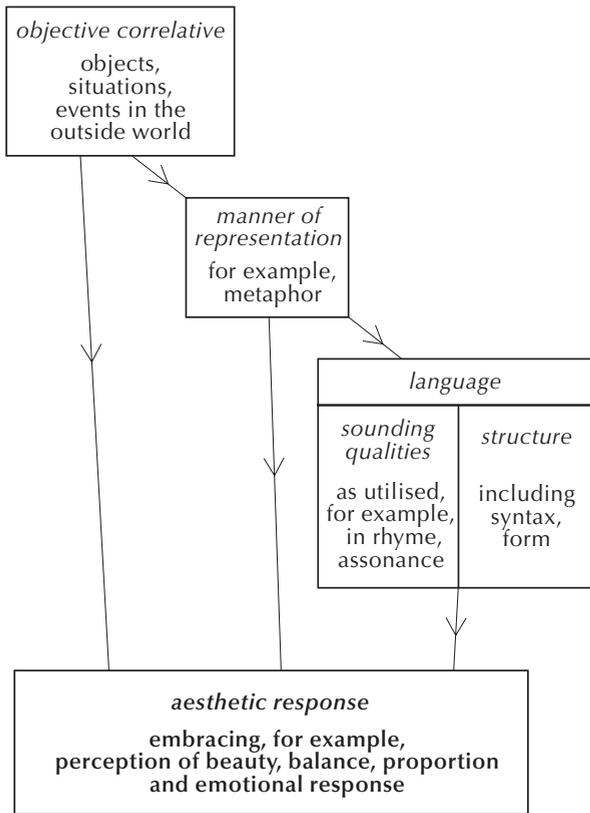


Figure 4. Model of aesthetic response to language (after T. S. Eliot).

But 'pure' music has no external referents – no 'objective correlatives', to use Eliot's term (Figure 5). So what is the source of musical meaning? Logically, it must stem from the fabric of music itself – from the sounds and the relationships between them that make up pieces.

It is my contention that each of these sonic elements potentially bears *affect*, causing or enabling an emotional response.<sup>14</sup> There appear to be two main sources of such responses: 'expressive nonverbal vocalisations' and 'music-specific' qualities of sound.

'Expressive nonverbal vocalisations' comprise the cues used to express emotions vocally in nonverbal communication and speech.<sup>15</sup> They are present cross-culturally,<sup>16</sup> suggesting a common phylogenetic<sup>17</sup> derivation from 'nonverbal affect vocalizations'<sup>18</sup> and

14 Cf. Johnson-Laird and Oatley 1992, 20; Sparshott 1994, 28.

15 See, for example, Juslin, Friberg and Bresin 2001–2.

16 Scherer, Banse and Wallbott 2001.

17 That is, through evolution of a species.

18 Scherer 1991.

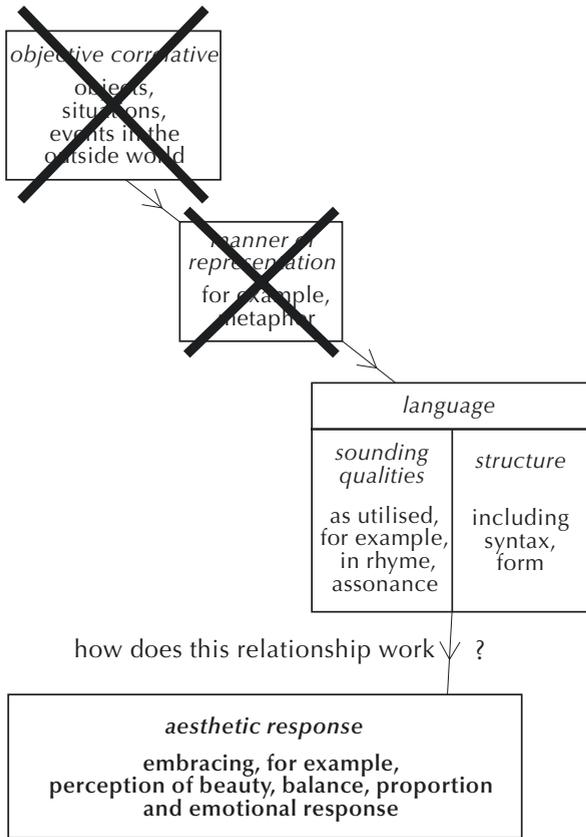


Figure 5. Music has no ‘objective correlative’ or ‘manner of representation’.

apparently embedded ontogenetically<sup>19</sup> in early maternal/infant vocal interaction.<sup>20</sup> It seems that these cues can be transferred in a general way to music, and music-psychological research over the last 70 years or so has shown that features such as register, tempo and dynamic level do relate with some consistency to particular emotional states.<sup>21</sup> For example, passages in a high register can feel exciting<sup>22</sup> or exhibit potency,<sup>23</sup> whereas series of low notes are more likely to promote solemnity or to be perceived as serious.<sup>24</sup> A fast tempo will tend to induce feelings of excitement,<sup>25</sup> in contrast to slow tempi that

19 Through the development of an individual.

20 Malloch 1999–2000; Trehub and Nakata 2001–2.

21 Gabriellson and Lindström 2001.

22 Watson 1942.

23 Scherer and Oshinsky 1977.

24 Watson 1942.

25 Thompson and Robitaille 1992.

may connote tranquility<sup>26</sup> or even peace.<sup>27</sup> Loud dynamic levels are held to be exciting,<sup>28</sup> triumphant<sup>29</sup> or to represent gaiety,<sup>30</sup> while quiet sounds have been found to express fear, tenderness or grief.<sup>31</sup> Conversely, as Meyer asserts, “one cannot imagine sadness being portrayed by a fast forte tune played in a high register, or a playful child being depicted by a solemnity of trombones”.<sup>32</sup>

However, while these basic properties of sound appear to be necessary in determining musical expression,<sup>33</sup> they are not sufficient to evoke a response that is inherently *musical*. Indeed, *any* succession of sounds may induce a primitive emotional reaction according to the disposition of what Meyer<sup>34</sup> terms their ‘statistical parameters’ (which he takes to include register, dynamic level, speed and continuity). So what are the ingredients needed to arouse a specifically musical response?

One factor is the very nature of the sounds that are used in most styles and genres: They have intrinsically musical characteristics that, like those identified above pertaining to vocalisation, have the capacity to induce consistent emotional responses, within and sometimes between cultures. For example, in the West (and elsewhere), as Schönberg, Schenker and others discuss at some length, music typically utilises a framework of relative pitches with close connections to the harmonic series. Their idiosyncratic use, with context-dependent frequencies of occurrence and transition patterns, yields the sensation of ‘tonality’.<sup>35</sup> Such frameworks can accommodate different *modalities*, each potentially bearing distinct emotional connotations. In Indian music, for example, the concept of the ‘raga’ is based on the idea that particular patterns of notes are able to evoke heightened states of emotion,<sup>36</sup> while in the Western tradition of the last four centuries or so, the ‘major mode’ is typically associated with happiness and the ‘minor mode’ with sadness.<sup>37</sup>

While the reactions that individual or small groups of sounds can engender are important in setting the ‘auditory scene’ of music,<sup>38</sup> as they stand, they do not add up to a coherent musical response, merely amounting to a series of separate sensations pertaining to a sequence of discrete events. So how are these distinct, abstract responses bound together into a unified aesthetic experience – to create meaning that unfolds over time – during the course of listening to a piece of music?

26 Gundlach 1935.

27 Balkwill and Thompson 1999.

28 Watson 1942.

29 Gundlach 1935.

30 Nielzén and Cesarec 1982.

31 Juslin 1997.

32 Meyer 2001.

33 London 2001–2.

34 Meyer 2001, 342.

35 Krumhansl 1997; Peretz, Gagnon and Bouchard 1998.

36 Jariabhoy 1971.

37 Hevner 1936; Crowder 1985.

38 Bregman 1990.

Consider verbal language once more. Eliot’s ‘objective correlative’ is likely to be a series of events, actions, feelings or thoughts that are in some way reckoned to be *logically related*, each contingent upon one of the others or more through relationships of causation or other forms of dependency. These are represented through a linguistic narrative, which underpins readers’ or listeners’ coherent aesthetic response over time.

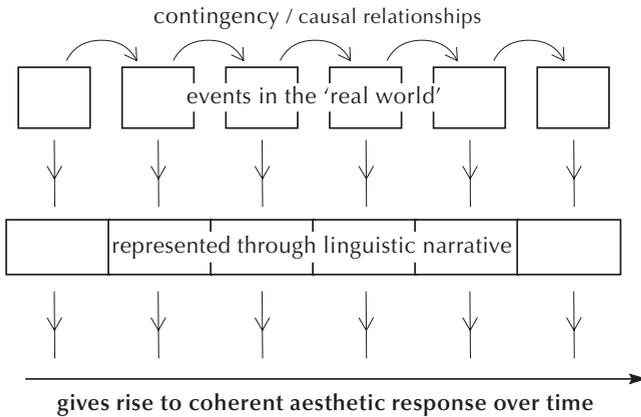


Figure 6. The linguistic narrative reflecting external events, ideas and feelings.

How does a comparable sense of coherence and unity come about in music, when it cannot borrow a sense of contingency from the external world? In the absence of an objective correlative, musical events can refer only to themselves.<sup>39</sup> Clearly, one sound does not cause another one to happen (it is performers who do that), but, as we saw above, one can imply another<sup>40</sup> through imitation, which yields a sense of derivation. That is, if one fragment or feature of music is created or heard in emulation of another, then the copy owes the nature of its existence to its model. And just as certain perceptual qualities of sound are felt to derive from one another, so too, I hypothesise, are the emotional responses to each. Hence over time a metaphorical (musical) narrative can be built up through abstract patterns of sound.

It is this hypothesis that forms the crux of zygonic theory. As noted in the first section of this article, the theory stemmed from musical ‘canons’, which are explicitly structured through one musical line consciously being made to copy another. Hence the first example of the theory in action will be taken from a passage of canonic writing: the opening of ‘Et in unum Dominum’ from the *B Minor Mass*. Here, Bach uses the derivation of the alto part from the soprano within a unified musical framework as a symbol of the Father *begetting* (not creating) the Son, which, according to Christian dogma (and Bach, by all accounts, was a devout believer), subsequently co-existed as parts of the same spiritual entity.

39 Cf. Selincourt [1920] 1958.

40 See also Meyer 1989, 84 ff.

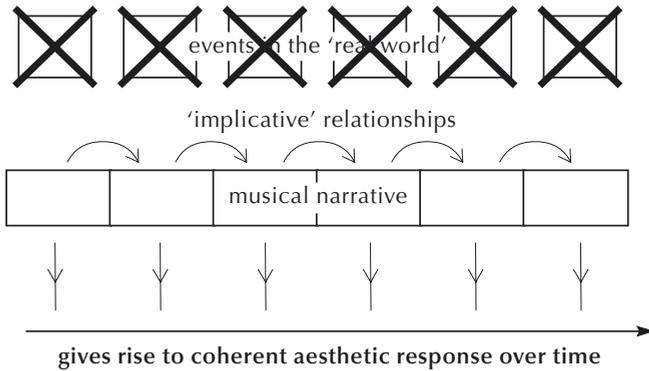


Figure 7. The musical narrative need make no external reference.

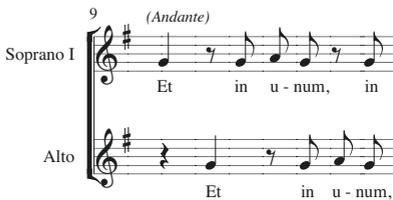


Figure 8. The opening of 'Et in unum' from Bach's Mass in B minor (BWV 232); *Symbolum Nicenum*, No. 3.

Irrespective of the symbolism, it is easy to appreciate how each note in the alto voice, ensuing shortly after an identical event sung by the soprano, sounds irresistibly to the musical ear as though it derives from it. In the mind, each pair of notes appears to be connected via a mental 'bridge' that spans the two perceived sounds. Each of these may be termed a 'zygonic relationship' or 'zygon'. In order to make analysis and understanding easier, it is sometimes helpful to represent these cognitive connections visually, and, at its simplest, this can be achieved through an arrow with a superimposed 'Z', as follows.

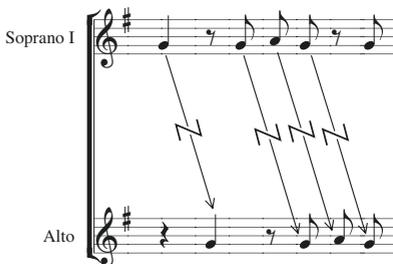


Figure 9. Zygonic relationships symbolising the sense of derivation of one note from another.

The solid-looking nature of these links should not be taken to mean that zygonic relationships have any material substance – they are *hypothetical constructs*: conceptual shorthand for a range of logically equivalent cognitive processes that we may reasonably suppose to occur during listeners' engagement with music. For sure, the notion of a zygonic

relationship can at best offer only a much-simplified version of certain cognitive events that may be stimulated by participation in musical activity. However, while simplification is necessary to make headway in theoretical terms, it is important to bear in mind that the single concept of a zygon bequeaths a substantial perceptual legacy, with many possible manifestations, not only potentially linking individual pitches, timbres, dynamics, durations and IOIs, but also prospectively existing between tonal regions, textures, processes and forms the same; over different periods of perceived time; and within the same and between different pieces, performances and hearings. Whatever their context, zygons, it is hypothesised, may function in a number of ways: reactively, in assessing the relationship between extant values, for example, or proactively, in ideating a value as an orderly continuation from one previously presented.

Given this variety, there is, of course, no suggestion that the one concept represents only a single aspect of cognitive processing. Hence, empirical evidence in support of the theory is likely to be drawn from a diversity of sources. Currently, for example, one can point to experiments in auditory processing<sup>41</sup> and work on expectation in a musical context, particularly that involving the perceptual restoration of omitted or obscured notes,<sup>42</sup> to support the presence of proactive zygonic-type processes. As we have seen, there is general support for the theory too in the wide range of music-theoretical and analytical sources in which the fundamental importance of repetition in music is acknowledged. These are itemised in Ockelford (1999). The zygons shown in Figure 9 are part of a large family of relationships whose members are catalogued exhaustively elsewhere.<sup>43</sup> Here, after a brief introduction to the nucleus of the family, other members will only be introduced as they are required to service the examples that follow.

Since zygons apply potentially to *any* features of musical sounds, it is sometimes necessary to identify which aspect a given relationship refers to, and superscripts can be placed after the 'Z' that is used in diagrams to make the position clear. For example, in Figure 10, 'P' refers to 'Pitch', 'O' to 'Onset' and 'D' to 'Duration'. Figure 10 also depicts relationships that are not zygonic, through which no sense of implication is deemed to be felt, and which, therefore, merely conceptualise as a difference, ratio or other value that which is typically experienced as a qualitative connection between aspects of musical events.<sup>44</sup> They are symbolised with an 'I', which stands for 'intersperspective' (that is, 'between *perceived aspects*' of sound) and, again, these may be qualified as required to avoid ambiguity through the use of superscripts.

All such relationships, whether zygonic or not, can exist at different *levels*, according to their adjacency to the 'surface' of the music. *Primary* relationships (which bear the subscript '1') are mental connections between the qualities of sounds themselves (for example, the interval between two pitches). *Secondary* relationships (subscript '2') link

41 Such as the 'continuity illusion', summarised in Bregman 1990, 344 ff.

42 For instance, DeWitt and Samuel 1990.

43 Ockelford 1999.

44 See Zbikowski 1998; 2002. Building on the work of George Lakoff, Zbikowski shows how such notions are underpinned by culture-specific conceptual metaphors, mapped onto the domain of music-space from our perception of the physical world.

Moderato  
cantabile  
molto  
espressivo

*con amabilità  
(sanft)*

*p*

*p* <> >

Figure 10. Beethoven, Piano Sonata, Op. 110, 1st movement: examples of zygonic and interspersive relationships.

primaries (acknowledging, for example, the difference between two melodic intervals). *Tertiary* relationships (subscript '3') represent a considerable degree of abstraction from direct perceptual input, and are encountered relatively rarely, existing only in zygonic form; the part they play in the listening experience may not always be clear.<sup>45</sup> For example, in Figure 10, a tertiary zygon of onset reflects the fact that the IOIs between the opening notes of the first three bars decrease by a quaver in each case, and accords this regularity a structural status – at least in conceptual terms.<sup>46</sup> Empirical work would be required to determine whether this connection is usually, occasionally or rarely processed by listeners (albeit nonconsciously).

The imitation through which derivation is thought to occur may be exact (as, for example, in the case of the primary zygonic relationship of duration in Figure 10) or approximate (see, for instance, the secondary zygonic relationship of pitch between the descending intervals in bars 1 and 2). Observe that relationships (whether or not they are zygonic) that link *different* values use half-arrowheads (in contradistinction to full arrowheads that are indicative of identity). Note also that some arrowheads are open and some

45 See Ockelford 2002.

46 See Eugene Narmour's discussion of musical expectations by cognitive rule-mapping (2000, 364).

are filled – the former showing a link between *single* values, and the latter indicating a *compound* connection within or between ‘constants’ (typically, values extended in time) – implying a network of relationships the same. For fuller explanations, see Ockelford (1999; 2005a).

### 3. The Scope of the Theory

So much for the essence of zygonic theory. Since its inception some 25 years ago, which was stimulated by the curiosity of a young composer seeking to develop music-structural techniques that would be generally apprehensible to listeners, the theory has proved itself to be surprisingly versatile, being utilised in a range of musicological and interdisciplinary contexts – and it is this capacity to transcend methodological and epistemological boundaries that is, I believe, one of the key strengths of the approach.

- First, zygonic theory has found a place in its own right as a way of explaining how musical structure ‘works’ – how it is created and cognised. This is set out in *A Theory Concerning the Cognition of Order in Music*,<sup>47</sup> *The Cognition of Order in Music: A Metacognitive Study*,<sup>48</sup> and *Repetition in Music: Theoretical and Metatheoretical Perspectives*.<sup>49</sup>
- Second, the theory has found service as an analytical tool, for example, in relation to the first movement of Mozart’s Piano Sonata, K. 333,<sup>50</sup> Beethoven’s Piano Sonata, Op. 110,<sup>51</sup> Wagner’s ‘Die Alte Weise’ from *Tristan und Isolde*,<sup>52</sup> and Schönberg’s Klavierstück, Op. 11, No. 1.<sup>53</sup>
- Third, zygonic theory has proved useful as a *metatheoretical* and *meta-analytical* mechanism for interrogating other theoretical and analytical approaches, particularly Forte’s set theory as applied to music, and David Lewin’s transformational techniques.<sup>54</sup>
- Fourth, the zygonic method has proved valuable in mapping the blended conceptual space that music and words together inhabit in song, for example, through an analysis of ‘Dido’s Lament’ from Purcell’s *Dido and Aeneas*.<sup>55</sup>

47 Ockelford 1993.

48 Ockelford 1999.

49 Ockelford 2005a.

50 Ockelford 1999; 2005a.

51 Ockelford 2005b.

52 Ockelford 2009.

53 Ockelford 2005a.

54 Ockelford 2005a. See, for example, Lewin 1987.

55 Ockelford, forthcoming 1.

- Fifth, the theory has found application in music-psychological contexts, in investigating constraints in music cognition,<sup>56</sup> similarity perception,<sup>57</sup> expectation in music,<sup>58</sup> creativity,<sup>59</sup> memory<sup>60</sup> and the perception of musical hierarchy.<sup>61</sup>
- Sixth, it has been used to analyse musical influence and interaction in the context of improvisation.<sup>62</sup>
- Seventh, it is being utilised to gauge how the structure and content of music are reflected in expressive performance.<sup>63</sup>
- Eighth, the theory has been of value in modelling the musical development of children and young people with complex needs.<sup>64</sup>
- Ninth, and finally, the zygonic approach has been used in epistemological discourse, to clarify the distinction between the modes of thinking of characteristic of music theory and music psychology.<sup>65</sup>

Future work is planned in these and other areas (see Section 7 below). In the sections that follow, three examples are chosen from the publications listed in the footnotes to show zygonic theory in action. These are analysis,<sup>66</sup> metatheory,<sup>67</sup> and interaction in improvisation.<sup>68</sup>

#### 4. Using the Zygonic Approach as an Analytical Tool: An Exploration of the First Movement of Mozart's Piano Sonata, K. 333

The following account of the first movement of K. 333 is adapted from Ockelford (1999; 2005a), and focuses largely on the opening bars. As we have seen, the zygonic approach points the analytical mind in a certain direction – seeking structural features of any type that are founded on imitation – and provides a conceptual and schematic framework within which findings of potential interest can be captured and interrogated. Working in this way, it quickly becomes apparent that, just like virtually all other music, K. 333 is replete with sameness and similarity in every domain and at all levels. Repetition is ubiquitous, and determining which of it is structurally significant – and the nature of that

56 Ockelford 2002.

57 Ockelford 2004.

58 Ockelford 2006a; 2008b.

59 Ockelford and Pring 2005.

60 Ockelford 2007b.

61 Ockelford forthcoming, 2.

62 Ockelford 2006b; 2007a.

63 Ockelford and Himonides, forthcoming.

64 Ockelford, Welch, Zimmermann and Himonides 2005; Ockelford 2008a.

65 Ockelford 2008d.

66 Ockelford 1999; 2005b.

67 Ockelford 2005a.

68 Ockelford 2007.

significance (in different listening contexts) – is, in my view, one of the principal challenges facing the analyst. The current reading is developed through comparisons with the Sonata Op. 5, No. 3 by J. C. Bach, both structurally and, consequentially, in terms of aesthetic response.

Like other pieces, K. 333<sup>69</sup> can be understood both as a unique artistic entity in its own right and as a member of corpora of works whose range and scale vary according to the degree of stylistic affinity used to define the group concerned. Hence K. 333 exists on one level as an example of the eighteen piano sonatas by Mozart, for instance, as well as figuring in the rather more substantial body of Classical sonatas, and contributing beyond that to the Western tonal repertoire as a whole. This distinction is articulated by Meyer<sup>70</sup> in terms of *critical analysis*, which “seeks to understand and explain what is idiosyncratic about a particular composition” and *style analysis*, which is “concerned with discovering and describing those attributes of a composition which are common to a group of works ... similar in style, form or genre.” Of relevance in the current context is the fact that the simultaneous presence of individuality and commonality within K. 333 (as within any work) implies that there are essentially two types of structure operating together: organisation that features in a number of pieces, forming a more or less consistent ‘background’, against which other patterning of a novel nature occurs, specific to the sonata.<sup>71</sup> We begin with an overview of the former, before considering how the latter is, as it were, superimposed upon it.

It is in the domains of pitch and perceived time that the great majority of ‘background’ organisation occurs (and which is by far the most musically significant and sophisticated). For example, underlying the perceived temporal structure is the presence of an essentially regular beat, which is maintained throughout the movement (subject, for sure, to interpretive variation in performance). This suggests that zygonic activity in the domain of perceived time played a part in the creation of K. 333 (and has subsequently been stimulated in listeners’ minds), both within the first movement itself and between this and other movements. Moreover, although Mozart left no specific indication of tempo, the first movement of K. 333 is typically executed at a rate similar to those adopted for many others: further evidence of primary zygonic imitation in terms of both composition and performance.<sup>72</sup> The choice of metre (common time) and its constancy may be considered to have been derived interoperatively<sup>73</sup> too. Then, IOIs between successive notes fall within a limited range, which is commonplace in other pieces, im-

69 The sonata is thought to have been composed in the summer of 1783, in Linz and Vienna – see, for example, Tyson 1987; Mercado 1992.

70 Meyer 1973, 6 ff.

71 Cf. Boulez 1971, 37; Sharpe 1983, 274–86.

72 Analysis of a range of recordings of performances of the first movement of K. 333 reveals the following tempi: Andreas Schiff (1981) *Decca* (443 717-2) ♩ = 126; Peter Katin (1989) *Olympia* (OCD 234) ♩ = 128; Christoph Eschenbach (1971) *Deutsche Grammophon* (419 452-2) ♩ = 129; Paul Badura-Skoda (1989) *Astrée* (E 8684) ♩ = 131; Karl Richter (1966) *Le Chant du Monde* (PR 254 026) ♩ = 132; Mitsuko Uchida (1984) *Philips* (412 616-2) ♩ = 132; Andreas Haefliger (1991) *Sony* (SK 46748) ♩ = 132.

73 That is, *between* pieces.

plying intraopus and interoperative imitation.<sup>74</sup> The IOIs correspond closely to the set of durations that Mozart deploys, a consequence of the fact that most notes succeed one another contiguously. Only eight different durations are utilised in over 2,500 discrete events, suggesting the operation of extensive systems of zygonic relationships.<sup>75</sup> The fact that similar durational sets are found in stylistically congeneric movements also indicates the presence of interoperative organisation.<sup>76</sup> Stylistically, the distribution of *relative* durational values also tends to be highly structured, with just two note-lengths (in the ratio 2:1) typically accounting for over 80% of all those used in Western classical pieces, according to Paul Fraise.<sup>77</sup> This finding is supported by the analysis shown in Figure 11, which indicates, moreover, an overall 86% similarity in the distribution of relative durations pertaining to the first movements of three broadly representative piano sonatas by Mozart (K. 284, K. 310, K. 311) in addition to K. 333.<sup>78</sup>

Similarly, the distribution of secondary inter-onset ratios (between adjacent IOIs linking successive notes) is tightly controlled. A given interonset ratio is, by a considerable margin, most likely to be followed by another the same (this occurs in just over 78% of cases).<sup>79</sup> The ratios 1:2 and 2:1 appear with the next greatest frequency (6% each). Only two other ratios are used in more than 1% of cases – 3:1 and 1:4. Hence, structuring on a substantial scale is implied at the *tertiary* zygonic level. Since the distribution is typical of other stylistically congeneric movements, the presence of interoperative zygonic organisation is indicated as well. See Figure 12, where the 92% similarity is calculated as shown in Footnote 78.

Elsewhere,<sup>80</sup> I discuss the relevance for listeners of statistics such as these (and those pertaining to pitch that follow), and examine how zygonic organisation underpins expectation in the process of hearing and re-hearing the music. How it is that such distributions

74 For example, in the recordings of Eschenbach (1971), IOIs between successive notes exist in K. 330 within the range ♩ to ♪ where ♩ = 123; in K. 332 within the range ♩ to ♪, where ♩ = 142; and in K. 576 within the range ♩ to ♪, where ♩ = 88.

75 This analysis and those that immediately follow use the concept of perceptual ‘streams’ of sound – discrete linear strands in the musical texture – of which the first movement of K. 333 utilises two (delineated by the RH and LH parts). Each may contain ‘harmonic blends’ (comprising two simultaneous notes or more), which are treated as single temporal events.

76 For example, K. 284, first movement utilises eight different durations; K. 310, first movement makes use of eleven; and K. 311 employs nine.

77 Fraise 1978, 243.

78 Dissimilarity calculated as the sum of the average divergence from the mean in each (durational) category. Hence:

$$\text{Similarity (\%)} = 100 - \sum \left( \frac{\sum |x_i - (\frac{\sum x_i}{n})|}{n} \right)$$

where  $x_i$  is the value of a given (durational) category in a piece,  $n$  is the number of pieces, and the sum of different categories under consideration in a piece = 100%.

79 Moreover, since the perceived temporal interval between adjacent onsets tends to correspond to the duration pertaining to the first, it is most probable that a duration will be succeeded by another one the same.

80 Ockelford 2006.

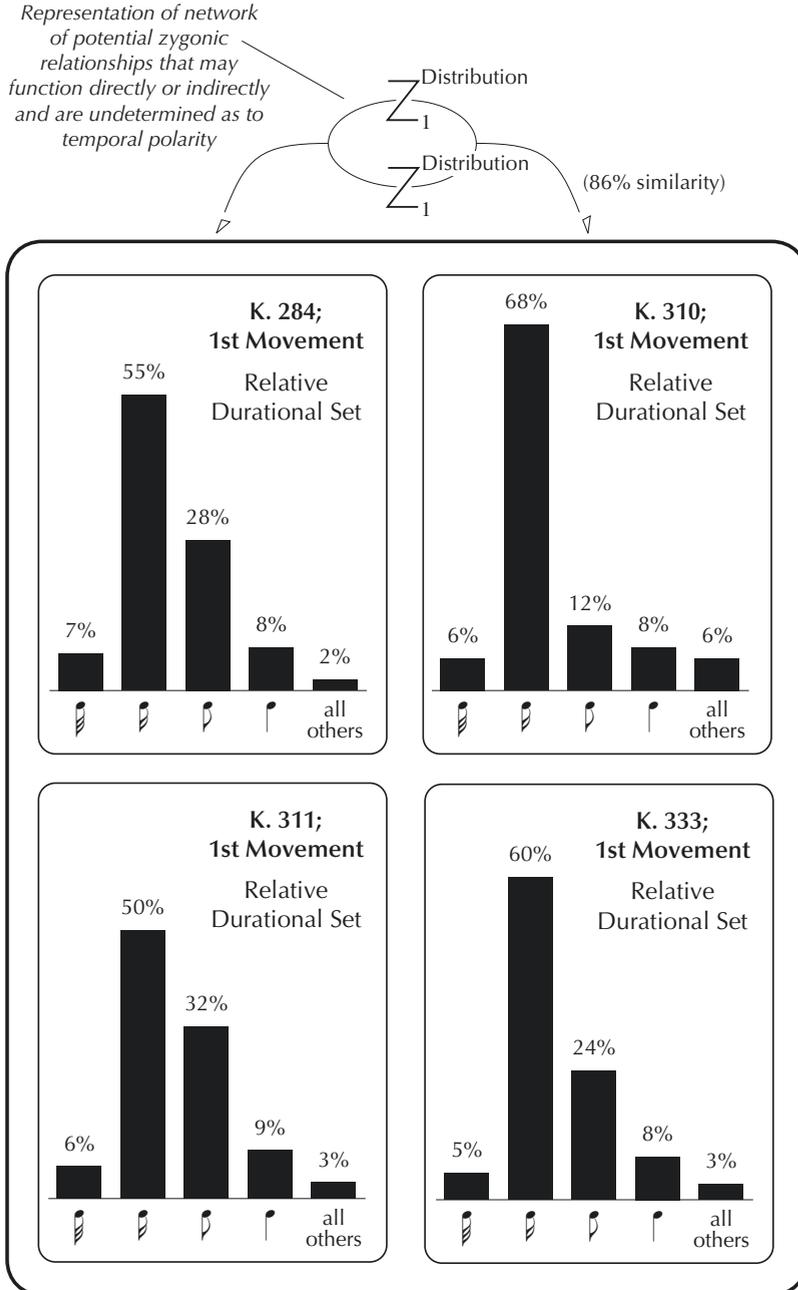


Figure 11. Imitation of the distribution of relative durational values in the first movements of four Mozart piano sonatas.



come to be used time and again by composers, with the large-scale imitation at a probabilistic level that these imply, is an intriguing question that awaits future research.

The intervals between adjacent notes in the melody reveal substantial organisation across the movement as a whole. A little over 90% of the intervals used are a perfect 4th or smaller, and of the 43 different categories that appear, 10 occur on more than 2% of occasions (Perfect unison, minor 2nd, minor 2nd, Major 2nd, Major 2nd, m3, m3, M3, M3, P4) and account for around 88% of the total. Of these, major seconds alone account for almost 39% of all melodic transitions. Hence, intraopus background organisation is present on a substantial scale in the domain of pitch. Moreover, the essential characteristics of this distribution are also a feature of other pieces, implying interoperative imitation of the following type (see Figure 13). The tendency of small intervals to occur more frequently than large ones is by no means confined to the music of Mozart, as a number of studies pertaining to various Western genres have shown. These range from folksongs, to many styles of classical music and to pop songs of the twentieth century.<sup>81</sup> There appear to be strong perceptual reasons for the prevalence of small melodic intervals, which psychologists have recognised for many years. Roger Shepard,<sup>82</sup> for example, believed the reason for the preponderance to be that ‘the perceptual integration of successive tones into a coherent unit [that is, a melodic line] depends especially strongly on proximity in pitch height’. This view was strongly supported by earlier research.<sup>83</sup> That the principle is not inviolable, though, was recognised by Natasha Spender,<sup>84</sup> who observed that ‘However strong the psychoacoustic influences on melodic tracking may be, they can at times be overcome by musical grammar’ – an issue taken up in the context of zygonic theory elsewhere.<sup>85</sup>

Harmonically, the first movement of K. 333 is highly organised. The underlying harmonies, discounting the ornamental effects created through the interaction of vertical sonorities with the horizontal movement of melodic lines, are entirely tertian in construction (built up from major and minor thirds), a feature common to many other pieces.<sup>86</sup> We can surmise, therefore, that intraopus and interoperative imitation are present on a large scale. Even given these tight constraints, Mozart chose to restrict his harmonic palette further: the first movement of K. 333 is dominated by major and minor triads and 7th chords and their inversions, suggesting that primary zygonic constant systems of harmony function as shown in Figure 14.<sup>87</sup> These areas of imitation also extend inter-operatively.

81 See, for example, Fucks 1962, Jeffries 1974, Dowling 1978, Huron 2006.

82 Shepard 1982, 376.

83 For example, Bregman and Campbell 1971.

84 Spender 1983, 280.

85 Ockelford 2006a.

86 Indeed, it is generally acknowledged that tertian harmonies form the basis of all chords used in Western music in the period 1450–1900 (Apel 1969, 373 and 374), as well as in the music of many other cultures, where comparable constraints are to be found – see, for instance, Eta Harich-Schneider’s 1953 account of Japanese Court Music.

87 A ‘zygonic constant system’ is a network of potential relationships (any or all of which may be active in the creation or cognition of musical structure) linking features that are the same – see Ockelford 2005a.

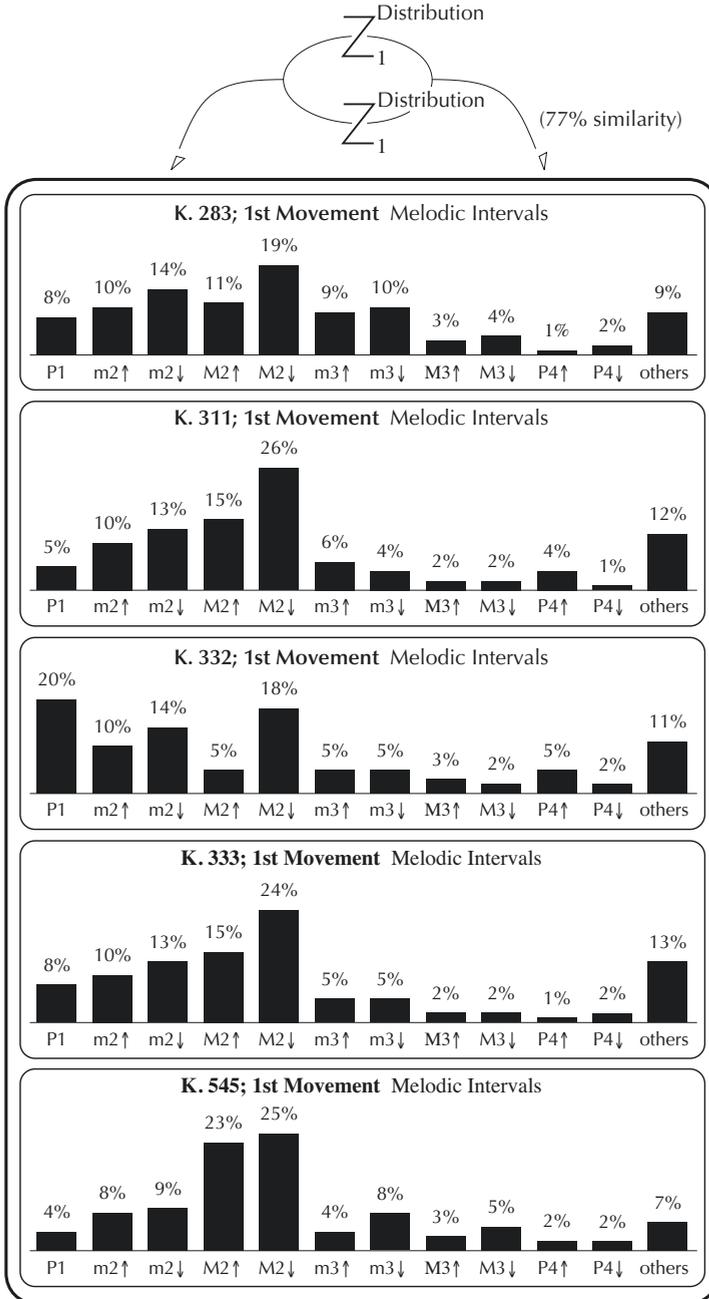


Figure 13. Imitation of the distribution of successive melodic intervals between the first movements of representative piano sonatas by Mozart.

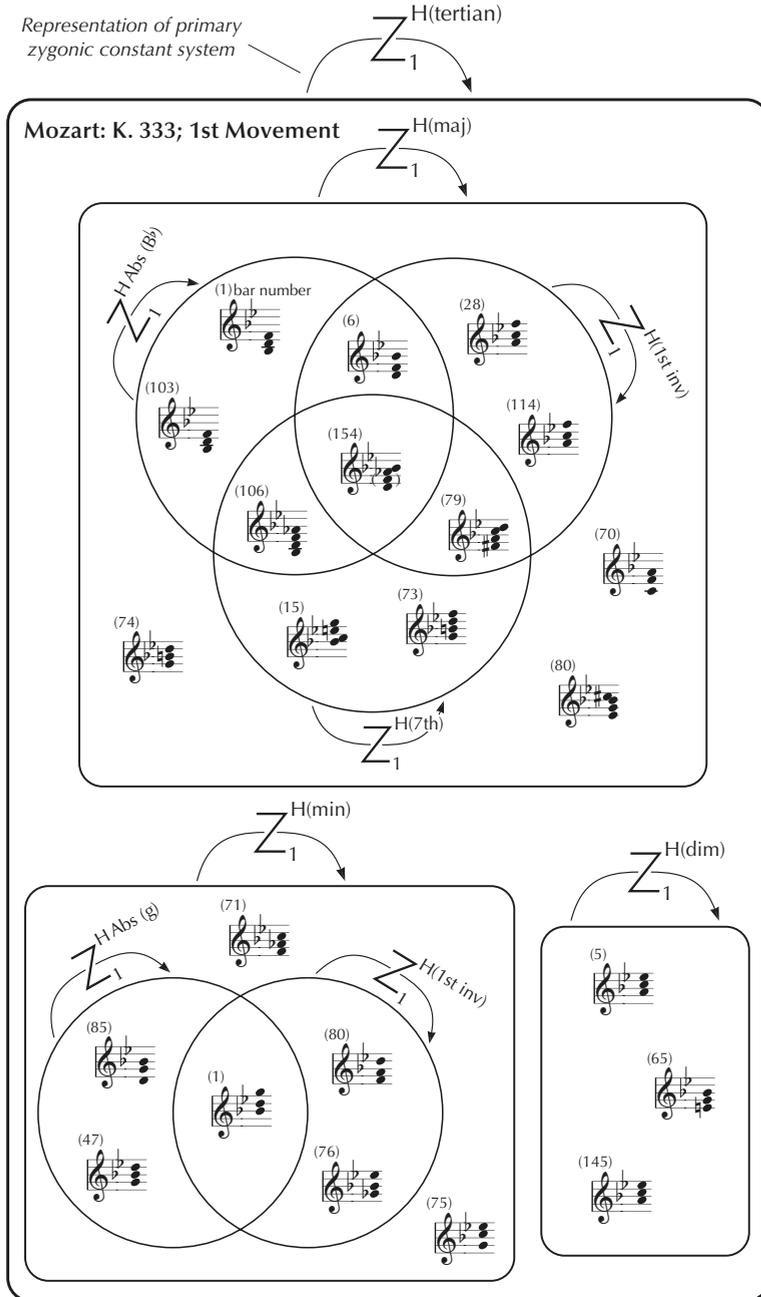


Figure 14. Primary zygonic constant systems of harmony associated with the first movement of K. 333.

The tight statistical structure to which harmonic *function* conforms can be illustrated in several ways. For example, harmonies constructed on the tonic and dominant<sup>88</sup> account for 68% of the total, while chords built on one of four scale degrees (tonic, supertonic, subdominant and dominant) appear 90% of the time. The fact that this distribution is similar to that displayed in other pieces indicates the presence of interoperative imitation (see Figure 15). The transitions between successive harmonies are also subject to close imitative control, both in intraopus terms and interoperatively. For example, transitions of +4 degrees or +5 degrees account for between 63% and 81% of all primary interspective values. The relative durations of tonal regions show marked interoperative similarities too.

These, then, are some examples of the ‘background’ organisation to which the first movement of K. 333 is subject. There are a number of other similar forms of structure which could equally well have been chosen by way of illustration<sup>89</sup> such as the orderly disposition of the ‘relative metrical location’ (‘RML’)<sup>90</sup> of notes, and, in the domain of pitch, the use of an intervallic framework corresponding to the diatonic major scale (often extended through chromatic auxiliaries), whose members are felt to discharge discrete tonal functions. Then, there are more general structural principles to which K. 333 conforms, including its essentially two-part texture – typical of piano music of this genre – in which the RH and LH parts respectively fulfil the roles of melody and accompaniment, the latter offering harmonic and rhythmic support to the former, which has greater immediate perceptual salience, and is typically the chief determinant of musical identity. Similarly, in terms of form, taken to be the interaction of themes and tonal regions at the highest structural level,<sup>91</sup> the first movement of K. 333 respects the conventions of the Classical sonata.

Taking all these factors into account,<sup>92</sup> zygonic theory suggests that, at any given point in the music, over 30 different forms of ‘background’ organisation – incurred through interoperative imitation – are potentially in play. From a cognitive-psychological point of view, what role the interspective relationships implied by this account actually fulfil in the listening process, and how the brain is able to handle so much simultaneous information (if indeed it does), are matters for future empirical work to determine. As far as music theory is concerned, the main issue would seem to be how Mozart (or any other composer) could possibly devise pieces of any originality when working within such tight stylistic constraints. However, the structure-bearing capacity of traditional musical materials is immense, giving composers effectively limitless scope for creating new abstract patterns in sound. For example, the first three or four notes of a tune are all that is typically required to identify it as unique, and even having regard only to the domain of relative pitch-class, six or seven values will usually suffice, as Harold Barlow and Sam Morgenstern’s thematic catalogue of over 10,000 themes from the Western classical instrumental repertoire (1948) shows.

88 Gauged with respect to local tonal regions. Hence absolute values may differ within a category.

89 See Ockelford 1999.

90 That is, their position within the bar.

91 See Berry [1966] 1986; Rosen 1971; 1980.

92 See also the others identified in Ockelford 1999.

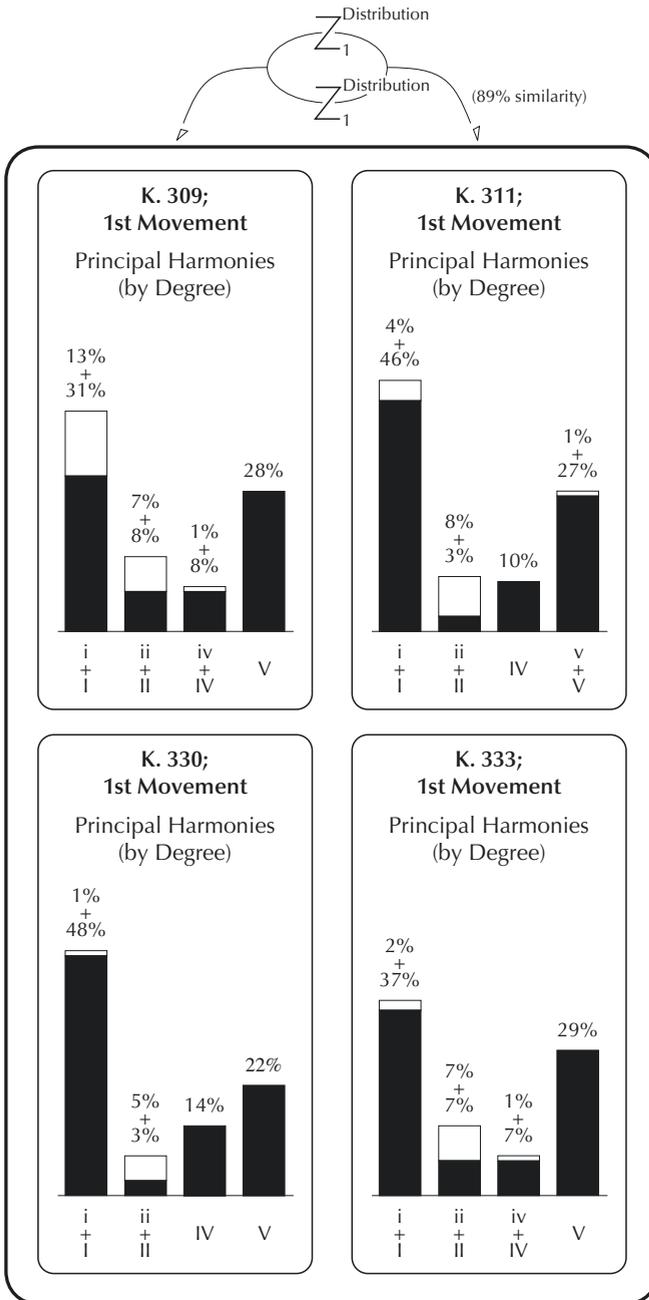


Figure 15. Imitation of the distribution of harmonic degree in the first movements of piano sonatas by Mozart.

We now investigate how the features that give K. 333 its unique identity function within the framework of 'background' structural forces that have been identified. Since space is limited, we will make particular reference to the opening four bars. To set this analysis in context, K. 333 will be considered in relation to J. C. Bach's Piano Sonata Op. 5, No. 3, one of a set with which Mozart is known to have been acquainted<sup>93</sup> and to which a number of characteristics appear to be attributable.<sup>94</sup> From the outset, there is a close resemblance between the melodies: the patterns of relative pitch ('profiles') are similar, and the melodic cell of four notes that opens K. 333 is very much the same as a cell embedded in Op. 5, No. 3. In Figure 16, this potential route of derivation is shown through a 'syzygy' (depicted as a 'z' within an 's') – a particular type of zygonic relationship involving profile (the pattern of intervals) and rhythm considered together, which acknowledges the unique perceptual and conceptual importance of this combination in musical terms. The use of appoggiaturas evident in these excerpts continues to be an important feature of both melodies as they unfold, suggesting zygonic interoperative connections. The Alberti-style left hand parts are very similar too, indicating further syzygial links. In considering the first four bars of each movement as a whole, the affinities between phrase structure and 'harmonic rhythmic pattern'<sup>95</sup> strongly suggest interoperative imitation at this higher level in the structure (see Figure 17).

On the face of it, then, the two openings are very similar, and to listeners familiar with the Classical style, they both make musical sense: they are coherent and complete. Yet K. 333 and Op. 5, No. 3 are *not* the same, and, arguably, do not constitute equally fine works of art. To this listener at least, K. 333 offers a more fulfilling aesthetic experience – a judgement that others have made over time, for the Mozart sonata has long featured in the standard piano repertoire, while the Bach is seldom heard.<sup>96</sup> Why should this be? Convincing explanations of how it is that one piece should intuitively be felt to have greater musical worth than another that is similar have proved elusive (if not contentious). Réti, for example, argued that aesthetic value is linked to the notion of unity, which in turn depends on the variation of 'one identical musical thought', both within and between

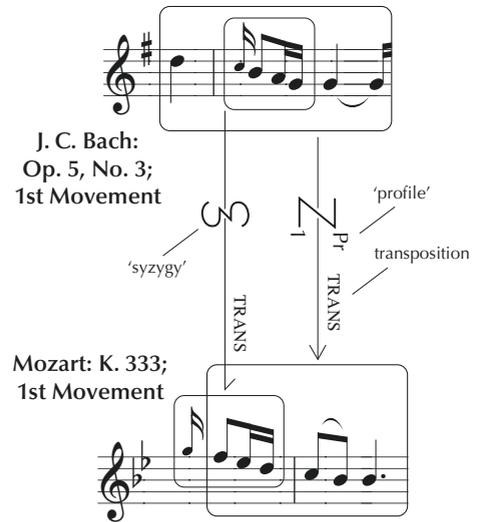


Figure 16. Potential derivation of the opening melodic cell of K. 333 from J.C. Bach's Sonata, Op. 5, No. 3.

93 Roe 1989.

94 Einstein 1946, 130–1.

95 See Ockelford 1999.

96 There are, of course, a host of *extramusical* reasons why some pieces become established and others fail to thrive.

The figure displays two musical excerpts side-by-side, each with a piano score and a corresponding harmonic diagram. The left excerpt is from J.C. Bach's Sonata, op. 5, no. 3, 1st Movement. The right excerpt is from Mozart's Sonata, K. 333, 1st Movement. Above the scores, two bracketed labels with arrows point to specific points in the music: 'Phrase structure' and 'Harmonic Rhythmic Pattern'. Both labels have a '1' and a dashed line indicating a specific rhythmic or structural unit. The harmonic diagrams below each score use Roman numerals (I, IV, V) and chord symbols (p., o.) to represent the underlying harmonic structure. In the J.C. Bach diagram, the sequence is I (p.), IV, V, and I (p.). In the Mozart diagram, the sequence is I (p.), vi, ii, V, and I (p.).

J. C. Bach:  
Sonata,  
op. 5, no. 3;  
1st  
Movement

Mozart:  
Sonata, K. 333;  
1st Movement

Phrase structure

Harmonic Rhythmic Pattern

Figure 17. Zygonic relationships of 'harmonic rhythmic pattern' and phrase structure presumed to link K. 333 and Op. 5, No. 3.

movements.<sup>97</sup> However, both K. 333 and Op. 5, No. 3 are replete with internal similarity, and (as we have seen) each evolves organically from an initial scalar descent. Meyer, too, has problems with Réti's theory, and proposes, rather, that it is the "inhibition of goal-oriented tendencies" that accounts for value in music:<sup>98</sup> That is, "if the most probable goal is reached in the most immediate and direct way, given the stylistic context, the musical event taken in itself will be of little value".<sup>99</sup> There are a number of ways in which such inhibitions can be induced, including, for example, through the use of appoggiaturas, whereby the arrival at a consonant melodic tone (which is implied by what has gone before) is delayed through the interpolation of an accented dissonance. According to Meyer, the momentary doubt that this delay sows in the mind of listeners both triggers and is subsequently expunged by the feeling of pleasure engendered by the expected note once it finally arrives, and it is this circuitous route to fulfilment that creates affect.<sup>100</sup> Indeed, in Meyer's view, uncertainty is a key element in the aesthetic process.<sup>101</sup> Elsewhere, I have argued that this thesis may be untenable,<sup>102</sup> not least because the enjoyment of pieces generally increases with familiarity,<sup>103</sup> and, introspection suggests, it is the very *anticipation* of resolution that enables us to make sense of the transitory dissonance as it occurs.<sup>104</sup> The merits of this argument notwithstanding, the use of appoggiaturas, at least in a quantitative sense, cannot in any case account for the perceived difference of aesthetic worth between Op. 5, No. 3 and K. 333, since both utilise nine such events in the first four bars, implying a similar level of 'inhibition of goal-oriented tendencies' in each. The *manner* in which the appoggiaturas are used differs subtly from one piece to the other, however, and it is through analysing this difference in terms of 'content' (the intrinsic nature of the musical materials that are used) and 'structure' (the organisation of those materials through zygonic relationships) that light will be shed on the more general issue of the relative value of the compositions in aesthetic terms.

In both excerpts, appoggiaturas provide important affective triggers, set off by the sense of movement from tension to resolution that each evokes. In Op. 5, No. 3, this effect is felt most powerfully in bars 2 and 4 where the discords that are created extend for two complete beats. However, while these and the other appoggiaturas – key aspects of the music's expressive 'content' – are integrated into the structure of the passage, the connection between the two is not rigorously worked through. So, for example, though the initial figure includes two appoggiaturas, enriching the simple scalar descent, these are lost in the subsequent ascending scale (despite this being derived from the opening through imitation), although a further appoggiatura appears incidentally at its climax (at

97 Réti 1951, 4.

98 Réti 1973, 64 ff.

99 Réti 1967, 26.

100 Meyer 1956, 210.

101 Meyer 2001, 357.

102 Ockelford 2005b.

103 Up to a point, at least – see, for example, Smith and Cuddy 1986, 17–32; Gaver and Mandler 1987, 259–82.

104 Ockelford 2008b.

the end of bar 1). And while the two-beat appoggiatura in bar 2, the first main expressive gesture of the piece, is conceivably, though at most weakly, zygonically linked to the three that precede, there is no real sense that it grows organically from them. Bars 3 and 4 proceed along similar lines, whereby despite their intervallic pattern in structural terms deriving from bars 1 and 2, the asymmetrical nature of the transposition means that the appoggiaturas – key features of expressive content – do not read across.

In K. 333, however, the position is different. Structure and content are systematically yet unobtrusively integrated, such that the logic of the music and its expressive character – the carrier and its message – are fused in an abstract discourse that is wholly persuasive. Listeners are propelled straight into the action by the initial descending figure, comprising two appoggiaturas which lead the ear naturally to a third that is augmented and unambiguously establishes the tonic on the downbeat of the first complete bar. However, this proves to be just a stepping stone to a fourth appoggiatura, which, augmented again, bears even greater expressive emphasis. Significantly, this falls on the supertonic minor, hinting at emotional depths lying beneath the surface elegance of the music that find fuller expression later, particularly in the development section. What makes the appoggiatura – in its own right an expressive gesture – all the more telling, is that both structure and content (4–3 in a minor context) are locked in to what has gone before, deriving from the preceding material in a number of ways. As well as growing from previous appoggiaturas through transposition and rhythmic augmentation, the F and are also part of a descending motive that begins with the preceding G; they fill the gap left by this and the D that follows it;<sup>105</sup> and they can be considered to be derived through intervallic inversion.<sup>106</sup>

In terms of content, this fourth appoggiatura, heard structurally as a product of the first three, does more than *replace* in current consciousness their affective qualities: it *transforms* them. Through approximate zygonic imitation the major harmonic context of the earlier appoggiaturas becomes minor,<sup>107/108</sup> which, given the prevailing major

105 See Ockelford 1999, 539–41: “An additional pitch (or more than one) is commonly used to bridge the gap separating two values ...” These may be derived zygonically in the following way. “In perceiving tunes, listeners tend to hear not a series of pitches – each a discrete entity in its own right – but a single value that, with the passing of time, apparently occupies different positions in the perspective domain. With this model of perception, it is less appropriate to think of an interval between adjacent [pitches] ... as the difference between two separate notes than as the silent expression of the imagined movement of a pitch from one location to another. This implies that, in their apprehension of intervals, listeners must mentally sweep over the range of perspective values outlined by successive pitches. Any of the values thus imagined can subsequently be realized in sound through zygonic relationships. This can be shown diagrammatically with a square bracket linking the [notes] ... whose vacant connecting interval is filled on a subsequent occasion. A primary zygonic constant leads from this to the newly created pitch [or pitches].” This notion is derived from Meyer 1973, 144: “A disjunct interval may be understood as a kind of incompleteness – a gap – that implies that the note or notes skipped over will be presented in what follows.”

106 The cognitive relevance of these potentially competing structural interpretations may (we may surmise) vary from listener to listener and from one occasion to another.

107 Compare with the use of the subdominant at this point in Bach’s Op. 5, No. 3.

108 I discuss the potential aesthetic effect of minor harmonies in a major context and *vice versa* in Ockelford 2005b.

**J. C. Bach:  
Op. 5, No. 3;  
1st Movement**

*organisation of appoggiaturas*

internal 'z' shows imitation of sequence of events

Melodic Function in Harmonic Structure

supposed increasing perpetual strength of relationships

no systematic relationship

pitch structure

The image displays a musical score for the first movement of J.C. Bach's Sonata, Op. 5, No. 3. The score is annotated with various symbols and brackets to analyze the relationship between appoggiaturas and pitch structure. On the left side, a vertical line labeled 'organisation of appoggiaturas' spans the first two staves. Below this, a bracket labeled 'internal 'z' shows imitation of sequence of events' points to a specific appoggiatura. Another bracket labeled 'Melodic Function in Harmonic Structure' encompasses a larger section of the first staff. A diagonal line labeled 'no systematic relationship' runs across the middle of the score, separating the appoggiatura analysis from the pitch structure analysis. On the right side, a vertical line labeled 'pitch structure' spans the entire score. Brackets labeled 'Pt' RETRO and 'Pt' TRANS are placed below the score, indicating retrograde and transpositional relationships between notes. A dashed line is also present, indicating a specific structural boundary.

Figure 18. Irregular relationship between appoggiaturas and pitch structure in the opening of J.C. Bach's Sonata, Op. 5, No. 3.





level, statement and response are linked through retrogression in the domain of pitch, forming subtle connections that throw other zygonic relationships (such as those linking the appoggiaturas) into relief.<sup>109</sup>

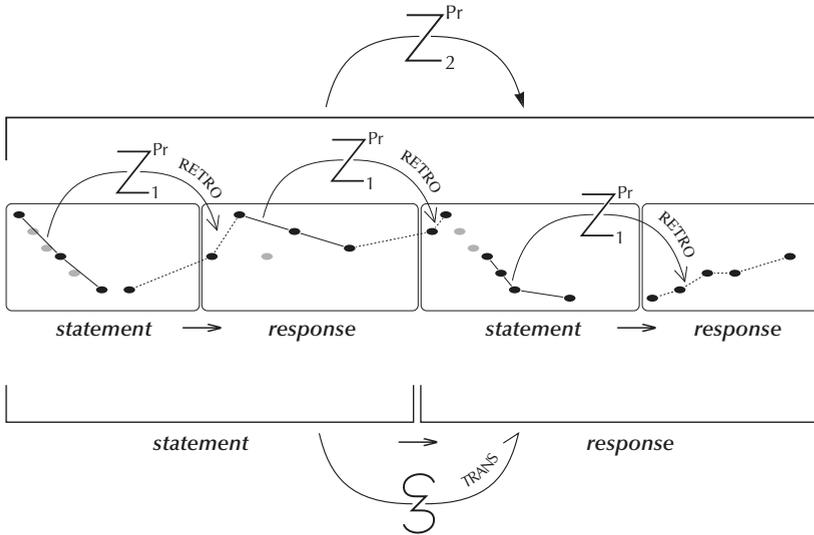


Figure 21. Effect of statement and response at different levels in the structural hierarchy accomplished through complementary forms of zygonic structuring.

Lastly, we consider the way in which melody and accompaniment are integrated in terms of structure and content. In Op. 5, No. 3, an opening connection is made through retrogression, but the largely simultaneous ascent and descent of the two parts has a neutralising effect, and the music has a somewhat ‘four-square’ feel about it. Following this opening relationship, there are no further motivic links of significance, and the Alberti bass fails to rise above the mundane, merely supplying the melody with a succession of rhythmised harmonies. In contrast, in K. 333, while retrogression is also used initially to tie in the left hand part with the right, since the accompaniment follows the lead of the melody, the imitation delivers a sense of forward movement, which is maintained as the overlapping of motivic units between treble and bass continues. The effect is emphasised, moreover, by the off-beat start to the figuration, which puts a spring in the step of the music, and, subsequently, through repetition of the opening quaver rest, allows it to ‘breathe’. In the second half of the first bar, model and imitation are reversed, as the right hand imperfectly echoes the left, whereby the B<sub>7</sub> major broken chord of the accompaniment becomes g minor in the melody. The integration between parts intensifies as the LH repeats this figure in close imitation. In the second complete bar a further connection emerges as the semiquaver descent of the right hand (principally derived from the open-

<sup>109</sup> Again, compare with Op. 5, No. 3, in which a similar pattern of statement and response is underpinned with comparable forms of organisation – but here the relationships are far more straightforward.



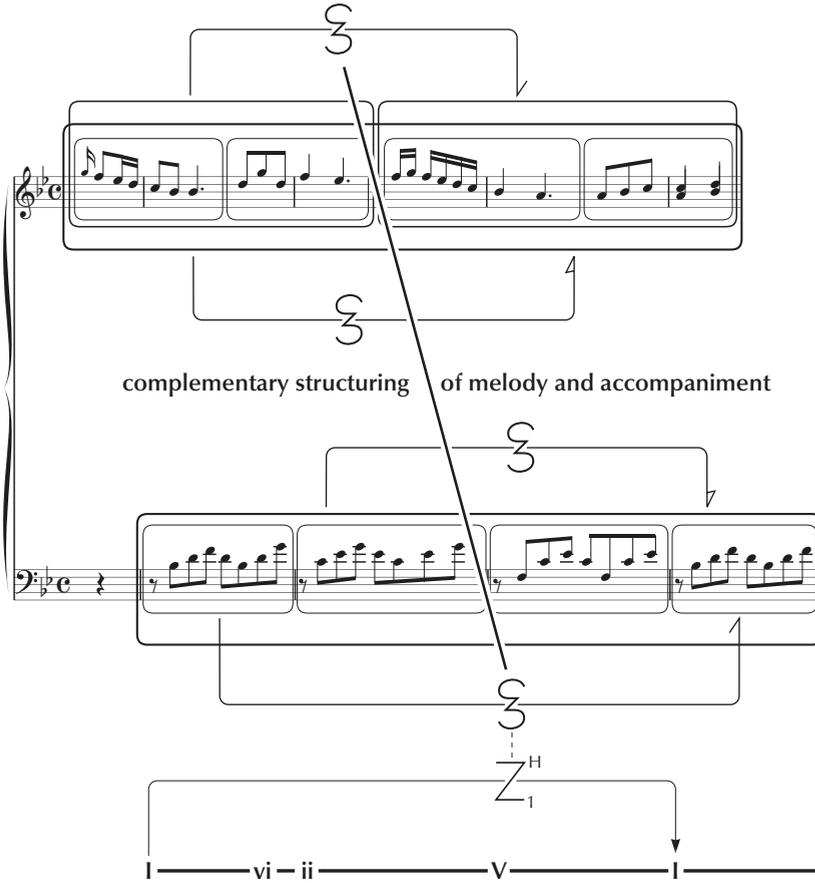


Figure 23. Complementary organisation of melody and accompaniment in the opening of K. 333.

For example, the opening of the second thematic group (from bar 23) is closely related to the first, both in its descent from the sixth degree of the scale, and also in its identical use of appoggiaturas (Figure 24).

Then, the range of the opening melody (from leading note up to submediant) is respected on a number of subsequent occasions, for example, from bar 15. In bar 43, the interval explicitly becomes part of proceedings, forming the climax of the passage that begins at bar 39. Hence, once more, the expressive content of the music is held together through zygonic relationships functioning in addition to those demanded by the structure of the Classical sonata, imbuing the music with a sense of aesthetic unity that formal connections alone could not guarantee (Figure 25).

What does this zygonic approach to K. 333 tell us? First, that before Mozart even started work on the sonata, he was destined to operate within a tight framework of ‘back-



The figure displays a musical score for the first movement of K. 333, divided into three systems. The first system contains two staves of music. The second system contains two staves, with the first staff starting at measure 15 and the second at measure 40. The third system contains two staves. Above the score, a diagrammatic structure uses brackets and arrows to identify specific notes and their relative pitch ranges. The labels 'submediant' and 'leading note' are placed vertically between the staves. Three 'Relative Pitch Range' brackets, each marked with a '1', connect the submediant and leading notes of the first, second, and third systems. A vertical line between the second and third systems is labeled 'has the following relative pitch range'. A circled note in the final staff of the third system has an arrow pointing to it from the 'Relative Pitch Range' bracket above it.

Figure 25. Use of melodic range as a unifying feature in the first movement of K. 333.

whether to the deep tonal forms unearthed by Schenker, or of the motivic type identified by Réti – does not in itself ensure musical worth. Nor, as Meyer would have it, does it appear that a composer's capacity for thwarting, manipulating and eventually realising the expectations that are aroused in listeners by sophisticated musical patterning is sufficient. Rather, it is my contention that what makes music effective – even great – is the manner in which its inherent (or learnt) expressive qualities, its 'content', are integrated with structure, through zygonic relationships.

## 5. Deploying the Zygonic Approach Metatheoretically: Exploring Issues in Set Theory

In this section, we consider how zygonic theory can be deployed *metatheoretically* – to interrogate the principles and procedures of set theory – using material taken from Ockelford (2005a).

In brief, the application of set theory to music was intended to offer a mechanism through which the structure of the atonal music of Schoenberg, Webern and Berg and other composers written at the beginning of the twentieth century could be explained systematically.<sup>110</sup> However, as Jonathan Dunsby notes,<sup>111</sup> its remit subsequently widened considerably, to embrace the works of composers such as Skryabin and Liszt; and, with the development of pcset *genera* theory, whose species' names notably include 'diatonal', its range of applicability broadened still further.<sup>112</sup>

The basic principles and procedures of set theory were conceived in relation to pitch, and guided by the assumption that all values and the relationships between them (unlike those in tonal music) are, by default, equal in structural terms. Hence the immediate analytical challenge that they pose is one of scale – how to reduce the available data to manageable proportions – since even as short a piece as the sixth of Schoenberg's *Six Short Piano Pieces*, Op. 19, comprising only 52 notes, is linked internally through 1,326 primary and 878,475 secondary latent relationships of pitch. An initial process of reduction was devised that borrowed a number of concepts from Schoenberg's 'serial' compositional procedures. This holds that one set of pitches can be regarded as *equivalent* to another, irrespective of transposition or inversion, the octave in which values are realised, whether or not they are repeated, and, additionally, the order in which they occur. The mental processing underlying this form of equivalence may be illustrated as follows (see Figure 26).<sup>113</sup> The relationships between the 'ordered pitch-class sets' (which reflect actual values of pitch) and the 'pcsets: prime form' (which are wholly abstract representations – effectively intervallic frameworks) are particularly worthy of note,<sup>114</sup> linked, in terms of the present theory, through 'profile' (relative values of pitch).

110 See Forte 1973 and Rahn 1980 for early summaries.

111 Dunsby 1998, 177.

112 Forte 1988.

113 Adapted from Meyer and Shreffler 1993.

114 See Morris 1997, 276.

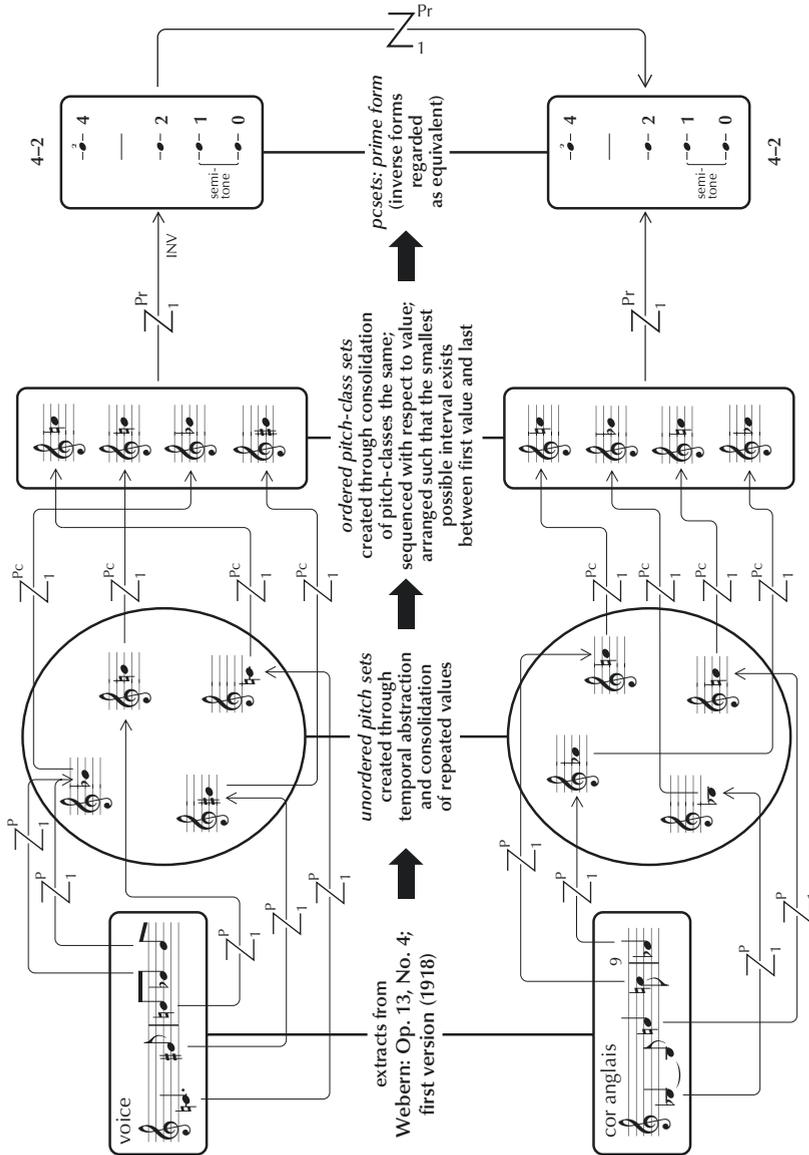


Figure 26. Zygonic processes through which pcset equivalence is gauged (analysis adapted from Meyer and Shreffler 1993).

Note that the descriptor of these identical ‘pitch-class sets’ (‘pcsets’) in prime form (‘x-y’) follows that developed by Forte (1973). To what extent abstractions of this type, which, as the zygonic analysis shows, demand a high level of intellectual and auditory pro-

cessing, have any phenomenological reality – and therefore relevance to listeners – has been the subject of some debate and a limited amount of empirical research.<sup>115</sup> This has served to highlight certain conceptual and methodological differences between the sister disciplines of music theory and music psychology,<sup>116</sup> and the metatheoretical zygonic approach adopted here points up some of the perceptual and cognitive challenges that pitch-class set theory presents. One issue is that, while reduction of the musical ‘surface’ to pcsets diminishes the amount and variety of information to be processed, the potential number of orderly relationships within many sets, particularly the larger ones, is very great nevertheless. That is to say, even if pcsets are in some way paralleled in cognition, then the task they present the musical mind, striving to make sense of the sounds that assail it, is still formidable, as, in the ongoing search for commonalities, a continual succession of pitch-classes and interval-classes are compared one with another. But which of these relationships are likely to be significant and which are not? The principal clues that would have helped, particularly the order in which events occur, and their relative emphasis through metrical placement, duration, register, timbre or attack are irrelevant once pcsets have been formulated through the initial process of segmentation.

Take, for example, set 4-25; prime form {0,2,6,8}. One realisation, taken from Forte<sup>117</sup> is as follows – see Figure 27. The six primary interspersive relationships that potentially link the four values of pitch are described in Forte’s vector [020202] for 4-25, which lists the number of interval-classes in ascending order, starting with ic1 (a difference of a semitone). Since repeated values never occur in Forte’s pitch-class sets, ic0 and, therefore, primary zygonic relationships, are not a possibility.

However, with secondary relationships, the position is altogether different. Three potentially zygonic secondary relationships and twelve others prospectively link the primary interval-classes (or ‘ic<sub>1</sub>’s) as follows.

70

oboes  
(other parts  
omitted)

Stravinsky:  
*The Rite of Spring* has the pcset 4-25:

Figure 27. One realisation of the pcset 4-25 and its internal network of primary interspersive relationships (after the analysis of Forte 1973, 86 ff).

115 E.g., Bruner 1984.

116 See e.g. Walsh 1984; Cook 1994; Gjerdingen 1999; Ockelford 2008d.

117 Forte 1973, 86 ff.

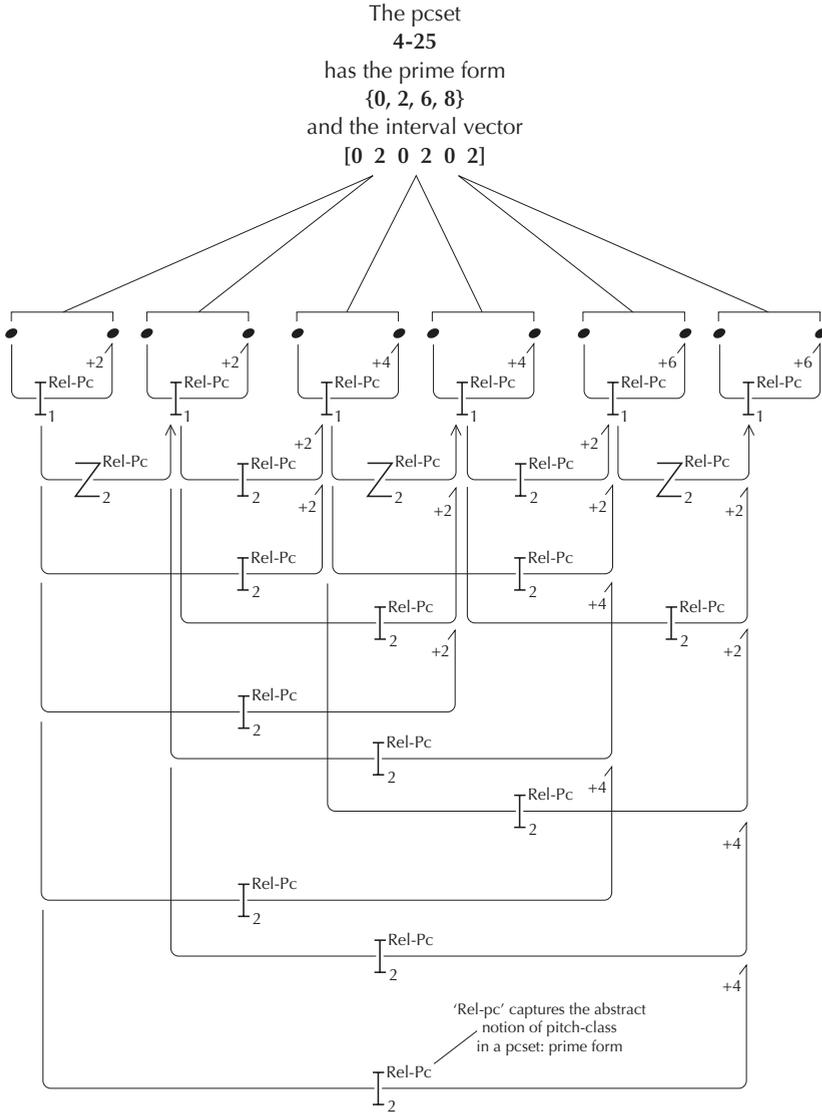


Figure 28. The network of secondary interspersive relationships pertaining to 4-25 (where 'Rel-pc' captures the abstract notion of pitch-class in a pcset: prime form).

These data can be captured in what may be termed a vector of 'secondary interval-classes' ('ic<sub>2</sub>'s) for 4-25, written thus:<sup>118</sup>

$$[3. 0 8 0 4 0 0]_2$$

<sup>118</sup> Tertiary interval classes ('ic<sub>3</sub>'s) and those of higher ranks are theoretically conceivable, too.

The category  $ic_2 0$  heads the list and, for clarity, is separated by the succeeding values with a dot.<sup>119</sup>  $Ic_2$  vectors can be derived by calculation. Given the vector  $[a.bcd\text{ef}g]_1$ , then the number of:

$ic_2 0$	=	$\frac{1}{2} a (a - 1) + \frac{1}{2} b (b - 1) + \frac{1}{2} c (c - 1) + \frac{1}{2} d (d - 1) + \frac{1}{2} e (e - 1) + \frac{1}{2} f (f - 1) + \frac{1}{2} g (g - 1)$
$ic_2 1$	=	$(a \bullet b) + (b \bullet c) + (c \bullet d) + (d \bullet e) + (e \bullet f) + (f \bullet g)$
$ic_2 2$	=	$(a \bullet c) + (b \bullet d) + (c \bullet e) + (d \bullet f) + (e \bullet g)$
$ic_2 3$	=	$(a \bullet d) + (b \bullet e) + (c \bullet f) + (d \bullet g)$
$ic_2 4$	=	$(a \bullet e) + (b \bullet f) + (c \bullet g)$
$ic_2 5$	=	$(a \bullet f) + (b \bullet g)$
$ic_2 6$	=	$(a \bullet g)$

For example:

3-6	{0, 2, 4}	$ic_1$ vector [0. 0 2 0 1 0 0] <sub>1</sub>	$ic_2$ vector [1.0 2 0 0 0 0] <sub>2</sub>
4-23	{0, 2, 5, 7}	$ic_1$ vector [0. 0 2 1 0 3 0] <sub>1</sub>	$ic_2$ vector [4.2 3 6 0 0 0] <sub>2</sub>
5-1	{0, 1, 2, 3, 4}	$ic_1$ vector [0. 4 3 2 1 0 0] <sub>1</sub>	$ic_2$ vector [10.20 11 4 0 0 0] <sub>2</sub>
6-Z28	{0, 1, 3, 5, 6, 9}	$ic_1$ vector [0. 2 2 4 3 3 2] <sub>1</sub>	$ic_2$ vector [15.39 32 20 10 4 0] <sub>2</sub>
7-35	{0, 1, 3, 5, 6, 8, 10}	$ic_1$ vector [0. 2 5 4 3 6 1] <sub>1</sub>	$ic_2$ vector [35.66 50 40 17 2 0] <sub>2</sub>
8-19	{0, 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9}	$ic_1$ vector [0. 5 4 5 7 5 2] <sub>1</sub>	$ic_2$ vector [58.120 92 65 33 10 0] <sub>2</sub>
9-11	{0, 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10}	$ic_1$ vector [0. 6 6 7 7 7 3] <sub>1</sub>	$ic_2$ vector [96.197 154 105 60 18 0] <sub>2</sub>

As one would expect, there is, generally speaking, a growth in the number of relationships as the cardinality of pcsets increases – a trait that is particularly marked in the case of secondary relationships – and it seems reasonable to assume that this corresponds to a decreasing tendency of sets to be fully perceptible in structural terms as they grow in size and, therefore, complexity. This likely perceptual trend is compounded by the fact that the internal orderliness of pcsets (or ‘zygonicity’ in terms of the present conceptual framework) by and large falls as their cardinality rises. ‘Zygonicity’ is an expression of the proportion of the *potentially* zygonic relationships between identical values of a given rank to the total number present, that is:

$$a / (a + b + c + d + e + f + g)_x$$

Hence the zygonicity at secondary level ( $'zyg_2'$ ) of the sets listed above (to three decimal places) is as follows:<sup>120</sup>

119 For completeness,  $ic_1$  vectors can be written in this form too. Hence, the vector for 4-25 would appear [0.020202]<sub>1</sub>.

120 Few sets bear *no* potential secondary zygons. They are: 3-2, 3-3, 3-4, 3-5, 3-7, 3-8, 3-11, 4-Z15 and 4-Z29. That is, four pcs is the most that it is possible for a composer to select without implying some inherent orderliness at the secondary level. (Note that all sets of cardinality 4 have some internal zygonic connection at the tertiary level.) This zygonicity forms part of the ‘background’ order that is inevitable in choosing pitch-classes from a highly constrained universal set. Clearly, a key analytical

$zyg_2$ (3-6)	=	0.333
$zyg_2$ (4-23)	=	0.267
$zyg_2$ (5-1)	=	0.222
$zyg_2$ (6-Z28)	=	0.167
$zyg_2$ (7-35)	=	0.153
$zyg_2$ (8-19)	=	0.152
$zyg_2$ (9-11)	=	0.152

The cognitive relevance of these figures, even in approximate terms, is not clear. In any case, whether from a perceptual or conceptual standpoint, it is helpful to put them in a wider context – to move beyond Forte’s list of pcsets, and regard repeated elements as distinct. Self-evidently, maximal zygonicity occurs with series of notes of the same pitch. For example:

**Bartók: *Concerto for Orchestra*; 2nd Movement**

(Allegretto scherzando)

oboe 1  
(other parts omitted)

has the set of pitch-classes:

Figure 29. A set of pitch-classes the same has maximal zygonicity.

Here, the ic vectors  $[6.000000]_1$  and  $[15.000000]_2$  are indicative of a zygonicity of 1 at both primary ( $zyg_1$ ) and secondary ( $zyg_2$ ) level.<sup>121</sup> A further useful reference point is the secondary zygonicity of the twelve-note set (and, therefore, of any twelve-tone row), whose ic vectors are  $[0.12121212126]_1$  and  $[345.648504360216720]_2$ . Hence,  $zyg_1 = 0.161$ .<sup>122</sup>

A crucial preliminary stage in set-theoretical analysis is ‘segmentation’ – “the procedure of determining which musical units in a composition are to be regarded as analytical objects”.<sup>123</sup> Notwithstanding Forte’s subsequent reservations about his attempts in *The Structure of Atonal Music* to provide guidelines for the analytical operation of segmentation,<sup>124</sup> and despite the fact that, twenty-five years later, different analysts can

judgement is which zygonic relationships were designed by the composer to function structurally, and which quasi-structural relationships arise by chance from the limited framework of pitch that is used.

legitimately adopt different approaches to segmentation to achieve different results,<sup>125</sup> the original underlying principles have retained their relevance. Forte defines *primary segments* as those that can be isolated as units “by conventional means, such as a rhythmically distinct melodic figure. For the most part such segments are indicated by some notational feature, for example, a rest or beamed group, and offer no novel problems. Similarly, chords, in the sense of vertical groupings, and ostinato patterns are not difficult to identify as primary segments”.<sup>126</sup> To the extent that ‘notational features’ reflect groups formed through auditory perception, the zygonic ordering underlying *Gestalt* mechanisms can be invoked to explain how primary segmentation can reasonably be achieved.<sup>127</sup>

However, according to Forte, such techniques do not necessarily “adequately reveal structural components”,<sup>128</sup> since atonal music is structured at levels beneath the immediate surface. Hence methods of segmentation may be ‘concealed’. In order to uncover the hidden organisation of pitch, Forte recommends the procedure of ‘imbrication’: “the systematic (sequential) extraction of subcomponents of some configuration” – that is, listing all the pcsets contained within a passage in the hope that this will reveal relationships that were not otherwise apparent.<sup>129</sup> While it is conceivable that such a process may uncover pitch structures of musical interest that listening alone would fail to detect, there are a number of problems with this technique. For example, pcsets may not have been

121 Alternative measures of orderliness are given by the functions  $zyg_1$ -seq and  $zyg_2$ -seq, which take into account only those relationships between adjacent members of a set. Hence they may be particularly appropriate in evaluating the structure of series (i. e., ordered successions) of pcs. For example, the excerpt shown in Figure 40, the pcset is 4-12, prime form {0236},  $ic_1$  vector [0.112101]<sub>1</sub> and  $ic_2$  vector [1.543110]<sub>2</sub>. Hence  $zyg_1 = 0$  and  $zyg_2 = 0.067$ . However,  $zyg_1$ -seq =  $4 / 9 = 0.444$ , and  $zyg_2$ -seq =  $3 / 8 = 0.375$ .

**Bartók: Concerto for Orchestra; 2nd Movement**

(Allegretto scherzando)

bassoon 1  
(other parts omitted)

The musical notation shows a bassoon line in 3/8 time with a dynamic marking *p*. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the staff, a diagram illustrates the pitch class set {0, 2, 3, 6} and its transformations. The first row shows the set with intervals +2, +1, +3, -3, -3. The second row shows the set with intervals +2, +1, +3, -3, -3. The third row shows the set with intervals +2, +1, +3, -3, -3.

122 Note that the chromatic scale has a  $zyg_2$ -seq value of 1.

123 Forte 1973, 83.

124 Forte 1998, 243.

125 See, for example, Forte 1998 and Doerksen 1998.

126 Forte 1973, 83.

127 Ockelford 2004.

128 Forte 1973, 83.

129 See e.g. Roeder 1988.

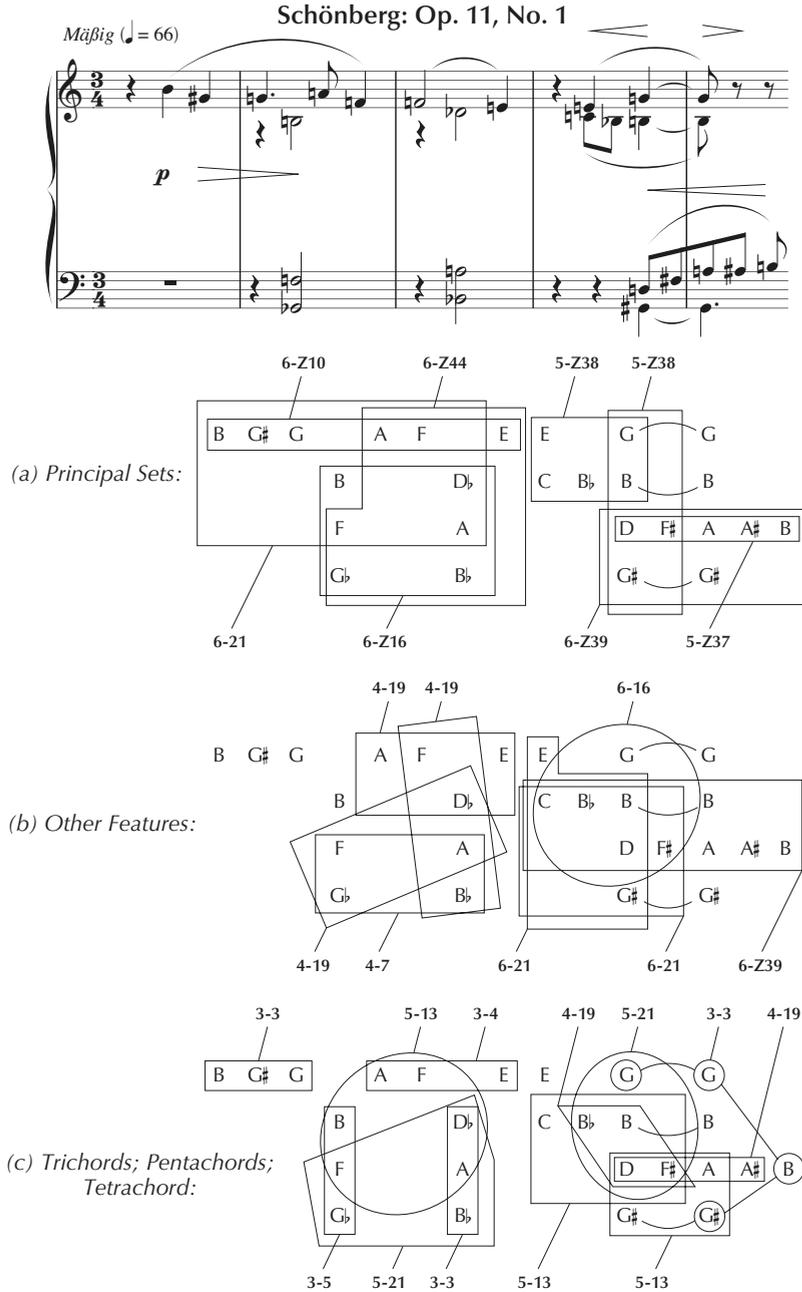


Figure 30. Pcsets identified by Forte (1981, 139–40) in the opening of the first of Schoenberg's *Three Piano Pieces*, Op. 11.

apparent in the first instance because they could not be extracted perceptually from large and complex aggregations of notes (and, how, therefore, could they be of structural relevance to listeners?). Moreover, if it is appropriate to adopt mechanistic, rather than perceptual, approaches to the discovery of structure, then, logically, these should be rigorous and comprehensive to ensure that items of potential relevance are not missed. However, the sheer scale of potential organisation that a process such as imbrication – systematically applied – throws up is staggering, and the mass of data is correspondingly difficult to manage.<sup>130</sup>

We shall consider this issue in the context of the first of Schoenberg's *Three Piano Pieces*, Op. 11, taking as a starting point Forte's (1981) analysis, entitled *The Magical Kaleidoscope*. The opening 4½ bars are segmented thus (see Figure 30), with 14 different pcsets (in prime form) occurring with the frequencies set out in Figure 31.

Clearly, to understand this analysis – to hear Op. 11, No. 1 as Forte hears it – it is crucial to appreciate the reasons that lie behind this segmentation. Some pcsets derive self-evidently from the division between theme and accompaniment – for example, 6-Z10 and 6-Z16 in (a). The selection of other sets, however, such as 6-21 in (b), is less immediately apparent – being chosen since they constitute 'structural components' which 'subsequently become important'.<sup>131</sup> The unspoken constraint that Forte appears to apply in arriving at these structural segmentations is that the pitches concerned should be partly or wholly simultaneous, or contiguous, with at least one other (although the final 'B' in (c) extends this rule). Evidently, these sets need not respect textural divisions, since sometimes they embrace components of the theme *and* the accompaniment.

So much for the principles underlying the derivation of segments. Their *status* is less clear, however. There is no direct evidence, either in the manuscript or in verbal commentaries, that Schoenberg conceived the opening of the piece in terms of the 28 pcsets Forte identifies, or, indeed, that sets of any description were used as a tool to facilitate its composition (in contrast to the way that tone rows were subsequently described and used). Could it be, then, that pcsets nevertheless offer a valid model of how listeners intuitively make sense of the work's structure? Again, there is no empirical evidence of this – quite the contrary. While the process of formulating even a single pcset from the relevant material presented in abstraction demands

pcset	frequency
3-3	3
3-4	1
3-5	1
4-7	1
4-19	5
5-13	3
5-21	2
5-Z37	1
5-Z38	2
6-Z10	1
6-16	2
6-21	3
6-Z39	2
6-Z44	1
<b>Total</b>	<b>28</b>

Figure 31. Frequency of occurrence of pcsets in the opening of Forte's analysis (1981).

<sup>130</sup> Interestingly, Forte himself raises the issue of the usefulness and validity of mechanical processes in analysis, as opposed to human engagement that requires "education, experience, and ... cognition" (1998, 243).

<sup>131</sup> Forte 1981, 140.

a high level of aural and intellectual skill (as the model in Figure 25 shows, with three distinct processes to be worked through for each note), to identify sets in the context of a living piece of music is an almost inconceivably difficult task. Whether we assume that sets are imagined prospectively, acknowledged retrospectively or perceived as a combination of the two, it is not clear how one is to know which of the 208 options to listen out for. Presumably, different possibilities have to be tried, with many being rejected *en route* to the final ‘reading’. Then, consider the specific challenges posed in the opening 4½ bars of Op. 11, No. 1. An initial difficulty is that theoretically discrete pitches may be merged into single chordal percepts. A further, fundamental, issue is that, according to Forte’s analysis, 28 sets occur in around 12 seconds, which, given the data in Figure 30, means that, for his analysis to be appreciated in full, 133 allocations of values to sets have to be made, at a rate of something over 10 a second.<sup>132</sup> Since there are only 23 distinct pitches in the passage in question, this implies a high degree of multifunctionalism – with each note appearing in an average of around six sets, and some, for example, the D in the tenor part of bar 4, finding a place in 12.

Perhaps, then, the structural revelations viewed in *The Magical Kaleidoscope* are significant neither to understanding the process of composition nor to how listeners apprehend the piece, but encapsulate interesting and intellectually valid observations in their own right. In which case, the issue to consider is whether Forte’s insights, judged by the analytical parameters he sets himself (explicitly or by implication), reflect an accurate and balanced picture of events, or possibly present the most notable abstract structural features. A cursory examination of the musical text suggests not. Take, for instance, the trichord 3-3. Forte deems three appearances as being worthy of note. However, there are a large number of others which appear to be at least as structurally relevant as those Forte highlights, together involving all available pitches. They include:

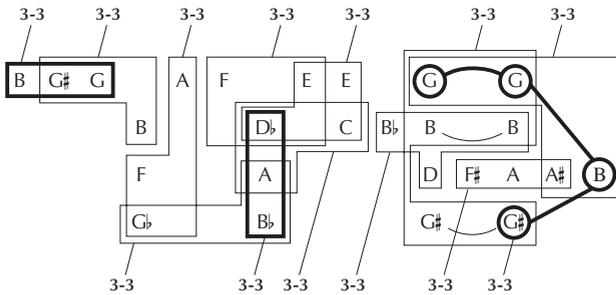


Figure 32. Further examples of the pcset 3-3 in the opening of Schoenberg’s Op. 11, No. 1.

(sets identified in *The Magical Kaleidoscope* are shown in bold)

This suggests that it would be appropriate to attempt a full process of analytical imbrication, to determine just which pcsets potentially exist in the passage, and in what numbers, since this complete set of data should provide the context in which to appraise

<sup>132</sup> This compares with the amount of ‘background’ organisation identified in relation to the first movement of K. 333. This, however, pertains to different characteristics of perceived sound, which appear to make the processing load manageable.

Forte's choices of segmentation, and may additionally bring to light other features of structural interest. In order to do this systematically, we will remodel the passage as a table of possible transitions in the domain of pitch. Using the principles adopted by Forte of permitting only those transitions between notes that are contiguous or simultaneous (in part or in whole) yields the following 79 possibilities (the dotted lines indicate necessary precursors to certain transitions.)

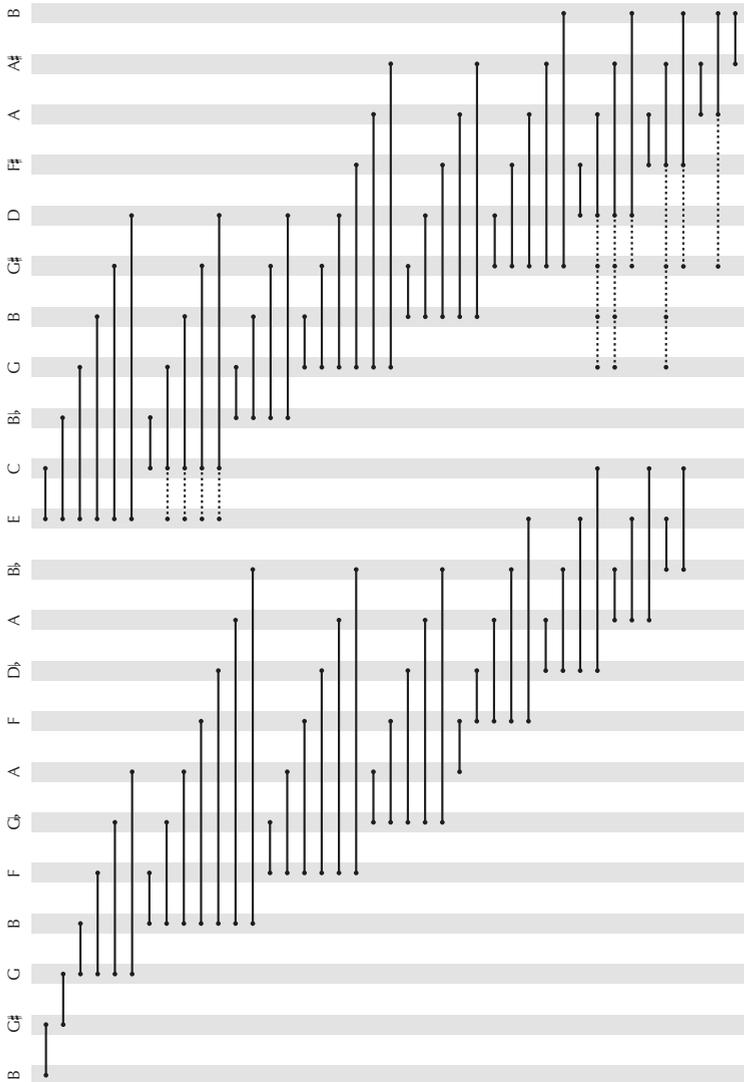


Figure 33. Possible transitions between partly or wholly simultaneous and contiguous notes in the opening four-and-a-half bars of Schoenberg's Op. 11, No. 1.

Using this model, it becomes evident that every pcset of the 208 prime forms that are available is represented! How, then, is one to determine which are of greater structural significance than others? Perhaps by their frequency of occurrence. The figures for sets of lower cardinalities are as follows (observe that, for the purposes of compiling these data, Forte’s principle of ignoring repeated values is followed.)

pcset	frequency
3-1	18
3-2	30
3-3	33
3-4	37
3-5	26
3-6	18
3-7	20
3-8	30
3-9	12
3-10	10
3-11	21
3-12	7
<b>Total</b>	<b>262</b>

pcset	frequency
4-1	30
4-2	57
4-3	23
4-4	39
4-5	46
4-6	32
4-7	24
4-8	24
4-9	17
4-10	20
4-11	47
4-12	39
4-13	49
4-14	44
4-Z15	45
4-16	49
4-17	9
4-18	37
4-19	41
4-20	13
4-21	24
4-22	33
4-23	21
4-24	24
4-25	9
4-26	6
4-27	29
4-28	4
4-Z29	49
<b>Total</b>	<b>884</b>

pcset	frequency
5-1	67
5-2	118
5-3	104
5-4	95
5-5	146
5-6	97
5-7	167
5-8	47
5-9	104
5-10	120
5-11	86
5-Z12	83
5-13	78
5-14	147
5-15	30
5-16	82
5-Z17	34
5-Z18	113
5-19	169
5-20	71
5-21	42
5-22	27
5-23	108
5-24	114
5-25	93
5-26	64
5-27	62
5-28	68
5-29	99
5-30	87
5-31	75
5-32	58
5-33	29
5-34	30
5-35	42
5-Z36	135
5-Z37	17
5-Z38	44
<b>Total</b>	<b>3,152</b>

Figure 34. Distribution of pcsets of cardinality 3, 4 and 5 in the opening four-and-a-half bars of Schoenberg’s Op. 11, No. 1.

Immediately, one is struck by the overwhelming number of sets that can be derived from a series of only 22 notes.<sup>133</sup> The tables show that the number of appearances of pcsets of a given size rises by a factor of approximately x3.5 as cardinality is increased by +1, a trend substantiated by initial research into hexachords, which suggests that they number something over 10,000 in this short passage alone. These numbers are so large that they can only be of statistical interest, though even their relative distribution indicates nothing of structural significance.<sup>134</sup>

What, though, of the relationships between them? Again, the predominant characteristic is the sheer scale of things, with, for example, sets of cardinality 3 prospectively linked through 34,191 primary relationships, of which 3,227 are potentially zygonic (9.44%); sets of cardinality 4 potentially bearing 390,286 primary relationships, of which 16,073 may be zygonic (4.12%); and sets of cardinality 5 potentially connected through 4,965,976 primary relationships, of which 171,309 may be zygonic (3.45%). Note that these figures, large as they are, do not include the numerous other relationships that potentially exist between sets and their complements. Even without these additions, there would appear to be little if any musical significance in the data. Clearly, with so much potential orderliness pertaining to pcsets, the indiscriminate analyst could highlight *any* form of patterning that he or she chose from the myriad of relationships that are present. However, the great majority of any apparently structural characteristics so identified would not pertain specifically to Op. 11, No. 1, but would exist merely as a consequence of deriving collections of pitch-classes from a highly constrained universal set.

In summary, then, Op. 11, No. 1 may or may not be a ‘magical kaleidoscope’: it is impossible to say through analysis based on the systematic extraction of pcsets. This is because the criteria for deriving structurally significant relationships from the millions that are available are not inherent in the data that segmentation through imbrication itself generates. Rather, to determine which sets and relationships are likely to be important,

133 The number of combinations is so great because, as Figure 33 indicates, the chords offer multiple ‘routes’ through the excerpt – a characteristic of which Forte himself takes advantage, as Figure 30 shows. To put the statistics in context, consider that a series of 22 notes that is purely melodic in nature harbours  $7(n-5) = 119$  pcsets ( $3 \_ \text{cardinality} \_ 9$ ) – ignoring the possible effects of repetition: a tiny fraction of the number identified in the opening of Op. 11, No. 1, but far too great a load for human cognitive faculties to bear, nonetheless.

134 The statistics presented here do, however, inform our understanding of the relative probability of occurrence of pcsets of different cardinalities. In his ‘Fortenotes’ (1998), Jonathan Dunsby observes (178): “In his 1988 article Forte at last publicly addressed the issue of *probability* ... by means of an index termed a status quotient [‘squo’]. ... Probability was always a nigger-and-a-half in respect of the *Structure of Atonal Music*. How can 50 hexachords survive the onslaught of 12 trichords? Every time a hexachord is ... ‘found’, it is just that much less likely to be ... found in comparison with any particular trichord, which has a 1 in 12 chance of appearing among the universe of normal trichords, a lot better than 1 in 50, which is the natural selection field of the hexachords. Or you can turn the probability issue onto its other head, and say that any particular hexachord is *more* important as a musical instance, because it is statistically *less* likely to appear than is any particular trichord.” Yet in typical ‘two-dimensional’ musical textures such as that of Op. 11, No. 1, systematic segmentation reveals the incidence of pcsets *rising* with cardinality. That is, there are far more occurrences of hexachords than trichords, in the ratio of the order of 1:40. This far outweighs the fact that the ratio of trichords to hexachords is of the order of 1:4. Hence the probability of a particular trichord occurring as opposed to a given hexachord is of the order of 0.1.

one has to rely on other features present in the domain of pitch or in other perspective domains that were stripped away in the initial process of extracting the pcsets – and inevitably, such complex, multidimensional decisions must rely largely on the musical intuitions of the analyst. However, this runs counter to the reason for adopting a systematic approach in the first place, which was to uncover potentially ‘hidden’ organisation of pitch; it also renders the procedure of imbrication redundant.

So it would seem that, if the process of pcset analysis is to deliver truly *musical* insights, then perceptibility must figure in the procedure of segmentation that is adopted. Experience suggests that, other things being equal, perceptibility will tend to be enhanced when the pcsets are relatively short; when the pitches from which they derive are readily heard in the texture; when sets regarded as equivalent are derived with relatively little or with similar manipulation of their source material; and when orderly relationships between pcsets run in parallel with other zygonic connections. These issues, and the manner in which set-theoretical analysis interfaces – and can be integrated – with other approaches through the utilisation of a common zygonic metatheoretical framework, underlie the exploration of the opening bars of Op. 11, No. 1 to be found in Ockelford 2005a.<sup>135</sup>

We have taken the presence of potentially zygonic relationships between pcsets as one indication of structural orderliness. However, these relationships form only part of a bigger picture, which includes similarity, inclusion, invariance and complementation. Such connections variously exist between sets of pitch-classes as they occur in music or between their abstract formulation as pcsets in prime form (expressed as integers); that is, as intersperspective relationships of ‘pitch-class’ or ‘relative pitch-class’. This apparently fine distinction can be of considerable significance, since the effect of one type of relationship may run counter to that of the other.<sup>136</sup> Here, we examine an area where theorists have expended a good deal of effort: establishing indices of similarity through which differing pcsets can be compared.

There are two main levels at which such comparisons can be undertaken: pitch-classes and interval-classes. With regard to the former, Forte<sup>137</sup> proposes a maximum similarity relation  $R_p$  between pcsets such that

$$R_p(S_1, S_2) \text{ iff } (S_3 \subset S_1, S_3 \subset S_2)$$

where sets  $S_1, S_2$  are of cardinal number  $n$  and  $S_3$  is of cardinal number  $n-1$ . That is to say, sets  $S_1$  and  $S_2$  are maximally similar with respect to pitch-class if they differ with respect to only one element. As Forte observes, “ $R_p$  is not especially significant since many sets are so related to a large number of other sets.”<sup>138</sup> In contrast, zygonic theory offers more responsive measures of pitch-class similarity between sets of all cardinalities. Two functions are possible:  $ZYG_1$  and  $ZYG_1$ -SEQ.

135 103 ff.

136 *Ibid.*, 97.

137 Forte 1973, 47.

138 Forte 1973, 48.

ZYG<sub>1</sub> expresses the proportion of all relationships between the members of two sets that are potentially primary zygons of pcset-pitch. In formal terms,

$$ZYG_1 = \#z / (\#X \cdot \#Y)$$

In relationships between sets without repeated pitch-classes, values of ZYG<sub>1</sub> tend to be low. For example:

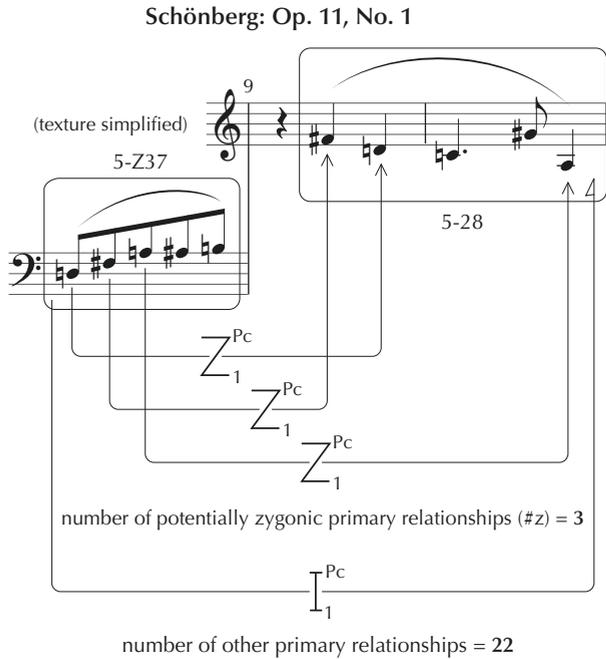


Figure 35. Example of similarity index ZYG<sub>1</sub> between manifestations of pcsets 5-Z37 and 5-28.

total number of primary relationships (#X.#Y) = 5 x 5 = (22 + 3) = 25

$$ZYG_1 (\#z/(\#X.\#Y)) = 3/25 = 0.12$$

Even identical sets produce values that are relatively small, which reduce as the size of sets is increased, since the proportion of zygonic relationships is also smaller. See, for instance, Figure 36. While this may appear counterintuitive, consider that these pcsets are only a small part of a much larger universe, and ZYG<sub>1</sub> values are markedly higher where there are repeated values. See, for example, Figure 37. Note that ZYG<sub>1</sub> is at a maximum in comparing two repeated-value sets that are the same.

However, closer to Forte's notion of R<sub>p</sub> is the function 'ZYG<sub>1</sub>-SEQ', which entails one-to-one mapping between ordered sets of the same cardinality, such that the number of potential primary zygons ('#z') is taken as a proportion of the total number of primary interspersive relationships (including zygons) ('#z + #i', where 'i' are interspersive relationships between differing values). That is:

$$ZYG_1\text{-SEQ} = \#z / (\#z + \#i)$$

Hence  $ZYG_1$ -SEQ exists in a range 0 to 1, where 0 represents complete dissimilarity (that is, no pcs in common), and 1 maximal similarity (all pcs the same). See, for example, Figure 38.

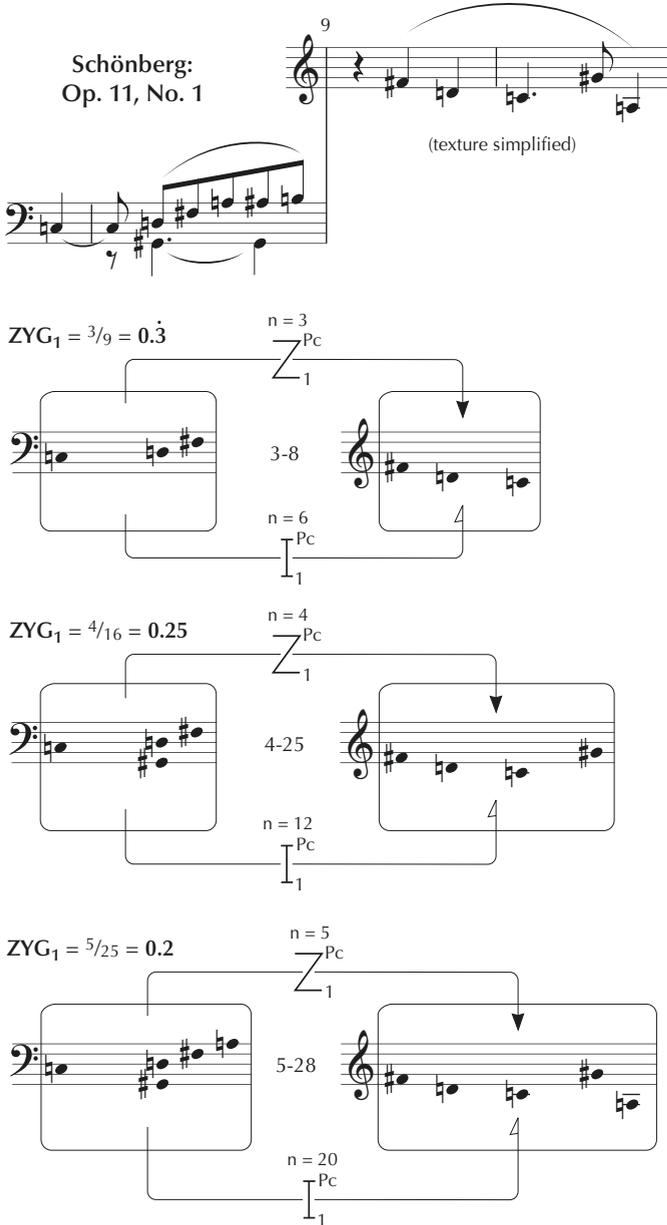


Figure 36.  $ZYG_1$  between identical pcs sets diminishes with increasing cardinality.

$ZYG_1 = 4/4 = 1$

Schönberg:  
Op. 11, No. 1

41

*pp* *sf* *pp*

$ZYG_1 = 13/25 = 0.52$

$n = 13$   
 $Z_1^{Pc}$

$n = 12$   
 $Z_1^{Pc}$

Figure 37. Values of  $ZYG_1$  between sets with repeated pitch-classes.

Schönberg:  
Op. 11, No. 1

$ZYG_1\text{-SEQ} = 5/5 = 1$   
( $ZYG_1 = 5/25 = 0.2$ )

$Z_1^{Pc}$   $Z_1^{Pc}$   $Z_1^{Pc}$   $Z_1^{Pc}$

Figure 38. Example of  $ZYG\text{-SEQ}_1$ .

The similarity of pcsets gauged through interval-classes has received more theoretical attention than judgements based on pitch-classes, and different approaches pertaining to ics have been summarised by Eric Isaacson (1990). Forte's  $R_n$  relations indicate the match between corresponding terms in ic vectors. If none of the pairs is the same, the

sets are in the relation  $R_0$ . If all but two are the same, and the two unequal terms are 'interchanged', the sets are said to be in  $R_1$ ; if the unequal terms are not interchanged, then the sets are in  $R_2$ .<sup>139</sup> As Isaacson notes,<sup>140</sup>  $R_n$  relations are limited in a number of respects: for example, they apply only to sets of the same cardinality; many pairs of ic vectors are in none of the  $R_n$  relations; Z-related sets are not categorised in terms of these relations (despite having identical ic content); and the relations lack discriminating power, having only three classes of similarity with which to categorise the thousands of possibilities that exist. These are theoretical difficulties with the  $R_n$  concept. However, zygonic meta-analysis reveals problems of a musical nature too.

Take, for example, the two sets 4-1 and 4-23 having ic vectors [321000] and [021030] respectively, and which, therefore, according to Forte, are in the relation  $R_1$ . This implies a scenario such as the following.

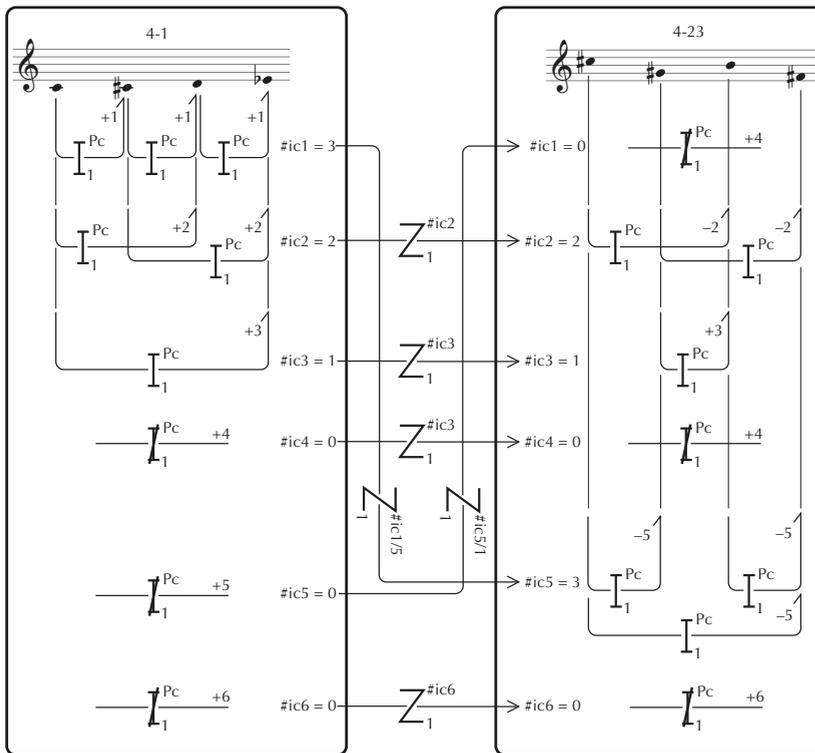


Figure 39. Zygonic meta-analysis of example of relation  $R_1$ .

In the case of ic2 and ic3, the measure of similarity is conceptually straightforward, and it may well be that the common primary relationships are, to a greater or lesser extent,

139 Forte 1973, 48 and 49.

140 Isaacson 1990, 3 and 4.

highlighted in musical contexts. The potential relevance of ic4 and ic6 is less immediate – it is unclear whether shared absent intervals have any significance for listeners. Even more remote, though, are the ‘interchange’ relationships, whereby the fact that there are the same number of ic1s in 4-1 as there are ic5s in 4-23 and the same number of ic5s in 4-1 as there are ic1s in 4-23 is held to be a worthy measure of similarity. It is difficult to imagine a context in which numerical connections such as these could be of music-structural significance.

The remaining functions that Isaacson discusses operate through comparing like interval-classes, comprising variously aggregated forms of their differences, sums or products.<sup>141</sup> However, Isaacson identifies theoretical difficulties with all of these, in terms of the number, range and profile of the values they produce. Isaacson’s own ‘IcVSIM’ function takes the standard deviation of the values in an ‘Interval-difference Vector’, which lists the arithmetic differences between the respective entries in ic vectors. That is, IcVSIM measures the degree of variance found between the number of corresponding ics in two pcsets. It is formally defined as

$$\sigma = \sqrt{\frac{\sum (\text{IdV}_i - \overline{\text{IdV}})^2}{6}}$$

where  $\text{IdV}_i$  is the  $i$ th term of the Interval-difference Vector, and  $\overline{\text{IdV}}$  is the mean of the terms in the IdV. Isaacson<sup>142</sup> claims that IcVSIM is “an intuitively satisfying measure of intervallic similarity in the abstract, [which] should prove beneficial for concrete applications in the analysis of atonal music”. However, this would imply that the measurement of standard deviation that is taken had a perceptual correlate, which is far from evident. Moreover, some results from IcVSIM seem in any case to be *counterintuitive*. For example, 3-10, ic vector [002001], and 6-30, ic vector [224223], have an IdV [222222], whose standard deviation is, of course, zero.<sup>143</sup> But why should two pcsets with almost entirely different ic vectors (whose common feature is their profile of internal differences) be regarded as maximally similar?

Zygonic theory offers an alternative approach to the issue of pcset similarity. Just as the internal ‘zygonicity’ of a pcset may be taken as the ratio of latent zygonic relationships to the number of potential relationships as a whole, so the zygonicity between pcsets can be calculated according to the same principle. That is to say, rather than comparing only identical ic entries in the two sets concerned, the  $\text{ZYG}_2$  function takes into account *all* prospective secondary relationships between the ics in different sets, whatever their entry number, and calculates the proportion that are potentially zygonic. It seems justifiable – indeed, necessary – to consider *all* relationships, since the  $\text{ZYG}_2$  measure is principally a conceptual one, between two abstract entities, whose perceived interconnections will differ according to the musical context in which they are realised.

141 The functions are from Teitelbaum (1965), Morris (1979–80), Rahn (1979–80), Lewin (1979–80) and Lord (1981).

142 Isaacson 1990, 25.

143 Isaacson 1990, 21 and 22.

In formal terms, the zygonicity between pcsets at the secondary level may be expressed as follows:

$$ZYG_2(X, Y) = \frac{\sum(x_i y_i)}{(\sum x_i)(\sum y_i)}$$

This formula works for sets of all cardinalities. For example,

$$ZYG_2(3-1, 4-2) = \frac{(2 \times 2) + (2 \times 1)}{(2 + 1) \times (2 + 2 + 1 + 1)} = 0.\dot{3}$$

That is, one third of the secondary relationships that link the two pcsets are potentially zygonic between identical primary values. For example:

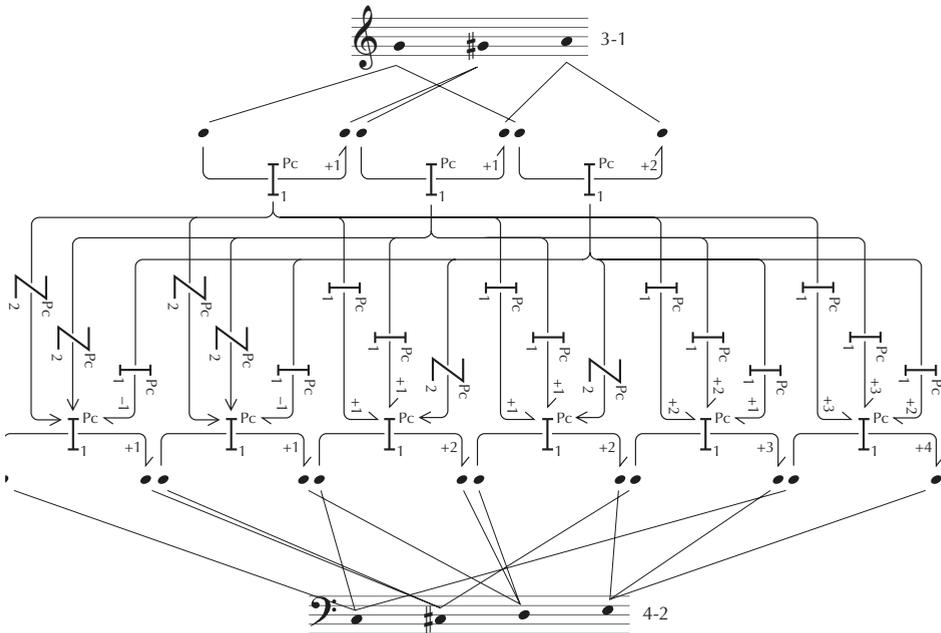


Figure 40.  $ZYG_2(3-1, 4-2) = \frac{6}{18}$

Secondary zygonicity is at a maximum when  $X = Y$ . For instance,  $ZYG_2(3-1, 3-1) = 0.556$ . Although this value may seem unduly low, consider that it merely reflects the totality of the differences and similarities between the two sets. Sets of identical pcs produce  $ZYG_2 = 1$ . Take, for example,  $\{0, 0, 0, 0\}$  and  $\{1, 1, 1\}$ , whose primary ic vectors are  $[6, 0, 0, 0, 0, 0]_1$  and  $[3, 0, 0, 0, 0, 0]_1$  respectively: every secondary relationship between them is potentially a perfect zygon, so

$$\Sigma(x_i y_i) = (\Sigma x_i)(\Sigma y_i) \Rightarrow ZYG_2 = \frac{12}{12} = 1$$

At the other extreme,  $ZYG_2$  may = 0 if two sets share no ic entries in common: for example, 3-1 and 3-11. The full range of values for  $ZYG_2$  in relation to 3-1 are as follows.

ZYG <sub>2</sub>	psets in relation to 3-1	f
0.556	3-1	1
0.444	4-1	1
0.367	5-1	1
0.333	3-2, 4-2	2
0.311	6-1	1
0.300	5-2	1
0.278	4-3, 4-4, 4-5, 4-6	1
0.270	7-1	1
0.267	5-3, 5-4, 5-5, 6-2	4
0.244	6-3, 6-4, 6-36, 6-37	4
0.238	7-2, 8-1	2
0.233	5-6, 5-7, 5-8, 5-9	4
0.222	3-3, 3-4, 3-5, 3-6, 3-7, 4-7, 4-8, 4-9, 4-10, 4-11, 6-5, 6-6, 6-7, 6-8, 6-9, 6-38, 7-3, 7-4, 7-5	19
0.214	8-2	1
0.213	9-1	1
0.206	7-6, 7-7, 7-8, 7-9	4
0.202	8-3, 8-4, 8-5, 8-6	4
0.200	5-10, 5-11, 5-12, 5-13, 5-14, 5-15, 5-36, 6-10, 6-11, 6-12, 6-39, 6-40, 6-41	13
0.194	9-2	1
0.191	7-10, 7-11, 7-12, 7-13, 7-14, 7-15, 7-36, 8-7, 8-8, 8-9, 8-10, 8-11	12
0.185	9-3, 9-4, 9-5, 9-6	4
0.179	8-12, 8-13, 8-14, 8-15, 8-16, 8-21, 8-29	7
0.178	6-13, 6-14, 6-15, 6-16, 6-17, 6-18, 6-21, 6-22, 6-42, 6-43	10
0.176	9-7, 9-8, 9-9	3
0.175	7-16, 7-17, 7-18, 7-19, 7-20, 7-23, 7-24, 7-37, 7-38	9
0.167	4-12, 4-13, 4-14, 4-15, 4-16, 4-21, 4-29, 5-16, 5-17, 5-18, 5-19, 5-20, 5-23, 5-24, 5-37, 5-38, 8-17, 8-18, 8-19, 8-20, 8-22, 8-23, 8-24, 8-25, 9-10, 9-11, 9-12	27
0.159	7-21, 7-22, 7-25, 7-26, 7-27, 7-28, 7-29, 7-30, 7-33	9
0.156	6-19, 6-23, 6-24, 6-25, 6-26, 6-44, 6-45, 6-46, 6-47, 6-48	10
0.155	8-26, 8-27	2
0.143	7-31, 7-32, 7-34, 7-35, 8-28	5
0.133	5-21, 5-22, 5-25, 5-26, 5-27, 5-28, 5-29, 5-30, 5-33, 6-20, 6-27, 6-28, 6-29, 6-30, 6-31, 6-32, 6-33, 6-34, 6-35, 6-49, 6-50	21
0.111	3-8, 3-9, 4-17, 4-18, 4-19, 4-20, 4-22, 4-23, 4-24, 4-25	10
0.100	5-31, 5-32, 5-34, 5-35	4
0.056	4-26, 4-27	2
0.000	3-10, 3-11, 3-12, 4-28	4
<b>n = 35</b>	<b>Total</b>	<b>208</b>

Figure 41. Results for  $ZYG_2(3-1, x-y)$ .

ZYG<sub>2</sub> represents one, wholly abstract, way of considering pcset similarity, free from the complicating factors that invariably arise in authentic musical contexts. While the function may have a certain validity as an ‘absolute’ measure – uncontaminated, for example, by perceived time or texture – it has to be recognised that it has very limited (if any) relevance to ‘typical’ listening experiences. For example, one realisation of a pcset may highlight a particular sequence of primary intersperspective relationships while a second may bring quite another series to the fore, so emphasising the dissimilarities that exist within and between the sets (despite their theoretical equivalence). Hence, another measure is required that is sensitive to the sequential status of the relationships it compares. This may be termed ZYG<sub>2</sub>-SEQ, and functions as follows (cf. ZYG<sub>1</sub>-SEQ; Figure 38).

Schönberg: Op. 11, No. 1

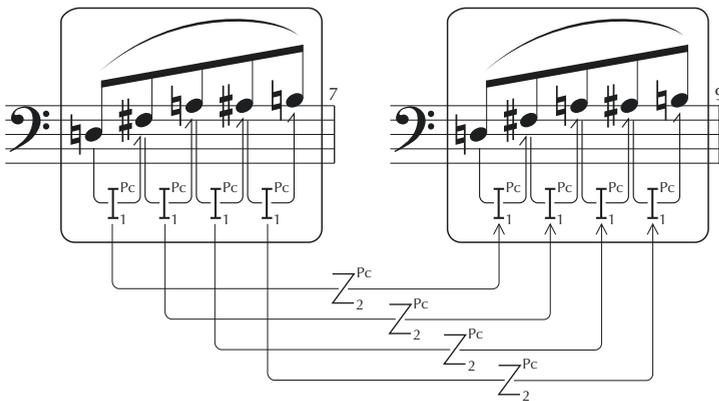


Figure 42. Example of relation ZYG<sub>2</sub>-SEQ.

$$ZYG_2\text{-SEQ} = \frac{\#z}{\#z + \#i} = \frac{4}{4} = 1$$

The measures of zygonicity that have been identified, which consider either the internal orderliness of sets or the similarity between them, may be classified thus (see Figure 44).

To summarise: this section has shown how zygonic theory can be used to interrogate other models of musical structure – in particular, set theory. The result is that refinements are proposed to certain established procedures (such as gauging the similarity between pcsets), while, on a more general level, issues are exposed in relation to the status of these and other processes. The key finding is this: since the pitch structure of any music that uses only twelve distinct pitch-classes is by its very nature highly constrained, it will inevitably be replete with potential orderliness – abounding with patterns that can be modelled mathematically. This is illustrated in the re-analysis of the opening of Schoenberg’s Op. 11, No. 1, which shows that every conceivable combination of relative pitch-classes (as defined by Allen Forte) is present in only the first 4½ bars; indeed, some appear hundreds of times. Hence it is argued that strictly logical approaches to music analysis, such as Forte’s system of ‘imbrication’, entailing the systematic extrac-

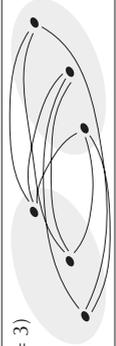
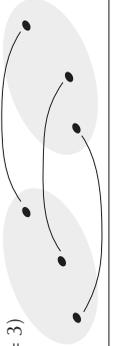
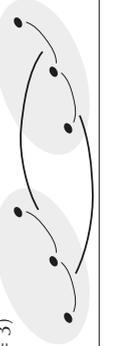
function	specification	representation	number of relationships
zyg <sub>1</sub>	takes into account all primary relationships between members of unordered set		$\frac{1}{2}n(n-1)$
ZYG <sub>1</sub>	takes into account all primary relationships between members of unordered sets		$n \bullet N$
zyg <sub>1</sub> -seq	takes into account primary relationships between successive members of ordered set		$n - 1$
ZYG <sub>1</sub> -SEQ	takes into account primary relationships between sequentially equivalent members of ordered sets of equal cardinality		$n = N$
zyg <sub>2</sub>	takes into account all secondary relationships between primaries in unordered set		$\frac{1}{6}n(n+1)(n-1)(n-2)$
ZYG <sub>2</sub>	takes into account all secondary relationships between unordered sets		$\frac{1}{4}n \bullet N(n-1)(N-1)$
zyg <sub>2</sub> -seq	takes into account secondary relationships between primaries between successive members of ordered set		$n - 2$
ZYG <sub>2</sub> -SEQ	takes into account secondary relationships between sequentially equivalent primaries of ordered sets of equal cardinality		$n - 1 = N - 1$

Figure 43. ZYG and zyg functions in summary.

tion of pcsets, are fraught with difficulty, since they throw up unmanageable quantities of information, the great majority of which is of no relevance to the musical experience, perceptually or even, for the most part, conceptually. What, then, are the limiting factors that would render such approaches manageable and meaningful? The musical intuitions of the analyst – whose very subjectivity mathematical approaches were intended to capture, rationalise or even eradicate: these have to be the starting point and, ultimately, the criteria through which analyses are judged.

## 6. Taking a Zygonic Approach to Investigate Musical Interaction in Improvisation

The final extended example of zygonic theory in action occurs in the context of quantifying and analysing an example of musical interaction between a teacher and pupil, and considering its consequences for our understanding of the child's level of musical development. The object of study is a vocal improvisation by 'K', a four-and-a-half-year-old girl with a condition known as septo-optic dysplasia,<sup>144</sup> which had previously been videoed and transcribed.<sup>145</sup> The improvisation was initially led and then accompanied on the piano by the author ('AO'), who at the time was K's music teacher. It is argued that the zygonic relationships that are identified between elements within the improvised duet provide powerful insights into the musical interaction between K and AO, capturing the fluctuating patterns of influence that existed between them as the piece they were creating unfolded in time.

The improvisation was triggered by AO suggesting to K that she should make up a new song about her pet dogs (Jack and Elisha). AO played four chords – F major, D minor, G minor<sup>9</sup> and C major – on the piano with a gentle swing rhythm, and added a simple vocal melody to set the scene. After two iterations of the sequence, K intuitively took the lead and, against the continuing four-chord ostinato, improvised a song that lasted for around 90 seconds (see Figure 44).

AO's initial impression, as the teacher-accompanist, was of an extemporisation of genuine musical expressivity within a continuously evolving but coherent musical structure. It was clear that K had an active musical mind that was able to create new material intuitively, quickly and confidently within a broadly familiar style. Beyond these immediate reactions, however, the application of zygonic theory enables K's improvisation to be analysed in relation to the three potential sources of material from which she could draw: (a) the unfolding melody, as initiated by AO and subsequently taken up by K; (b) the piano accompaniment provided by AO; and (c) other pieces in similar style.

So, considering first K's melody: does it 'make sense' as a piece of music – and, if so, through what structural means? According to zygonic theory, musical coherence requires at least one salient feature from each event to derive from another or others.<sup>146</sup> A

<sup>144</sup>Septo-optic dysplasia is a rare condition that occurs in approximately 1 in 16,000 children. It is defined as a combination of optic nerve hypoplasia (absent or small optic nerves), pituitary abnormalities and the absence of the septum pellucidum or corpus callosum or both – without which communication between areas of the mid-brain (such as the transfer of sensory information) is hampered. Among the likely effects of septo-optic dysplasia are visual impairment, hormonal problems, delayed development, behavioral difficulties and obesity. The type and range of symptoms can vary from mild to very severe (Mehta and Dattani 2004). It is important to note that K is totally blind and does not have delayed development.

<sup>145</sup>See Ockelford, Pring, Welch and Treffert 2005; Ockelford 2006b; 2007a.

<sup>146</sup>That is not to say that, in order to be coherent, K's improvisation should consist only of repetition. Through 'perceptual binding' (the cognitive glue through which the different properties of an object cohere in the mind to form the notion of a single thing – see, for example, Snyder (2000, 7)) and *Gestalt* perception (through which discrete events are reckoned to form larger wholes – see, for instance, Deutsch (1999)) sounds, or groups of sounds, may differ from each other in some respects while being the same in others. Hence (as we shall see), similarity and diversity work in parallel in the creation of musical material that is at once original though coherent.

full zygonic analysis of K's song (which is too extensive to be reproduced here)<sup>147</sup> shows that this is indeed the case, and confirms the informal observation that successive notes do not pass by as isolated entities, but sound logically connected to each other through similarities in pitch or rhythm which bind them together in the mind to form short melodic 'chunks'. As we shall see, these chunks are themselves linked through various forms of sameness and similarity. Here, an analysis of K's first phrase will suffice to illustrate the principles involved.

K's song begins as she picks up on the fourth octave E that AO's vocal line leaves in the air, and which is reinforced in his accompaniment. From here, K moves back to the adjacent F, following the change from tonic to dominant harmony, which she would have been able to anticipate from the same harmonic transition between bars 2 and 3. This opening melodic interval is a retrograde version of the ending of AO's last vocal phrase – illustrating how, from the outset, K takes the material that is offered and stamps her authority on it. K's initial F is followed by 11 others, together constituting a pitch structure of the simplest kind (potentially derived through a network of identical primary zygonic relationships that are known as a 'constant system'; see Footnote 87). This repeated series of notes, which at first appears to overextend itself against the accompanying harmonies (conflicting with the concluding dominant chord in the second half of bar 6), could be heard as a device for K to buy time while deciding what to do next. However, analysis shows that the series of Fs actually grows organically from the preceding material, deriving from two sources: the pitches echo the initial repetitions of the melody, and the rhythm adopts the dotted-quaver/semiquaver pattern first heard in the second half of bar 2. This means that K took two distinct elements from the opening phrases of the melody (supplied by AO) and fused them in her continuation, a form of musical development typical of many styles that simultaneously offers coherence and variety.

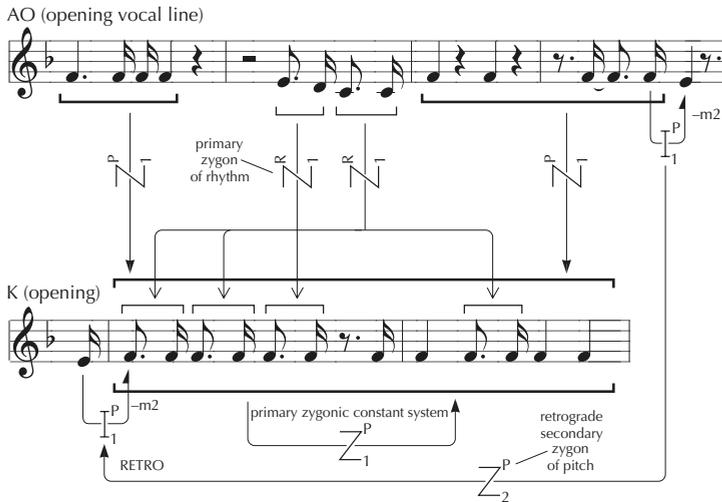


Figure 45. K's melody initially develops AO's opening vocal line in a number of respects.

147 Fuller presentations of data and their analysis are available in electronic form from the author.

# I Have a Dog

♩ = 97 *With a gentle swing*

The musical score for "I Have a Dog" is presented in a standard staff format with a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as ♩ = 97 with the instruction "With a gentle swing".

**Phrase 1 (Measures 1-8):** The vocal line begins with the lyrics "I have a dog ... What's his name? ... and his name is Jack. Jack loves his name." The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand. Chord annotations include AV1-AV10 for the vocal line and AB1-AB8 for the piano accompaniment. A key signature change to K: 'Jack' is indicated.

**Phrase 2 (Measures 9-18):** The vocal line continues with "on - ly drinks his wa - ter, and no Eu - ka - nu - ba. What can I do with him? I". The piano accompaniment continues with similar harmonic support. Chord annotations include K2-K13 for the vocal line and AB9-AB18 for the piano accompaniment.

**Phrase 3 (Measures 19-28):** The vocal line has the lyrics "must get to school, 'cos I'll called E - li - (hee) - sha. E -". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand. Chord annotations include K27-K28 for the vocal line and AB19-AB21 for the piano accompaniment.

**Phrase 4 (Measures 29-32):** The vocal line concludes with "li - sha likes her own bis - cuits. She has got three bowls:". The piano accompaniment provides harmonic support. Chord annotations include K35 for the vocal line and AB22-AB28 for the piano accompaniment.

Figure 44. K's improvisation *I have a Dog*

PHRASE 6 PHRASE 7

17 K49

one for her bis - cuits, one for her wa - ter, and

PHRASE 8 PHRASE 9

21

one for her meat. She's much bet - ter than Jack as well.

PHRASE 10 PHRASE 11

25

She is fly - ing her, and like to her I like to wig - gle her hair a - bout.

PHRASE 12

29 K91 K92 K94

She likes ... Liked ... Ah — She — My best girl

PHRASE 13

33 K103 K104

— dog of the world and she — — — — —

K's forceful delivery of the repeated pitches adds to the sense that she is asserting her place in the partnership that is about to unfold: both musically and socially, building a foundation for the action to come. This starts immediately: in the very next phrase (bar 7), there is a sense of release as K's melody springs up from the constraints of the opening repetitions using a new, syncopated rhythm. Despite the sense that things are moving off

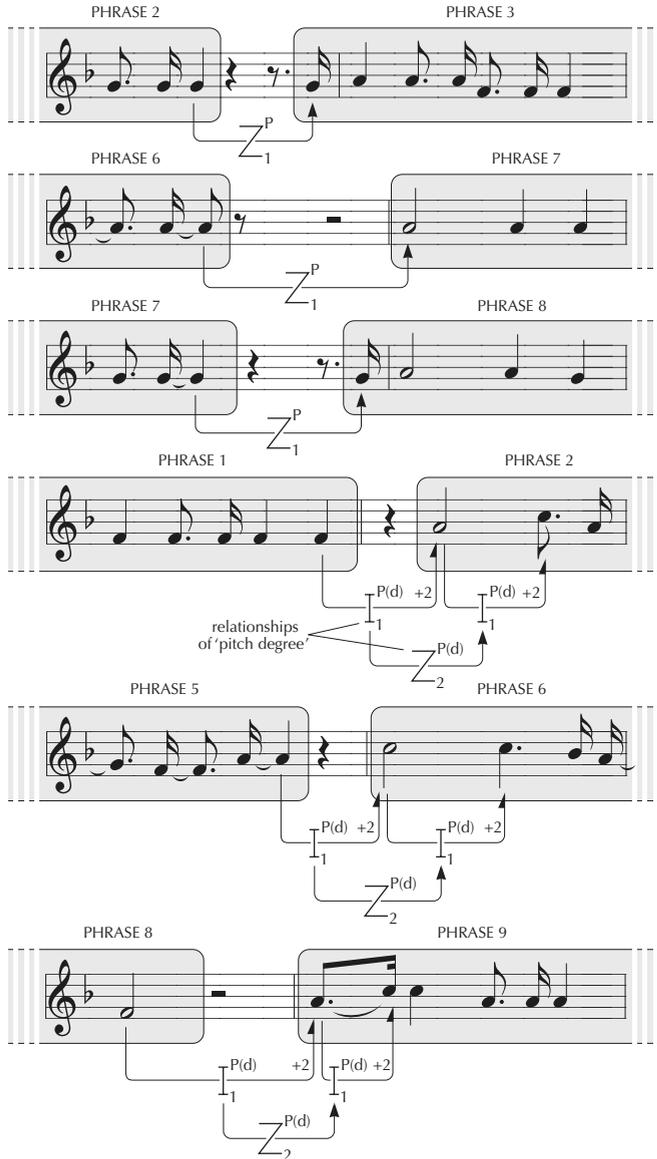


Figure 46. K connects melodic chunks through primary and secondary zygonic relationships.

in a new direction, though, both pitch and rhythm again derive logically from what has gone before: the 'dotted' motive is again pressed into service and two similar ascending melodic intervals (from F to A, and A to C) deployed to straddle the phrases. This method of connecting chunks, through secondary zygonic relationships – rather like using a musical 'ladder' to link different ideas – is one that K adopts a number of times (for example, between bars 16/17 and 22/23). Her other favoured approach is to use a primary zygonic relationship – taking a pitch at or near the end of a phrase and using it to start the next (see, for example, the connections between phrases in bar 8, 18/19 and 20).

These two approaches to connecting chunks of musical material are typical of many styles.<sup>148</sup> However, there is another way of linking segments, which involves the repetition (or variation) of chunks *as a whole*. Although, arguably, this is the most widespread of all music-structural techniques, it is not one that K adopts. The nearest she comes to it is in bars 17–24, when a pattern of three descending pitches is successively transposed and varied, mirroring and reinforcing the rhetorical form of the verbal narrative at this point: (*“one for her biscuits, one for her water, and one for her meat”*). Exact transposition of the intervallic descent, which would have required a B $\flat$  at the beginning of bar 19, appears to have been overwhelmed by K's desire for a convincing concord at this juncture (with the emphasis on the repeated word 'one'). So it is that K demonstrates the intuitive ability to weigh up and manage conflicting musical (and extra-musical) demands, and – in the midst of her improvisation – the capacity to select the option best able to meet her expressive intentions.

The figure displays three musical staves in treble clef, each with a key signature of one flat (Bb). The first staff is labeled with the number 18 and contains a melodic phrase. A bracket below it is labeled 'Con'. An arrow points from this staff to the second staff, which is labeled with the number 20. A bracket below the second staff is labeled 'primary zygon of consonance'. An arrow points from the second staff to the third staff, which is labeled with the number 22. A bracket below the third staff is labeled '(TRANS)'. To the right of these three staves, there are three more staves, each with a bracket below it labeled '(TRANS)'. A vertical line connects the top of the first staff on the right to the top of the second staff on the right, and another vertical line connects the top of the second staff on the right to the top of the third staff on the right. A vertical line also connects the top of the first staff on the right to the top of the third staff on the right. A vertical line connects the top of the first staff on the right to the top of the second staff on the right, and another vertical line connects the top of the second staff on the right to the top of the third staff on the right. A vertical line also connects the top of the first staff on the right to the top of the third staff on the right.

Rhetorical effect in the improvised words at this point demands that zygonic relationship of consonance (in relation to F major harmony) is preferred to exact transposition

primary zygon of consonance

(TRANS)

(TRANS)

Figure 47. On one occasion, K links melodic segments through the variation of chunks as a whole.

Why does K not make greater use of the commonplace method of repeating or varying chunks as a whole? It may be on account of the improvised nature of the exercise that K was undertaking, in which building a coherent structure depended on remembering

<sup>148</sup>Ockelford 2004.

material that had just been made up at the same time as continuing with the creative process (which may well have interfered with the memories that had recently been formed). By intuitively adopting the approach of having each successive chunk pick up where the previous one left off, K made fewer demands on her memory and gave herself greater freedom to follow her musical or verbal whim of the moment. A corollary of this free-flowing approach is that there is no particular pattern to the links between chunks in K's song: while the moment-to-moment connections on the musical surface are convincing enough, there is no hierarchical arrangement of the segments – no deeper structural repetition or development. The climax, which occurs at the end of the improvisation, is signalled by a change of register and effected through a high, sustained tonic F (sung '*fortissimo*'), rather than occurring through a feeling of structural inevitability.

Hence, taking all this evidence into account, it is reasonable to assert that K had grasped a number of the key principles of how Western music (within the tonal vernacular of the early 21<sup>st</sup> century) is structured, and that she was able to use these to create new tunes that would make sense to listeners. We know that K developed this capacity with no formal intervention on the part of others – purely through being exposed to a range of music and through expressing herself by singing. Just as the great majority of people absorb the syntactical rules of their native language without conscious effort (simply by listening and trying things out for themselves), thereby acquiring the ability to create original but coherent and comprehensible linguistic utterances, so K evidently had done the same in the domain of music. Her intuitive awareness of certain elements of *musical* syntax within familiar styles enabled her to formulate new, stylistically authentic *musical* statements. Of course, this is not in itself exceptional; almost all young children make up songs that are coherent by absorbing, copying and extending what they hear, functioning as what Margaret Barrett terms infant 'meme engineers' (2003).<sup>149</sup> It is through considering the way in which the structural techniques that K employed interacted with the accompaniment that was provided that we can glean more about the unusual nature of her developing musicality.

Zygonic theory can be used to gauge the impact of the accompaniment on K's creative efforts by assessing each note<sup>150</sup> in relation to its probable musical sources, which are to be found either in AO's melodic opening (bars 1–4), the extemporised piano melody (equivalent to the uppermost RH notes), the bass ostinato or K's vocal line.<sup>151</sup> For

149 See also, for example, Moog 1969; Hargreaves 1985, 60ff); Barrett 2006.

150 Hence the analysis is as fine-grained as it is practicable to make it. Longer pieces could be investigated using more substantial musical gestures as the primary unit of analysis.

151 This work was undertaken by AO, utilising his intuitions as an experienced music analyst, performer and educator. The principal disadvantage of this approach was the possibility of bias through idiosyncratic interpretation of the underlying structural relationships. The advantage was his intimate knowledge of the situation in question – in particular what was going through his mind as the accompanist. Future analyses along these lines could (though need not) be based more on the consensus of a number of people's views. Indeed, it is anticipated that a significant proportion of the analytical activity could be undertaken by computer (searching for combinations of similarity and salience through appropriate algorithms).

every note, up to 10 zygonic relationships<sup>152</sup> are considered in relation to pitch, melodic interval, harmonic context and rhythm. These are weighted as follows: pitch scores 2 for exact repetition and 1 for the transfer of pitch-class to a different octave; melodic interval scores 2 for identity, 1.5 for approximate imitation and 1 for inversion or retrogression; harmonic context scores 2 for exact repetition, 1.5 for variation, 1 for transposition and 0.5 for transposed variation; and rhythm scores 4 for identity, 3 for approximate derivation (including a change of relative location within the relevant metrical level), 2 for repetition of duration or IOI only, and 1 where the sole connection is the variation of duration or IOI. Since each aspect of every note could be considered to be derived from up to 10 others, further weighting is necessary, whereby each raw score of derivation strength is multiplied by a factor based on the theorised salience of the zygonic relationship concerned, such that the sum of the factors pertaining to the given feature of a particular note was invariably 1.

For example, K's seventh pitch (labelled K7 in Figure 43) can be considered to derive from K6, K5, K4, AM13, K3, K2, AV12, AM11, AV11 and AM10 – the order determined by their temporal adjacency to K7.<sup>153</sup> For pragmatic reasons, the factors used to moderate the raw scores pertaining to series such as this are separated by a common difference (implying a linear decrease in the strength of their zygonic influence).<sup>154</sup> In this case, with ten factors required, the values used to modify the raw derivation scores are 0.182, 0.164, 0.145, 0.127, 0.109, 0.091, 0.073, 0.055, 0.036 and 0.018 respectively. The result of applying these proportions to the raw scores is a series of 'derivation indices'.

The indices for each feature are summed separately in relation to the material improvised by AO and K. The total potential derivation index for each note ranges between 0 and 10 from either of the two sources (AO or K). With regard to K7, the subtotals pertaining to AO- and K-derived material are shown in Figure 47: pitch has a derivation index of 0.618 from AO and 1.382 from K; melodic interval, 0.334 from AO and 1.666 from K; harmonic context, 1.335 from AO and 0.666 from K; and rhythm, 1.620 from AO and 2.136 from K. This yields a total derivation index of 3.907 from AO's material and 5.850 from K's. Given the maximum total derivation index of 10, the sum of these two figures (9.757) leaves a residue of 0.243, reflecting aspects of K7 that cannot be accounted for through derivation from other material in the song. This, then, is a measure of the 'originality' of the event in question (K7) in relation to the improvisation up to that point.<sup>155</sup>

152 Chosen for pragmatic reasons – other analyses could involve more or fewer relationships per feature than this.

153 On the grounds that, other things being equal, their temporal adjacency corresponds to their relative salience and therefore implicative strength. Factors that could impact on this assumption include the possibility of an event pertaining to a larger perceptual unit. Hence it is thought that the bass note at the beginning of bar 5 (third octave F), for example, more strongly derives from the bass notes at the beginning of bars 3 and 1 respectively than the temporally more adjacent Fs in the vocal and piano melody lines (something that is reinforced through common and differing octaves respectively).

154 Future analyses could adopt different approaches.

155 The issue of material derived from other pieces is considered briefly in the third section of the analysis.

Pitch – derived from AO					Pitch – derived from K				
event number	relative position	raw score	weight factor	derivation index	event number	relative position	raw score	weight factor	derivation index
AM13	4	2	0.127	0.254	K6	1	2	0.182	0.364
AV12	7	2	0.073	0.146	K5	2	2	0.164	0.328
AM11	8	2	0.055	0.110	K4	3	2	0.145	0.290
AV11	9	2	0.036	0.072	K3	5	2	0.109	0.218
AM10	10	2	0.018	0.036	K2	6	2	0.091	0.182
<b>Totals</b>	<b>5</b>	<b>10</b>	<b>0.309</b>	<b>0.618</b>	<b>Totals</b>	<b>5</b>	<b>10</b>	<b>0.691</b>	<b>1.382</b>

Interval – derived from AO					Interval – derived from K				
event number	relative position	raw score	weight factor	derivation index	event number	relative position	raw score	weight factor	derivation index
AM12	6	2	0.083	0.166	K6	1	2	0.222	0.444
AV12	7	2	0.056	0.112	K5	2	2	0.194	0.388
AM11	8	2	0.028	0.056	K4	3	2	0.167	0.334
<b>Totals</b>	<b>3</b>	<b>6</b>	<b>0.167</b>	<b>0.334</b>	K3	4	2	0.139	0.278
					K1	5	2	0.111	0.222
					<b>Totals</b>	<b>5</b>	<b>10</b>	<b>0.833</b>	<b>1.666</b>

Harmonic context – derived from AO					Harmonic context – derived from K				
event number	relative position	raw score	weight factor	derivation index	event number	relative position	raw score	weight factor	derivation index
AM9	2	2	0.267	0.534	K6	1	2	0.333	0.666
AV10	3	2	0.200	0.400	<b>Totals</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>0.333</b>	<b>0.666</b>
AM2	4	2	0.133	0.267					
AV4	5	2	0.067	0.134					
<b>Totals</b>	<b>3</b>	<b>6</b>	<b>0.667</b>	<b>1.335</b>					

Rhythm – derived from AO					Rhythm – derived from AO				
event number	relative position	raw score	weight factor	derivation index	event number	relative position	raw score	weight factor	derivation index
AV12	4	3	0.133	0.399	K5	1	4	0.200	0.800
AM11	7	3	0.111	0.333	K3	2	4	0.178	0.712
AV8	6	4	0.089	0.356	K1	3	4	0.156	0.624
AM7	7	4	0.067	0.268	<b>Totals</b>	<b>3</b>	<b>12</b>	<b>0.534</b>	<b>2.136</b>
AV6	8	4	0.044	0.176					
AM5	9	4	0.022	0.088					
<b>Totals</b>	<b>6</b>	<b>22</b>	<b>0.466</b>	<b>1.620</b>					

**GRAND TOTALS**

from AO	‘original’ material	from K
3.907	0.243	5.850

Figure 48. The hypothesised derivation of note ‘K7’ from previous material.

The usefulness of these figures in interpreting the relationship between AO’s and K’s contributions lies principally in the ratios between them – taken either as averages over a given period or in terms of event-by-event patterns of variation. For example, the derivation indices for the piece as a whole are as follows.

	AO's material generated from			K's material generated from		
	AO	K	original	AO	K	original
Sum: derivation indices	1,827.04	329.60	453.36	369.59	522.77	147.63
Average derivation index	7.00	1.26	1.74	3.55	5.03	1.42
<i>Number of events</i>	261			104		

Figure 49. The sums of the derivation indices for *I have a Dog* taken as a whole.

That is to say, 70% of AO's production was generated from other of his material, with a little under 13% deriving from K's input. In contrast, only 50% or so of K's melody is attributable to the emulation of her own efforts, with approximately 36% based on AO's introductory vocal melody and piano accompaniment. This is powerful evidence that, while improvising her own structurally and expressively coherent melody, K was able to attend to the piano accompaniment and (apparently without conscious effort) take on board a range of musical ideas that were presented. Moreover, within the musical interaction that occurred, AO's influence on K was almost three times greater than K's impact on AO – a somewhat sobering statistic for a music educator who at the time felt that he was providing a responsive foil for K's efforts! In fact, zygonic analysis indicates that the flow of musical ideas was largely from teacher to pupil. One wonders how asymmetrical the patterns of influence are in other more 'typical' music-educational and therapeutic contexts, notwithstanding teachers' and therapists' beliefs concerning the child-centeredness of their approaches.

The derivation indices also enable us to track how the influence of one performer on another varied over time. For example, during K's first phrase (notes K1–K13), the derivation index from AO's material falls from 9.476 to 0.927, whose trend closely matches a linear descent ( $R^2 = 0.8155$ ) – the principal exceptions being K9 and K10, where K introduces a rhythmic pattern similar to one used in AO's introduction (Figure 50).

This decline in K's use of AO's material through the phrase reflects K's increasing self-assertion (noted above) and, as one would expect, is matched inversely by an increasing use of her own improvisation to generate further ideas. At the same time, K's use of original material ('Series 3' in the graph) fluctuates at a low level (Figure 51).

Subsequent phrases show different derivational patterns that cannot be reported in detail here. However, the mean derivation indices pertaining to phrases will be used to give an overview of trends at a deeper structural level. These show K drawing significantly on A's material in her first phrase, less so in the second and more again in the third and the fourth. Subsequently, there is a gradual decrease in AO's impact over phrases five to nine – the central part of K's improvisation with the descending sequence at its heart – during which K's efforts become ever more self-sufficient. In contrast, AO's influence is felt more strongly in K's tenth phrase, whose lack of verbal coherence suggests that K may be running out of steam. Indeed, after rallying briefly in the eleventh phrase, K's creative flow almost completely dries up at the beginning of the twelfth, and she draws heavily on material in the accompaniment to sustain her vocal line (although in the concluding notes she finally wrests back the initiative). K's global pattern of derivation from AO, invariably lower than AO's derivation from K, is inversely related to it with

Derivation index

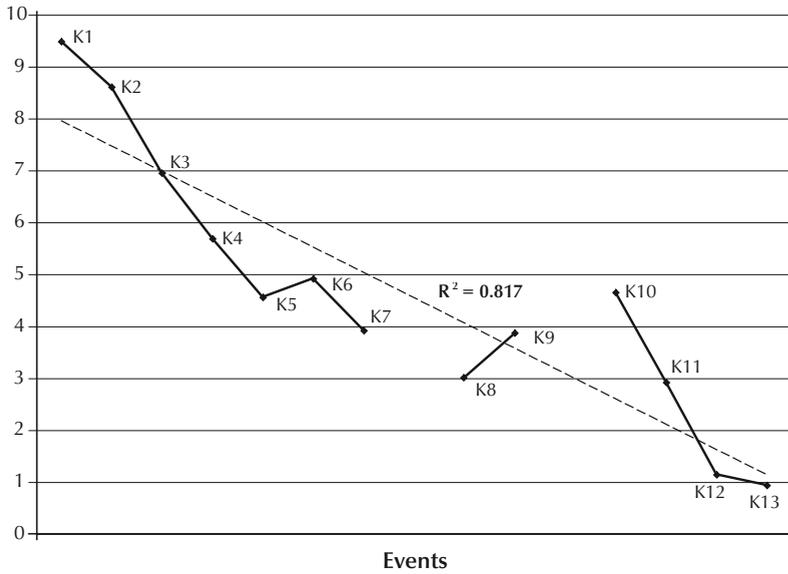


Figure 50. The waning influence of AO's material in K's first phrase.

Derivation index

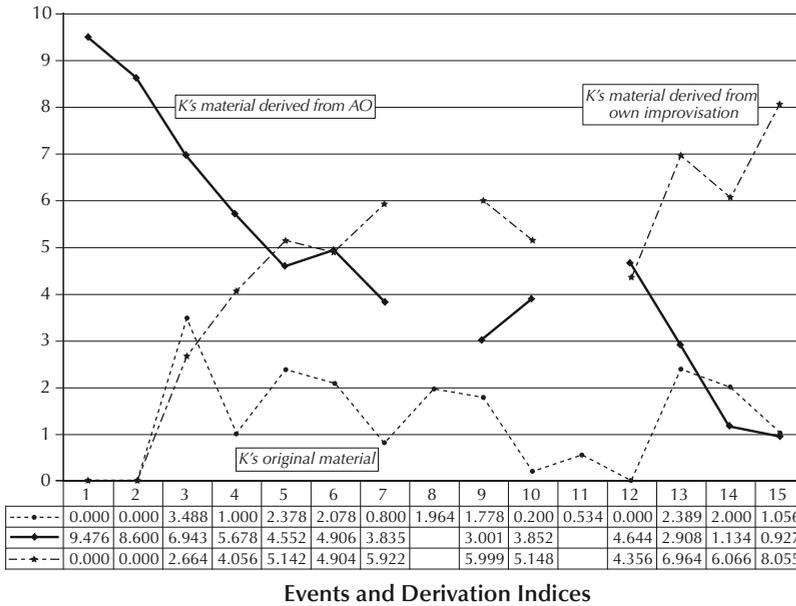


Figure 51. Indices of derivation and originality.

a striking consistency (82%). That is to say, during the improvisation, as K chose to rely less on AO for material, AO tended to rely more on K, and *vice versa* – perhaps through an intuitive desire on the part of one performer or both to ensure coherence in the improvised texture as a whole.

### Mean derivation index

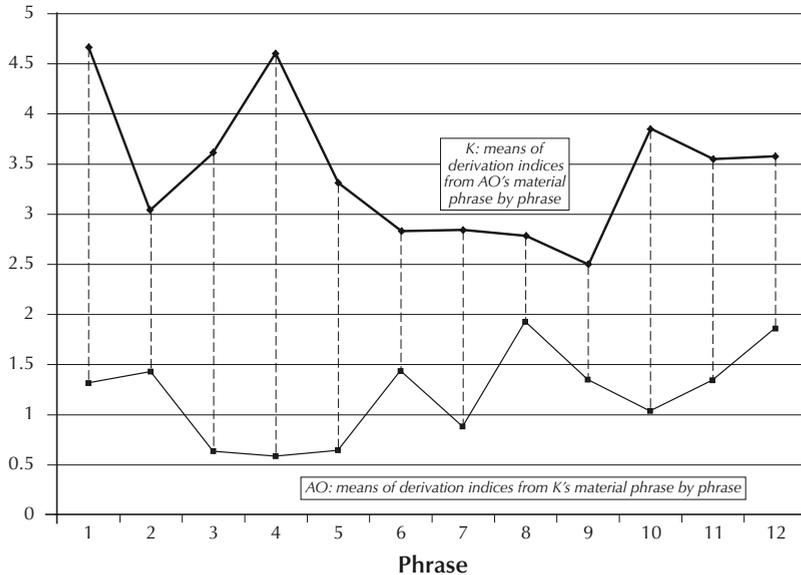


Figure 52. The inverse relationship between the strength of musical influence of AO upon K's and *vice versa* throughout *I have a Dog*.

Analysing indices of 'originality' reveals further issues of structural significance. For example, itemising all K's events that had an originality index  $\geq 0.25$  (i.e., when a quarter or more of material was derived other than from the improvisation) yields 13 entries as follows.

Although different features are implicated (including melodic interval, duration and interonset interval) K's originality is most frequently expressed in the domain of harmonic context (in 62% of cases). On some occasions, this appears to be a consequence of K's melodic intent overriding the harmony provided (for example, in the second half of bar 6 and at the end of bar 10), although her continuations make sense of these things in retrospect: as we have already observed, the repeated Fs in bar 6 serve as a springboard for the next phrase, while the F at the end of bar 10 is sustained to reach over into the F major harmony that starts the next sequence. However, there are other times when, rather than having arisen as a byproduct of melodic goals, K's harmonic originality seems to have been intrinsically motivated; see, for example, K27, where K's  $A\flat$  produces an astringent minor 9<sup>th</sup> chord on the supertonic bass provided. A further measure of K's harmonic creativity can be gleaned from the number of ways in which she melodises a

given harmony within the ostinato pattern. For example, K overlays the second chord in the sequence (which in AO's original version comprises a simple D minor harmony – D, F, A) at different times in the course of her improvisation with D, F, G, A, B $\flat$  and C, using a range of melodic devices (described below).<sup>156</sup>

Despite the substantial impact of AO's improvisation on K's melody, the derivation is largely at a 'general' level, whereby each feature almost invariably stems from a number of sources, and the relationships concerned rarely have the salience to stand out from their coherence-creating neighbours and acquire specific structural significance. There are exceptions, however, which function either through a series of relationships working in parallel or by prominent percepts being repeated in temporal apposition. For example, the syncopated rhythm first heard in the piano in bar 12 reappears in the vocal melody in bar 15 (and then again in the piano in bar 24), while from bar 30, K repeatedly derives s and Fs from the accompaniment.

The third and final issue to be addressed is the extent to which K uses material from other pieces in her improvisation. For this to occur implies that the music improvised by AO (and by K herself) triggered features common to many other pieces – stylistic influences – that were subsequently pressed into service in the new work, or specific

156 Similarly, while K's phrase-lengths indicate her evident cognisance of the underlying harmonic structure, they are not bound by it, ranging in duration from two beats to nine. Here, the influence of the improvised words appears to have been particularly important. Moreover, in the manner of a mature musical dialogue, K sometimes left the piano to play on its own (notably in bars 11 and 12), partly to regroup her own thinking, no doubt, though nonetheless affording a convincing feeling of 'give and take'.

event	originality	pitch	proportion	interval	proportion	harm. context	proportion	duration	proportion	interonset int.	proportion	highest
K12	2.800	0.000	0.000	0.000	0.000	2.000	0.714	0.800	0.286	0.000	0.000	H
K14	6.000	0.000	0.333	2.000	0.167	1.000	0.167	2.000	0.333	1.000	0.167	H/IOI
K15	5.182	1.000	0.193	0.500	0.289	1.500	0.289	1.126	0.217	1.056	0.204	H
K17	3.666	0.666	0.182	1.500	0.409	1.500	0.409	0.000	0.000	0.000	0.000	H/Int
K27	5.400	1.000	0.185	1.500	0.278	1.500	0.278	1.100	0.204	0.300	0.056	H/Int
K28	2.767	0.382	0.138	0.611	0.221	0.466	0.168	0.654	0.236	0.654	0.236	D/IOI
K35	2.691	0.000	0.000	0.400	0.149	1.000	0.372	0.601	0.223	0.690	0.256	H
K49	5.636	2.000	0.355	0.000	0.000	2.000	0.355	0.000	0.000	1.636	0.290	H
K91	2.657	0.490	0.184	0.000	0.000	0.167	0.063	0.400	0.151	1.600	0.602	IOI
K92	3.109	0.399	0.128	0.000	0.000	2.000	0.643	0.710	0.228	0.000	0.000	H
K94	2.953	0.327	0.111	0.472	0.160	0.500	0.169	0.544	0.184	1.110	0.376	D
K103	3.346	0.818	0.244	0.892	0.267	0.000	0.000	0.762	0.228	0.874	0.261	IOI
K104	4.255	0.946	0.222	0.309	0.073	1.000	0.235	2.000	0.470	0.000	0.000	D
n=13	sum	8.028	1.943	8.184	1.985	14.633	3.863	10.697	2.761	8.920	2.448	
	average	0.618	0.149	0.630	0.153	1.126	0.297	0.823	0.212	0.686	0.188	

Figure 53. Table of K's events with an originality index of 0.25 or more.

memories of other compositions, or both. Direct borrowing is not a requirement for musical coherence (although it is encountered widely in traditional jazz<sup>157</sup>), and it is not an approach that K adopts.<sup>158</sup> The utilisation of more general features is far more important in the construction of musically meaningful pieces, however, and K's improvisation does indeed fit comfortably within the stylistic envelope of the Western musical vernacular of the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries, in terms of the tonal and rhythmic frameworks that are used. More than this, though, K utilises a range of melodic devices that indicate a certain musical sophistication, including passing notes (in bars 15 and 16) and appoggiaturas (see bar 25), as well as elements redolent of the Blues style, in particular the flattened third, first introduced in bar 10.<sup>159</sup>

In summary: in this section, we have analysed a vocal melody improvised by a young girl with septo-optic dysplasia against an ostinato piano accompaniment, using zygonic theory. From this, it appears that the zygonic approach may be of value in interrogating certain aspects of the ebb and flow of musical interaction involving two performers or more. Although labour-intensive at this stage, key elements in this type of analysis could be automated using an appropriate computer programme, leaving the researcher to check and refine the data gathered. The techniques set out here could be used more widely to support the assessment of certain aspects of children's music-making informing the aggregation of a bank of comparative data that would enable individual efforts to be contextualised. Clearly, this may be of benefit to music therapists and educationists seeking to evaluate the effect and effectiveness of their interactions with children with disabilities and other special needs. Moreover, as music-analytical techniques such as those used here are further developed, it is interesting to postulate the extent to which the scrutiny of the purely musical elements of an improvisation with two people or more may shed light on aspects of broader personality and human relationships – including the capacity and willingness for imitation, resistance to change, resilience and so on. More broadly, the approach set out here may support the analysis of improvised forms in a range of genres, including jazz.

There are also findings of significance in relation to K's evolving musicality. For example, it is evident that, within a familiar style, she can grasp a repeating pattern of harmonies and create material that not only conforms to what is provided but develops and extends it, structurally and expressively. However, there is a lack of thematic correspondence between voice and accompaniment that may have arisen as a consequence of the considerable musical skill and experience that are needed to attend to someone else's contribution and remember it at the same time as creating material oneself. More broadly, the fact that certain common approaches to the logical connection of material are not used, and the concomitant absence of a deeper structure may be specific to this improvisation or could indicate where future avenues of K's learning may lie. Above all, though, K's improvisation provides evidence that many of the elements of musical understanding, which are typically conceptualised and codified in the process of music

157 See Berliner 1994, 103 ff.

158 AO does, however, quoting *Dream, Dream, Dream* by the Everly Brothers in bars 20–23.

159 Although this is hinted at by AO in bars 5 and 6.

education, can develop and thrive at a purely intuitive level. The enduring message for researchers and teachers alike is the capacity of the mind to absorb and intuitively utilise sophisticated musical strategies with no formal tuition at all.

## Epistemological Issues and Future Prospects for Zygonic Theory

It is hoped that these three extended examples will give readers who were previously unfamiliar with zygonic theory some idea of its scope and potential applications. As well as offering new concepts, new methods, new tools and new forms of graphical representation to music theorists and analysts (or, indeed, to those working more broadly within the field of musicology) perhaps zygonic theory's most significant contribution will be to those researchers seeking to work *between* disciplines, where music theory and analysis meet music education and music therapy, for example, and – especially – music psychology. Here, two decades on from Eric Clarke's appeal to 'Mind the Gap' (1989), there are still considerable epistemological hurdles to be overcome if the two disciplines are to work together effectively,<sup>160</sup> and it may be that further developments will mean both parties having to accept that the initial research questions and the *evaluation* of data will be guided by musical intuitions, but that the gathering and *analysis* of data will be rigorous and undertaken with a 'scientific' detachment. Today, this conceptual intersection is at least recognised and has a name: 'empirical musicology', which, according to Honing (2006), "grew out of a desire to ground theories on empirical observation and to construct theories on the basis of the analysis and interpretation of such observations". As Cook and Clarke put it: "Empirical musicology ... can be thought of as musicology that embodies a principled awareness of both the potential to engage with large bodies of relevant data, and the appropriate methods for achieving this".<sup>161</sup> One senses that in this sphere of activity that zygonic theory may most naturally find a future home.

## References

- Balkwill, Laura-Lee, and William Forde Thompson. 1999. "A Cross-Cultural Investigation of the Perception of Emotion in Music: Psychophysical and Cultural Cues." *Music Perception* 17.1: 43–64.
- Barlow, Harold, and Sam Morgenstern. 1948. *A Dictionary of Musical Themes*. London: Faber and Faber.
- Barrett, Margaret. 2003. "Meme Engineers: Children as Producers of Musical Culture." *International Journal of Early Years Education* 11.1: 195–212.
- . 2006. "Inventing Songs, Inventing Worlds: the 'Genesis' of Creative Thought and Activity in Young Children's Lives." *International Journal of Early Years Education* 14.1: 201–20.

<sup>160</sup>See, for example, Mailman 2007; Ockelford 2009.

<sup>161</sup>Cook and Clarke 2004, 5.

- Berliner, Paul F. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Berry, Wallace. [1966] 1986. *Form in Music*. Second edition. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
- Boulez, Pierre. 1971. *Boulez on Music Today*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bregman, Albert S. 1990. *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Bregman, Albert S. and Jeffrey Campbell. 1971. "Primary Auditory Stream Segregation and Perception of Order in Rapid Sequences of Tones." *Journal of Experimental Psychology* 32: 244–49.
- Bruner, Cheryl L. 1984. "The Perception of Contemporary Pitch Structures." *Music Perception* 2: 25–39.
- Clarke, Eric. 1989. "Mind the Gap: Formal Structures and Psychological Processes in Music." *Contemporary Music Review* 3: 1–13.
- Cohen, Joel E. 1962. "Information Theory and Music." *Behavioural Science* 7: 137–63.
- Cone, Edward T. 1987. "On Derivation: Syntax and Rhetoric." *Music Analysis* 6: 237–55.
- Cook, Nicholas. 1994. "Perception: a Perspective from Music Theory." In *Musical Perceptions*. Edited by Rita Aiello and John Sloboda. Oxford: Oxford University Press, 64–95.
- Cook, Nicholas, and Eric Clarke, eds. 2004. *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Oxford: Oxford University Press.
- Crowder, Robert G. 1985. "Perception of the Major/Minor Distinction: III. Hedonic, Musical, and Affective Discriminations." *Bulletin of the Psychonomic Society* 23: 314–6.
- Deutsch, Diana. 1999. "Grouping Mechanisms in Music." In *The Psychology of Music*. Edited by Diana Deutsch. Second edition. New York: Academic Press, 299–348.
- DeWitt, Lucinda A., and Arthur G. Samuel. 1990. "The Role of Knowledge-Based Expectations in Music Perception: Evidence from Musical Restoration." *Journal of Experimental Psychology: Genera* 119: 123–44.
- Doerksen, John F. 1998. "Set-Class Salience and Forte's Theory of Genera." *Music Analysis* 17: 195–205.
- Dowling, W. Jay. 1978. "Scale and Contour: Two Components of a Theory of Memory for Melodies." *Psychological Review* 85: 341–54.
- Dunsby, Jonathan. 1998. "Fortenotes." *Music Analysis* 17: 171–81.
- Einstein, Alfred. 1946. *Mozart: His Character, His Work*. Translated by A. Mendel and N. Broder. London: Cassell and Co.
- Eliot, Thomas S. [1920] 1997. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Faber and Faber.
- . 1933. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London: Faber and Faber.
- Forte, Allen. 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.
- . 1981. "The Magical Kaleidoscope: Schoenberg's First Atonal Masterwork, Op. 11, No. 1." *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, 5: 127–68.

- . 1983. "Motivic Design and Structural Levels in the First Movement of Brahms's String Quartet in C Minor." *The Musical Quarterly* 69.1: 471–502; reprinted in *Brahms 2: Biographical, Documentary and Analytic Studies*. Edited by Michael Musgrave. Cambridge: Cambridge University Press, 1987: 165–96.
- . 1998. "Afterword." *Music Analysis* 17: 241–4.
- Fucks, Wilhelm. 1962. "Mathematical Analysis of the Formal Structure of Music." *Institute of Radio Engineers Transactions on Information Theory* 8: 225–8.
- Gabrielsson, Alf, and Erik Lindström. 2001. "The Influence of Musical Structure on Emotional Expression." In *Music and Emotion: Theory and Research*. Edited by Patrick N. Juslin and John A. Sloboda. Oxford: Oxford University Press, 223–48.
- Gaver, William W., and George Mandler. 1987. "Play it Again, Sam: on Liking Music." *Cognition and Emotion* 1: 259–82.
- Gjerdingen, Robert O. 1999. "An Experimental Music Theory?" In *Rethinking Music*. Edited by Nicholas Cook and Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, 161–70.
- Gundlach, Ralph H. 1935. "Factors Determining the Characterization of Musical Phrases." *American Journal of Psychology* 47: 624–44.
- Hargreaves, David J. 1986. *The Developmental Psychology of Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Harich-Schneider, Eta 1953. "The Present Condition of Japanese Court Music." *The Musical Quarterly* 39: 49–74.
- Hevner, Kate 1936. "Experimental Studies of the Elements of Expression in Music." *American Journal of Psychology* 48: 246–68.
- Honing, Henkjan. 2006. "On the Growing Role of Observation, Formalization and Experimental Method in Musicology." *Empirical Musicology Review* 1.1: 2–6.
- Huron, David. 1998. "What is a Musical Feature? Forte's Analysis of Brahms Opus 51, No. 1 Revisited." *The 1999 Ernest Bloch Lectures*, Berkeley: University of California. Available at: <http://musiccog.ohio-state.edu/Music220/Bloch.lectures/Bloch.lectures.html>
- . 2006. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Isaacson, Eric J. 1990. "Similarity of Interval-Class Content Between Pitch-Class Sets: the IcVSIM relation." *Journal of Music Theory* 34: 1–27.
- Jairazbhoy, Nazir 1971. *The Ragas of North Indian Music*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Jeffries, Thomas B. 1974. "Relationship of Interval Frequency Count to Ratings of Melodic Intervals." *Journal of Experimental Psychology* 102: 903–5.
- Johnson-Laird, Philip N., and Keith Oatley. 1992. "Basic Emotions, Rationality, and Folk Theory." *Cognition and Emotion* 6.1: 201–23.
- Juslin, Patrik N. 1997. "Perceived Emotional Expression in Synthesized Performances of a Short Melody: Capturing the Listener's Judgement Policy." *Musicae Scientiae* 1.1: 225–56.

- Juslin, Patrik N., Anders Friberg, and Roberto Bresin. 2001–2. "Toward a Computational Model of Expression in Music Performance: the GERM Model." *Musicae Scientiae, Special Issue: Current Trends in the Study of Music and Emotion*: 63–122.
- Krumhansl, Carol. 1997. "An Exploratory Study of Musical Emotions and Psychophysiology." *Canadian Journal of Experimental Psychology* 51: 336–52.
- Lerdahl, Fred. 1992. "Cognitive Constraints on Compositional Systems." *Contemporary Music Review* 6.1: 97–121.
- Lerdahl, Fred and Ray Jackendoff. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Lewin, David. 1979–80. "A Response to a Response: On Pcset Relatedness." *Perspectives of New Music* 18: 498–502.
- . 1987. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven: Yale University Press.
- London, Justin. 2001–2. "Some Theories of Emotion in Music and Their Implications for Research in Music Psychology." *Musicae Scientiae, Special Issue: Current Trends in the Study of Music and Emotion*: 23–35.
- Lord, Charles H. 1981. "Intervallic Similarity Relations in Atonal Set Analysis." *Journal of Music Theory* 25: 91–111.
- Macpherson, Stewart 1915. *Form in Music*. London: Joseph Williams Ltd.
- Mailman, Joshua B. 2007. "Review Article: A. Ockelford, *Repetition in Music: Theoretical and Metatheoretical Perspectives*." *Psychology of Music* 35.1: 363–75.
- Malloch, Stephen N. 1999–2000. "Mothers and Infants and Communicative Musicality." *Musicae Scientiae, Special Issue: Rhythm, Musical Narrative and Origins and Human Communication*: 29–57.
- Mehta, Ameeta, and Mehul Dattani. 2004. "Clinical Aspects of Septo-Optic Dysplasia." *Eye Contact* 38: 5–7.
- Mercado, Mario R. 1992. *The Evolution of Mozart's Pianist Style*. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press.
- Meyer, Felix, and Anne C. Shreffler. 1993. "Webern's Revisions: Some Analytical Implications." *Music Analysis* 3: 355–79.
- Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- . 1967. *Music, the Arts, and Ideas*. Chicago: The University of Chicago Press.
- . 1973. *Explaining Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- . 1989. *Style and Music Theory, History and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- . 2001. "Music and Emotion: Distinctions and Uncertainties." In *Music and Emotion: Theory and Research*. Edited by Patrik N. Juslin and John A. Sloboda. Oxford: Oxford University Press: 341–60.
- Moog, Helmut 1969. *Das Musikerleben des vorschulpflichtigen Kindes: Grundfragen der allgemeinen Musikpsychologie*. Mainz: Schott.

- Morris, Robert D. 1979–80. "A Similarity Index for Pitch-Class Sets." *Perspectives of New Music* 18: 445–60.
- . 1997. "K, Kh, and Beyond." In *Music Theory in Concept and Practice*. Edited by James M. Baker, David Beach, and Jonathan W. Bernard. New York: University of Rochester Press: 275–306.
- Narmour, Eugene. 2000. "Music Expectations by Cognitive Rule-Mapping." *Music Perception* 17.1: 329–98.
- Nattiez, Jean-Jacques. 1990. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Translated by C. Abbate. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- . 1998. "Le solo de cor anglais de *Tristan und Isolde*: essai d'analyse sémiologique tripartite." *Musicae Scientiae, Special Issue: An interdisciplinary approach: five authors in search of a subject – Tristan und Isolde, 'cor anglais' solo*: 43–62.
- Nielzén, Soren, and Zvonimir Cesarec. 1982. "Emotional Experience of Music as a Function of Musical Structure." *Psychology of Music* 10.1: 7–17.
- Ockelford, Adam. 1993. "A Theory Concerning the Cognition of Order in Music." Unpublished PhD dissertation, The University of London.
- . 1999. *The Cognition of Order in Music: A Metacognitive Study*. London: Roehampton Institute.
- . 2002. "The Magical Number Two, Plus or Minus One: Some Limitations on our Capacity for Processing Musical Information." *Musicae Scientiae* 6: 177–215.
- . 2004. "On Similarity, Derivation and the Cognition of Musical Structure." *Psychology of Music* 32.1: 23–74.
- . 2005a. *Repetition in Music: Theoretical and Metatheoretical Perspectives*, London: Ashgate.
- . 2005b "Musical Structure, Content and Aesthetic Response: Beethoven's Op. 110." *Journal of the Royal Musical Association* 129.1: 74–118.
- . 2006a. "Implication and Expectation in Music: a Zygonic Model." *Psychology of Music* 34.1: 81–142.
- . 2006b. "Using a Music-Theoretical Approach to Interrogate Musical Development and Social Interaction." In *Sounding Off: Theorizing Disability in Music*. Edited by Neil Lerner and Joseph N. Straus. New York: Routledge: 137–155.
- . 2007a. "Exploring Musical Interaction Between a Teacher and Pupil, and Her Evolving Musicality, Using a Music-Theoretical Approach." *Research Studies in Music Education* 28: 3–23.
- . 2007b. "A Music Module in Working Memory? Evidence from the Performance of a Prodigious Musical Savant." *Musicae Scientiae, Special Issue: Performance Matters*: 5–36.
- . 2008a. *Music for Children and Young People with Complex Needs*. Oxford: Oxford University Press.
- . 2008b. Review Article: "D. Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*." *Psychology of Music* 36.3: 367–382.

- . 2009. "Similarity relations between groups of notes: Music-Theoretical and Music-Psychological Perspectives." *Musicae Scientiae, Special Issue on Similarity*.
- . 2008d. "Beyond Music Psychology." In *Oxford Handbook of Music Psychology*. Edited by Susan Hallam, Ian Cross, and Michael Thaut. Oxford: Oxford University Press: 539–551.
- . (forthcoming 1) "Constructing Meaning When Words and Music are Blended: A Zygonic Analysis of *Dido's Lament* by Henry Purcell."
- . (forthcoming 2) "Hierarchy and Prolongation in Music: A Zygonic Investigation." Ockelford, Adam, and Evangelos Himonides. Forthcoming. "The Realisation of Musical Content and Structure in Performance: Exploring Interpretations of Henry Purcell's *Dido's Lament*."
- Ockelford, Adam, and Linda Pring. 2005. "Learning and Creativity in a Prodigious Musical Savant." In Proceedings of International Society for Low Vision Research and Rehabilitation Conference 2005, *International Congress Series 1282*, 903–7, Amsterdam: Elsevier.
- Ockelford, Adam, Linda Pring, Graham Welch, and Darold Treffert. 2005. *Focus on Music: Exploring the Musical Interests and Abilities of Blind and Partially-Sighted Children with Septo-Optic Dysplasia*. London: Institute of Education.
- Ockelford, Adam, Graham Welch, Sally Zimmermann, and Evangelos Himonides. 2005. "Mapping Musical Development in Children with PMLD: the 'Sounds of Intent' Project." *SLD Experience* 43: 20–3.
- Peretz, Isabelle, Lise Gagnon, and Bernard Bouchard. 1998. "Music and Emotion: Perceptual Determinants, Immediacy, and Isolation after Brain Damage." *Cognition* 68: 111–41.
- Rahn, John. 1979–80. "Relating Sets." *Perspectives of New Music* 18: 483–98.
- . 1980. *Basic Atonal Theory*. New York: Longman.
- Réti, Rudolph. 1951. *The Thematic Process in Music*. Connecticut: Greenwood Press.
- Roeder, John. 1988. "A Declarative Model of Atonal Analysis." *Music Perception* 6: 21–34.
- Roe, Stephen. 1989. *Keyboard Music: Thirty-Five Works from Eighteenth-Century Manuscript and Printed Sources*, New York: Garland Publishing.
- Rosen, Charles. 1971. *The Classical Style*. London: Faber and Faber.
- . 1980. *Sonata Forms*. New York: W.W. Norton and Co.
- Rosner, Burton S., and Leonard B. Meyer. 1986. "The Perceptual Roles of Melodic Process, Contour and Form." *Music Perception* 4.1: 1–40.
- Ruwet, Nicolas. [1966] 1987. "Methods of Analysis in Musicology." Translated by M. Everist, *Music Analysis* 6: 3–36.
- Schenker, Heinrich. 1906. *Harmonielehre (Neue musikalische Theorien und Phantasien, Band 1)*. Stuttgart/Berlin: Cotta (reprint Vienna: Universal Edition 1978).
- . 1935. *Der freie Satz (Neue musikalische Theorien und Phantasien, Band 3)*. Vienna: Universal Edition.

- Scherer, Klaus R. 1991. "Emotion Expression in Speech and Music." In *Music, Language, Speech and Brain*. Edited by Johan Sundberg, Lennart Nord, and Rolf Carlson. London: Macmillan: 146–56.
- Scherer, Klaus R., Rainer Banse, and Harald G. Wallbott. 2001. "Emotion Inferences from Vocal Expression Correlate across Languages and Cultures." *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 32.1: 76–92.
- Scherer, Klaus R., and James S. Oshinsky. 1977. "Cue Utilization in Emotion Attribution from Auditory Stimuli." *Motivation and Emotion* 1: 336–46.
- Schönberg, Arnold. 1967. *Fundamentals of Musical Composition*, London: Faber and Faber.
- Selincourt, Basil de. 1920. "Music and Duration." *Music and Letters* 1, 286–93; In *Reflections on Art*. Edited by Susanne K. Langer. Oxford: Oxford University Press 1958, 152–60.
- Sharpe, Robert A. 1983. "Two Forms of Unity in Music." *The Music Review* 44: 274–86.
- Shepard, Roger N. 1982. "Structural Representations of Musical Pitch." In *The Psychology of Music*. Edited by D. Deutsch. New York: Academic Press, 344–90.
- Simon, Herbert A., and Richard K. Sumner. 1968. "Pattern in Music." In *Formal Representation of Human Judgement*. Edited by Benjamin Kleinmuntz. New York: John Wiley and Sons, 219–50.
- Smith, Karen C., and Lola L. Cuddy. 1986. "The Pleasingness of Melodic Sequences: Contrasting Effects of Repetition and Rule Familiarity." *Psychology of Music* 14: 17–32.
- Snyder, Bob. 2000. *Music and Memory*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Sparshott, Francis. 1994. "Music and Feeling." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52.1: 23–35.
- Spender, Natasha. 1983. "The Cognitive Psychology of Music." In *Psychology Survey No. 4*. Edited by John Nicholson and Brian M. Foss. Leicester: British Psychological Society, 266–301.
- Teitelbaum, Richard. 1965. "Intervallic Relations in Atonal Music." *Journal of Music Theory* 9: 72–127.
- Tyson, Alan. 1987. *Mozart: Studies of the Autograph Scores*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Thompson, William F., and Brent Robitaille. 1992. "Can Composers Express Emotions Through Music?" *Empirical Studies of the Arts*, 10: 79–89.
- Trehub, Sandra E., and Takayuki Nakata. 2001–2. "Emotion and Music in Infancy." *Musicae Scientiae, Special Issue: Current Trends in the Study of Music and Emotion*: 37–61.
- Walsh, Stephen. 1984. "Musical Analysis: Hearing is Believing?" *Music Perception* 2: 237–44.
- Watson, Karl B. 1942. "The Nature and Measurement of Musical Meanings." *Psychological Monographs*, 54: 1–43.
- Zbikowski, Lawrence. 1998. "Metaphor and Music Theory: Reflections from Cognitive Science." *Music Theory Online* 4.1.
- . 2002. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York: Oxford University Press.



## REZENSIONEN

Peter H. Smith, *Expressive Forms in Brahms's Instrumental Music: Structure and Meaning in His Werther Quartet*, Bloomington: Indiana University Press 2005

Mit seiner Unterschrift unter das sogenannte ›Manifest gegen die Neudeutschen‹ hatte Johannes Brahms 1860 seine Gegnerschaft zur Neudeutschen Schule bekundet. Während jedoch die Partei der Neudeutschen insofern eine homogene Gruppe bildete, als sie sich auf das Dogma berief, in der Gegenwart sei musikalischer Fortschritt nur im Rahmen neuer Gattungen – Symphonische Dichtung und Musikdrama – und auf der Grundlage eines außermusikalischen Vorwurfs möglich, war die Gegenpartei zersplittert. Ihr Spektrum reichte von den traditionalistischen Akademikern, für die die Musikgeschichte seit Haydn und Mozart eine des Verfalls klassischer Normen war, bis zu Brahms, der vor der Veröffentlichung der *Serenaden* op. 11 und op. 16 noch als Romantiker im Geiste Schumanns rezipiert und von den Akademikern bekämpft wurde.

Eine ähnliche Konstellation, wenngleich unter genau umgekehrten Vorzeichen, kennzeichnet die aktuelle musikwissenschaftliche Diskussion im angloamerikanischen Raum. Der traditionalistischen Musiktheorie, die ihre Aufgabe primär in der immanenten Analyse musikalischer Strukturen sieht, steht eine heterogene, gemeinhin unter das Schlagwort der ›New Musicology‹ subsumierte Gruppierung gegenüber, die das musikalische Kunstwerk nicht als autonomen Gegenstand, sondern prädeterminiertes Ergebnis einer Widerspiegelung sei es allgemein-gesellschaftlicher, sei es persönlich-biographischer Strukturen ansieht.

Zwischen den Extrempositionen von Autonomie- und Heteronomieästhetik nehmen Johannes Brahms als Komponist und Peter H. Smith als Theoretiker eine vergleichbare Mittelposition ein. Ob sich Brahms mit seiner

Unterstützung des ›Manifests‹ auch gegen die Programmmusik an sich wandte – und nicht primär gegen den Alleinvertretungsanspruch der Neudeutschen in Bezug auf den musikalischen Fortschritt – ist überaus fraglich. Zwar wirkt Brahms' Œuvre auf den ersten Blick wie das auskomponierte Gegenkonzept zu den Neudeutschen: Die Symphonische Dichtung wird ausgespart, die Fortschrittsfähigkeit der klassischen Gattungen bewiesen und handwerkliches Ethos selbst dort gegen das Primat des poetischen Zusammenhangs gesetzt, wo dieses, wie im Falle des Klavierstücks, zu den Erwartungen an die Gattung gehört. Andererseits aber hatte Brahms gegenüber Clara Schumann das Unternehmen Eduard Hanslicks, Musik gegen die seiner Meinung nach »verrottete Gefühlsästhetik« auf die Darstellung »tönend bewegter Formen« zu reduzieren, gleichfalls zurückgewiesen (»Sein Buch ›Vom Musikalisch Schönen‹ ... wollte ich lesen, fand aber gleich beim Durchsehen so viel Dummes, daß ich's ließ.«).<sup>1</sup> Auf vergleichbare Weise stellt sich Smith einerseits gegen eine allzu naive Ineinssetzung von biographischem Ich, intelligiblem Ich und Kunstwerk, misst andererseits aber intrinsischen Merkmalen der musikalischen Struktur gleichfalls eine extrinsische Bedeutung bei.

Im Mittelpunkt von Smiths Untersuchung *Expressive Forms in Brahms's Instrumental Music* steht das Klavierquartett c-Moll op. 60. Der Gegenstand ist mit Bedacht gewählt. Das

1 Zit. nach Knepler, Georg (1997), »Brahms historische und ästhetische Bedeutung«, in: *Johannes Brahms oder die Relativierung der ›absoluten‹ Musik*, hg. von Hanns-Werner Heister, Hamburg: von Bockel, 36–48, hier: 41.

Klavierquartett gehört – neben dem langsamen Satz aus der Klaviersonate op. 5 und dem Intermezzo op. 117 Nr. 1 (beiden Kompositionen stellt Brahms Gedichtzeilen voran) – zu den wenigen Beispielen, in denen Brahms selbst auf einen programmatischen Vorwurf verwiesen hat. Anders als bei op. 5 und op. 117 Nr. 1 fehlt dieser Hinweis im veröffentlichten Notentext des Klavierquartetts; er verbleibt stattdessen im intimen Bereich der privaten Korrespondenz. Die Verständnishilfen, die Brahms drei Adressaten zu verschiedenen Zeiten gab, änderten allmählich ihre Konnotation. Während er Hermann Deiters 1868 noch schreibt, dass er sich in Bezug auf den ersten Satz ganz allgemein einen Mann vorzustellen habe, »der sich eben totschießen will, und dem nichts anderes mehr übrig bleibt«, bitet er Theodor Billroth 1874 bereits, sich »als Kuriosum – etwa eine Illustration zum letzten Kapitel vom Mann im blauen Frack und gelber Weste« vorzustellen. Er verbindet also die allgemeine Selbstmordthematik mit einer konkreten literarischen Anspielung auf Goethes Werther. Diese literarische Figur bezieht er schließlich in einem Brief an Fritz Simrock 1875 auf sich selbst. Mit sarkastischer Ironie verspricht er seinem Verleger, zur Komplettierung dieser Illustration eine Fotografie von sich selbst zu schicken.

Damit ergeben sich bei op. 60 vier Stränge der Verbindung von – wie es bei Smith im Untertitel heißt – »structure and meaning«, die der Autor abwägen und schließlich zusammenführen möchte. Da Brahms selbst auf eine Bezeichnung wie »Werther-Quartett« verzichtete, ist op. 60 zunächst als ein Stück absoluter Musik anzusehen und auf seine immanente Struktur hin zu untersuchen. Aufgrund der Deiters-Briefstelle wäre dann zu fragen, inwieweit die strukturellen Sachverhalte Ausdrucksqualitäten implizieren, die ins Verhältnis zur ausweglosen Verzweigung eines Selbstmörders zu bringen sind. Drittens wäre nach einer möglichen intertextuellen Relation zwischen dem Quartett und dem Roman zu suchen und schließlich diese auf einen möglichen biographischen Hintergrund bei Brahms hin zu befragen.

Letzterer wird durch die frühen Entstehungszeitpunkte des ersten Satzes sowie eines Adagios, das jedoch nichts mit dem späteren langsamen Satz von op. 60 zu tun hat, nahegelegt. Die Ursprünge des Quartetts reichen in das Jahr 1855 zurück – eine für Brahms emotional bewegte Zeit. Seine Liebe zu Clara Schumann musste aus Gründen sowohl der gesellschaftlichen Konvention als auch der persönlichen Integrität unerfüllt bleiben. Zwar verweist Smith zu Recht darauf, dass die Dreieckskonstellation im Hause Schumann nicht mit jener im Werther-Roman zu vergleichen ist, da Brahms als Gast in den bestehenden Haushalt eines verheirateten Ehepaares zog (im Roman dagegen stellt sich die verhängnisvolle Konstellation erst durch das Eintreffen des Verlobten Albert ein). Ferner ist es Robert Schumann, der einen Selbstmordversuch unternahm und daraufhin das Heim verlassen musste – was an der Unerfüllbarkeit von Brahms' Liebe vermutlich nichts änderte. Smith lässt aber erstens völlig außer Acht, dass Brahms in den 50er Jahren die Identifikation mit Roman(anti)helden liebte (insbesondere mit E. T. A. Hoffmanns Kapellmeister Kreisler) und dass Werther für ganze Generationen die Symbolfigur adoleszenter Liebesleidender bildete. Zweitens geht er nicht näher auf einen Brief an Simrock ein, in dem Brahms sogar noch Jahrzehnte später die explizite Verbindung zwischen sich selbst und Werther zieht. Obwohl Smith grundsätzliche Bedenken gegen die biographische Interpretation hat, will er sie nicht unversucht lassen, wählt hierfür aber merkwürdigerweise das erst später (1869 oder sogar erst 1874) hinzugefügte Andante. Sein Ansatz ist hier so schlicht, und das analytische Niveau fällt so deutlich gegenüber dem Übrigen ab, dass man Smiths Vorbehalte, die biographische Interpretation sei eine zweifelhafte Methode, sofort teilen möchte. Smith personalisiert die (unterschiedlichen Klang- oder Charaktersphären zuzuordnenden) thematischen Bereiche und ordnet sie den drei Protagonisten Robert, Clara und Johannes zu. Was diesen Ansatz interessant gemacht hätte, nämlich eine genaue kontrapunktische Analyse, die die Kommunikationsstruktur

zwischen dem von Smith als paternalistisch bezeichneten ›Robert‹-Thema im Cello, dem delikaten ›Clara‹-Thema und dem synkopierenden ›Johannes‹-Thema zutage gefördert hätte, bleibt Smith leider schuldig. Sie hätte den prima-vista Eindruck näher beleuchten können, dass das synkopierende Thema die dialogische Harmonie der ›Ehepaar‹-Themen nachhaltig stört, was bei einer biographischen Interpretation als ein Ausdruck von Schuldgefühl gedeutet werden könnte.

In eine vertiefte biographische Deutung will Smith aber ebenso wenig einsteigen wie in eine literarisch-programmatische. Letztere weist er mit dem etwas trivialen Argument zurück, dass in op. 60 keine konkreten Handlungsmomente des Romans naturalistisch abbildend geschildert würden (z. B. »Werther pulls the trigger« [283]). Stattdessen geht er von jenem hermeneutischen Fingerzeig im Deiters-Brief aus, der viel unbestimmt und aus einer auktorialen Position heraus auf die Selbstmordthematik zu sprechen kommt. Damit spielt er eher auf die emotionale Qualität dieser psychischen Grenzerfahrung im Allgemeinen an, eine Erfahrung, die mit Gefühlen existentieller Angst, Verzweiflung und innerer Zerrüttung verbunden ist. Bei dem Versuch, diese extreme Gefühlssphäre als besonderen Inhalt nicht nur des ersten Satzes, sondern des gesamten Quartetts auszuweisen, greift Smith auf eine mehrstufige Argumentation zurück. Da diese, wengleich aus verschiedenen Perspektiven, letztlich dann doch um einen relativ überschaubaren Bestand an Befunden kreist, kommt es zu einer gewissen Redundanz und Umständlichkeit in der Beweisführung. Entschädigt wird der Leser dafür durch eine ebenso präzise wie vielfältige, systematische wie historische Aspekte beleuchtende Untersuchung auf hohem analytischen Niveau.

Obleich sich Smith ausdrücklich auf Robert S. Hattens Methode der formalisierten Gegenüberstellung semantischer Oppositionstypen beruft, ließe sich seine Argumentation ebensogut auf die barocke musikalisch-rhetorische Figuren- und Toposlehre zurückführen. Sie geht gleichfalls von der Isomorphie emotionaler und musikalischer Strukturen aus

und weist insbesondere Abweichungen von der Norm als emblematische Bedeutungsträger aus. Zwar entdeckt Smith auch in op. 60 noch unmittelbare Ableger dieser Tradition wie Seufzermotivik, an den ›passus duriusculus‹ erinnernde chromatische Abgänge oder pausendurchsetzte Vorhaltbildungen, also traditionelle Figuren, die Leid und Verzagen darstellen. Ferner lassen sich die unheimlich wirkenden leiterfremden und als Pizzicato gespielten Töne e (T. 28 ff.), aber auch leere Quintklänge in der Tat als Entfremdungssymbol deuten. Vor allem aber überträgt Smith die Idee, Normabweichungen semantisch zu deuten, originell auf die Formanalyse. Hierbei geht es ihm weniger um die individuelle Abweichung von einem Formschema, als vielmehr darum, innerhalb individueller Formverläufe das aufzuspüren, was mit Leonard B. Meyer als ›noncongruence‹ bezeichnet werden kann. Um sich eine sichere empirische Basis zu schaffen, bezieht Smith eine ganze Reihe von Kompositionen sowohl von Brahms als auch von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert in seine Überlegungen mit ein. Ausgehend von der Vermutung, Brahms habe op. 60 ganz bewusst nachträglich von c-nach c-Moll transponiert, werden vor allem Werke in der ›tragischen‹ Tonart c-Moll herausgehoben behandelt. Besonderes Augenmerk legt Smith hierbei auf die *Alt-Rhapsodie* op. 53, das *Schicksalslied* op. 54, Schuberts Quartettsatz D 701 und Haydns Symphonie in c-Moll Nr. 95, wobei es im Falle von op. 53 und op. 54 insbesondere um intertextuelle Korrespondenzen zu op. 60 geht, die offenbaren, dass Brahms hier wie dort zu ähnlichen Ausdrucksmitteln greift. Den Vergleich mit dem Quartettsatz nutzt Smith auch, um gegen James Websters Auffassung zu argumentieren, der junge Brahms habe sich vor allem an Schubert orientiert. Im Rahmen der angesprochenen c-Moll-Werke – 5. Symphonie von Beethoven, 1. Symphonie, *Schicksalslied* und *Alt-Rhapsodie* von Brahms – ist op. 60 die einzige Komposition, die keine *per aspera ad astra*-Lösung anbietet. Deshalb aber, wie Smith, von einem dezidiert tragischen Ende des Quartetts zu sprechen, ist diskussionswür-

dig. Donald F. Tovey hatte auf op. 60 die Folie der klassischen Tragödie angewendet. Smith widerspricht diesem Ansatz insbesondere mit dem Hinweis auf den »zusammenbrechenden« Choral im Finale, der nicht – wie in den Vergleichswerken 1. Symphonie und Mendelssohns c-Moll-Trio – als positiver und triumphaler Erlösungstopos dient. Auf der anderen Seite aber kann das beiläufige C-Dur-Ende in op. 60 durchaus als lapidare Wiederherstellung einer vom Drama des untergegangenen Helden unabhängigen und unbeeindruckten Ordnung interpretiert werden.

Wer den Selbstmörder als jemanden versteht, der einen radikalen Bruch mit sich selbst als Subjekt und mit seiner Umwelt vollzieht, muss – um auf Smiths Kernanliegen zurückzukommen – seine »strategic interpretation« (Hatten) darauf ausrichten, eine entsprechende Diskontinuität in der musikalischen Struktur nachzuweisen. Smith verschränkt hierzu drei prominente Analyseverfahren, die die Beschreibung organischer Einheit erlauben und somit auch umgekehrt als Prüfstein für deren Gefährdung taugen. In erster Linie bezieht sich Smith – ausgehend von Milton Babbitts Begriff des dimensional Kontrapunkts – auf die Entfaltung harmonischer Dispositionen. Eher am Rande knüpft er an Schönbergs Befund an, musikalische Ökonomie bei Brahms verdanke sich der motivischen Entfaltung einer rudimentären motivischen Substanz. Schließlich wird dem Bottom-up-Verfahren Schönbergs das Top-down-Verfahren der Stimmführungsanalyse Schenkers zu Seite gestellt.

Folglich werden von Smith vor allem formale und harmonische Aspekte inhaltlich – und das heißt hier: als Dokumente des Scheiterns – gedeutet. Für den ersten Satz konstatiert Smith, harmonische Spannungen entluden sich nicht positiv, sondern würden vielmehr verschluckt. Der Seitensatzkomplex, in der traditionellen Gegentonart Es-Dur stehend, hebt zwar hoffnungsvoll an, durch die Variationen, deren letzte dann auch wieder in das düstere Hauptthema zurückleitet, wirken, so Smith, die positiven Gefühle aber eher manisch konstruiert als natürlich empfunden. Die Durchführung lässt diesen Eindruck Gewiss-

heit werden. Nachdem das Grandioso des Hauptsatzes durch die entfernte Tonart H-Dur als bloß fantasierte Überwindung erscheint, zeigt sich auch der Seitensatz als falsches Versprechen. Er ist krisenhaft umgeprägt und erscheint in G-Dur, also der notwendig ins tragische c-Moll zurückfallenden Dominante. Die Reprise ist in op. 60 neu komponiert. Ihre Klimax ist ein verzweifelter Aufschrei (T. 117), dem der totale Zusammenbruch folgt.

Wie gesagt ist nicht sicher, ob Brahms die Selbstmordthematik nur auf den ersten Satz bezogen hat. Smith aber meint, auch insofern in den anderen Sätzen eine gewisse Kontinuität erkennen zu können, als beispielsweise das Scherzo keinen Entspannungspol bildet, sondern ebenfalls angespannt bleibt und auch krisenhafte Ausbrüche kennt. Das Andante wiederum zeigt die Gegenwart nur als entfernten Traum in E-Dur, also jener Tonart, die in den »Entfremdungspizzicati« des ersten Satzes bereits anklang. Ferner könnte hier der Solosonatenton als Symbol für die Vereinzlung gedeutet werden. Das Thema des Finales ist semantisch doppelt konnotiert. Es lehnt sich an die Lieder *Regenlied* und *Nachklang* op. 59 Nr. 3 und 4 an, in denen Schönheit und Vergänglichkeit der Jugend thematisiert werden. Ferner wird der deshalb nur gebrochen hoffnungsvolle Gestus wieder zurückgenommen, zum einen durch das c-Moll und seine Dominante, zum anderen durch das Zerschellen des Chorals, der ohnehin von vornherein durch die »falsche« Begleitung angreifbar schien.

Smith geht es offenbar vor allem darum, gegen die von ihm als theorieskeptisch dargestellte »New Musicology« zu zeigen, dass und vor allem wie traditionelle Verfahren der Formanalyse auch für die semantische Forschung fruchtbar gemacht werden können. Dies ist ihm einerseits überzeugend gelungen. Andererseits fällt sein Analysenetz relativ klein und grobmaschig aus, obwohl es aus vielen Fäden zusammen gewoben wurde: Die verschiedenen Ansätze haben erstens jeweils nur eine begrenzte Tragweite und werden zweitens von Smith nicht konsequent durchdekliniert. Hier hätte man sich statt der weit-

läufigen und nicht immer ohne polemische Verkürzung geführten Methodendiskussion eine im Detail gründlichere, vollständige und

zusätzlich auch stärker an Oberflächenphänomenen orientierte Arbeit gewünscht.

Knud Breyer

## Markus Roth, *Der Gesang als Asyl. Analytische Studien zu Hanns Eislers Hollywood-Liederbuch*, Hofheim: Wolke 2007

»Man muss sich endlich dazu entschließen, Musik als eine von den Menschen für die Menschen in bestimmten konkreten gesellschaftlichen Verhältnissen entstehende und vergehende Kunst anzusehen.« Hanns Eislers Diktum von 1932 wirkt heute, angesichts des besinnungslosen Strukturfetischismus, der in so vielen musiktheoretischen Analysen obwaltet, bemerkenswert aktuell. Bei der Analyse von Eislers eigener Musik erscheint es allemal angebracht, die verwendeten musikalischen Ausdrucksmittel auf ihre historische und soziale Bedeutungsprägung zu befragen, ohne andererseits den inneren Zusammenhang der Werke zu vernachlässigen und womöglich dem Schematismus einer vulgarisierten Figurenlehre zu verfallen. Einen solchen Vorstoß unternimmt in begrüßenswerter Weise Markus Roth mit seiner 2007 vorgelegten Studie über Eislers *Hollywood-Liederbuch*, jene als Zyklus nie verbindlich fixierte Sammlung von Klavierliedern, die, in Roths Worten, mit ihrer »eigenartigen Synthese unterschiedlichster stilistischer und kompositionstechnischer Momente als Brennpunkt des Eislerschen Exilschaffens angesehen werden kann.« (15) Mit seinem betont analytisch orientierten Ansatz versucht Roth, die Auseinandersetzung mit Eisler aus dem Sumpf politischer Grabenkämpfe herauszuholen und zu seiner kritischen Würdigung als *Komponist* vorzudringen. Dabei vertritt er die Überzeugung, dass die kompositionstechnische Seite bei Eisler nur »auf der Grundlage der in den Schriften und Lehrwerken« Arnold Schönbergs »entfalteten Begriffe und Denkweisen« zu erschließen ist – Schönberg war bekannt-

lich Eislers Lehrer. Roths Analysen bewegen sich zwischen drei Schwerpunkten: erstens der Untersuchung motivischer Beziehungen nach Maßgabe der Schönbergschen Kategorie der ›Grundgestalt‹ (im Sinne einer motivischen Ausgangskonfiguration, auf die sich die weiteren Gestalten einer Komposition zurückführen lassen), zweitens der Betrachtung von Tonalität und Harmonik und drittens der Vermittlung kompositorischer mit inhaltlichen Momenten.

Es bezeichnet die Redlichkeit von Roths Argumentation, dass er sich über die jeweiligen Probleme seiner Methoden stets Rechenschaft ablegt, so auch über jene der Grundgestalt-Analyse. »Strukturelle Mehrdeutigkeiten auf unterster syntaktischer Ebene«, weiß der Autor, »liegen in der Natur der Sache« (28); der Versuch ihrer umfassenden Einordnung mündet leicht in Beliebigkeit. So warnt Roth ausdrücklich davor, bei der Grundgestalt-Analyse »das Wesentliche vor lauter Details aus den Augen« und sich in einer »kleingliedrigen und letztlich abstrakten Denkweise« zu verlieren (28f., 31). Belege für diese Gefahren lassen sich – als Randerscheinungen, wohl gemerkt – auch in seinen eigenen Analysen ausmachen. Verwiesen sei etwa auf einen an sich harmlosen, aber erhellenden Lapsus bei der Untersuchung des frühen Eisler-Liedes *Ach, es ist so dunkel*, die Roth zur einleitenden Exemplifizierung der Grundgestalt-Analyse dient. Dort wird für die Tonfolge *cis-dis-c* in Takt 2f. die Erklärung als transponierte Umkehrung der Töne 3–5 der Grundgestalt (*gis-fis-a*, Takt 1f.) angeboten (27f.). In der als Notenbeispiel reproduzierten Druckausgabe steht

allerdings nicht *cis-dis-c*, sondern *cis-d-c*. Falls es sich hier um einen Fehler der Ausgabe handelt, hätte dies zumindest Erwähnung finden müssen; im Übrigen steht der Wert der Analyseverfahren selbst in Frage, wenn strukturell vermeintlich Konstitutives und Arbitrarisches so dicht beieinander liegen. Die vom Autor freimütig eingeräumten Schwierigkeiten der Grundgestalt-Analyse spiegeln sich auch in der Vagheit und Unverbindlichkeit mancher Formulierung: Da »dürften« bestimmte Außenstimmkonturen im Beziehungsgefüge »von Bedeutung« sein (182 f.), ist ein festgehaltener Ton im Diskant »vermutlich eine Entsprechung« zu einem Stehenbleiben der Bassstimme an anderer Stelle (162) oder stammen charakteristische Merkmale einer Gestalt »augenscheinlich« aus einer anderen (233). Indessen spielt Grundgestalt-Analyse in den Untersuchungen eine weit geringere Rolle als zu Beginn der Studie suggeriert wird; als wesentlicher erweist sich ein kritisch reflektierter, dem jeweiligen Gegenstand angepasster »Methodenpluralismus« (32), der überwiegend zu sehr überzeugenden Ergebnissen führt. Roths flexible Herangehensweise eröffnet dabei auch Einsichten in Eisler-typische, vom jeweiligen Beziehungsgefüge im Prinzip unabhängige Verfahren, wie etwa die vom Autor so bezeichnete »Geländertechnik«, die Strukturbildung durch Verflechtung »chromatischer Fäden«.

Zu den größten Stärken von Roths Arbeit gehören seine Einlassungen zu Tonalität und Harmonik, wenn auch seine Ablehnung diesbezüglicher bisheriger Interpretationsansätze der Eisler-Forschung ein wenig zu apodiktisch gerät. So übt er scharfe Kritik an der zuerst von Jürgen Elsner formulierten Auffassung, dass bei Eisler eine »Phrygisierung« funktionaler Harmonik stattfindet; dieser Betrachtungsweise, meint Roth, liege ein »verschwommener Begriff von Modalität zugrunde, mit dem zwangsläufig eine Überbewertung angeblich modalen Aspekte einhergeht« (109). Doch so sehr der Vorwurf begrifflicher Unschärfe hier zutreffen mag, so wenig lässt sich andererseits von der Hand weisen, dass eine Verselbständigung des sogenannten phrygischen Halb-

schlusses, der als solcher bereits keine modale Erscheinung mehr darstellt, zumindest in Eislers Kampflied- und Song-Harmonik zu den auffälligsten Charakteristika zählt. Der Aufweis einer einzigen von Elsner fehlinterpretierten Stelle (Anm. 324) ändert daran nichts.

Auch in Bezug auf Tonalität und Harmonik vertritt Roth die These, dass Eislers Denken von Schönberg her zu begreifen sei, und zwar betrifft dies das Konzept der »alten Tonalität« als eines zentrierten Systems ebenso wie Schönbergs Diskussion der schwebenden Tonalität sowie der Quarten- und Ganztonharmonik in der 3. Auflage seiner *Harmonielehre*. Die Beziehungen der Harmonik Eislers zur Theorie Schönbergs werden in vielen Analysen plausibel nachvollziehbar gemacht; andererseits versäumt der Autor nicht, auf die große Bedeutung »mechanischer« Verfahrensweisen für Eisler einzugehen, in denen eine neusachliche Gegentendenz zur Prägung durch Schönberg greifbar wird.

Besondere Aufmerksamkeit verdient Roths Auseinandersetzung mit Eislers Harmonik dadurch, dass er im Wesentlichen auf dieser Ebene auch einen Aspekt behandelt, dem bei einem Komponisten mit so ausgeprägtem historischen und politisch-gesellschaftlichen Bewusstsein eine zentrale Bedeutung zukommt: das Verhältnis und Verhalten zu überkommenen musikalischen Idiomen, darunter insbesondere den populären. (Es ist gerade dieser Komplex, der sich dem Zugang über eine rein positivistisch strukturorientierte Analyseverfahren schlechterdings verschließt.) Bei der Interpretation der »populären« Anklänge im *Hollywood-Liederbuch* argumentiert der Autor einmal mehr überaus vorsichtig und differenziert: Zum einen befindet er es für schwierig, Eislers »Anverwandlung des Populären im Sinne einer »Musik über Unterhaltungsmusik« an konkreten Musterbeispielen aus dem Jazz-, Schlager-, Revue- oder gar Operettenbereich im Detail zu belegen«; »[e]ingehende analytische Studien zu diesem Problemkreis« stünden bislang noch aus (192). (Wie dringend in der Tat etwa eine kritische Geschichte der Jazz-Harmonik einmal geschrieben müsste, zeigt sich auf Seite 113, wo der Autor lapidar

äußert, eine »Häufung ajoutierter Septimen« im *Vielleicht-Lied* aus Eislers Bühnenmusik zu *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* suggeriere »eine zumindest latente Nähe zum Jazz« – in einem Stück von 1934, aus einer Zeit also, in der im Jazz, und zumal in dem von Eisler rezipierten, solche »freien«, d.h. weder in Quintfortschreitungen noch in Mixtursätze eingebundenen Septakkorde vermutlich nicht leicht zu finden sein dürften, von der *blue seventh* und eventuell noch der tonikalen *major seventh* einmal abgesehen.)

Auf der anderen Seite vermeidet Roth, die Anwendung der »abgesunkenes 19. Jahrhundert« signalisierenden harmonischen Mittel einseitig und schlicht nur im parodistischen Sinn zu deuten: »Natürlich ist die Sphäre des Leichten, »Populären« bei Eisler nicht durchweg negativ besetzt; insgesamt kann seine Haltung zur Unterhaltungsmusik als eine durchaus zwiespältige gelten.« (197) Entscheidend sei die Funktion der Mittel im Kontext sich wechselseitig kommentierender heterogener Stilebenen: »Ziel ist nicht die Freilegung verschütteter Ausdrucksgehalte« – Roth verweist hier auf Ernst Kreneks »Ursinn«-Theorie –, »sondern ihre Kontextualisierung, ihre unerwartete Platzierung, ihr Einsatz zur Hervorrufung von Brechungen.« (108) Mit solchen, von Roth anschaulich aufgeschlüsselten »Verfremdungen« im Großen korrespondieren satztechnische Manipulationen an konventionell verfestigten Materialkonfigurationen auf der Detailsbene, die der Autor aber wohlweislich nicht als Verfremdungs-, sondern als »Verzerrungstechniken« bezeichnet (weder von Eisler noch von Brecht wurde der Verfremdungsgriff jemals im kompositionstechnischen Sinne verwendet). Insofern derartige Verfahren auch für die »Brecht-Komponisten« Weill und Dessau sehr typisch sind, hätte man sich ein ausführlicheres Eingehen darauf gewünscht; leider fällt Roths Beschäftigung mit ihnen aber so knapp aus, dass die Vorstellung nahegelegt wird, es handle sich in der Regel um nur äußerliche, punktuelle Eingriffe (hauptsächlich in Gestalt mehr oder minder willkürlicher Alterationen und Ajoutierungen von Tönen) in vorgegebene Satzmuster, und nicht um Maß-

nahmen, die mit Eislers sonstigen Verfahren integral in Verbindung stehen.

Wer sich mit dem Phänomen stilistischer Heterogenität und der Verwendung »alter Tonalität« bei Eisler auseinandersetzt, kommt an der in der einschlägigen Literatur viel zitierten These, dass in der Neuen Musik »Material und Verfahrensweise auseinandertreten, und zwar in dem Sinn, dass das Material der Verfahrensweise gegenüber relativ gleichgültig wird«, schwerlich vorbei. Diese Formulierung, enthalten in dem von Eisler und Theodor W. Adorno in den vierziger Jahren verfassten Buch *Komposition für den Film*, eröffnet, in den Worten Roths, »eine Hintertür, die Verwendung scheinbar zerschlissener resp. »überholter« Materialien durch den Verweis auf die Avanciertheit neuer Verfahrensweisen zu adeln« (167). Da zumindest der Wortlaut der Material-Verfahrensweise-These offenbar auf Adorno zurückgeht, widersteht Roth der »Versuchung, sie [...] auf das *Liederbuch* zu beziehen« und dabei Gefahr zu laufen, »Eisler aus der Perspektive Adornos zu deuten« (166, 168). Anstelle der Material-Verfahrensweise-These wählt Roth eine von Eisler zweifelsfrei hochgehaltene Kategorie als Ausgangspunkt seiner Betrachtungen: Stimmigkeit, hervorgehend »aus der Konstruktion des Ganzen«. Inwieweit freilich die Forderung nach Stimmigkeit, insofern sie eine starke Betonung des Verfahrens (der »Konstruktion«) gegenüber dem Material impliziert, in der Praxis auf dasselbe oder zumindest sehr Ähnliches hinausläuft wie die Material-Verfahrensweise-These, wird vom Autor nicht unmittelbar thematisiert; seine Analysen scheinen es indes zu bestätigen.

In zumindest einer Hinsicht lässt sich der Autor doch darauf ein, Eisler aus der Perspektive Adornos zu deuten. Sah letzterer die beobachtete »Vergleichgültigung des Materials« im Zusammenhang mit den Erfahrungen der Zwölftontechnik, so verschreibt sich Roth der »Idee, Eislers besonderen Umgang mit Tonalität im *Hollywood-Liederbuch* von der Dodekaphonie her zu erschließen« (114). Letztlich folgt er diesem Vorsatz aber nicht besonders stringent, und man hat am Ende das Gefühl,

mehr über die Tonalitätsbehandlung in bestimmten exemplarisch untersuchten dodekaphonen Kompositionen Eislers erfahren zu haben – darüber allerdings sehr Anregendes – als umgekehrt über das Wirken dodekaphon geprägter Denkweisen in dessen Umgang mit Tonalität, das Phänomen der ›Vertikalisierung‹ von Tonfolgen einmal ausgenommen. Nichtsdestoweniger gelingt Roth in einzelnen Analysen die Beschreibung, wie tonale Momente zum Material des Konstruierens eines tonalitätsunabhängig stimmigen Ganzen werden, mustergültig. Insofern solches Konstruieren musikgeschichtlich gesehen aber durchaus keine originäre Errungenschaft zwölftönigen Komponierens darstellt, sondern dort bestenfalls zu sich selbst kommt, hätte es des nominellen Rückbezugs auf die Dodekaphonie eigentlich gar nicht bedurft.

Hinsichtlich der Problematisierung des eigenen analytischen Instrumentariums macht Roth auch beim Begriff der Stimmigkeit keine Ausnahme. Dieser sei eine zwiespältige analytische Kategorie; denn »zu groß ist die Gefahr, auf einem einmal eingeschlagenen Weg bestimmte Aspekte auszublenden, die in andere Richtungen weisen oder nicht ›aufgehen‹« (168). Dass diese Gefahr besonders bei einem auf immanenten Beziehungsreichtum abhebenden Untersuchungsansatz wie der Grundgestalt-Analyse droht, dafür liefert wiederum der Autor selbst ein Anschauungsbeispiel, nämlich bei der Betrachtung des Liedes *Die Weiden*, wo, wie er ausführt, ein fünftöniger Akkord als Vertikalisierung aus der als Grundgestalt identifizierten Tonfolge abgeleitet sei (137). Allerdings muss er einräumen, dass ein Akkordton (*fis*) in der Grundgestalt nicht enthalten ist. Kann er diesen Ton noch als Rückgriff auf den ersten nach Ablauf der Grundgestalt erklingenden Melodieton ›retten‹, so schweigt er sich andererseits darüber aus, nach welchen Kriterien die akkordische Auswahl von vier der sechs Tonqualitäten der Grundgestalt erfolgt sein mag – zwei ihrer Töne, *dis* und *c*, fehlen im Akkord. Da sich der Nachweis einer Vertikalisierung somit als anfechtbar erweist, leidet auch die Überzeugungskraft von Roths Leitidee, Eislers Umgang

mit Tonalität von der Dodekaphonie her zu erschließen.

Die wohl schwierigste Aufgabe, die Roth sich stellt, besteht in der Einbeziehung der semantischen Ebene in die Analyse; allerdings formuliert er diesbezüglich auch einen derart hohen Anspruch, dass er fast zwangsläufig dahinter zurückbleiben muss: Seinem Ansatz, so der Autor, liege die »Prämisse zugrunde, dass inhaltliche Aspekte nur von den inneren Gesetzmäßigkeiten des musikalischen Formprozesses her erschlossen werden können« (153). In der Umsetzung läuft dieses Erschließen wiederholt auf die formelhafte Lösung hinaus, dass Gehalte auf einen Grundwiderspruch oder einen grundlegenden gestischen Kontrast oder Umschlag zurückgeführt werden, für den sich dann eine Schärfung durch die Musik dingfest machen lässt (siehe die im Übrigen hervorragenden Analysen von *Frühling* und *An die Hoffnung*, 149–164). Freilich nähert sich Roth den Fragen der Musik-Inhalt-Vermittlung noch auf anderen Wegen. Zu nennen ist hier zum einen die Auseinandersetzung mit intertextuellen Bezügen im *Liederbuch* (sowohl auf eigene Werke als auch z. B. auf Lieder von Schubert und Schumann), zum anderen das Eingehen auf Eislers Mobilisierung satztechnischer Topoi mit den an ihnen haftenden Bedeutungen (darunter fällt im Prinzip auch die bereits erwähnte ›Kontextualisierung‹ von Ausdrucksgehalten).

Was die auf die musikalische Tradition bezogene Intertextualität betrifft, spürt Roth insbesondere einigen subtilen kompositorischen Referenzen auf Schumanns *Liederkreis* op. 39 im Lied *Erinnerung an Eichendorff und Schumann* nach, doch steht am Ende die Erkenntnis, dass derartige Anspielungen von Eisler eher als Privatangelegenheit behandelt wurden; der Autor spricht in diesem Zusammenhang von einer »Ästhetik der Spurenverwischung« sowie einer »Poetik des Enigmatischen« (243, 262). Auch die Untersuchung von Eislers Querverweisen aufs eigene Œuvre erweist sich als nicht allzu ergiebig. Zwar kann Roth mit der nicht uninteressanten Entdeckung aufwarten, dass in zwei Stücken des *Liederbuchs* auf eine mottohafte Akkord-

fortschreitung aus den *Zeitungsausschnitten* op. 11 von 1926 zurückgegriffen wird, muss aber zugleich eingestehen, dass zwischen diesen drei Werken inhaltlich »keinerlei verbindende Bezüge auszumachen« sind (262). Konkretere Aussagen ermöglicht demgegenüber die Konzentration auf die Verwendung satztechnischer Topoi, namentlich Fauxbourdonersatz, Lamento-Bass und Neapolitanischer Sextakkord bzw. »neapolitanische Färbung«; im Ganzen jedoch bleibt die semantische Ebene im Verhältnis zu den im engeren Sinn kompositionstechnischen Fragen eher unterbelichtet. Hier scheint Roth ein grundsätzlich vorhandenes Potenzial verschenkt zu haben. Seinem an sich sehr klugen Ansatz einer Liedanalyse, die von der Erkenntnis ausgeht, dass bei Eisler nicht »jedes Schlüsselwort an Ort und Stelle ein Klangsymbol hervorruft« (55), hätte eine bewusstere und gezieltere systematische Anwendung des Begriffs des »Gestischen« vermutlich gute Dienste leisten können. Dieser taucht auf Seite 156 wie aus dem Nichts und danach nur sporadisch auf – als Allerweltsvokabel, ohne dass seine Rolle in Brechts Theatertheorie thematisiert wird.

Als seine Leitidee bezeichnet Roth in der Einleitung, »das für Eislers Œuvre in verschiedenster Hinsicht grundlegende Prinzip der Collage sowohl auf die Gliederung als auch auf die Darstellung des Gegenstands zu übertragen« (16). Man hätte dem Autor den Mut gewünscht, das Konzept einer lockeren »analytischen Collage« konsequenter und offensiver umzusetzen; im vorliegenden Ergebnis jedoch reibt es sich merklich mit dem Versuch, nach außen der Erwartung eines »roten Fadens« Genüge zu tun. Jede einzelne der mit scharfem Verstand, historischer Kompetenz, philologischer Genauigkeit und musikalischer Sensibilität verfassten Analysen lohnt unbedingt die Lektüre; die Konzeption ihrer Zusammenstellung dagegen wirkt zuweilen aufgepfropft. So rücken in einem Kapitel, das »Grenzbereiche

der *schwebenden Harmonie*« überschrieben ist, überraschenderweise fundamentale Überlegungen zu Fragen der Semantik in den Vordergrund, und eine als Exkurs eingeschobene, fraglos studienwürdige Analyse von Eislers dritter Klaviersonate wird in solcher Detailliertheit durchgeführt, dass ihre Relevanz für den erklärten Gegenstand der Studie aus dem Blick zu geraten droht. Leider wirken sich die Irritationen des Aufbaus negativ auf die Zugänglichkeit der Arbeit aus. Der Leser, der sich durch ihre Gliederung herausgefordert fühlt, Zusammenhänge auch dort zu erfassen, wo möglicherweise keine sind, vermeint, wenn er sie nicht findet, etwas überlesen oder nicht verstanden zu haben, was die Lektüre mühseliger macht als sie sein müsste. (Beim Schreiben musikalischer Analysen stets die Gewichtung der Einzelbefunde im Hinblick auf eine immer im Auge zu behaltende Generallinie transparent zu machen, ist vielleicht das Kernproblem dieser Textsorte.)

All dies sind freilich nebensächliche Einwände in Anbetracht der Tatsache, dass Roth beim Abbau eines in der Eisler-Forschung grundsätzlich zu konstatierenden Musiktheorie-Defizits Pionierarbeit geleistet und die Einsicht in Eislers kompositorisches Denken entscheidend vertieft hat. Mit ihrem Eingehen auf vokale Musik bildet seine Studie in dieser Hinsicht ein wertvolles Komplement zu Thomas Ahrends 2006 erschienener Arbeit *Aspekte der Instrumentalmusik Hanns Eislers*. Durch die Anstrengungen beider ist eine fundierte Bestimmung der Position Eislers innerhalb der Neuen Wiener Schule bedeutend leichter geworden. Aber auch über diesen Kontext hinaus verdient *Der Gesang als Asyl* Beachtung – mit der Identifizierung und Beschreibung von Techniken, die eines der zentralen Probleme in der Musik des 20. Jahrhunderts angehen: die Idee des Musizierens über Musik.

Tobias Fasshauer



## Autoren

KNUD BREYER, Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Neueren Deutschen Philologie an der TU Berlin, Magister Artium 1997, NaFöG-Stipendium, Promotion 2008 an der TU Berlin bei Christian Martin Schmidt mit einer Arbeit über gattungsgeschichtliche Reflexion bei Johannes Brahms mit einem Schwerpunkt auf dem späten Klavierwerk (Druck in Vorbereitung). Freier Mitarbeiter bei verschiedenen Rundfunkanstalten, Kulturinstitutionen und Verlagen. Journalistische und wissenschaftliche Publikationstätigkeit; zuletzt biographischer Teil des *Beethoven-Lexikons* (Laaber 2008).

TOBIAS FASSHAUER studierte Musik- und Theaterwissenschaft sowie Diplommusikerziehung, Hauptfach Musiktheorie, in Detmold und Berlin. Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter der Hanns Eisler Gesamtausgabe in Berlin und u. a. Mitherausgeber der historisch-kritischen Neuedition von Eislers Gesammelten Schriften. 2005 Promotion an der Technischen Universität Berlin mit einer Arbeit über Kurt Weills Songstil. Veröffentlichungen über Eisler und Weill.

KARL TRAUGOTT GOLDBACH, Studium der Komposition und elektroakustische Komposition sowie Promotion in Musikwissenschaft (*Der tragische Schluss im deutschsprachigen Musiktheater des späten 18. Jahrhunderts*) an der Hochschule für Musik Weimar. Studium der Bibliotheks- und Informationswissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. Derzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft.

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*). Nach langjähriger und intensiver Zusammenarbeit mit namhaften Verlagen als Autor von Büchern und Unterrichtsheften (Bärenreiter, Klett) veröffentlichte Ulrich Kaiser 2009 ein erstes OpenBook (*Sonate und Sinfonie*) für den Einsatz an allgemeinbildenden Schulen.

SİNEM DERYA KILIÇ studiert Philosophie, Musikwissenschaft und Lateinische Philologie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Das Hauptaugenmerk ihrer anstehenden Abschlussarbeit gilt dem Neuplatonismus und dem Musiktheoretiker Robert Fludd.

HUBERT MOSSBURGER studierte Kirchenmusik, Musikerziehung, Musiktheorie und Musikwissenschaft in Regensburg. Seit 1993 Musiktheorie- und Gehörbildungslehrer am Musikzweig der Latina August Hermann Francke in Halle (Saale); 1996–1999 Lehrbeauftragter für Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule für Musik Detmold, an der Evangelischen Hochschule für Kirchenmusik in Halle und an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg; 2000 Promotion in Musikwissenschaft; seit April 2001 Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Hannover; von 2002–2004 im Vorstand der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie und von 2003–2005 Herausgeber deren Zeitschrift (ZGMTH). Seit 2003 Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Künste Bremen. Zahlreiche Publikationen zur Musik und Musiktheorie des 15. bis 20. Jahrhunderts.

ADAM OCKELFORD has had a lifelong interest in music as a composer, performer, teacher, researcher and writer. After graduating from the Royal Academy of Music in London in the early 1980s, Adam developed an interest in music theory and music psychology, in particular the central question of how music ‘works’: how, without any particular effort or thought, virtually everyone can come to understand music and develop the capacity to be moved by it. In the 1990s, he gained a growing reputation as a researcher and writer through his activity as a part-time Research Fellow at the Institute of Education, London, and in October 2007 he took up the full-time position of Professor of Music at Roehampton University. Adam is Secretary of the Society for Education, Music and Psychology Research (‘SEMPRE’), which publishes the *Journal Psychology of Music*.

MICHAEL POLTH, seit 2002 Professor für Musiktheorie an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und klassische Philologie in Bonn und Berlin (TU) sowie Musiktheorie in Berlin (UdK vormals HdK). Promotion 1997 (*Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts*, Kassel 2000). Veröffentlichungen vor allem zu Fragen der Musiktheorie: *Zur kompositorischen Relevanz der Zwölftontechnik* (Berlin 1999), »Nicht System – nicht Resultat. Zur Bestimmung von harmonischer Tonalität«, in: *Musik & Ästhetik* 18 (2001), »Dodekaphonie und Serialismus«, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* Bd. 2 (Laaber 2005). 2000–2004 Präsident der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH).

MARKUS NEUWIRTH studierte 2001–2006 Musikwissenschaft, Philosophie und Psychologie an der Universität Würzburg. Seit 2007 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der belgischen Universität Leuven. Sein Dissertationsprojekt (*Recomposed Recapitulatory Main Themes in Classical Sonata Form Movements: A Typological, Explanatory, and Analytical Approach*) wird gefördert durch den »Fonds für Wissenschaftliche Forschung – Flandern« (FWO). Forschungsschwerpunkte sind theoretische und historische Aspekte der Sonatensatzform des 18. Jahrhunderts. Bisherige Publikationen thematisieren vor allem Möglichkeiten der Interaktion zwischen Musiktheorie und Kognitionswissenschaften.

ROBERT RABENALT, Studium Musikwissenschaft und Musiktheorie in Berlin, seit 2004 Lehraufträge an den Musikhochschulen in Berlin und Dresden sowie an der Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam-Babelsberg. Vorträge zu Themen der Musiktheorie und Filmmusik in Rostock, Dresden und Graz. Seit 2008 Doktorand an der HFF Potsdam mit einem Promotions-thema zu künstlerischen Wirkungsmöglichkeiten der Filmmusik und Zusammenhängen zwischen Filmmusik, filmischer Narration und Emotion. Seit 2003 Kompositionen für Kurz- und Dokumentarfilme.

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).

URI ROM studierte Dirigieren und Musiktheorie in Berlin und Alte Musik in Basel. Er leitete zahlreiche Konzerte und Opernproduktionen und brachte die frühromantische Oper *Die Schweizer Familie* von Joseph Weigl als Ersteinspielung auf den Markt. Seit einigen Jahren befasst er sich auch mit der Ergänzung Mozartscher Fragmente, u. a. im Auftrag der Berliner Akademie für Alte Musik. Zur Zeit unterrichtet Uri Rom Orchesterleitung an der Universität der Künste Berlin und promoviert an der Technischen Universität Berlin.

## AUTOREN

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.

ALEXANDER STANKOVSKI studierte Komposition in Wien und Frankfurt. Neben seiner kompositorischen Tätigkeit unterrichtet er seit 1998 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (derzeit die Fächer Kontrapunkt, Harmonielehre, Formenlehre und Werkanalyse).

VERENA WEIDNER studiert nach dem Abschluss ihres Schulmusik- und Musiktheoriestudiums und Philosophie an der Hochschule für Musik und Theater München derzeit Philosophie an 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 Zwölfontechnik 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.

ANDREAS ZEISSIG, geboren in Hamburg, lebt in Berlin. Studium der Theater- und Musiktheaterregie in München, Musikwissenschaft und Germanistik in Berlin (TU), arbeitet als freier Dramaturg für Theater und Musiktheater zuletzt in Hamburg, Dresden, Bremen und Karlsruhe.