

ZGMTH Zeitschrift der  
Gesellschaft für Musiktheorie

7. Jahrgang 2010

Herausgegeben von  
Folker Froebe,  
Michael Polth,  
Stefan Rohringer und  
Jan Philipp Sprick

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).

7. Jahrgang 2010

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

Jan Philipp Sprick, Willibald-Alexis-Straße 22, 10965 Berlin, Tel.: +49(0)30-61209936

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 / Jan Philipp Sprick

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 2011



ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-487-14702-4

ISSN 1862-6750

# Inhalt

## 7. JAHRGANG 2010, AUSGABE 1: MUSIKTHEORIE LEHREN

EDITORIAL .....	9
UMFRAGE	
CLEMENS KÜHN Musiktheorie lehren. Zu einer Umfrage an den deutschen Musikhochschulen .....	9
ARTIKEL	
JOHANNES MENKE Brauchen wir einen Kanon in der Musiktheorie? .....	61
KONSTANZE FRANKE Gedanken zu einer anderen Modulationslehre .....	71
STEFAN LEWANDOWSKI ›Fallende Quintanstiege‹. Ein Modellversuch .....	85
ANNO SCHREIER ›Kollision‹ und ›Verschiebung‹. Satztechnische Modelle in Liedern Robert Schumanns .....	99
REZENSION	
TOBIAS ROKAHR John Leigh, <i>Orlando – ein multimediales Gehörbildungsprogramm</i> , Dresden: Fahner 2009 .....	111

## 7. JAHRGANG 2010, AUSGABE 2: VARIA

EDITORIAL .....	115
ARTIKEL	
MARKUS ROTH Les Ombres Errantes. Vier Sichtweisen auf Satztechnik und Kombinatorik bei François Couperin ...	119

JÖRG-PETER MITTMANN Der dodekaphone Impressionist. Zu Luigi Dallapiccolas <i>Piccola musica notturna</i> .....	135
MUSIKTHEORIE DER GEGENWART	
IANN QUINN Are Pitch-Class Profiles Really »Key for Key«? .....	151
MUSIKTHEORIE IN DER LEHRE	
JÖRN ARNECKE Dispositio, Elaboratio und Decoratio – Aspekte des Fugenthemas bei Johann Sebastian Bach .....	165
LILLO KUNKEL Harmonisches Hören im Stilbereich Impressionismus .....	179
QUELLENTEXT	
NICOLETA PARASCHIVESCU Francesco Durantes Perfidia-Sonate. Ein Schlüssel zum Verständnis der Partimento-Praxis .....	203
REZENSIONEN	
FOLKER FROEBE Vom Tonsatz zum Partimento. Giovanni Paisiello, <i>Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo</i> (= Praxis und Theorie des Partimento-spiels 1), hg. von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten, Wilhelmshaven: Noetzel 2008 .....	215
FELIX DIERGARTEN Markus Waldura, <i>Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts</i> , Hildesheim: Olms 2002 .....	233
NACHRUF	
CLEMENS KÜHN Ein Leben für Musiktheorie. Diether de la Motte zum Gedenken .....	243
7. JAHRGANG 2010, AUSGABE 3: VARIA	
EDITORIAL .....	251

## ARTIKEL

- JOHANNES QUINT  
Unendliche Skepsis: Offene Form in Chopins Mazurken ..... 255
- VÖLKER HELBING  
Zyklizität und Drama(turgie) in Scelsis viertem Streichquartett ..... 267
- ANA STEFANOVIĆ  
Once more on musical topics and style analysis.  
A critical examination of Agawu's analysis of the introduction to  
Beethoven's *Pathetic* Sonata ..... 311

## WETTBEWERB

- ANDREAS LANG  
aufgesplittert, ausgedehnt.  
Mark Bardens *kairos incised* (2007) ..... 327
- MICHAEL LEHNER  
»So fängt nur Chopin an, ... so schließt nur er«.  
Initial- und Finalgestaltung in Chopins Mazurken ..... 345
- STEFAN VANSELOW  
Das Eigene im Fremden.  
Kompositorische Postmoderne zwischen Verarbeitung einer Vorlage und  
ausgeprägtem Personalstil am Beispiel von Sven-David Sandströms  
Motette *Lobet den Herrn* ..... 361

## QUELLENTXT

- FRIEDRICH NIETZSCHE  
Friedrich Nietzsche, *Fragment an sich*, 1871 ..... 379

## BERICHT

- FÖLKER FROEBE UND JAN PHILIPP SPRICK  
Musiktheorie und Improvisation.  
IX. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie, Hochschule für Musik  
an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 8. bis 11. Oktober 2009 ..... 381

## REZENSIONEN

- WOLFGANG FUHRMANN  
Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton (Hgg.),  
*The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*,  
New York und London: Routledge 2003 ..... 385

HARTMUT FLADT	
Dörte Schmidt (Hg.), <i>Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext</i> (= Forum Musikwissenschaft 1), Schliengen: Edition Argus 2005 .....	387
JANINA KLASSEN	
Schneisen im Dickicht barocker Systemtheorie. <i>Melanie Wald, Welterkenntnis aus Musik. Athanasius Kirchers »Musurgia universalis« und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert</i> (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung Bd. 4), Kassel u. a.: Bärenreiter 2006.....	393
EINGEGANGENE SCHRIFTEN UND NOTENAUSGABEN .....	399
AUTOREN .....	401

ZGMTH

Zeitschrift der  
Gesellschaft für Musiktheorie

7. Jahrgang 2010

Ausgabe 2

Varia

Herausgegeben von

Folker Froebe





## Editorial

Die in dieser Varia-Ausgabe der *ZGMTH* versammelten Beiträge spiegeln die zunehmende Ausdifferenzierung der jüngeren Musiktheorie: Einen roten Faden auszumachen, der sie inhaltlich verbindet, bedürfte einer gewissen Mutwilligkeit. Gleichwohl wird im Lichte eines traurigen Ereignisses sichtbar, inwiefern sie – in je unterschiedlicher Weise – von einem Paradigmenwechsel zeugen, der die musiktheoretische Landschaft so nachhaltig verändert hat, dass sich – in den Worten von Clemens Kühn – »kaum jemand vorstellen kann, es sei einmal anders gewesen«: Mit dem Tod Diether de la Motte verliert die deutschsprachige Musiktheorie eine Persönlichkeit, deren maßgebliche Leistung es war, dass sich, so Kühn, »Analyse und Historie inzwischen mit rasanter Geschwindigkeit als Leitlinien durchgesetzt« haben. Von diesen »Leitlinien« sind auch die deutschsprachigen Beiträge der vorliegenden Ausgabe bestimmt: vom Willen zur historisch differenzierten Perspektivierung der musikalischen Werke und ›Sprachen‹ und vom Anspruch, Theorien, Methoden und Begriffen in den Dienst »individueller Analyse« (Kühn) zu stellen.

Den Anfang macht ein Artikel, der sich durch eine wohlthuende Gelassenheit gegenüber den Geltungsansprüchen unterschiedlicher Denktraditionen und Analyseansätze auszeichnet: Markus Roth unterzieht François Couperins enigmatisches Cembalostück *Les Ombres Errantes* einer multiperspektivischen Analyse, in der ›historische‹, modellbasierte, schenkerianische und motivisch-thematische Sichtweisen einander ergänzen und relativieren. Am Ende steht ein »›Mosaik‹ aus Beobachtungen«, dass, so Roth, der Vielschichtigkeit musikalischer Kunstwerke, »die unterschiedlichste analytische Sichtweisen und damit Hörperspektiven zulässt«, eher gerecht werde als das Streben nach einem geschlossenen Gesamtbild.

Einen konsequent produktionsästhetischen Ansatz verfolgt Jörn Arnecke. Ausgehend von dem Versuch, einen »hypothetischen Entstehungsprozess« der ersten vier Fugenthemen aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* von 1722 zu rekonstruieren, möchte er den Modelldiskurs für ein Konzept ›nachschöpferischer Analyse‹ fruchtbar machen, Erkenntnisse der jüngeren Forschung zu Thesen verdichten, die für die Fugenkomposition und -improvisation handlungsleitend sein können, und nicht zuletzt einen Beitrag leisten, die pädagogische Intention des *Wohltemperierten Klaviers* zu entschlüsseln.

Analytische Befunde in ästhetische Werturteile zu überführen, ist ein problematisches Unterfangen: Die meisten in jüngerer Zeit ausgebildeten Musiktheoretiker können sich vermutlich kaum vorstellen, wie gegenwärtig der ›postadornitische‹ Diskurs noch in den frühen 90er Jahren an manchen deutschen Musikhochschulen war und wie rigide mit Verweis auf den »Stand des Materials« geurteilt wurde. Mittlerweile freilich scheinen selbst die hinter solchen Urteilen stehenden (und keineswegs von der Hand zu weisenden) Fragen weithin in Vergessenheit geraten zu sein. Die Frage, wie der »Problematik stilistischer Kohärenz« zu begegnen sei, sucht Jörg-Peter Mittmann am konkreten Gegenstand zu beantworten. Anlass hierzu gibt die ›hybride‹ *Piccola musica notturna* (1954) von Luigi Dallapiccola (1904–1975), eine Zwölfertonkomposition, die idiomatisch

Debussy und Ravel nahesteht. Die scheinbare Inkongruenz von Technik und Idiom, so Mittmann, bedeute nicht zwangsläufig eine »Regression gegenüber dem technischen Stand der Zeit«; zu fragen sei vielmehr nach der »sinnstiftende[n] Wechselwirkung« zwischen lyrischer Idee und strukturellem Konzept.

Auch Lilo Kunkels Interesse gilt – nunmehr von unterrichtspraktischer Seite – dem musikalischen Impressionismus. Sie beklagt, dass die Klangsprache um 1900 in Gehörbildung und Höranalyse, ungeachtet der Tendenz, auch diese Disziplinen historisch zu differenzieren, nach wie vor kaum eine Rolle spielt. Es bedürfe einer weitaus stärkeren Vernetzung von Theorie- und Gehörbildungsunterricht; die musikalischen Strukturen seien für die meisten Studierenden schlicht zu komplex, »um ohne fundierte Tonsatzkenntnisse hörend erschlossen und begrifflich angemessen erfasst zu werden«. Ausgehend von der Systematik ihres Lehrers Zsolt Gárdonyi und gestützt auf knappe Analysen charakteristischer Abschnitte der Préludes von Debussy entwickelt sie stilbezogene und methodisch vielfältige Aufgabenstellungen für den Gehörbildungsunterricht, die auch instrumentale und vokale Übungen einbeziehen.

Ian Quinn, seines Zeichens Herausgeber des amerikanischen *Journal of Music Theory*, beschreibt ein von ihm entwickeltes, selbstlernendes Computerprogramm zur Tonartbestimmung und erörtert dessen Leistungsfähigkeit. Obgleich der »Mathematischen Musiktheorie« zugehörig, ist der Beitrag nicht nur für Spezialisten von Interesse: Zum einen bezieht Quinn sich mit dem Bach-Choral auf einen Gegenstand, der zum Kernrepertoire des hiesigen »Tonsatz-Unterrichts« gehört; zum anderen wirft seine Fragestellung, welche Informationen ein Programm zur Tonartbestimmung benötigt, welche Fähigkeiten es auf Grundlage automatisiert erhobener statistischer Werte erwerben kann und welche Vorgaben zu welchen Ergebnissen führen, ein Licht auch auf die elementaren, oft unzureichend reflektierten Voraussetzungen basaler Musikanalyse. Quinn als Autor für die *ZGMTH* gewonnen zu haben, sei Anja Volk an dieser Stelle herzlich gedankt.

Drei weitere Beiträge widmen sich – wie jene Roths und Arneckes – wiederum der Musik des 18. Jahrhunderts: Die Organistin und Cembalistin Nicoleta Paraschivescu hat sich die »Wiederentdeckung der Partimento-Praxis als Kunstform« auf die Fahnen geschrieben. Ihr Bezugspunkt ist eines der wenigen aus dem 18. Jahrhundert überkommenen Beispiele für die vollständige Ausarbeitung eines Partimento-Basses, Francesco Durantes *Perfidia*-Sonate. Paraschivescu erkennt Parallelen zwischen dem didaktischen Konzept, den zur Übung mitgeteilten Partimento-Bässen kurze Aussetzungsmodelle beizugeben, und der Anlage der Sonate: Diese gleiche einer kunstvollen Aneinanderreihung exemplarischer »Modi« oder »Pensieri«.

Folker Froebe nimmt seine Rezension der von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten herausgegebenen und instruktiv kommentierten *Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo* des Haydn-Zeitgenossen Giovanni Paisiello zum Anlass, die Wiederentdeckung der Partimento-Tradition in grundsätzlicher Form zu würdigen.

Felix Diergarten bespricht Markus Walduras Habilitationsschrift *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*. Diergartens Kritik an einer Musiktheorie, der das historische Kolorit ihrer Begriffe bisweilen zum Selbstzweck ge-

worden sei, mahnt, nicht aus den Augen zu verlieren, was der Zweck jeder historischen Differenzierung sein sollte und was vor 34 Jahren de la Mottes Reform der Harmonielehre motivierte: der Vielfalt musikalischer ›Sprachen‹ gerecht zu werden und – in den Worten de la Mottes – »Faszination« für »die Entwicklung und Wandlung der musikalischen Sprache« zu vermitteln.

Clemens Kühn schließlich findet seinem Lehrer und Freund Diether de la Motte zum Gedenken sehr persönliche Worte, die dessen Besonderheit und Bedeutung nicht nur als Musiktheoretiker umfassend würdigen.

Folker Froebe



# Les Ombres Errantes

## Vier Sichtweisen auf Satztechnik und Kombinatorik bei François Couperin

Markus Roth

Die vorliegende Studie versammelt vier analytische Sichtweisen auf Couperins Pièce *Les Ombres Errantes*: eine historisch orientierte, eine modellbezogene, eine schenkerianische und eine motivische. Die Widersprüche, die durch die Gegenüberstellung verschiedener analytischer Ansätze entstehen, werfen Fragen auf, die auf die Rätselhaftigkeit des Stückes zurückverweisen.

Die selbstverständliche Konkurrenz zwischen verschiedenen Theorien und Analysesystemen ist ein hervorstechendes Merkmal der Vielschichtigkeit, die den gegenwärtigen musiktheoretischen Diskurs bestimmt.<sup>1</sup> Analyse betreiben, bedeutet vor diesem Hintergrund keine geringe Herausforderung – eine Herausforderung, der am ehesten mit einem reflektierten Methodenpluralismus zu begegnen ist: Jeder Wechsel des Blickwinkels schärft den Blick für bislang verborgene oder vernachlässigte Details; das Ineinandergreifen verschiedener Sichtweisen gewährleistet Transparenz und Tiefenschärfe. Der Einbezug eher spekulativer Ansätze wird möglich, ohne sich systemimmanenten Deutungszwängen auszuliefern. Ein solcher Methodenpluralismus lässt sich als Versuch verstehen, ein Werk (in Anlehnung an einen verführerischen Gedanken von Carl Dahlhaus) mit möglichst praktikablen ›Gerüsten‹ zu umstellen – mit Gerüsten, die man wieder abbauen kann oder gar abbauen sollte, wenn sie ihren Dienst getan haben.<sup>2</sup>

In der analytischen Praxis jedoch wirft dies einige grundsätzliche Schwierigkeiten auf. Denn das analytische Instrumentarium, das es von Fall zu Fall (von Stück zu Stück) neu zu konfigurieren und an den Besonderheiten des jeweiligen Gegenstandes auszurichten gilt, ist keineswegs ›neutral‹: Zur Auswahl stehen nicht bloße ›Methoden‹, sondern Systeme mit bedeutsamer Vorgeschichte. Daher bedingt das Nebeneinander verschiedener Sichtweisen auch ein (möglicherweise widersprüchliches) Nebeneinander von Begrifflichkeiten, in denen sich bestimmte historische Denkweisen verfestigt haben.<sup>3</sup> Zudem

- 1 Einen Überblick über den deutschsprachigen Diskurs bietet der Band *Systeme der Musiktheorie* (Kühn/Leigh 2009).
- 2 Siehe Dahlhaus 1984, 76, sowie ergänzend Schwab-Felisch 2004, 349–353. Die Forderung, Theorien als bloße ›Gerüste‹ zu verwenden, steht bei Dahlhaus ursprünglich im Kontext einer grundsätzlichen Kritik an der Schichtenlehre Heinrich Schenkers (vgl. Schwab-Felisch 2004, S. 352).
- 3 Zur Anwendung verschiedener historischer Analysemethoden auf die ersten sechs Takte des zweiten Satzes der Waldstein-Sonate siehe Jans 1997.

sind die wenigsten Theorien – seien es ältere wie die Schichtenlehre Heinrich Schenkers, seien es jüngere oder jüngste wie etwa die ›Neo-Riemannian-Theory‹ – mit anderen kompatibel.

Vor dem skizzierten Hintergrund versammelt der folgende Text vier Sichtweisen auf Couperins Pièce *Les Ombres Errantes* aus dem *Quatrième Livre de pièces de Clavecin*, das 1730 in Paris im Druck erschien. Die nachstehenden Analysen versuchen eine möglichst umfassende Rekonstruktion der kompositorischen Denkweisen, die das Stück so geraten ließen, wie es vorliegt; darüber hinaus soll reflektiert werden, welche Konsequenzen ein Wechsel der analytischen Perspektive für die musikalische Wahrnehmung hat. Allerdings erwies es sich als schwierig, die Vielzahl angerissener Aspekte und Einzelbeobachtungen überhaupt in eine lesbare Form zu bringen und den komplexen Erkenntnisprozess nachvollziehbar zu machen, der durch die Gegenüberstellung und Durchdringung verschiedener Sichtweisen befördert wird. Zu den ›Spielregeln‹ des Textes gehört daher die Option, einmal formulierte Erkenntnisse durch Beobachtungen an anderer Stelle zu relativieren. Statt wie üblich vom Ganzen ins Detail zu gehen, arbeiten die folgenden Abschnitte I–IV zunächst bestimmte Einzelaspekte heraus, so dass ein ›Mosaik‹ aus Beobachtungen entsteht. Während Abschnitt I – ausgehend von einigen stilistischen Besonderheiten des Cembalo-Satzes – eine primär historische Perspektive verfolgt, greifen die beiden nachfolgenden Analyse-Fragmente zwei aktuelle methodische Ansätze auf: Abschnitt II reflektiert Vorzüge und Grenzen einer Analyse nach Klangfortschreitungs-Modellen, Abschnitt III diskutiert Aspekte einer Stimmführungs-Analyse nach Heinrich Schenker. Abschnitt IV schließlich versucht, Couperin im Geiste Schönbergs zu betrachten.

## Vier Perspektiven

François Couperins *Quatrième Livre de pièces de Clavecin* enthält insgesamt 45 Stücke in sieben ›ordres‹; *Les Ombres Errantes* beschließt ›ordre‹ 25.<sup>4</sup> Im Folgenden wird dem zyklischen Kontext des Stückes keine nähere Beachtung geschenkt; ohnehin scheint ›ordre‹ beim späten Couperin zunächst nichts anderes zu bedeuten als eine lockere Zusammenfassung von einzelnen ›Charakterstücken‹ mit gemeinsamer Tonart.<sup>5</sup> Allerdings sah sich Couperin veranlasst, im Vorwort zur Erstausgabe des »Quatrième Livre« die

4 *Les Ombres Errantes* liegt in folgenden Editionen vor: 1.) *François Couperin, Pièces de Clavecin, Quatrième livre*, Edition par Kenneth Gilbert (= *Le Pupitre*, Bd. 24), Paris 1972; 2.) *Œuvres complètes de François Couperin: Pièces de Clavecin 4*, publiées par M. Cauchie et revues d'après les sources par Kenneth Gilbert, Monaco 1982. Die Analyse beruht auf dem Notentext der letztgenannten Ausgabe.

5 Anfried Edler sieht in Couperins Vorliebe für eher lockere zyklische Ordnungen eine »Verweigerung großer systematisch-spekulativer Zusammenhänge [...] [in] der literarischen Tradition Montaignes und Pascals, die in der fragmentarischen Struktur der Literatur einen angemessenen Ausdruck für die Begrenzung und Dissoziation menschlicher Erkenntnis durch die Bedingungen der Subjektivität erblickten.« (1997, 208) Der Pianist Alexandre Tharaud (*tic toc choc. Alexandre Tharaud joue Couperin*, siehe Anm. 15) leitet aus diesem Sachverhalt die Forderung ab, die von Couperin vorgeschlagenen Ordnungen bewusst aufzusprengen und Stücke aus verschiedenen Zusammenhängen auf neue Weise zu kombinieren.

ungewöhnliche erweiterte Tonartenfolge des ›ordre‹ 25 zu erläutern, und gab zudem mit dem Hinweis auf zwei angeblich verlorengegangene Stücke erste Rätsel auf.<sup>6</sup> In populären Darstellungen gilt *Les Ombres Errantes*, umrankt vom Nimbus des Spätwerks, häufig als reinstes Konzentrat des Couperin-Stils<sup>7</sup>, wenn nicht gar als Essenz der französischen Musik schlechthin.

Die auffälligste Eigenart des Stückes ist die Regelmäßigkeit seines Phrasenbaus. Jede Phrase umfasst acht Viertel, jede Reprise sieben Phrasen, die durch Kadenzren verschiedener Stärke deutlich voneinander getrennt werden; fasst man größere Einheiten zusammen, so ergibt sich in beiden Reprisen eine Gliederung von 4+4+4+2 Takten. (Der letzte Zweier wirkt wie ein Anhang und dient lediglich zur Bekräftigung der Kadenz.<sup>8</sup>) Ungewöhnlich die metrische Notation mit einem dreizeitigen Auftakt, der durch die Dauer der Schlussklänge von nur einem Viertel aufgefangen wird. Sieht man auf die Verzierungszeichen und die später folgenden Appoggiaturen, so ergeben sich auftaktige Zweiereinheiten (Beispiel 1).<sup>9</sup>



Beispiel 1: *Les Ombres Errantes*, Beginn

Mit der Starrheit des Phrasenbaus korrespondiert die Gleichförmigkeit der Bewegung; zu den in Vierteln fortschreitenden Außenstimmen, die ein Gerüst aus Terzen (Dezimen) und Sexten bilden, treten eine, seltener zwei nachschlagende synkopierende Mittelstimmen. Die Überschrift »Languissamment« (›ermattend‹) impliziert ein ›recht langsames Tempo‹.<sup>10</sup> Wenngleich der Notentext eine gewisse Gleichförmigkeit suggeriert, wird Couperin sicherlich mit einem flexiblen ›inegalen‹ Spiel des Interpreten gerechnet haben; dennoch ist die Beschränkung unübersehbar, die der Komponist sich selbst auferlegt: Über weite Strecken wirkt das Satzbild des Stückes wie ein Skelett, dem die Ornamentation fehlt.

6 Vgl. das Vorwort zu *Le Pupitre* 24, X–XI. – Die Tonartfolge von ›ordre‹ 25 lautet Es-Dur (*La Visionnaire*), C-Dur (*La Mistérieuse*), c-Moll (*La Monflambert*), C-Dur (*La Muse Victorieuse*), c-Moll (*Les Ombres Errantes*).

7 »[...] l'une des plus fluides, l'une des plus couperiniennes de toutes les pièces, l'une de celles où semble se concentrer tout ce qui fait la caractéristique de son style, et sa poésie.« (Beaussant 1980, 489)

8 Der harmonische Grundriss mit förmlichen Ausweichungen in die Tonart der dritten und fünften Stufe entspricht den Konventionen eines barocken Suitensatzes.

9 Die Taktzählung im Folgenden in Entsprechung zur Cauchie-Edition (siehe Anm. 4).

10 Siehe Miehlings 2003, 225; man vgl. Couperins Rondeau *La Muse Plantine* (Livre III, ordre 19).

### I. Schattenwürfe, Verschleierung und ›style brisé‹

Das Motiv ›Unstete Schatten‹ lässt fortwährende Bewegung und darüber hinaus Unbestimmtheit, Unschärfe, Rätselhaftigkeit assoziieren; im Lichte der Titel-Metapher gleicht *Les Ombres Errantes* einer Studie über gehäufte Vorhaltsbildungen und ›zerfließende‹ Harmonien, die der Versinnbildlichung von Schattenwürfen dienen. Die ästhetischen und satztechnischen Eigenarten des Stückes stehen in der Tradition des sogenannten ›style brisé‹: Ausgangspunkt der Entstehung einer eigenständigen französischen Clavocin-Musik im 17. Jahrhundert war der Versuch einer Übertragung bzw. Nachahmung bestimmter idiomatischer Merkmale des Lautenstils.

Merkmale des ›style brisé‹ sind eine weitgehende Freistimmigkeit (mit frei hinzutretenden und wieder verschwindenden Stimmen), eine eher lockere Stimmführung, die Imitation lautenartiger Figuren und Akkordbrechungen sowie die Übernahme einer Vielzahl von lautentypischen Ornamenten; durch die klangliche Auffächerung des zugrundeliegenden Generalbass-Gerüsts entsteht ein gebrochener, in sich ›verschobener‹ Satz.<sup>11</sup> Um einen solchen handelt es sich – ungeachtet der Einfachheit des Satzbildes – auch im vorliegenden Stück. Zwei Belegstellen mögen die satztechnischen Komplikationen verdeutlichen, die sich unter diesen Vorzeichen ergeben.

The image contains two musical examples, labeled 'a)' and 'b)', each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. Example 'a)' shows a double bar line in the middle of a measure. Above the final note of the first part is a double sharp sign (two #s), and below the first note of the second part is a double sharp sign. Example 'b)' shows a similar double bar line, but the second part starts with a double sharp sign above the first note, indicating a different resolution of the double bar line.

Beispiel 2: a) *Les Ombres Errantes*, T. 18–20; b) Integration in einen regelmäßigen Sequenzgang

Der doppelte Nonenvorhalt auf dem dritten Viertel von Takt 18 ist – zumal in einem dreistimmigen Kontext – sicherlich eine Rarität. Ermöglicht wird er durch den Umstand, dass der gebundenen None zwei Wege der Auflösung offen stehen, nämlich sowohl der Sekundschritt nach unten als auch nach oben.<sup>12</sup> Der Mechanismus ließe sich, wie Beispiel 2b belegt, unschwer in einen regelmäßigen Sequenzgang integrieren. Im zitierten Ausschnitt führt die synkopische Führung der Mittelstimme mit ihren »rückenden No-

11 Manche Effekte der Verunklarung des Klangs, z. B. durch Resonanzwirkungen auf weiterklingenden leeren Saiten, lassen sich auf der Laute gar nicht vermeiden.



Beispiel 3: *Les Ombres Errantes*, T. 8–10, Quintfall-Mechanismus mit Basse Fondamentale

ten« (Kirnberger) zu einer ›ungleichzeitigen‹, um ein Achtel verschobenen Auflösung der doppelten Dissonanz; die aufwärts geführte None im Alt wird zum Ausgangspunkt des aufsteigenden Quartganges  $d^1$ - $es^1$ - $e^1$ - $fis^1$ - $g^1$ , so dass Alt und Diskant einen sich schließenden ›Fächer‹ bilden. Die Wirkung der Stelle beruht vor allem auf der Führung der Mittelstimme: Man beachte die übermäßige Quinte  $e$  (T. 18, letztes Achtel) und das Aufeinandertreffen von  $c^1$ ,  $fis^1$ , und  $b^1$  auf der zweiten Zählzeit von Takt 19.<sup>13</sup> Die fraglichen Takte enthalten mehrere Dissonanztypen (in historischen Begriffen: ›syncopatio‹, ›retardatio‹, ›transitus‹) in verschiedenen Werten; ihre Häufung verweist auf einen besonderen Affekt.

In den Takten 9–10 (Beispiel 3) hingegen beruht der Effekt des ›Zerfließens‹ der Harmonie auf einer Häufung von Vorhaltsbildungen im durchweg vierstimmigen Satz. Als Agensstimme fungiert (wie in den entsprechenden Takten zu Beginn der zweiten Reprise) allein der Tenor; in Halben fortschreitend, zieht er gleichsam einen Schweif von Dissonanzen nach sich, deren ungleichzeitige Auflösung die kalkulierte Wirkung der Passage – die Versinnbildlichung von Unschärfe – noch verstärkt. Letztlich lassen sich die betreffenden Takte, wie Beispiel 3 veranschaulicht, auf ein Quintfall-Modell zurückführen, dessen Besonderheit darin besteht, dass jeder zweite Ton der zugrundeliegenden

12 Mattheson verweist in diesem Zusammenhang auf den Umstand, »daß man ehemals mit der Secunde eben also zu Wercke gegangen sey, welche auch, bey etlichen der gründlichsten Contrapunctisten [als Johann Theile und Zarlín ein Paar gültige Zeugen] [...] sowohl durch den Einklang, als durch die Tertz, geborgen wird.« (1739, 326)

13 Markiert wird die zweite Zählzeit zudem durch die Verzierung (›tremblement et doublé‹) in der Unterstimme. – Parallele Septimen, wie hier in Takt 19 in den Außenstimmen, trifft man bei Couperin in Klauselnähe häufiger an, z. B. im Rondeau *La Favorite* (ordre 3), Refrain, Takt 4 bzw. 8.

Quinten-Reihe real gar nicht erklingt. Merkwürdig die nachschlagenden Oktaven zwischen Tenor und Diskant, deren Duldung sich vermutlich den besonderen Bedingungen des ›style brisé‹ verdankt; über den angenommenen Fundament-Tönen *as*, *g* und *f* ergeben sich Nonenakkorde, wobei durch die Quartvorhalte in der Altstimme zusätzliche Spannungsmomente entstehen.<sup>14</sup>

Die Grafik verdeutlicht, dass diese Faktur – und dementsprechend auch der ›verschleierte Quintfall‹ in den Takten 14–16 – als individuelle Ausprägung eines gängigen Modells erklärt werden kann. Eine ähnliche Häufung von Ligaturen über einem gedachten Quintfall-Fundament findet sich bei Couperin in einem über zehn Jahre älteren Prélude (Beispiel 4), hier noch mit einer zusätzlichen Stimme und in einem dunkleren Register, das die charakteristischen Verwischungseffekte noch verstärkt.



Beispiel 4: François Couperin, *L'Art de toucher le clavecin* (1717), Quatrième Prélude, T. 9–11 (vgl. *Les Ombres Errantes*, T. 14–16)

Die von Couperin imaginierten Verwischungseffekte kommen bei einer Wiedergabe auf einem modernen Instrument natürlich viel stärker zur Geltung als auf einem Cembalo.<sup>15</sup> Couperins Raffinesse, Momente wie Unbestimmtheit und Unschärfe musikalisch zu versinnbildlichen, weist bereits auf bestimmte *Préludes* von Debussy voraus (ich denke hier vor allem an die Nr. 1, *Brouillards*, aus dem *Deuxième Livre*); und setzt man an einigen ausgewählten Stellen vertikale Schnitte an – z. B. auf der zweiten Zählzeit von Takt 14 – so stößt man auf verblüffend ›moderne‹, nahezu clusterartige Zusammenklänge (hier: *es-f-g<sup>1</sup>-as<sup>1</sup>*).

## II. Stück-Werk

*Les Ombres Errantes* ist eine reiche Fundgrube für satztechnische Modelle. Über die Möglichkeiten und Vorzüge einer an Satzmodellen orientierten Analyse ist in jüngster Zeit viel diskutiert worden.<sup>16</sup> Wer über Satz- oder besser über ›Klangfortschreitungs-Modelle‹ spricht, muss zwischen ihren grundlegenden strukturellen Merkmalen, As-

14 Zum »Septimennonaccord mit dazu genommener Quarte statt Terz« vgl. Bach 1762, 167; an anderer Stelle findet sich auch ein Beispiel zur Folge von Nonenvorhalt und Quintsextakkord über einem Quintfall-Fundament (ebd., 158).

15 In jüngster Zeit hat Alexandre Tharaud demonstriert, wie gut Couperin auch auf einem modernen Flügel klingen kann, vgl. *Tic toc choc. Alexandre Tharaud joue Couperin*, harmonia mundi 901956 (2007). Ich empfehle einen Vergleich mit der auf dem Cembalo eingespielten Interpretation von Mitzi Meyerson (*Glossa* 921802 [2004]).

16 Zum aktuellen Stand der Diskussion siehe u. a. die Ausgaben 4/1–2 und 4/3 der ZGMTH.

pekten ihrer stil- und zeitgebundenen Auskomponierung und der ihnen anhaftenden ›Bedeutung‹ unterscheiden. (Von semantischen Konnotationen eines Modells lässt sich sinnvoll nur im Rekurs auf dessen jeweiligen historischen Kontext sprechen, und naturgemäß ist dieser Punkt der heikelste.) Ein an Modellen orientiertes analytisches Hören verändert die musikalische Wahrnehmung, es schärft die Wahrnehmung für Bruchstellen im Gefüge der Tonalität.<sup>17</sup> So droht *Les Ombres Errantes*, je länger das Stück dauert, beim Hören in Einzelteile zu zerfallen: Indem sich Muster an Muster aneinanderreihet, scheint es, als werde einfach an Satzmodellen ›entlang komponiert‹, ein Eindruck, der durch die beschriebene Gleichförmigkeit des Phrasenbaus noch verstärkt wird. Insofern kann Couperins Pièce, um mit Martin Ebyl zu sprechen, als »vernetztes Stückwerk« in ganz besonderem Sinne gelten.<sup>18</sup>

Bei den in Beispiel 5 zitierten Ausschnitten handelt es sich um charakteristische Ausprägungen gängiger Satzmodelle: So beruht der Außenstimmensatz der Takte 4–6 auf einem (kanonischen) Gegenschritt-Modell<sup>19</sup>, die Takte 22–24 repräsentieren einen Quintstiegs-Mechanismus<sup>20</sup> als Folge zweier Halb-Kadenzten in steigender Progression. Ihren Reiz gewinnen beide Stellen durch die Führung der Mittelstimme(n): Im ersten Ausschnitt wird der Außenstimmenkanon der Takte 4–6 auf überraschende Weise mit einem aufwärts strebenden chromatischen Gang im Alt kombiniert, im zweiten bürden Quartvorhalte und Dur-Moll-Wechsel in derselben Stimme für zusätzliche Spannungsmomente. Wie die gestrichelten Klammern verdeutlichen, weist die Führung der Altstimme hier zudem auf den Beginn des Stückes, konkret auf die ersten vier Töne im Diskant zurück. Die Raffinesse des Klaviersatzes beruht zu einem großen Teil auf chromatischen Schärfungen der Mittelstimme(n), die die zugrundeliegenden Satzmodelle in hohem Maße individualisieren.<sup>21</sup> Vor allem die Entsprechung der Gerüsttöne im Diskant lässt es plausibel erscheinen, beide Stellen hörend aufeinander zu beziehen: Die strukturelle Verwandtschaft zwischen den zugrundeliegenden Satzmodellen ermöglicht es Couperin, das charakteristische ›Terz-Quart-Zickzack‹ des Gegenschritt-Modells fast beiläufig in die Quintstiegs-Sequenz zu integrieren.<sup>22</sup> Dem kanonischen Außenstimmengerüst des Gegenschritt-Modells entspricht vor diesem Hintergrund das latent kanonische

17 Diese Sensibilität mag sich auch Erfahrungen mit Neuer Musik verdanken, in der das ›bruchlose Ganze‹ bekanntlich eine höchst problematische Kategorie geworden ist.

18 Siehe Ebyl 2005, 54–66. – »Der Begriff des Stückwerks bezeichnet etwas aus Komponenten zusammengefügt; in diesem Sinn ist er ein Äquivalent zu ›Komposition‹. Tonale Musik ist ein Ganzes aus heterogenen Teilen.« (Ebd., 59)

19 Zur Herkunft und Bedeutung von Gegenschritt-Modellen siehe ausführlich Froebe 2007 (zum Terminus ›Gegenschritt‹ ebd. 15, Anm. 8). Verschiedene Formen sequenzieller Kanonmodelle spielten in der Praxis der mehrstimmigen Vokalimprovisation im 16. und 17. Jahrhundert eine wichtige Rolle.

20 Zur Grundform des Quintstiegs-Modells siehe die Lehrbeispiele 6 und 10 aus Händels *Aufgaben zur Generalbasslehre* (Händel 1978, 23 und 25). Als Muster kann der Beginn des zweiten Satzes aus Händels Orgelkonzert op. 4 Nr. 4 gelten.

21 Philippe Beaussant spricht mit Blick auf *Les Ombres Errantes* metaphorisch von einem »zweiten Diskurs« der Mittelstimme(n) (1980, 489–490).

22 Im Auftakt zu Takt 11 bringt die Oberstimme ein ähnliches ›Terz-Quart-Zickzack‹ in diminuierter Form.

Verhältnis der Oberstimmen des Quintstieg-Modells, das im vorliegenden Fall allerdings weitgehend verwischt wird – zugunsten einer Profilierung der synkopierten und chromatisierten Altstimme.

Beispiel 5: Gegenschritt und Quintstieg

Schließlich kann eine an Modellen orientierte Analyse Aufschluss über die besondere Art und Weise geben, wie Musik zusammengefügt, ›komponiert‹ ist; hilfreich kann in diesem Zusammenhang auch der Versuch sein, das betreffende Stück aus seinen einzelnen Teilen bzw. Bruchstücken auf ganz andere Weise zusammenzusetzen. Für die schlaglichtartige Charakterisierung dieser einzelnen Teile wurden in der nachstehenden Grafik, soweit möglich, gängige Modell-Bezeichnungen benutzt;<sup>23</sup> ›aufgehoben‹ sind die einzelnen (steigenden oder fallenden) Modelle in übergreifenden melodischen Bewegungen, von denen Abschnitt III ausführlicher handelt. Die Übersicht veranschaulicht zudem das Netz aus harmonischen Zäsuren verschiedener Stärke und Prägnanz, welches das Stück überspannt.<sup>24</sup> Hinzuzufügen bleibt, dass einige Details der Kadenz-Hierarchie gegen die Starrheit der angenommenen Gliederung (4 + 4 + 4 + 2) arbeiten: Man beachte den betont schwachen Abschluss in Takt 8 sowie den starken, durch die picardische Terz  $h^1$  markierten Schnitt in Takt 20 (inmitten des zweiten Vierers der zweiten Reprise).

Stark geprägt wird *Les Ombres Errantes* darüber hinaus durch den besonderen Gebrauch kontrastierender Lagen. Bis Takt 12 herrscht ein betont helles, transparentes Klangbild vor unter weitgehender Aussparung der Bassregion; umso überraschender wirkt der ›Lagen-Sturz‹ im zweitaktigen Anhang der ersten Reprise (T. 12–14 und entsprechend T. 26–28), der die nahende zentrale Zäsur gleichsam mit instrumentatorischen Mitteln markiert.

23 »Die schlichte Frage, was ein Satzmodell ausmacht, ist freilich nicht leicht zu beantworten. Sollen historisch so disparate Gebilde wie die ›7-6-Progression‹ und der ›Ruggierobass‹, die ›Initialkadenz‹ und die ›Teufelsmühle‹ allesamt als Satzmodelle gelten, verbietet sich eine historisch-genetische Bestimmung. Ein systematischer Modellbegriff aber, der sich dem Vorwurf der Willkür nicht aussetzen möchte, steht vor der Schwierigkeit, dass die Modellbegriffe, auf die er sich stützen könnte, nicht minder heterogen sind denn die Modelle selbst.« (Schwab-Felisch/Fuß 2007, 9)

24 Weiteren ›motivischen‹ Verbindungen zwischen den einzelnen Teilen bzw. Phrasen wird in Abschnitt IV nachgegangen.

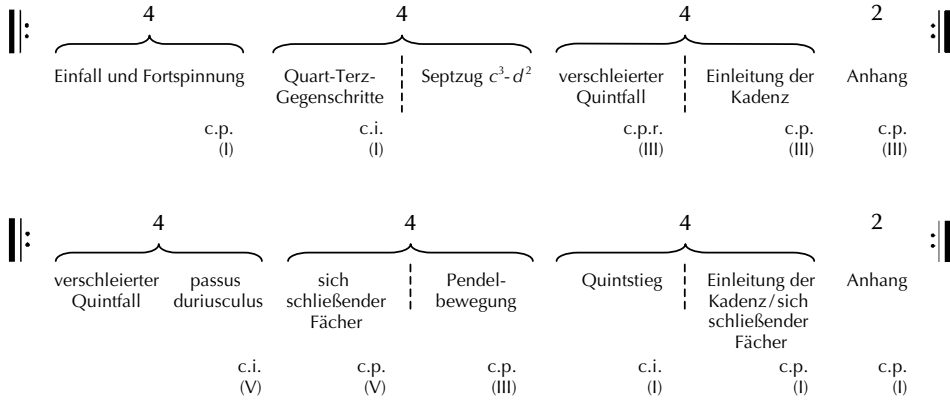


Abbildung 1: *Les Ombres Errantes*, Formplan; Abkürzungen: c. p. = ›cadence parfaite‹, c. i = ›cadence imparfaite‹, c. p. r. = ›cadence parfaite renversée‹<sup>25</sup>

### III. Mit Schenkers Augen

Da die Oberstimme von *Les Ombres Errantes* im Prinzip aus lauter fallenden ›Zügen‹ besteht, drängt sich eine Analyse im Sinne Heinrich Schenkers geradezu auf: Verbindet man die lokalen Spitzentöne der immer wieder neu ansetzenden abgleitenden Skalenbewegungen, so lässt sich unschwer ein übergreifender melodischer Zusammenhang konstruieren, der dem Prinzip des ›fließenden Gesangs‹ gehorcht.

Es ist hier nicht der Ort, eine erschöpfende Schichten-Analyse auszuführen oder gar auf immanente Probleme der Schenker-Lehre einzugehen. Allerdings springen einige Details ins Auge, die die bislang formulierten Beobachtungen auf interessante Weise ergänzen. Schon ein flüchtiger Blick auf die folgende Mittelgrundskizze (Beispiel 6) belegt die besondere Bedeutung von Quintzügen für das gesamte Stück; vor diesem Hintergrund lassen sich die Takte 24–26 als gedrängte Zusammenfassung des Ganzen interpretieren.

Beispiel 6: Mit Schenkers Augen (nach David Smyth<sup>26</sup>)

25 Kadenzbezeichnungen nach Rameaus *Traité* von 1722, ungeachtet ihrer Unstimmigkeiten, die vor allem die ›cadence imparfaite‹ (bzw. ›cadence irrégulière‹) betreffen.

26 Die analytische Reduktion wurde mit marginalen Änderungen und Ergänzungen von Smyth übernommen (1999, 122).

Nimmt man ferner das durch einen Quartsprung erreichte  $c^3$  in Takt 6 als ›Kopftón‹ eines das gesamte Stück überwölbenden Oktavzugs an, so fällt auf, dass die Oberstimme der Takte 6–8 (siehe Beispiel 7) diese übergreifende melodische Entwicklung in gedrängter Form vorwegnimmt; nirgends in *Les Ombres Errantes* gibt es eine ähnliche Stelle.<sup>27</sup> Ohnehin bildet die fragliche Phrase aufgrund ihrer zunächst subdominantischen Färbung des fast dissonanzfreien Satzes sowie der weitgehend abgeschwächten, auf das Kommende vorausweisenden harmonischen Zäsur in Takt 8 eine große Ausnahme – gerade ihre Schlichtheit, ja Schönheit hebt sie aus ihrer Umgebung heraus. Vorzitiert wird die mit  $c^3$  ansetzende fallende Skalenbewegung bereits zuvor in der Unterstimme ( $c^2-b^1-as^1-g^1-f^1$  in T. 6–7), und genau dort klingt sie – ebenfalls in der Unteroktave – im Anschluss imitierend nach ( $[c^2]-b^1-as^1-g^1-f^1-es^1-d^1$  in T. 8–9). Mit ihren dissonanten Schärfungen bewirkt die Sequenzpassage der Takte 8–10 einen starken Binnenkontrast; gleichwohl zeichnet sie den eben durchmessenen Raum, im Diskant mit  $b^2$  ansetzend, noch einmal in augmentierter Form nach. Da die erste Reprise in der Paralleltonart Es-Dur schließt, wird der übergreifende Urlinien-Oktavzug beim Wiederholungszeichen in der Terz geteilt. Es gehört zu den großen Vorzügen einer Schenker-Analyse, dass ihr Nachvollzug einen unmittelbaren Einfluss auf die Wahrnehmung hat, da sie den Blick für Stellen schärft, deren strukturelle Bedeutung sich erst im übergreifenden linearen Zusammenhang erschließt. Blickt man aus den beiden vorigen Perspektiven auf das Stück, so erscheinen die Takte 6–8 geradezu als ›nebensächlich‹ (vgl. Beispiel 7).

#### IV. Aspekte satztechnischer Kombinatorik

Ungeachtet der Schlichtheit des dreistimmigen Satzbildes ist die einleitende Phrase des Stückes reich an internen Beziehungen und weist zudem ausgeprägte Symmetrie-Merkmale auf (Beispiel 8).

Begreifen wir diese erste Phrase mit Schönberg als eine Art ›Grundgestalt‹ und beschreiben ihre strukturellen Eigenschaften und motivischen Merkmale:

1. Von besonderer Bedeutung für die eröffnende Phrase ist das Intervall der verminderten Quarte: Es bildet den Rahmen des fallenden Tetrachords  $es^1-d^1-c^1-h$  in der Unterstimme (a) und verleiht als melodisches Spannungsintervall der viertönigen ›Knickfigur‹ im Diskant (b) ihre charakteristische Prägung.<sup>28</sup>
2. Zwischen den Außenstimmen, die ein Gerüst aus Sexten und Dezimen bilden, findet zu Beginn ein fortwährender Austausch der Halbtonschritte  $c-h$  und  $es-d$  statt; auf diese Weise entsteht der Eindruck einer Vervielfältigung des fallenden Halbtonschritts – ein unmerklich ›wandernder Schatten‹?

27 Schenker führte für derartige Phänomene – es handelt sich hier im Grunde um eine ›Wiederholung der Struktur des Ursatzes in einer späteren Schicht‹ – den Begriff des »Ursatzparallelismus« ein (vgl. Schwab-Felisch 2005, 350).

28 Zur Behandlung der verminderten (›kleinen‹) Quart siehe Mattheson 1739, 290. Die melodische Kontur der Viertonfigur im Diskant entspricht dem Soggetto der cis-Moll-Fuge aus dem *Wohltemperierten Klavier*, Bd. 1.

Beispiel 7: *Les Ombres errantes*, T. 6–11

Beispiel 8: *Les Ombres Errantes*, Beginn

3. Die Bewegung der nachschlagenden Mittelstimme beschränkt sich zunächst auf ein Minimum, d. h. auf ein Pendeln zwischen  $g^1$  und  $f^1$ ; durch die Erweiterung hin zur Zäsur in Takt 2 entsteht ein zweites, in parallelen Terzen eingeführtes Tetrachord:  $g^1-f^1-es^1-d^1$ . (Die Verunklarung der Stimmführung ist natürlich ein Erbe des ›style brisé‹.)<sup>29</sup>

Die Verarbeitung einzelner Merkmale der Grundgestalt (Beispiel 9) konzentriert sich auf den im Stück allgegenwärtigen Quartgang, der in beiden Bewegungsrichtungen und in verschiedenen Wertgrößen (auch synkopisch nachschlagend), in teilweise chromatisierter Gestalt (Takte 18–19) und als regelrechter *passus duriusculus* (Takte 16–17) erklingt.<sup>30</sup>

- 29 Nachdem sich Takt 2 endgültig ›festzupendeln‹ droht, erklingt dieser zweite (reine) Quartgang in Takt 3 dann als Oberstimme.
- 30 Als ›thematisches Intervall‹ ist die verminderte Quarte in *Les Ombres Errantes* von eher geringer Bedeutung. Immerhin jedoch kehrt der Quartgang in ursprünglicher Form – also mit dem verminderten Rahmenintervall – augmentiert zu Beginn der zweiten Reprise wieder (Takte 14–15:  $es-d-c-H$ ), und im Penultima-Klang  $G-h-es^1$  (siehe Takt 27 in Entsprechung zu Takt 3) ist die verminderte Quarte ebenfalls enthalten.

## Grundgestalt

## Verarbeitung

Beispiel 9: *Les Ombres Errantes*, Verarbeitung der Grundgestalt (\* Quartgang; \*\* Knickfigur; \*\*\* Pendelfigur)

Aus der Simultankombination von recte- und inverso-Form entsteht in den Takten 18–19 ein sich schließender Fächer der Oberstimmen, kontrapunktiert von einer formelhafte Bassfigur, die wörtlich aus den Takten 10–12 übernommen ist. Die Fächer-Struktur wiederum findet sich in rhythmisch begnadigter Form kurz vor Ende des Stückes im Außenstimmensatz der Takte 24–26 wieder.<sup>31</sup> Aber auch die beiden anderen in der Grund-

31 Hier ist die ›Fächer-Idee‹ auf die Spitze getrieben, insofern das clusterartige Aufeinandertreffen der Töne  $c^2$ ,  $d^2$  und  $es^2$  (Takt 25<sup>2</sup>) den engsten Zusammenklang des gesamten Stückes bildet.



gestalt enthaltenen melodischen Figuren, in der Grafik als ›Knick‹- und als Pendelfigur bezeichnet, sind im Verlauf des Stückes allgegenwärtig, so die Knickfigur in den Takten 4–6 (als ›Terz-Quart-Zickzack‹), die Mittelstimmen-Pendelfigur beispielsweise in den Takten 21–22 und in den beiden Schlusstakten, die ihrerseits eine Art ›conclusio‹ darstellen, da sie sich darüber hinaus auch auf die Grundgestalt sowie die Takte 2–3 rückbeziehen. Je tiefer man in die Details eindringt, desto mehr verfestigt sich der Eindruck einer in hohem Maße stimmigen, wenngleich aus einem unscheinbaren, fast belanglosen Kern entwickelten Komposition (vgl. Beispiel 9).

Die aufgezeigten Verfahrensweisen beschränken sich nicht auf das Verkehren von Sätzen mit Hilfe des doppelten Kontrapunkts, wie es die zeitgenössische Kompositionslehre demonstriert. Es scheint Couperin in *Les Ombres Errantes* um ein Spiel mit Ähnlichkeiten und Differenzen, um locker-assoziative Bezugnahmen, motivische Vernetzungen scheinbar entlegener Punkte, um ein Moment verblüffender Kombinatorik zu gehen, das sowohl die Mikrostruktur der Grundgestalt als auch die Makrostruktur bestimmt. Um diesen ›Beziehungszauber‹ zu veranschaulichen, berücksichtigt die nachstehende Grafik (in Anlehnung an die in Abschnitt II entworfene Übersicht) neben den Entsprechungen von Einzelstimmen und Stimmpaaren auch die aufgezeigten motivischen Anspielungen zwischen den einzelnen Phrasen. Um die Grafik nicht zu überfrachten, sind nur die sinnfälligsten Bezüge skizziert.)

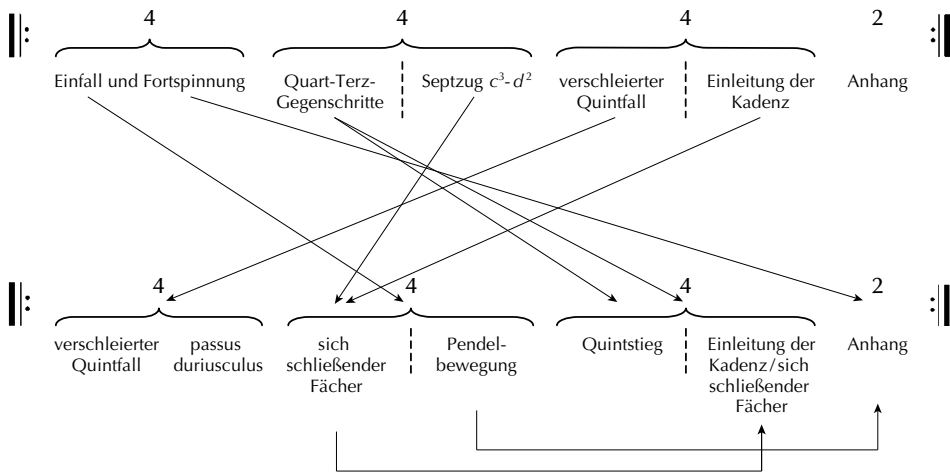


Abbildung 2: *Les Ombres Errantes*, ›Beziehungszauber‹

Ein großer Teil der in Abschnitt IV zusammengetragenen Beobachtungen beruht auf einem Blickwinkel, den Arnold Schönberg in die Musiktheorie eingebracht hat. Insofern spiegeln die meisten Schlussfolgerungen Denkweisen wider, die etwa 200 Jahre jünger sind als das zur Diskussion stehende Stück.<sup>32</sup> Ungeachtet des fast schwindelerregen-

32 Zur Geschichte des Grundgestalt-Begriffs siehe Beiche 1983/84. Einige exemplarische Grundgestalt-Analysen des Autors finden sich in Roth 2007.

den Reichtums an Beziehungen, den die Analyse aufdecken konnte: Zweifel an dem Konzept, jedes motivische Detail in einem übergreifenden Zusammenhang aufgehen zu lassen, sind berechtigt. Dabei ließe sich diese Sichtweise noch zuspitzen: Nimmt man als Keimzelle des Stückes die eröffnende Parallelbewegung zweier Sextakorde an (mit den zwei beteiligten kleinen Sekunden in den Außenstimmen), so entstehen durch Stimmtausch die Knickfigur sowie der verminderte Quartgang (auch in der Oberstimme), weiter (hin zu Takt 2) der reine Quartgang, der rasch erweitert (siehe den Septzug  $c^3-d^2$  in T. 6–8) und im weiteren Verlauf auf mannigfaltige Weise verarbeitet wird. Und ließen sich dann nicht auch einige der im Stück auftretenden clusterartigen Zusammenklänge (z. B.  $es-f-g^1-as^1$ , Takt 14<sup>2</sup>) als vertikale Darstellung des zentralen Quartgangs verstehen?

## Fazit

*Les Ombres Errantes*: Wie eingangs gezeigt wurde, liegt es nahe, die irregulären Vorhaltsbildungen innerhalb der sequenzierenden Abschnitte (T. 8–10 sowie T. 14–16) und das für den ›style brisé‹ charakteristische ›Verschwimmen‹ der Harmonie mit dem programmatischen Titel in Verbindung zu bringen. Freilich handelt es sich um zeittypische Satzmuster und Stilmittel, die bei Couperin und seinen Zeitgenossen auch in ganz anderen Zusammenhängen auftauchen: Ein hermeneutischer Zugang, der beim Rekurs auf das Satzbild stehenbliebe, griffe zu kurz. Welche darüber hinausgehenden Momente des Satzes aber assoziierte Couperin mit ›Schattenwürfen‹? Die besondere Beschaffenheit der ›Grundgestalt‹? Ihre gleichsam unscharfe Symmetrie? Die minimale melodische Bewegung? Welche Bedeutung hat in diesem Zusammenhang der Gebrauch kontrastierender Lagen? Welche der ungewöhnliche dreizeitige Auftakt (sofern die Notation tatsächlich so zu verstehen ist)? Die heterogenen analytischen Befunde münden in Fragen: Werk und Titel bleiben rätselhaft. Es ist denkbar, hierin kein Defizit der Analyse, sondern eine Absicht des Komponisten zu erkennen. Insofern beruht die Faszination, die musikalische Kunstwerke auf uns ausüben, nicht zuletzt auf ihrer Vielschichtigkeit, die unterschiedlichste analytische Sichtweisen und damit Hörperspektiven zulässt. Entscheidend ist, was wir aus den Werken herauslesen.

## Literatur

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1762), *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin, Reprint Kassel: Bärenreiter 1994.
- Beaussant, Philippe (1980), *François Couperin*, Paris: Fayard.
- Beiche, Michael (1983/84), Artikel *Grundgestalt*, in: *HmT*, 11. Auslieferung.
- Couperin, François (1717), *L'Art de toucher le clavecin*, Paris, Reprint Wiesbaden: Breitkopf 1933.
- Dahlhaus, Carl (1984), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Teil I: *Grundzüge einer Systematik* (= Geschichte der Musiktheorie 10), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Eidler, Arnfried (1997), *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente, Teil 1: Von den Anfängen bis 1750* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 7,1), Laaber: Laaber.
- Ebyl, Martin (2005), »Tonale Musik als vernetztes Stückwerk. Ein Merkmalkatalog der harmonischen Tonalität«, in: *Zwischen Komposition und Hermeneutik. Festschrift für Hartmut Fladt*, hg. von Ariane Jeßulat, Andreas Ickstadt und Martin Ullrich, Würzburg: Königshausen und Neumann, 54–66.
- Fladt, Hartmut (2005), »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs – Systematiken/Anregungen«, *Musiktheorie* 20/4, 343–369.
- Froebe, Folker (2007), »Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹ und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600«, *ZGMTH* 4/1–2, 13–56.
- Händel, Georg Friedrich (1978), *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre* (= Hallische Händel-Ausgabe, Supplement Bd. 1), hg. von Alfred Mann, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Jans, Markus (1997), »Zur Rezeption der alten Musik in Theorie und Komposition«, *Basler Jahrbuch für historische Aufführungspraxis* 21, 87–100.
- Kühn, Clemens / John Leigh (Hg.) (2009), *Systeme der Musiktheorie*, Dresden: Sandstein.
- Mattheson, Johann (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Reprint, 5. Aufl., Kassel: Bärenreiter 1991 (= Documenta Musicologica, Druckschriften-Faksimiles 5).
- Miehling, Klaus (2003), *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*, 3. Aufl., Wilhelmshaven: Noetzel.
- Roth, Markus (2007), *Der Gesang als Asyl. Analytische Studien zu Hanns Eislers ›Hollywood-Liederbuch‹* (= sinefonia 7), Hofheim: Wolke.
- Schönberg, Arnold (1933/1947) »Brahms, der Fortschrittliche«, in: ders., *Stil und Gedanke*, Frankfurt a. M. 1992: Fischer.
- Smyth, David (1999), »Schenker's Oktave Lines Reconsidered«, *Journal of music theory* 43/1, 101–133.
- Schwab-Felisch, Oliver (2004), »Die Abreißbarkeit der Gerüste«, *Musiktheorie* 19/4, 349–353.
- (2005), »Zur Schichtenlehre Heinrich Schenkers«, in: *Musiktheorie* (= Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 2), hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber, 337–376.
- Schwab-Felisch, Oliver / Hans-Ulrich Fuß, »Editorial«, *ZGMTH* 4/1–2, 9–12.



# Der dodekaphone Impressionist

Zu Luigi Dallapiccolas *Piccola musica notturna*

Jörg-Peter Mittmann

Die *Piccola musica notturna* (1954) von Luigi Dallapiccola (1904–1975) widersetzt sich gängigen Beschreibungskategorien, indem sie streng serialistische Prinzipien mit einer dem Impressionismus nahestehenden lyrisch-programmatischen Disposition verbindet. Dallapiccolas eigenständige Position gegenüber dem herrschenden ›Materialdenken‹ seiner Zeit gibt Anlass, die Grundlagen ästhetischer Urteile über stilistische Konsistenz zu problematisieren: Verfällt seine Musik dem Verdikt des Stilbruchs oder lässt sich aus den Vorgaben des individuellen Sujets die Plausibilität heterogener Stilmittel ableiten?

Wenn wir in der Musik von der Ausprägung eines spezifischen Stils sprechen, so meinen wir, dass bestimmte musikalische Gestaltungsmerkmale in eine, möglicherweise sehr fragile, *Kohärenzbeziehung* zueinander treten. Sie bilden eine Einheit für sich und gegen anderes. Das Andere wird dabei als nicht dazugehörig, als *Stilbruch*, empfunden. Was aber sind es für Kräfte, die solche Kohärenzen erzeugen? Entstehen sie aus historischen Zufällen oder waltet darin die Notwendigkeit einer ›ästhetischen Logik‹? In welchem Sinne etwa ›passt‹ jener Akkord, den die Funktionstheoretiker als Subdominant-Quintsextakkord bezeichnen, in den hochbarocken Choralsatz<sup>1</sup> (mitunter geradezu als ›Choralquintsextakkord‹ apostrophiert), während an seiner kadenziellen Position im klassisch ›ausgelichteten‹ Tonsatz Mozartscher Provenienz der schlankere Sextakkord (S<sup>6</sup>), typischerweise einem dominantischen Quartsextvorhalt vorangestellt, stilssicherer wirkt? Ist das starre Modell der leitereigenen Quintfallsequenz dem dynamischen Tonsatz der Klassik und Romantik so entrückt, dass es hier nur noch als referentieller Topos, als Anspielung auf ältere Musiktradition<sup>2</sup>, nicht aber als unmittelbares Ausdrucksmittel auftreten kann? Wäre eine Berlioz'sche Instrumentation einem Brahms'schen Tonsatz stilistisch unangemessen? Laufen die Volksmusik-Anklänge in Mahlers Symphonik dem Gattungscharakter zuwider? Gibt es eine logische Beziehung zwischen der Idee der entwickelnden Variation und der Zwölftonmusik?

Häufig steht hinter derartigen Fragen die Vorstellung von einem unumkehrbaren Fortschritt der Kunst in all ihren Parametern. Dann verhalten sich rhythmische Konturen Hindemith'scher Prägnanz zum Klangmaterial elektronischer Musik wie die Droschke

1 Vgl. Krämer 1991, 122.

2 Zur Diskussion vgl. Mittmann 2009, 283–287.

zur Satelliten-Navigation, die Sequenz zur romantischen Harmonik wie der abgetragene Dreispitz zur Haartracht des Vormärz. Der Stilbruch gründet aus dieser Sicht in der Koinzidenz divergierender Entwicklungsstufen im Kunstwerk, dem Einbruch regressiver Tendenzen in den technischen Stand der Zeit.

In diese Richtung zielen möglicherweise Adornos Überlegungen, wenn er vom Zwang spricht, den die »Technik als ganze« dem Künstler auferlege. So sei etwa »die Wahrheit und Falschheit von Akkorden [...] meßbar allein am gesamten Stand der Technik«. <sup>3</sup> Schlicht als »falsch« würde sich etwa der verminderte Septimakkord in seiner »Schäbigkeit und Vernutztheit« <sup>4</sup> auf dem technischen Stand der Vormoderne ausnehmen. Freilich bleibt es bei Adorno eine obskure Macht, die im inneren des Kunstwerkes waltet und dem Komponisten ihren Willen zur Angleichung des Materialstands unterschiedlicher Parameter aufzwingt. Gegen Adornos rigide Rede von *wahr* und *falsch* lässt sich freilich einwenden, dass unsere Urteile über Werkkonsistenz keineswegs, wie suggeriert auf ästhetischen Gesetzen ewiger Logik beruhen. Zu Zeiten galten die Symphonien Schuberts, vor allem aber Mahlers auch in Fachkreisen als Fehlgriffe eines »Liedkomponisten« bzw. »Kapellmeisters«, dessen Genie nicht reichte, einem Werk dieser hehren Gattung die nötige Homogenität zu verleihen. Heute sehen wir in Mahlers von Zeitgenossen mit Fassungslosigkeit quitierten Collagen aus Kinderliedern, ungeschminkter Folklore, Märschen und spätromantisch ideeller Überhöhung den adäquaten Ausdruck eines von Zerrissenheit gezeichneten Lebensgefühls jener Epoche. <sup>5</sup>

Ein besonders instruktives Beispiel für die hier angesprochene Problematik stilistischer Kohärenz liefert der italienische Komponist Luigi Dallapiccola (1904–1975). Im Jahr 1954 schrieb er auf Anregung Hermann Scherchens ein Stück mit dem Titel *Piccola musica notturna*, das sowohl in einer Orchester-, als auch in einer kammermusikalischen Oktettfassung vorliegt. <sup>6</sup> Mag die Namensgebung auch auf Mozarts *Kleine Nachtmusik* anspielen, so ist der programmatische Hintergrund in erster Linie durch eine lyrische Vorlage bestimmt, dem Gedicht »Noche de Verano« (Sommernacht) von Antonio Machado (1875–1939). <sup>7</sup>

3 Adorno, 1949/1976, 40.

4 Ebd.

5 Adornos Ausführungen, insbesondere das durch die Rede vom »Stand der Technik« suggerierte eindimensionale Fortschrittsmodell, bergen die Gefahr allzu voreiliger ästhetischer Urteile. So bleibt die Differenz zwischen unmittelbarer Verwendung und reflektierender Anspielung ebenso unberücksichtigt, wie der Umstand, dass sich punktuelle Isomorphien bisweilen völlig heterogenen Prinzipien verdanken. Zwar bemerkt Adorno, dass es »keine Akkorde an sich gibt [...] weil jeder das Ganze [...] in sich trägt« (ebd. 42), fokussiert das ästhetische Urteil aber letztlich doch auf den Einzelklang. Damit fallen beispielsweise die modal abgeleiteten Sixte ajoutée-Klänge Messiaens dem Verdikt einer Regressivität zum Opfer, das die immanente Folgerichtigkeit dieser Akkorde jenseits traditioneller Kadenzharmonik ausblendet.

6 Die Orchesterfassung erschien 1954, die Oktettfassung 1961. Stellvertretend für die Forschungsliteratur zu diesem Werk seien die Arbeiten von Kämper 1984 und Fearn 2003. genannt, während die meisten Arbeiten zu Dallapiccola die Vokalmusik in den Vordergrund stellen.

7 Aus: Campos de Castilla (1912–1917), CXXIII.

NOCHE DE VERANO

Es una hermosa noche de verano.  
 Tienen las altas casas  
 abiertos los balcones  
 del viejo pueblo a la anchurosa plaza.  
 En el amplio rectángulo desierto,  
 bancos de piedra, evónimos y acacias  
 simétricos dibujan  
 sus negras sombras  
 en la arena blanca.  
 En el cénit, la luna,  
 y en la torre,  
 la esfera del reloj iluminada.  
 Yo en este viejo pueblo paseando  
 solo, como un fantasma.

SOMMERNACHT

Schön ist die Sommernacht.  
 Die Balkontüren  
 der hohen Häuser stehen offen  
 über dem großen Platz der alten Stadt.  
 Auf dem verlassenen weiten Rechteck  
 werfen Steinbänke, Hecken und Akazien  
 die Symmetrie  
 ihrer schwarzen Schatten  
 auf den weißen Grund.  
 Im Zenit steht der Mond,  
 und auf dem Turm  
 ist das Zifferblatt der Uhr erleuchtet.  
 Ich schlendere durch diesen alten Ort  
 einsam, einem Geiste gleich.

Die Verse beschreiben sehr atmosphärisch eine Sommernacht auf einer mediterranen Piazza, die dem dahinschweifenden lyrischen Ich ein beklommenes Gefühl von unwirklicher Einsamkeit vermittelt. Zweifellos hat eine Reihe illustrativer Momente der Dichtung Eingang in die musikalische Umsetzung Dallapiccolas gefunden. Wie die Schläge der Turmuhr klingen die mit ›misterioso‹ charakterisierten Bässe der Harfe ab Takt 43. Und unwirklich leise entschweben (›volante‹) die Läufe der Bläser gespensterhaft in den Diskant (Takt 39). Die kleine Komposition steht so zumindest in einer gewissen Nähe zu Formen der Klangmalerei und entwickelt Allusionen, die durch die Wiedergabe des Gedichts in der Partitur eine zusätzliche Stützung erfahren. Das Sujet, verbunden mit einer Instrumentation, die sehr sensibel klangliche Differenzierungen nutzt<sup>8</sup>, zudem auch der leicht fassliche formale Duktus (angelehnt an eine A-B-A-Folge) rücken die *Piccola musica notturna* in die Nähe impressionistischer Musik. Irisierende Klangflächen, eine Melodik, die in ihrer additiven Entwicklung fast improvisatorische Züge trägt, und sogar das vorherrschend ungerade, von Duolen durchbrochene Metrum erinnern an das Idiom Debussys oder Ravels. Auf struktureller Ebene zeigt Dallapiccolas Komposition bei genauerer Betrachtung jedoch ein ganz anderes Gesicht: die *Piccola musica notturna* erweist sich nämlich zugleich als eine Reihenkomposition, die durchgängig den Prinzipien der Zwölftontechnik verpflichtet ist, und das nicht nur im Sinne einer uninspirierten Adaption, sondern substantiell angereichert mit allen Finessen konstruktiver Logik.

Diese hybride Anlage des Stückes wird schon zu Beginn deutlich. Dallapiccola präsentiert eine mit Recht als ›Thema‹ zu beschreibende Melodie in der Klarinette, die sukzessive den Tonraum erweitert.<sup>9</sup>

8 Vgl. Kämper 1984, 114.

9 In der Orchesterfassung fällt dieser Part der Viola zu. Ich konzentriere mich hier aber wegen der besseren Übersichtlichkeit auf die Oktettfassung, die mit wenigen Ausnahmen die Substanz des musikalischen Satzes vollständig abbildet.

Molto tranquillo, ma senza trascinare

Beispiel 1: Luigi Dallapiccola, *Piccola musica notturna*, T. 1–3, Exposition Reihe A

Die Reihentechnik wird hier mit der Idee eines thematischen Entwicklungsmodells verknüpft, wie wir sie idealtypisch in der Symphonik Beethovens und Bruckners finden. Ein frühes, womöglich in seiner leichten Durchschaubarkeit mit einem gewissen Augenzwinkern gesetztes Beispiel für dieses kompositorische Verfahren liefert der Aufschwung zum Schlusssatz von Beethovens erster Symphonie:

Beispiel 2: Beethoven, Sinfonie Nr. 1 C-Dur, op. 21, Einleitung zum Finale

Was hier wegen der Einfachheit des Hauptthemas redundant erscheinen mag, erweist sich im Kontext einer dodekaphonen Themenexposition als durchaus hilfreich. Im Gedächtnis haften bleibt dem Hörer von Dallapiccolas Thema vor allem das charakteristische Kopfmotiv aus kleiner und gegenläufiger großer Terz, eine Mikrostruktur, die der gesamten Komposition zugrunde liegt. Eine an tonalen Traditionen geschulte Hörweise, wird ihr eine besondere Bedeutung unterlegen, insofern tonal betrachtet entweder die kleine Terz zur übermäßigen Sekunde oder die große Terz zur verminderten Quarte mutiert. Auch die ersten drei Takte der *Piccola musica notturna* lassen eine derartige tonale Deutung zu. Die unbegleitete Melodie tendiert nach h-moll. Beide Varianten gehören dem harmonischen Moll an, entweder als Stufenfolge VII-VI-VIII (*ais-g-h*) oder II-VII-III (*cis-ais-d*).

Der diastematischen Charakteristik gerade der letzteren Form widmete sich an prominenter Stelle wiederum Beethoven, indem er der f-moll-Einleitung zum Schlusssatz seines Streichquartetts op. 135 das zweifelnde Motto voranstellte:

Beispiel 3: Beethoven, Streichquartett F-Dur op. 135, 4. Satz, Einleitung

Auch die ersten drei Takte der *Piccola musica notturna* lassen eine derartige tonale Deutung zu. Die unbegleitete Melodie tendiert nach h-moll (*ais-g-h-cis-d*...) und mag so



auch mit ähnlichen Affekten befrachtet gehört werden wie Beethovens bange Frage. Erst der Tutti-Einsatz der Saiteninstrumente in Takt 4/5 konterkariert solche tonalen Assoziationen. Dennoch gestaltet sich der weitere Reihenverlauf durch die Simultanität bestimmter Reihentöne wenig übersichtlich. Erst der Rückschluss aus dem Klarinetten-Part der Reprise ab Takt 45 (Beispiel 4a) bestätigt endgültig die Gestalt der Reihe A (Beispiel 4b):

Example 4 consists of two parts. Part (a) is a musical score for clarinet, showing measures 45 to 50. The time signatures are 12/8, 9/8, 12/8, and 9/8. The notes are: 45: Bb, Ab, Gb, Fb; 46: Eb, D, C, B; 47: Ab, Gb, Fb, Eb; 48: D, C, B, Ab; 49: Gb, Fb, Eb, D; 50: C, B, Ab, Gb. Part (b) shows the series A in a single staff with measures 1-12. The notes are: 1: Bb, 2: Ab, 3: Gb, 4: Fb, 5: Eb, 6: D, 7: C, 8: B, 9: Ab, 10: Gb, 11: Fb, 12: Eb.

Beispiel 4: a) Luigi Dallapiccola, *Piccola musica notturna*, T. 45–50, Klarinette; b) Reihe A

Es ist sicherlich eine Besonderheit dieser Konstellation, dass sie – stringent aufwärts notiert – der Ordnung einer sogenannten All-Intervall-Reihe folgt:

Example 5 shows series A in the order of an All-Interval Series. The bass line has notes Bb, Ab, Gb, Fb, Eb, D, C, B, Ab, Gb, Fb, Eb. The treble line has notes Bb, Ab, Gb, Fb, Eb, D, C, B, Ab, Gb, Fb, Eb. The interval sequence is 6+, 3+, 2+, 2-, 5, 3, 5-, 7+, 7-, 5, 6-.

Beispiel 5: Reihe A in Anordnung einer All-Intervall-Reihe

In der Zusammenschau der ersten Takte sehen wir noch einmal das Entwicklungsmodell, das uns Zeuge einer Reihenbildung werden lässt, die sich aus einer dreitönigen Keimzelle in mehreren Anläufen fast improvisatorisch zur Zwölftönigkeit erweitert (Beispiel 6).

Dieser ersten Durchführung des Themas schließt sich, mit dieser durch den Ton  $e^1$  in Takt 5 verschränkt, eine Umkehrung an, die wiederum dem Modell einer allmählichen Entwicklung der Reihe folgt, das durchaus Raum für kleinteilige Wiederholungen – ausdrücklich sogar ein *Echo* (Takt 10) – lässt (Beispiel 7).

Zusammengefasst ist hier die folgende Umkehrung (Spiegelung) von Reihe A wirksam (Beispiel 8).

Schon jetzt wird ersichtlich, dass Dallapiccola die Reihe in erster Linie als Folie motivischer Arbeit nutzt. Aus ihr werden verschiedene, unterschiedlich lange Tonsequenzen abgeleitet. Sie dient jedoch nicht als strikt durchgeführte Hintergrundstruktur, die der schematischen Forderung genügen würde, dass ein Ton erst wiederkehren darf, nachdem die elf übrigen erklingen sind.

Molto tranquillo, ma senza trascinare

Kl (B) *p dolce*  
 HF *sf (sulla tavola)*  
 VI *sul tasto* *pp*  
 Va *doppia corda* *poco sf*  
 Vc *pont.* *pp*

Beispiel 6: Luigi Dallapiccola, *Piccola musica notturna*, Takte 1–5

Fl *pp espr.*  
 Ob *pp espr.*  
 Kl (B) *pp espr.* *ppp*  
 HF *ppp*  
 VI *ord.* *ppp*  
 Va *pp* *ppp*  
 Vc *ppp* *ff*

Beispiel 7: Luigi Dallapiccola, *Piccola musica notturna*, Takte 5–13

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Beispiel 8: Umkehrung (Spiegelung) von Reihe A

Wie sehr Dallapiccola die sinnliche Nachvollziehbarkeit des dodekaphonen Formgeschehens in den Vordergrund stellt und den Verlauf inszeniert, zeigt die anschließende Passage: Hier scheint das melodische Geschehen auf die Vervollständigung der Reihe zu drängen, gelangt dabei aber zunächst nicht über den elften Ton hinaus. Erst mit dem emphatischen Tutti-Klang und im unisono aller Stimmen wird das abschließende e als formaler Abschluss des ersten Teils – gleich einer finalen Dissonanzauflösung in tonaler Musik – nachgereicht (Takt 21):

Beispiel 9: Luigi Dallapiccola, *Piccola musica notturna*, Takte 14–21

Während das Cello in Takt 22 erneut das Haupt-Thema anstimmt, gesellen sich in Flöte und Geige Dreiton-Gruppen hinzu, die zunächst allesamt wie unselbständige Abspaltungen und Modifikationen des Kopfmotivs aus kleiner und gegenläufiger großer Terz erscheinen. Auffällig ist jedoch, dass Dallapiccola nun vier Varianten dieses Motivs aneinanderkettet, deren konstantes Auftreten es erlaubt, von einer neuen Zwölftonreihe zu sprechen (Reihe B):<sup>10</sup>

Beispiel 10: Reihe B

10 Vgl. dagegen Kämper, der erst in Takt 39 »eine neue Zwölftongestalt« erkennt (1984, 114).

Diese zweite Reihe erfährt in der Folge mit Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung die in der Zwölftontechnik bekannten Modifikationen.

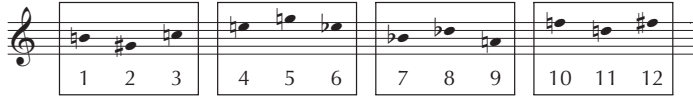
Beispiel 11: Luigi Dallapiccola, *Piccola musica notturna*, Takte 22–26

In den hier dargestellten Takten 22–26 entwickeln sich über der auf Reihe A basierenden Linie des Violoncellos in Flöte und Violine die Grundgestalt der Reihe B, in Viola, Violine und Oboe deren Krebs, sowie in Celesta und Flöte die entsprechende Krebsumkehrung. Die Umkehrung wird schließlich in Takt 28 in Klarinette, Violine, Viola und Violoncello, beginnend auf *des* folgen und kurz darauf (Takt 30) in Harfe, Klarinette und Violine beginnend auf *b* wiederholt. Durchgängig streicht Dallapiccola die innere Gliederung der Reihe B mittels Instrumentation, Artikulation, Dynamik und Rhythmus der vier Dreiton-Gruppen heraus. Durch die stereotype Verbindung von kleiner Sekund und großer Terz wirkt der musikalische Satz in hohem Maße regelgeleitet. Diese Determination erreicht ein Ausmaß, das Regel-Abweichungen dem Verdacht der Fehlerhaftigkeit aussetzt. So ›stören‹ die Töne *h-g-b* in der Bratsche (Takt 24) den Verlauf der Krebs-Reihe, die hier die Tonfolge *cis-a-c* erwarten ließe. Die gleichzeitige Präsenz dieser Töne in Violoncello und Viola bis zum Beginn des Folgetakts erreicht längst nicht die Klarheit, die Dallapiccolas Faktur ansonsten kennzeichnet.<sup>11</sup>

Vergleichbares ereignet sich auch im Folgenden, wenn nach einer erneuten Umkehrung der Reihe A in Flöte, Viola und Oboe (Takte 28–32), kontrapunktiert von den bereits erwähnten zwei Umkehrungen der B-Reihe, mit einem mächtigen Tutti-Block (›drammatico‹) in Takt 33 eine Variante der B-Reihe eintritt (in Notenbeispiel 13 als B’

11 Ohne an dieser Stelle einen textphilologischen Streit vom Zaun brechen zu wollen, zeigt immerhin schon die *Möglichkeit* derartiger Erwägungen, wie sehr die Musik einem konstruktiven Ideal folgt.

bezeichnet). Diese besteht zwar ebenfalls aus vier Tripletts von kleiner und gegenläufiger großer Terz, die Tongruppen sind jedoch anders angeordnet:



Beispiel 12: Reihe B'

Wieder liegt die ganze Betonung auf dem prägnanten Kopfmotiv, während die weitere Reihe – kaum wahrnehmbar – in flüchtigen Motivfetzen durchlaufen wird.

Diese dem bisherigen Befund zuwiderlaufende ›Unübersichtlichkeit‹ bleibt auch für die folgenden Takte bestimmend. So beginnt in Takt 35 ein Krebs auf *gis*, der wie die Reihe selbst mit einem Orgelpunkt im Tritonusabstand zum Anfangston versehen wird. Nach einem erneuten, diesmal jedoch unvollständigen Krebsgang auf *f* in Takt 36, folgt in Takt 37 ein Krebs der Reihe A beginnend mit dem *a* der Flöte. Der zweite Reihenton *cis* allerdings findet sich nur in der Orchesterfassung (Violine II).

Beispiel 13: Luigi Dallapiccola, *Piccola musica notturna*, Takte 33–37

Nach einer Krebsumkehrung der Reihe A beginnend auf dem Ton *e* (Beispiel 14), deren verzögerter Abschluss in einem fast unwirklich klingenden Akkord am Ende von Takt 39 erfolgt, präsentieren Klarinette (auf *es*) und Flöte (auf *f*) die Reihe B' in linearer Folge

Beispiel 14: Luigi Dallapiccola, *Piccola musica notturna*, Takte 38–42

fugiert im Sekundabstand (*volante*), um sie sogleich um einen Halbton erhöht im Krebs zu durchlaufen (die Töne 6–11 der Krebs-Reihe in der Flöte werden von der Celesta beigesteuert). Beide Krebsgänge finden ihren Abschluss in Takt 42 (*fis* der Flöte, *e* der Geige).

Mit dem *fis* der Flöte beginnt zugleich eine motivische Konstellation, die derjenigen in Takt 36 um einen Halbton erhöht entspricht, sich diesmal jedoch klar als Krebs von Reihe B' bestimmen lässt (Beispiel 15). Dessen Abschlusstöne *c-as-ces* werden in tiefer Harfenlage wie Glockentöne (*misterioso*) in wachsendem Abstand mehrmals wiederholt (bis Takt 45). Nachdem in Takt 44 einzelne Strukturelemente der Krebs-Reihe B' nachklingen, setzt in Takt 45 die Reprise mit Grundreihe A in der Klarinette ein. Diese wird sogleich kontrapunktiert mit einer Umkehrung, beginnend auf der Oberquinte, in der Flöte.

Zu diesem Dialog gesellen sich je vier, das zwölfkönnige Total ausfüllende Kombinationen der dem Hörer nun schon wohlbekannten Triplet-Figur hinzu: zunächst in Harfe, Celesta und Oboe (unter Einbeziehung einer Variante des Glockenmotivs in Takt 47), sodann in Takt 48 in Streichern und Celesta, wobei der Liegeton *e* in der Klarinette als Abschluss herangezogen wird. In eine ruhige Entfaltung der Grundreihe A auf der Oberquinte *f* (Takte 50–54) wird als flüchtige Episode in Takt 53 eine Reminiszenz an den *volante*-Abschnitt mit der Grundreihe B' in Flöte und Klarinette eingelagert. In den Takten 54 bis 57 wird erneut eine Umkehrung (Spiegelung) von A hörbar, beginnend auf dem Tritonus *e* und figurativ besonders durch die Linie der Oboe verdeutlicht. In direk-

ZU LUIGI DALLAPICCOLAS PICCOLA MUSICA NOTTURNA

Beispiel 15: Luigi Dallapiccola, *Piccola musica notturna*, Takte 42–48

Beispiel 16a): Schema Takte 59–63

Beispiel 16b): Luigi Dallapiccola, *Piccola musica notturna*, Takte 58–63

ter Korrespondenz zum Geschehen ab Takt 45 entspannt sich nun ein Dialog zwischen Bratsche und Cello, in dem Reihe A als Krebs und dessen Umkehrung fugiert werden. Überlagernd tritt in Oboe und Klarinette ein Reihenverlauf auf dem Anfangston *g* hinzu, zusätzlich aber auch eine Umkehrung auf *h* in Violine, Harfe und Cello (bis Takt 63), wobei der jeweils vorletzte Reihenton ausgelassen wird, da er dem Schlussston der Gegenlinie entspricht.

Auf diesen kontrapunktisch dichten Abschnitt folgt ein allmählicher Zerfall des Reihenmaterials, eingeleitet durch die Oboe in Takt 63 f. (diese Passage blieb im vorhergehenden Notenbeispiel 16 b ausgeblendet). Die abschließenden Takte (64 ff.) beschränken sich auf die Repetition einiger aus dem Krebs des Themenkopfes und seiner Umkehrung abgeleiteter Triplets (*dis-h-cisis*; *gis-c-a*), wobei das letzte Element (*f-des* ...) in Harfe und Klarinette unvollständig bleibt und so auch strukturell dazu beiträgt, dass die Komposition in einem Schwebezustand schließt.



Beispiel 17: Abspaltungen aus dem Krebs des Themenkopfes und dessen Umkehrung (orthographisch vereinfacht)

Zusammengefasst zeigt die Analyse, wie sehr die *Piccola musica notturna* den Prinzipien der Zwölftontechnik verpflichtet ist. Dass etwa Anton Webern für Struktur und Verwendung insbesondere der Reihe B und ihrer Variante (B') Pate gestanden haben dürfte, ist kaum zu übersehen (Beispiel 18). Weberns auf Ökonomie und Fasslichkeit berechneten Reihenbildungen – etwa im Konzert op. 25 – gleichen Dallapiccolas Reihe B und B' fast wörtlich, wenn auch Webern noch einen Schritt weiter geht, indem seine vier Dreiergruppen bereits je für sich die vier Modifikationen der Reihe repräsentieren. Was auf den ersten Blick komplex wirkt, erweist sich bei genauerer Betrachtung insofern als bestechend einfache Weise der Konstruktion von Zwölftonreihen, als hier kleinteilige, sehr einprägsame Triplets ›reißverschlussartig‹ miteinander verwoben werden.

Wie Dallapiccola verwendet auch Webern im Konzert op. 25 die Reihe nicht als Hintergrundstruktur, sondern hebt sie in allen Parametern des musikalischen Satzes plastisch hervor. Während Weberns Konzert allerdings als absolute Musik *par excellence* gelten kann, als ein Kunstwerk, das in keiner Hinsicht die Grenzen des genuin Musikalischen überschreitet und sich ganz dem abstrakten Spiel der Formen hingibt, zielt Dallapiccolas künstlerische Intention in eine vollkommen andere Richtung. Seine Musik möchte ein Stimmungsbild zeichnen und folgt dabei programmatisch der Dichtung Antonio Machados.

Der ästhetisch sensibilisierte Betrachter der Musik des 20. Jahrhunderts wird zwischen Dallapiccolas Anwendung der Reihentechnik und dem außermusikalischen Bezug der Komposition eine Spannung empfinden, die auf eine grundlegende Polarität zweier Traditionslinien und Denkansätze hinweist: einerseits die positivistische Tradition musikalischer Selbstgenügsamkeit, die von Hanslick über Schönberg zu den Serialisten führt und Komposition primär als strukturelles Beziehungsgeflecht begreift, andererseits eine poetisch-expressive Tradition, für die Musik vor allem Vehikel zum Ausdruck außermusikalischer Inhalte ist. Stellvertretend für diese heteronome Konzeption mögen



ZU LUIGI DALLAPICCOLAS PICCOLA MUSICA NOTTURNA

The image shows a musical score for 'Piccola Musica Notturna' by Luigi Dallapiccola. It consists of four staves, each labeled with a letter: R, K, U, and KU. Each staff contains a sequence of notes with rhythmic markings (2-, 3+, 2-, 3+) and arrows indicating fingerings or articulation. The notes are arranged in a way that suggests a specific row structure.

Beispiel 18a): Die Reihenstruktur in Weberns Konzert op. 25

$\left[ \begin{array}{c} d \\ dis \\ e \\ f \\ fis \\ g \\ gis \\ a \\ b \\ h \\ c \\ cis \\ d \\ dis \end{array} \right]$	$\left[ \begin{array}{c} d \\ dis \\ e \\ f \\ fis \\ g \\ gis \\ a \\ b \\ h \\ c \\ cis \\ d \end{array} \right]$	$\left[ \begin{array}{c} c \\ cis \\ d \\ dis \\ e \\ f \\ fis \\ g \\ gis \\ a \\ b \\ h \\ c \end{array} \right]$
Webern Konzert, op. 25	Dallapiccola P. m. n., Reihe B'	Dallapiccola P. m. n., Reihe B

Beispiel 18b): Die Reißverschlussartige Verzahnung der Triplets

etwa Debussy, Ravel, häufig auch Messiaen und Strawinsky stehen. Mag man gegen die Stringenz dieser zugespitzten Kategorisierung auch hier und da Zweifel anmelden, so findet sie doch eine überraschende Parallele auf satztechnischer Ebene. Während die Verfechter musikalischer Autonomie in der Nachfolge Schönbergs in aller Regel ein zunächst weitgefassetes Material (beispielsweise das chromatische Total) durch Prinzipien der Binnenorganisation strukturieren, neigen die Komponisten in der Nachfolge Debussys dazu, den Materialumfang a priori einzuschränken (Pentatonik, modale Systeme, Klangspektren), um damit dann frei umzugehen. Das schließt nebenbei auch die Mög-

lichkeit von Wiederholungen ein, die einer immanent regelgeleiteten ›absoluten‹ Musik als strukturell uninteressant und daher obsolet erscheinen müssen.

Dallapiccolas *Piccola musica* nun erhebt sich auf verblüffende Weise über all diese Gegensätze. Die Musik dient heteronom der Darstellung eines lyrischen Sujets, beweist zugleich nachdrücklich ihre Autonomie durch äußerst konzentrierte strukturelle Arbeit. Dabei bringt einerseits die Reihentechnik determinierte Tonfortschreitungen im Rahmen der 12-tönigen Skala ins Spiel, andererseits werden nach dem Muster eines allmählichen ›Reihenfortschritts‹ begrenzte Tonräume generiert und vergleichsweise frei durchschritten, etwa wenn sich, wie anfangs beobachtet, die Klarinette durch einen Raum von zunächst drei, dann vier und fünf Tönen tastend und wiederholend bewegt.

Unser Koordinatensystem gerät ins Schwanken. Ist es intellektuelles Imponiergehabe, das den Komponisten veranlasste, einer lyrischen Idee ein komplexes strukturelles Konzept aufzupropfen? Oder misstraute Dallapiccola der Gestaltungskraft abstrakt musikalischer Formen und nahm Zuflucht zu einem dichterischen Sujet? Müssen wir darin womöglich gar – wie eingangs gefragt – ein Indiz der Regression gegenüber dem technischen Stand der Zeit sehen? Der Grat ist schmal zwischen allzu offenerzigem Synkretismus und dem bornierten Stildogmatismus eifriger Kanoniker. Inwieweit sich die Musik auf dem Grat einer gelungenen Stilsymbiose halten kann, hängt entscheidend davon ab, wie wir das Aufeinandertreffen heterogener Stilelemente bewerten; entsteht eine sinnstiftende Wechselwirkung oder bleiben die Momente unvermittelt nebeneinander stehen?

Im vorliegenden Fall hat die Analyse gezeigt: Indem Dallapiccola die technischen Mittel der Zwölfton-Komposition auf ihre kontrapunktischen Wurzeln zurückführt und etwa Spiegelungen (Umkehrungen) als solche sinnlich nachvollziehbar inszeniert, eröffnet er sich mannigfache Möglichkeiten musikalischer Ausdeutung. Wir beginnen im negativen Abbild der Reihe qua Spiegelung deren Schatten zu sehen, der in der Vorstellungskraft lebendig wird als der Schatten des lyrischen Ichs auf seinem nächtlichen Gang über die Piazza.<sup>12</sup> Und das bohrende Insistieren auf dem Grundmotiv von kleiner und gegenläufiger großer Terz, das sich – wie gezeigt – reißverschlussartig zur Zwölftonreihe erweitern lässt, vermittelt etwas von der Eindringlichkeit einer Situation, die keine Abschwefelung zu dulden scheint.<sup>13</sup> Dallapicccolas Verdienst ist es, in der Verbindung von Dodekaphonie und poetischer Ausdeutung das semantische Potential der scheinbar so abstrakten kontrapunktischen Techniken der Zwölftonmusik nachhaltig in Erinnerung gerufen zu haben, ein Potential, das er nur folgerichtig in den Dienst einer poetischen Idee stellen konnte, wie sie im Gedicht Machados aufscheint.

12 Vgl. auch Kämper 1984, 114: »Es erscheint nicht abwegig, diese scheinbar rein kompositionstechnischen Prozeduren mit der Absicht symbolischer Textausdeutung in Verbindung zu bringen.«

13 Es ist hier, am Rande bemerkt, eben jene ›Schicksalhaftigkeit‹ angesprochen, die Schuberts *Doppelgänger* in ein akkordisches Korsett zwängt und die sich stereotyp durch die Literatur über Beethovens 5. Symphonie zieht.

## Noten

Dallapiccola, Luigi (1954), *Piccola Musica Notturna für Orchester*, Zürich: Ars-Viva-Verlag; bearb. für Kammerensemble (1961), Mainz: Ars-Viva-Verlag / B. Schott's Söhne.

## Literatur

Adorno, Theodor W. (1949/1976), *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen: Mohr; Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Fearn, Raymond (2003), *The music of Luigi Dallapiccola*, Rochester: The University of Rochester Press.

Krämer, Thomas (1991), *Harmonielehre im Selbststudium*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel

Kämper, Dietrich (1984), *Gefangenschaft und Freiheit*, Köln: Gitarre+Laute.

Mittmann, Jörg-Peter (2009), *Intramedial Reference and Metareference in Contemporary Music* in: Werner Wolf (Hg.) *Metareference across Media*, Amsterdam/New York: Rodopi, 279–297.

Nathan, Hans (1958), »The Twelve-Tone Compositions of Luigi Dallapiccola«, *The Musical Quarterly* 3/1958, 289–310.



# Are Pitch-Class Profiles Really “Key for Key”?<sup>1</sup>

Ian Quinn

Most current approaches to key-finding, either from symbolic data such as MIDI or from digital audio data, rely on pitch-class profiles. Our alternative approach is based on two ideas: first, that chord progressions, understood rather loosely as pairs of neighboring harmonic states demarcated by note onsets, are sufficient as windows for key-finding, at least in the chorale context; and second, that the encapsulated identity of a chord progression (modulo pitch-class transposition and revoicing) is sufficient – that is, that reduction of progressions to pitch-class distributions is not necessary for key-finding. The system has no access to explicit information about a chord progression other than its transpositional distribution in the training corpus, yet it is able to reach an almost stunning degree of subtlety in its harmonic analysis of chorales it’s never heard before. This suggests that reductionist approaches to tonality may be off the mark, or at least that pitch-class reductionism might not be necessary for a principled account of key.

Most current approaches to key-finding, either from symbolic data such as MIDI or from digital audio data, use some form of the following procedure developed by Krumhansl and Schmuckler (Krumhansl 1990):

- Select a window of music to be analyzed;
- Determine the distribution of pitch classes within the window;
- Use the pitch-class distribution to determine the most likely key.

The devil, as usual, is in the details. Should window size be defined in terms of chronological time, notational (metrical) time, or number of note onsets? How big should the window be? How does key-finding for a given window take into account results for previous windows? How should pitch-class distributions be weighted? How is a key determination made from a given pitch-class distribution? The consideration of these and related questions has dominated the key-finding literature for some time.<sup>2</sup>

This paper proposes a novel approach to key-finding that is not based on pitch-class distributions, at least not in any recognizable sense. Tailored to a genre (the four-part chorale) favored first by early-modern theologians and then by late-modern music-theo-

1 I am grateful to Ian Bates and James Hepokoski for helpful commentary on an earlier version of this paper.

2 The title of this article alludes to Temperley 1999, one of the first articles to question Krumhansl’s methodology. For a more recent example of a discussion of methodological details see Chuan and Chew 2005.

ry pedagogues, this approach is based on two ideas: first, that chord progressions, understood rather loosely as pairs of neighboring harmonic states demarcated by note onsets, are sufficient as windows for key-finding, at least in the chorale context; and second, that the encapsulated identity of a chord progression (modulo pitch-class transposition and revoicing) is sufficient to serve as a basis for key-finding – that is, that knowledge of pitch-class distributions is not necessary for key-finding.

## 1. First data structure: the chord.

The reader is hereby forewarned that the word chord will be used in a rather nonstandard sense in this paper. In its ordinary-language sense, the word ‘chord’ is often used to refer to a harmonic entity with features that can be used to compare it with other chords: a root, a quality (e. G., major, minor, dim7, sus4), and possibly an inversion. In its ordinary-language sense, not any collection of pitch-classes can be a chord – only those that can be generated by stacking intervals of a third (relative to some diatonic scale). ‘A’ chord, in this context, is typically a theoretical entity abstracted away from the musical surface: although every note in a composition is said to fall under the influence of a chord, non-chord tones can appear, usually with the expectation that they will resolve in some style-dependent way.

### 1.1. Definition

Our sense of the word ‘chord’ will differ substantially from its ordinary pedagogical usage, referring to a snapshot of all pitch-classes sounding at any given moment.<sup>3</sup> (In the context of MIDI data, which constitute the input to the key-finding algorithm discussed here, the chord corresponding to a given time is determined by the set of note-on messages active at that time; things are slightly more complicated in the context of unperformed notation, and significantly more complicated in the case of audio data.) There is therefore no distinction between chord tones and non-chord tones: a chord is no more or less than the sum of the tones heard. Nor is there a restriction on what can constitute a chord; the model knows no distinction between consonant and dissonant, diatonic and chromatic, tertian and quartal, or any other set of theoretical terms.

Related to the model’s lack of distinction between chord tones and non-chord tones is its radically localized conception of what constitutes a chord: simply put, every time a new note sounds, a new chord is identified. The nature of the four-part chorale virtually guarantees that exactly four notes are sounding at any given moment; with few exceptions, each MIDI note-off message is immediately followed by a notionally simultaneous note-on message. Clearly it is this property of chorales that gives us the latitude to define chord in a manner that is at once so broad and so black-and-white. We will set aside

3 David Temperley uses a similar structure (the pitch-class set) in his Bayesian polyphonic key-finding algorithm (Temperley 2002, 207), but there are two important differences. First, Temperley’s model uses a window rather than an instantaneous time-slice. Second, Temperley analyzes the pitch-class set into its constituent pitch-classes, whereas our model encapsulates chords.

for now the question of the extent to which this definition can be carried over to other genres and other (non-MIDI) encodings.

Having said what can and should be called a chord, it remains for us to specify how chords should be identified. A chord will be characterized with reference to the bass voice, defined in this repertoire with respect to a particular contrapuntal part that almost always carries the lowest sounding note. The upper parts are identified in terms of their intervallic relationship to the bass, modulo octave equivalence and permutation of the upper parts. In other words, each chord's essential properties are roughly the same as those embodied in figured-bass notation: no attention is paid to how notes above the bass are assigned to particular voices or registers. (The primary difference between figured-bass practice and the present model is that we reckon intervals above the bass in semitones rather than diatonic scale-steps.) We may pay attention to doublings – the number of copies of each pitch-class in each chord – or we may ignore this information.

Once the upper-voice intervallic structure of the chord is determined, we encapsulate this information via a human-readable label. From the key-finding algorithm's point of view, this label is essentially arbitrary and unparseable – it is not merely a pitch-class distribution profile in disguise. Example 1 illustrates the identification of chords in a Bach chorale.

Der du bist drei in Einigkeit

0,3,7 3,3,10 3,3,8 0,5,7 0,4,7 0,6,7 0,3,7 3,7,10 3,3,7 5,5,9 4,7,9 0,4,7 4,7,10 0,4,7 ← fig. bass (with doubling)

7 9 9 0 0 0 7 7 9 7 5 7 7 0 ← bass line

3,7 3,10 3,8 5,7 4,7 6,7 3,7 3,7,10 3,7 5,9 4,7,9 4,7 4,7,10 4,7 ← fig. bass (without doubling)

mi.53 mi.73 ma.63 ss.54 ma.53 ??,67 mi.53 mi.7 mi.53 ma.64 mi.65 ma.53 do.7 ma.53 ← fig. bass, human readable (without doubling)

Example 1

The second row from the bottom shows the semitonal figured bass, and the bottom row shows the human-readable labels. Each label begins with a two-letter chord indicating the quality of the chord (see Table 1), followed by a dot and a series of numbers that specify the figured bass.<sup>4</sup>

4 For ease of reading, these numbers are given as diatonic intervals when the chord quality is identifiable; for unknown or unspesifiable chord types the numbers indicate the semitone size of intervals above the bass.

letters	quality			numbers
	<i>triad</i>	<i>seventh-chord</i>	<i>other</i>	
ma	major	major	—	diatonic figured bass
mi	minor	minor	—	" " "
di	diminished	diminished	—	" " "
au	augmented	—	—	" " "
do	—	dominant	—	" " "
hd	—	half-diminished	—	" " "
ss	—	—	suspension-derived	" " "
pp	—	—	passing-derived	" " "
??	—	—	other	chromatic figured bass

Table 1

### 1.2. Distribution of chords in the Bach corpus.

Of the 371 chorales in the Riemenschneider edition, twenty-two either duplicated another harmonization or contained phrases repeated more than twice; these were excluded from the study on the basis that including them might give a distorted picture of the distribution of chords and chord progressions in the corpus. The remaining 349 chorales, which constitute what we will refer to here as the 'Bach corpus,' contain 33,978 chords representing 167 distinct chord types. Table 2 collates these types into a familiar hierarchy of categories – chord type, chord quality, and inversion<sup>5</sup> – plus some catch-all categories. The 27 types corresponding to the familiar four triad qualities and five seventh-chord qualities account for slightly more than three-quarters of all the chords. Another 8% or so of chords could be understood as representing 10 tertian types such as incomplete triads or seventh chords, chords with added ninths, and so on.<sup>6</sup> The remaining 15% of chords represent 130 nontertian chord types resulting from what are ordinarily called 'non-chord tones,' though we reiterate that this model does not distinguish between chord tones and non-chord tones.

## 2. Second data structure: the chord progression

Just as we adopted a broad view of what is considered a chord, let us define chord progressions without worrying too much about what is usually meant by the term.

- 5 Because the system assumes enharmonic equivalence, no distinction can be made between inversions of augmented triads or diminished seventh chords.
- 6 It might be misleading to include ninth chords in the 'tertian' category, since these are almost all 9–8 suspensions, and the chords resulting from other kinds of suspensions (2–3, 4–3, and 7–6) are included in the 'nontertian' category.



ARE PITCH-CLASS PROFILES REALLY »KEY FOR KEY«?

root position	8054	67.5%	
first inversion	3451	28.9%	
second inversion	423	3.5%	
<b>major triads</b>	<b>11928</b>	<b>100.0%</b>	61.4%
root position	3875	65.5%	
first inversion	1659	28.0%	
second inversion	386	6.5%	
<b>minor triads</b>	<b>5920</b>	<b>100.0%</b>	30.5%
root position	206	14.1%	
first inversion	1099	75.4%	
second inversion	153	10.5%	
<b>diminished triads</b>	<b>1458</b>	<b>100.0%</b>	7.5%
<b>augmented triads</b>	<b>116</b>		0.6%
<b>TOTAL TRIADS</b>	<b>19422</b>	<b>100.0%</b>	57.2%
root position	1299	42.6%	
first inversion	995	32.6%	
second inversion	168	5.5%	
third inversion	589	19.3%	
<b>dominant sevenths</b>	<b>3051</b>	<b>100.0%</b>	44.1%
root position	501	29.4%	
first inversion	526	30.9%	
second inversion	261	15.3%	
third inversion	417	24.5%	
<b>minor sevenths</b>	<b>1705</b>	<b>100.0%</b>	24.7%
root position	381	40.4%	
first inversion	87	9.2%	
second inversion	135	14.3%	
third inversion	339	36.0%	
<b>major sevenths</b>	<b>942</b>	<b>100.0%</b>	13.6%
root position	174	20.2%	
first inversion	339	39.4%	
second inversion	227	26.4%	
third inversion	120	14.0%	
<b>half-diminished sevenths</b>	<b>860</b>	<b>100.0%</b>	12.4%
<b>diminished sevenths</b>	<b>358</b>		5.2%
<b>TOTAL SEVENTHS</b>	<b>6916</b>	<b>100.0%</b>	20.4%
nontertian	5048	66.1%	
tertian	2592	33.9%	
<b>TOTAL OTHER</b>	<b>7640</b>	<b>100.0%</b>	22.5%

Table 2

### 2.1. Definition

We define a chord progression as a pair of chords (each characterized as a collection of intervals above the bass) plus the ordered pitch-class interval between the two bass notes, measured in semitones. For purposes of the key-finding algorithm, the identity of a chord progression is also encapsulated and labeled with an arbitrary but human-readable label. The statistical information the system uses to estimate key centers, in other words, does not include any specific information about what chords constitute a progression or what the intervals the bass line traverses. The label takes a form like this:

do.42–(10)–mi.63

which refers to a dominant seventh chord with its seventh in the bass, resolving normally to a minor triad in first inversion. The number 10 indicates that the bass moves down by step (–2 semitones, modulo 12).

### 2.2. Distribution of chord progressions in the Bach corpus.

In the 349 Bach chorales used in study (see section 1.2), there are 33,630 chord progressions representing 3353 distinct chord-progression types. The relative frequency of chord-progression types seems to obey Zipf's law; that is, a ranking of all progression types by frequency will show a power-law relationship between rank order and frequency. For Zipf's-law distributions, log frequency is a linear function of log rank, with a slope close to –1 (in this case, about –1.23). This sort of distribution is associated with a number of social and linguistic phenomena, including most significantly the frequencies of words in natural-language corpora. Curiously, the distribution of progressions follows Zipf's law much more closely than the distribution of chord types, suggesting that the best way to make analogies about 'tonal grammar' in this repertoire might be to think of progressions, not chords, as playing the role that words play in language. (Chords might be productively thought of as analogous to morphemes.)

Table 3 lists progression types occurring more than 200 times in the Bach corpus and provides information about the scale-degree distribution of each progression.

For each instance of a progression in the corpus, we determine the scale-degree identity of the first bass note relative to the chorale melody's final pitch class (which is assumed to be the tonic); the table tallies the percentage of instances of each progression that occur on any given scale degree. Consider, for example, the fourth-ranking progression ( $n = 544$ ),

do.7–(5)–ma.53,

consisting of a root-position dominant seventh chord followed by a root-position major triad, with the bass moving down by fifth. In over half of the instances of this progression, the first bass note is scale degree 5 relative to the global tonic. In most of the remaining instances, the first bass note is a whole step above or below the tonic, which we would understand as scale degree 5 of a tonicized V (dominant) or III (relative major of a minor key).

rank	n	irrev	progression	probability of beginning on scale degree												k
				-2	-6	-3	-7	4	1	5	2	+6	+3	+7	+4	
1	886	0.98	ma.53-(0)-do.7	0	1	2	14	2	8	53	12	1	2	0	0	5.8
2	815	0.5	ma.53-(0)-ma.53	0	3	14	6	3	40	28	1	0	0	0	0	0.3
3	806	0.75	ma.53-(5)-ma.53	0	2	7	13	5	17	43	9	0	0	0	0	3.6
4	544	1	do.7-(5)-ma.53	0	0	1	15	3	4	57	16	0	0	0	0	5.3
5	505	0.91	ss.54-(0)-ma.53	0	4	4	12	6	13	42	8	2	2	0	0	5.0
6	364	0.62	ma.63-(1)-ma.53	0	0	0	0	0	2	7	19	8	17	36	6	1.1
7	331	0.5	mi.53-(0)-mi.53	0	0	0	2	8	59	7	3	13	2	0	0	6.0
8	315	0.93	ma.53-(10)-do.42	0	0	4	14	6	14	49	5	0	1	0	0	5.3
9	309	0.94	do.65-(1)-ma.53	2	0	0	0	0	1	6	13	10	10	29	24	2.5
10	300	0.99	mi.53-(10)-mi.42	0	0	0	2	9	42	7	6	26	2	0	0	1.2
11	300	0.66	ma.53-(5)-mi.53	0	0	0	0	3	22	51	2	5	11	0	0	3.4
12	281	0.97	ma.53-(11)-ma.42	4	10	12	4	16	45	3	0	0	0	0	0	4.3
13	272	0.97	do.42-(11)-ma.63	5	16	6	11	47	9	0	0	0	0	0	1	6.2
14	267	0.25	ma.53-(7)-ma.53	2	10	9	2	17	53	2	0	0	0	0	0	4.8
15	258	0.87	di.63-(10)-ma.53	0	0	1	7	15	12	5	31	22	0	0	0	-0.7
16	234	0.75	mi.53-(0)-di.63	0	0	1	6	23	10	4	34	15	2	0	0	-0.2
17	224	0.38	ma.53-(11)-ma.63	2	8	8	5	15	52	4	0	0	0	0	0	5.2
18	212	0.92	ma.63-(0)-do.65	4	9	1	0	0	2	4	6	11	14	32	10	2.9
19	211	0.91	ma.53-(0)-ma.7	2	8	13	4	38	28	1	0	0	0	0	0	-0.0
20	204	0.95	do.65-(1)-mi.53	12	18	1	0	0	0	0	0	4	18	29	12	0.9
21	200	0.99	mi.65-(2)-ma.53	2	20	3	2	48	19	0	0	0	0	0	0	3.8

Table 3

Because tonicizations and modulations are quite common in the Bach chorales, it is not typical for a progression to show a frequency much higher than 50 % for any given scale degree. Nor do many progressions have such sharply peaked scale-degree distributions as the one we have just seen. Consider two variants of the major V<sup>7</sup>-I cadence just discussed. Without the seventh (see the third-ranked progression, n = 806), the descending-fifth progression between two major triads is still associated with scale degree 5, but less so; also, the progression tends to happen more frequently starting from scale degree 1 (tonic to subdominant rather than dominant to tonic). The ninth-ranked progression (n = 309), a variant of the V<sup>7</sup>-I progression with the seventh chord in first inversion, has a much ‘flatter’ distribution than either of the other two, no doubt thanks to the frequent appearance of this progression in tonicizations and modulations instead of final cadences.

### 3. The key-finding algorithm

The present key-finding algorithm takes advantage of the differential distribution of progression types over scale degrees, leveraging this information to make accurate estimates of key center by means of a statistical-learning model. Since the model needs to be trained on real-world data, we avoid overfitting the model (i. e., begging the question) by dividing the Bach corpus a priori into a training set (the first 314 chorales, or 90% of the corpus, ordered by Riemenschneider number) and a test set (the last 35 chorales, or 10% of the corpus) which we can use to judge the model’s performance.

### 3.1. *Training phase.*

We train the model through the same procedure used to generate Table 3. Chorales are fed into the model one at a time. The system assumes that the final pitch class of the chorale melody is the global key center of the chorale. For each progression in each chorale, the model determines the scale-degree identity of the progression's first bass note, based on the interval from the chorale's global tonic and the bass note in question, and collates this information in a table. Each row of the table corresponds to a progression type, and each column corresponds to one of the twelve possible chromatic scale degrees (up to enharmonic equivalence). For every observation of a progression, the system increments the value of one cell in the table. Once the system has processed all the chorales in the training set, tallying each instance of each progression it encounters, it converts the observations into probabilities by dividing each cell by the row total. The table then resembles an expanded version of Table 3. Each row represents a probability distribution that allows the system to answer the following question: Given a particular instance of this progression in a novel chorale from the same corpus as the training set, and all other things being equal, what are the respective probabilities that each of the twelve pitch-classes is the novel chorale's key center?

Note that the model is not affected by the order in which it proceeds through the progressions or chorales in the training set. The context of each data point includes only the progression and the last note of its chorale melody. Recall, furthermore, that each progression has been encapsulated (assigned an arbitrary progression label). The system does not know what chords are in a progression, nor what its bass-line interval is – it only knows what the first bass note of the progression is, and what the progression's arbitrary label is.

A potential problem arises in the case of progression types appearing a very small number of times in the training set. Suppose a progression appears just once; when converted into a probability, this single observation becomes the hypothesis that the progression will appear on the same scale degree 100% of the time in novel chorales. Small numbers of observations lead to insupportably sharp probability distributions. To correct for this problem, a procedure called 'Laplace smoothing' is applied to the frequency tables before they are converted into probabilities; this simply involves adding 1 to the raw number of observations of each progression on each scale degree. When the actual number of observations is large, the smoothed probabilities are virtually identical to the unsmoothed probabilities. The smaller the number of actual observations, the more the smoothing step tends to redistribute probability mass evenly among all 12 scale degrees. In the single-observation case, the smoothed scale-degree probabilities are 15.4% (2/13) for the observed scale degree, and 7.7% (1/13) for each other scale degree.

### 3.2. *Test phase*

During the test phase, the system encounters each novel chorale in the form of an ordered list of chords, converting it into a list of encapsulated progression labels. The system proceeds through the list of chords once, maintaining a running estimate of global key center in the form of a probability-mass distribution over the twelve pitch classes.

The running estimate is taken into account as each new progression is read. The system is thus sensitive to the order in which it encounters progressions in the novel chorales of the test set, in contrast to the non-order-dependent character of the training phase. The algorithm is as follows:

1. *Initialization.* The system approaches each chorale with no assumption about key; it begins with a probability of 8.3% (1/12) to all keys in its running estimate.
2. *Input.* The system reads a progression from the chorale, and retrieves the key-probability table for that progression that it generated during the training phase. Progressions not found in the training set are assigned equal-probability tables (8.3% for all keys).
3. *Smoothing.* The previous running estimate is 'smoothed' by adding a constant amount of probability mass (5%) to each key-center probability. This has the effect of decaying the system's memory, slightly biasing it toward revising its key-center estimate in the face of new data instead of holding on to previous estimates. A larger constant gives the system a more flexible sense of key, and a smaller constant makes it more conservative.
4. *Updating.* The system updates its running estimate of key probabilities by multiplying each probability in the smoothed running estimate (from Step Three) with the corresponding probability in the key-probability table for the current progression (from Step Two). The new running estimate is normalized, or scaled so that the total probability of 100%.
5. *Looping.* If there are more progressions in the chorale, the system returns to Step Two. If not, the system moves on to the next chorale in the test set and returns to Step One.

#### 4. Properties of the system's key-finding results

There were thirty-five chorales in the test set, and the system accurately identified the key center of all thirty-five after processing the last progression. The test set included three phrygian chorales, which Bach invariably ends with a half cadence; in each case, the system 'correctly' identified the last note of the melody (the phrygian final) as scale degree 5. This result shows a particular robustness since the system, by design, 'incorrectly' analyzed phrygian chorales in the training set – in the training phrase, scale degree 1 is defined as the last note in the chorale tune, contrary to Bach's phrygian-mode usage.

Let us now consider the system's behavior in some detail. Our discussion will focus on the system's analysis of the chorale "Befiehl du deine Wege," Riemenschneider no. 367 (see Example 2). As a phrygian chorale, this is one of the more difficult and problematic pieces in the test set, and it raises some intriguing questions about the broader implications for music theory of this highly specialized computational model.

##### 4.1. Localness

More interesting than the system's final assessment of a chorale's key is what the running estimate looks like while the system is working its way through the chorale. The thick

Befiehl du deine Wege

The image shows a musical score for the chorale 'Befiehl du deine Wege' in G major. The score is divided into two systems of six measures each. Below the staff, shaded lines indicate the predicted key centers for each measure. The first system shows a progression from G to D, then B, and finally D. The second system shows a progression from D to G, then E, then A, and finally F# and B. The shading is darkest for the most probable key center at each point.

Example 2

shaded lines beneath the score in Example 2 indicate key centers with a probability of 20% or greater; darker parts of the line correspond to higher probabilities. In terms of what the system is literally trying to predict – the final note of the chorale tune – it fails utterly. Only the last two progressions bring about any serious prediction of F-sharp, and even then it is a distant second to B, the technically incorrect front-runner (remember that B is the phrygian final). But in terms of key-finding at the ‘local’ level, the system performs excellently, following along with all of Bach’s modulations and tonicizations. The extent to which the system attends closely to local changes of key can be controlled at the smoothing step (step 3) of the algorithm. The more the system smoothes its running estimate (its ‘memory’), the more susceptible it is to each incoming progression; a low or negative smoothing value will cause the system to hold more conservatively to its estimate over the long run. It is important to note that the system’s memory is not at all particularized – it does not remember which progressions it has heard before, but only what its estimated key-center probabilities were. Put another way, it knows what it has thought, but it can’t remember why.

#### 4.2. Mehrdeutigkeit

The chorale begins with an ambiguous progression that can be read as either V–I in G or as I–IV in D. (In a different voice-leading environment, a passing seventh might distinguish these two cases, with C-sharp for D and C-natural for G.) The system, starting with a blank slate, initially estimates the key center as G and reads the bass line of the first progression as V–I. It admits D as a second possibility midway through the first bar, but only gives up on G at the arrival of the cadential progression II<sup>6/5</sup>–V at the beginning of bar 2.

Upon taking the repeat (not shown in Example 1), the system holds on to the D-major interpretation of the first progression, reading the bass line of the first progression as I–IV.

What enables the system to analyze the same progression in different ways? Consulting Table 1, we see that all other things being equal, the progression in question (rank 3,  $n = 806$ ), a descending-fifth pair of root-position major triads, is about 2.5 times more likely to be V–I than it is to be I–IV, yet these are both reasonably probable. The probability table is unable to distinguish between ‘I–IV’ and ‘V–I of IV’ (or, for that matter, between ‘V–I’ and ‘I–IV of V’); and one would do well to wonder whether these do, in fact, mean different things. As Nicolas Meeùs writes, echoing Rameau: “Harmonic functions do not reside in chords, nor in the position of chords within an immanent tonal hierarchy. They result from a relation between chords. No chord is a dominant in itself, none is a tonic in itself; they become dominant and tonic with respect to each other when they occur in that relation” (2000, 15). For the system at hand, the only difference between what it hears at the beginning of each repeat of the ‘Stollen’ is its own predisposition: the first time through it hasn’t got one, so it goes with the default, V–I [of IV of D], and the second time through it’s predisposed to hearing D so it goes with the second choice, I–IV [of D itself].

#### 4.3. Holism

The system holds on to its estimate of D despite what a human analyst would be likely to interpret as a move to B at the beginning of the second phrase. It is only a few chords into the phrase that the system even recognizes B as a possible key center, and only at the cadence formula that the system lets go of its D hypothesis. In the third phrase, the system’s eagerness to return to D recalls its resistance to leave D in the second phrase. While this may seem to indicate a general bias toward the major key in a relative pair, there is scant evidence to support such a bias. In fact, for most standard dominant-tonic progression types, the system assigns an ‘in-III’ reading of the major-mode variant a higher probability than it assigns to the ‘in-VI’ reading of the minor-mode variant. This suggests that on the whole, the model trained on this particular training set actually has a minor-key bias.

Rather than indicating some abstract feature of the model, it is likely that the system’s analysis of the second phrase is due instead to a much more specific bias: the three progressions that begin the second phrase, which result from the combination of a 9–8 suspension with a passing motion in the bass, are unusually strongly associated with the relative minor in the training set. In other words, this ‘lick’ is not simply a signifier of the minor mode in the Bach chorales, but more specifically a signifier of the relative minor of the major.<sup>7</sup> The model is sensitive to this kind of style- or corpus-specific detail. In fact, it is sensitive ‘only’ to this kind of detail: thanks to the encapsulation of chords and progres-

7 Indeed, the model knows no distinction between major and minor at all. Its task is only to predict key center, operationalized as the last note of the melody. Modifying the model to predict mode would be possible, but given Bach’s tendency to conclude minor-mode chorales with major triads, it would be a nontrivial task involving manual tagging of the training set or the limited use of pitch-class profiles during the training phase.

sions, any general ‘biases’ or ‘tendencies’ that we observe in its key-finding behavior can only be emergent properties of the statistical distribution of progressions in the corpus.

The holistic, emergent nature of the system is also evident when it comes to the most ambiguous portion of its analysis, the third and fourth phrases. For most of this passage the system admits two possibilities; it is only at the cadences that the analysis is clarified. Among all the progressions in the model, the most key-defining ones (those with the most sharply peaked transpositional distributions in the training set) are the progressions associated with cadences. In turn, they are key-defining in the model solely by virtue of appearing at a highly consistent transposition in the training set. Concepts of harmonic function, of dissonance treatment, of the imperfect seeking its perfection – to paraphrase Cohen (2003) paraphrasing Marchetto paraphrasing Aristotle – do not come into play here. All that matters is the bare fact that cadential progressions are less well-distributed transpositionally than are other kinds of progressions.

## 5. Questions

The surprising success of this model raises at least two families of questions. Particularly pressing are questions concerning the model’s generalizability. The chorale repertoire is unique on a number of counts: it is relatively homorhythmic and texturally consistent; the harmonic rhythm is fast enough (relative to the frequency of note onsets) to guarantee a high information content in the harmonic domain; and it is easy to operationalize the identification of the crucial bass voice. Whether the system could be adapted to tonal repertoires that lack these characteristics – Classical piano sonatas, say, or Bach’s solo violin suites – is unclear.

Another group of questions has to do with the challenges this computational model poses to the standard music-theoretic ways of characterizing the phenomenon of key. The key-finding system presented here, I have emphasized repeatedly, is designed to be radically naïve. It has a prodigious memory, like most statistical-learning models, and a peculiar talent for long-range hearing (insofar as it is able to detect intervallic relationships between a progression at the beginning of the chorale and the note at the end); but it has no capacity to engage in the kind of reductionist thinking favored by music theorists. Whatever knowledge the system has of pitch-class profiles, harmonic function, chord structure, dissonance, and so on is entirely implicit. The system has no access to explicit information about a chord progression other than its transpositional distribution in the training corpus, and yet it is able to reach an almost stunning degree of subtlety in its harmonic analysis of chorales it’s never ‘heard’ before. This suggests that reductionist approaches to tonality may be off the mark, or at least that pitch-class reductionism might not be necessary for a principled account of key.



## References

- Chuan, Ching-Hua, and Elaine Chew. 2005. "Audio Key Finding Using FACEG: Fuzzy Analysis with the CEG Algorithm." *Music Information Retrieval Evaluation Exchange* (London, September 14).
- Cohen, David. 2003. "'The Imperfect Seeks Its Perfection': Harmonic Progression, Directed Motion, and Aristotelian Physics." *Music Theory Spectrum* 23: 139–69.
- Krumhansl, Carol. 1990. *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. New York: Oxford University Press.
- Meeùs, Nicolas. 2000. "Toward a Post-Schoenbergian Grammar of Tonal and Pre-tonal Harmonic Progressions." *Music Theory Online* 6.1.
- Temperley, David. 1999. "What's Key for Key? The Krumhansl-Schmuckler Key-Finding Algorithm Reconsidered." *Music Perception* 17: 65–100.
- . 2002. "A Bayesian Approach to Key-Finding." In *Music and Artificial Intelligence*. Edited by C. Anagnostopoulou, M. Ferrand, and A. Smaill. Berlin: Springer: 195–206.
- . 2007. *Music and Probability*. Cambridge/MA: MIT Press.



# Dispositio, Elaboratio und Decoratio – Aspekte des Fugenthemas bei Johann Sebastian Bach

Jörn Arnecke

Rekonstruiert man einen hypothetischen Entstehungsprozess Bachscher Fugenthemen entlang der von Johann Mattheson genannten Arbeitsschritte ›Dispositio‹, ›Elaboratio‹ und ›Decoratio‹, so gewinnt man sowohl konkrete Erkenntnisse über das jeweilige Fugenthema als auch generelle Einsichten in die Denkweisen, die der Themenfindung und der Fugenkomposition zugrunde liegen: Das Thema lässt sich als Extrakt eines mehrstimmigen, modellbasierten Satzes verstehen, und ihm wohnt ein kontrapunktisches bzw. kombinatorisches Potential inne. Auf dieses Potential hin kann das Thema entworfen sein, und die kontrapunktischen Möglichkeiten können im Laufe der Komposition offen gelegt und entfaltet werden. Dies wird anhand der ersten vier Fugenthemen des *Wohltemperierten Klaviers* (1722) gezeigt. Dabei erweist sich der dreistimmige Satz strukturell als so maßgebend, dass das Ende einer dreistimmigen Exposition als der eigentliche Ausgangspunkt der Komposition erscheint. In der Unterrichtspraxis sollten diese Einsichten dazu führen, dass Themen – auch improvisatorisch – entwickelt und auf ihre kontrapunktischen Möglichkeiten hin befragt werden.

2008 widmete sich eine Doppelausgabe der ZGMTH der ›Fuge‹ unter dem Eindruck, dass ihre Relevanz für den Musiktheorie-Unterricht zu schwinden scheine. Durch den vorliegenden Beitrag soll die dort angestoßene Diskussion fortgeführt und stärker auf die Lehre zugespitzt werden. Hierfür wird die Betrachtung bewusst auf das Fugenthema konzentriert;<sup>1</sup> die aufgestellten Thesen werden beispielhaft an den ersten vier Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* von Johann Sebastian Bach (1722) hergeleitet und belegt. Damit wird der Weg weiterverfolgt<sup>2</sup>, diesen nicht zuletzt als Lehrwerk konzipierten Zyklus in seiner Bedeutung und pädagogischen Motivation zu entschlüsseln.<sup>3</sup> Abschließend werden aus den Thesen Konsequenzen für die Unterrichtspraxis gezogen.

- 1 Der Autor knüpft damit an Überlegungen an, die er in einer Analyse des dis-Moll-Fugenthemas aus dem *Wohltemperierten Klavier* dargelegt hat (Arnecke 2002).
- 2 Auf die überaus umfangreiche Literatur zum *Wohltemperierten Klavier* kann im Rahmen dieser Untersuchung nur am Rande eingegangen werden; bewusst sind die Literaturbezüge auf die jüngst in der ZGMTH erschienenen Beiträge konzentriert.
- 3 Vgl. Deppert 2008, 288, der sich in diesem Punkt auf Hinrichsen 2008 und Schmoll-Barthel 2008 bezieht.

Der Blick soll dabei auf die nachschöpferische Arbeit gelenkt werden. Eine Analyse hat nach herkömmlichem Verständnis die fertige Komposition zum Gegenstand. Sie zerlegt das Werk in Bestandteile oder arbeitet mittel- und hintergründige Schichten heraus; sie kann den formalen Ablauf verdeutlichen, auf Modelle verweisen, harmonische oder melodische Strukturen aufdecken<sup>4</sup>, Höreindrücke reflektieren oder Bezüge zu außermusikalischen Feldern herstellen.<sup>5</sup> Wenn Musiktheorie jedoch den Anspruch erhebt, nachschöpferisch tätig zu sein, müsste ihr Ideal darin bestehen, musikalische Werke gewissermaßen nachzukomponieren und dadurch den Prozess von der Idee bis zur Ausarbeitung hypothetisch zu rekonstruieren.<sup>6</sup>

Die zentrale Rolle des Fugenthemas für die Konzeption einer Fuge dürfte unstrittig sein, wohl aber unterscheiden sich die Auffassungen davon, wie darauf im Unterricht Bezug genommen werden soll. Hermann Grabner schreibt in seiner *Anleitung zur Fugenkomposition* (1934):

»Rezepte« zur Anfertigung von Fugenthemen zu geben [...], ist sinnlos, da die Erfindung eines guten Themas immer Sache der künstlerischen Inspiration sein wird. Der kompositorisch minder Begabte möge sich daher für die folgenden Übungen lieber eines der im Anhang angegebenen Themen bedienen, als sich mit einem stümperhaften selbsterfundnen Thema abzuplagen.<sup>7</sup>

Wenn aber der Unterricht zu einer nachschöpferischen Arbeit werden soll, wenn es darum geht, den Kompositionsprozess nachzuvollziehen, dann muss die These gegensätzlich lauten:

### *These 1*

Der Bau des Themas ist die erste, grundlegende Arbeit des Fugenkomponisten.

Und dies lässt sich noch erweitern:

### *These 2*

Aus der Grundidee der Fuge kann die Konzeption des Themas erwachsen: Engführungen, Umkehrungen usw. können in ihm angelegt werden.<sup>8</sup>

4 Vgl. Polth 2008.

5 Vgl. Jeßulat 2008.

6 Natürlich ist es unmöglich anzugeben, wie Bach vorgegangen ist und in welchen Schritten er eine Fuge konzipierte. Aber der Versuch eines Nachkomponierens lässt sowohl die Bedingungen der Entstehung als auch die konkreten kompositorischen Problemstellungen deutlicher hervortreten und ermöglicht es, Hypothesen über Bachs Kompositionsweise abzuleiten.

7 Grabner 1934, 8. Dass Grabner mit dieser Meinung nicht allein steht, zeigt sich in der fast gleich lautenden Formulierung fast fünfzig Jahre zuvor bei Ernst Friedrich Richter, der die Themenfindung als »Sache des Talents und der Inspiration« bezeichnet (1886, 54); vgl. hierzu Froebe 2008b, 243.

8 Für die Umkehrung hat auch Heinrich Deppert diese Verbindung hergestellt, bezogen auf Bachs Praeludium und Fuge in A (BWV 896): »Das Thema muss wohl für diesen Zweck entsprechend entworfen worden sein!« (2008, 295) Diese Vermutung führt er nicht weiter aus.

Anders als bei Instrumentalfugen aus der Zeit um 1700<sup>9</sup> ist bei Johann Sebastian Bach das Modell oft nicht unmittelbar erkennbar<sup>10</sup>; wir müssen also den Weg vom Modell zum Thema in mehreren Schritten zurücklegen. Dabei hilft uns eine Aussage von Johann Mattheson:

Wenn nun hier eine fernere lehrreiche Betrachtung von der Erfindungs-Kunst an- gestellt werden soll, so wird zuvörderst nöthig seyn darzuthun, daß dieselbe Kunst drey unzertrennliche Gefährten haben müsse, ohne welche auch die allerschönsten Einfäl- le von schlechter Würde sind. Diese drey heissen: *Dispositio, Elaboratio & Decoratio* [...].<sup>11</sup>

Wir werden also von einem elementaren Stimmführungsphänomen ausgehen, dieses ausarbeiten und schließlich diminuieren und so zu einem Thema profilieren.<sup>12</sup>

## Das Thema aus einer einstimmigen Linie

Als Beispiel diene das Vorhaben, eine Fuge mit vielen Engführungen zu komponieren. Engführungen gelten in der historischen Fugenlehre als fester Bestandteil, als Krönung einer Komposition.<sup>13</sup> So überrascht es nicht, dass ein Lehrwerk wie das *Wohltemperierte Klavier* diese Kunst gleich in der ersten Fuge mustergültig und in besonderer Dichte vor- führt. Gesucht ist also ein Gerüstsatz, der in besonderer Weise Engführungen ermöglicht.

Hierfür schöpft der Komponist aus einem Vorrat an Möglichkeiten. Wie sich zeigen wird, lassen sich aus dem folgenden Stimmverlauf (Beispiel 1) Engführungen gewinnen:



Beispiel 1: Einstimmiger Elementarvorgang, der Engführungen ermöglicht

Denn die Bogenform des Sekundgangs erlaubt es, eine Unterstimme in der Unterquart so zu führen, dass mit dem melodischen Wendepunkt von einem steigenden Sextenpa- rallelismus in einen fallenden Terzenparallelismus gewechselt wird; sowohl Terzen als auch Sexten erlauben den doppelten Kontrapunkt in der Oktave, so dass die Konstel- lation auch mit vertauschter Ober- und Unterstimme möglich ist. Für diese zweistimmige Fassung bedarf es einer kleinen rhythmischen Korrektur (Beispiel 2):<sup>14</sup>

9 Vgl. Froebe 2008b, 218 ff.; Polth 2008, 260 ff.

10 Eine Ausnahme bildet, wie unten ausgeführt wird, die Cis-Dur-Fuge aus dem *Wohltemperierten Klavier*.

11 Mattheson 1739, 122.

12 Diese Vorgehensweise beruft sich auf den Ansatz von Volkhardt Preuß (2002).

13 Froebe führt hierfür Johann Gottfried Walther, Johann Mattheson, Friedrich Wilhelm Marpurg und Johann Georg Albrechtsberger an (Froebe 2008b, 228).



Beispiel 2: Zweistimmiger Elementarvorgang

Die rhythmische Korrektur muss in die Oberstimme übertragen werden. Zugleich ermöglicht dies, für einen besseren musikalischen Fluss die Anfangsnote zu verkürzen und mit einer Pause anzusetzen (Beispiel 3):



Beispiel 3: Engführung mit rhythmischer Veränderung des ursprünglichen Sekundgangs

Die terzparallele Linienführung im zweiten Teil des Beispiels legt eine Formulierung als Fauxbourdonsatz nahe<sup>15</sup>, zumal hierdurch die Möglichkeit des doppelten Kontrapunktes in der Oktave erhalten bleibt (Beispiel 4):



Beispiel 4: Interpretation des zweiten Abschnittes als diminuerter Fauxbourdonsatz

Wir haben also einen elementaren Stimmführungsvorgang gewählt (Dispositio) und ausgearbeitet (Elaboratio). Nach der Anweisung Matthesons fehlt nun noch die Decoratio: Das Stimmgerüst soll diminuiert bzw. ornamentiert werden, als Engführung entsprechend in beiden Stimmen. Hierzu eignet sich besonders die Viertelnote, da sie der längste Notenwert und zugleich der melodische Wendepunkt ist (Beispiel 5).

14 Derartige Elementarvorgänge fasst Mauritius Vogt unter den Begriff der ›phantasia simplex‹. Diese bestimmt Froebe als »ein elementares, im Kern zweistimmiges und insofern für weitreichende Transformationen und Kombinationen offenes kontrapunktisches Modell« (2008b, 212). Im vorliegenden Beispiel wäre demnach eine aufsteigende mit einer absteigenden ›phantasia‹ kombiniert.

15 Dies geht auf den Grundsatz zurück, das Thema in einen mehrstimmigen Satz einzufügen, so »daß man sich bey Erfindung desselben sogleich den Baß und die übrigen Gegenstimmen vorstellt« (Marpurg 1753/54, I, § 5, 29); vgl. hierzu auch Froebe 2008b, 227 ff.



Beispiel 5: Ornamentation des melodischen Wendepunkts<sup>16</sup>

Für eine bessere Fortsetzung kann auch die Themenkadenz diminuiert werden, und so ergibt sich schlüssig die erste Engführung in Johann Sebastian Bachs C-Dur-Fuge aus dem *Wohltemperierten Klavier* (Beispiel 6).<sup>17</sup>



Beispiel 6: Johann Sebastian Bach, *Wohltemperiertes Klavier* (1722), Fuge C-Dur BWV 846, T. 7–8, Sopran und Tenor

### Das Thema aus einem linearen Parallelismus

Grundlage für diese Überlegungen war ein einstimmiger Melodiebogen, aus dessen dichter Imitation die Überführung eines Sexten- in einen Terzenparallelismus resultierte. Im Folgenden soll ein linearer Parallelismus von vornherein als Ausgangspunkt der Themenbildung dienen (Beispiel 7).



Beispiel 7: Parallele Sexten als Elementarvorgang für ein Fugenthema

Zum Sextenparallelismus lässt sich, ebenfalls in Sekundschrinen verlaufend, eine Gegenbewegung bilden. Zu dieser neuen Stimme ist außerdem eine terzparallele Linie möglich, welche die vorherige Oberstimme ersetzen kann, so dass sich ein neues dreistimmiges Modell ergibt (Beispiel 8).

16 Der hier vorliegende »vokale« Thementypus ist gegenüber der metrischen Verschiebung, die aus der engen Imitation im Abstand einer Viertel resultiert, unempfindlich. Um die metrische Indifferenz beider Einsätze zu verdeutlichen, wurden die Taktstriche weggelassen.  
 17 Eine andere Deutungsmöglichkeit der Themenkadenz liegt in der Verschränkung von Tenor- und Alt-klausel, vgl. hierzu den Abschnitt »Das Thema aus einer Klausel-Wendung«.



Beispiel 8: Dreistimmige Modelle mit Sext- bzw. Terzparallelen und Gegenbewegung

Beide Erscheinungen lassen sich miteinander kombinieren – die Sextparallelen stehen auf den Stationen der halben Noten, die dreistimmigen Modelle sind zwischengeschaltet bzw. fungieren als Diminutionen des einfachen Sextenparallelismus (Beispiel 9).



Beispiel 9: Integration der gegenläufigen Sekundgänge in den übergeordneten Sextenparallelismus

Diese gegenläufigen, dreistimmigen Modelle sind im mehrfachen Kontrapunkt der Oktave vertauschbar, z. B. können sich im ersten Modell Ober- und Unterstimme gegenseitig ersetzen. Setzt man die auf diese Weise gewonnene Stimmkombination an der Position der dritten halben Note ein, so ergibt sich folgende Themenkadenz (Beispiel 10):



Beispiel 10: Integration dreier gegenläufiger Modelle

Nun muss wiederum die Decoratio erfolgen: Eine Stimme wird thematisch profiliert und der Satz dadurch hierarchisch organisiert<sup>18</sup> (Beispiel 11).



Beispiel 11: Thematisch profilierte Bassstimme im dreistimmigen Satz



Daraus ergibt sich unmittelbar der dreistimmige Satz für den Schluss der Exposition (Beispiel 12).



Beispiel 12: Johann Sebastian Bach, *Wohltemperiertes Klavier* (1722), Fuge c-Moll BWV 847, T. 7–9

### Das Thema aus einer Vorhaltskette

Ein weiteres Beispiel gewinnen wir, wenn wir den einfachen Parallelismus in eine Vorhaltskette überführen, etwa den Sextenparallelismus in die 7-6-Konsequente (Beispiel 13).



Beispiel 13: 7-6-Konsequente

Es ist unmittelbar erkennbar, dass das Thema der Cis-Dur-Fuge auf dieser Vorhaltskette beruht und zwischen beiden Stimmen der Vorhaltskette hin und her springt. Bach baut jedoch eine metrische Beschleunigung in das Thema ein: Am Anfang ist eine Achtelnote des Modells auf drei Achtelnoten im Thema gedehnt, dann sind es zwei Achtelnoten, und schließlich stellt sich die rhythmisch regelmäßige 7-6-Folge mit Wechsel auf jeder Achtelnote ein, so dass die beiden Stimmen des Modells in der Kadenz Tenor- und Diskantklausel bilden.



Beispiel 14: Johann Sebastian Bach, *Wohltemperiertes Klavier* (1722), Fuge Cis-Dur BWV 848, Thema

Im mehrstimmigen Satz lässt sich der zweite Takt des Themas klar sequenziell fassen: Wird das Thema in den Bass gesetzt, können Sextparallelen in der Oberstimme die strukturelle Oberstimme des Themas verdoppeln (Beispiel 15).

18 Die Frage der Hierarchie der Stimmen in der Fuge diskutiert Michael Polth aus dem Blickwinkel der Schenkerian Analysis (2008, 250) in Auseinandersetzung mit Carl Dahlhaus' Sichtweise (1989).



Beispiel 15: Thema im Bass (zweiter Takt), Sextparallelen in der Oberstimme

Wieder bietet sich für die Dreistimmigkeit der Fauxbourdonsatz an. Den Sextsprung des Themas im Bass kann die Mittelstimme auffangen, indem sie jeweils terzweise abwärts geht (Beispiel 16).



Beispiel 16: Thema im Bass (zweiter Takt), dreistimmig gesetzt

Indem wir die Mittelstimme diminuieren und die Oberstimme durch Vorhalte anreichern, gelangen wir auch hier wieder direkt zum dreistimmigen Schluss der Exposition in Bachs Fuge (Beispiel 17).



Beispiel 17: Johann Sebastian Bach, *Wohltemperiertes Klavier* (1722), Fuge Cis-Dur BWV 848, T. 6–7

Wir haben nun an zwei Beispielen gesehen, dass unsere Überlegungen nicht nur zum Thema, sondern jeweils direkt zu jener dreistimmigen Fassung führten, die bei Bach am Ende der Exposition steht. Wenn wir damit den Entwicklungsprozess zur Fugenexposition richtig herleiten, so ergeben sich zwei neue Thesen:

### *These 3*

Im dreistimmigen Satz erfährt das Thema seine idealtypische Darstellung als Teil eines modellbasierten Stimmenkomplexes. So kann die Schlussdisposition für eine dreistimmige Exposition als ›Kernstück‹<sup>19</sup> formuliert werden.

*These 4*

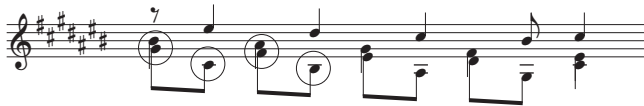
Die Exposition wird von ihrem Ende her komponiert.<sup>20</sup>

Anhand der Cis-Dur-Fuge lässt sich zudem gut zeigen, welche Konsequenzen eine entsprechende Themendisposition für die großräumige Anlage einer Fuge haben kann. Ist ein Thema sequenziell gebaut, bietet es eine Materialgrundlage für die Bildung sequenzieller Zwischenspiele. Aus dem Fauxbourdonatz kann durch andere metrische Gliederung eine Terzfallsequenz werden (Beispiel 18).



Beispiel 18: Zusammenhang zwischen 7-6-Kette, Fauxbourdon und Terzfall

Der Fauxbourdon kann durch Diminution der Bassstimme in eine Quintfallsequenz umgeformt werden (Beispiel 19).



Beispiel 19: Zusammenhang zwischen Fauxbourdon und Quintfall

Bach bestreitet mit diesem Sequenzrepertoire die Zwischenspiele der Fuge: in einer Kombination aus Terz- und Quintfall (Beispiele 20 und 22), als terzweise sequenzierter Quintsprung abwärts mit gegenläufiger, terzweise ansteigender Stimme (Beispiel 21) und als Quintfall (Beispiel 23).



Beispiel 20: Johann Sebastian Bach, *Wohltemperiertes Klavier* (1722), Fuge Cis-Dur BWV 848, T. 7–8

- 19 Diesen Begriff führte Christoph Hohlfeld ein; vgl. Hohlfeld 2000, 24 (zur C-Dur-Fuge), 41 (zur c-Moll-Fuge) und 300 (Definition).
- 20 Die Thesen 3 und 4 legen es nahe, dreistimmige Fugen als Ausgangspunkt für den Unterricht zu wählen – denn hier muss der idealtypische Triosatz weder zur Vier- oder Fünfstimmigkeit ergänzt noch auf die Zweistimmigkeit reduziert werden.

Beispiel 21: Johann Sebastian Bach, *Wohltemperiertes Klavier* (1722), Fuge Cis-Dur BWV 848, T. 12–13

Beispiel 22: Johann Sebastian Bach, *Wohltemperiertes Klavier* (1722), Fuge Cis-Dur BWV 848, T. 16–17

Beispiel 23: Johann Sebastian Bach, *Wohltemperiertes Klavier* (1722), Fuge Cis-Dur BWV 848, T. 21–22

Das Beispiel belegt, wie weitgehend das Thema auch die Zwischenspiele der Fuge bestimmen kann.<sup>21</sup> So kommen wir zu einer weiteren These:

#### *These 5*

Das Thema kann darüber hinaus den Bau der Fuge beeinflussen: Wenn es sequenziell gebildet ist, sequenzielle Bildungen impliziert bzw. Sequenzbausteine zur Verfügung stellt, gibt es dem Komponisten Material an die Hand, das er in der Fuge entfalten kann.

### Das Thema aus einer Klausel-Wendung

Das Thema der cis-Moll-Fuge (Beispiel 24) lässt sich als eine Kombination der beiden Primärklauseln fassen, zwischen denen das Thema sprungweise wechselt (Beispiel 25).



Beispiel 24: Johann Sebastian Bach, *Wohltemperiertes Klavier* (1722), Fuge cis-Moll BWV 849, Thema



Beispiel 25: Johann Sebastian Bach, *Wohltemperiertes Klavier* (1722), Fuge cis-Moll BWV 849, Herleitung des Themas aus dem Klauselgerüst

Zum dreistimmigen Satz ergänzt dies eine Terzmixtur zur Tenorklausel, die bereits auf der ersten Zählzeit einsetzen kann<sup>22</sup> (Beispiel 26).



Beispiel 26: Erweiterung zum dreistimmigen Modell

Die Oberstimme erhält einen zusätzlichen Ansatztakt, und das Thema wird um eine Oktave nach unten versetzt, denn selbstverständlich sind die Primärklauseln vertauschbar (Beispiel 27). Es folgt die Diminution zunächst der Oberstimme (Beispiel 28) und dann der Mittelstimme, der Diskantklausel. Schließlich kann der Satz durch eine weitere Stimme zur Vierstimmigkeit ergänzt werden, so dass sich die Bachsche Konstellation von Thema und Kontrasubjekten ergibt (Beispiel 29).



Beispiel 27: Dreistimmiges Modell plus Ansatztakt in der Oberstimme

21 Eine anders gelagerte großformale Konsequenz des Themas kann laut Christoph Hohlfeld in der Wiedergabe der »Konturtöne des Themas« als »Stationen« der Fuge liegen; er zeigt dies u. a. an der eingangs besprochenen C-Dur-Fuge (2000, 25).

22 Eine fast gleich lautende »inventio« formuliert Ariane Jeßulat (2008, 316f.).

Beispiel 28: Diminution der Oberstimme

Beispiel 29: Johann Sebastian Bach, *Wohltemperiertes Klavier* (1722),  
Fuge cis-Moll BWV 849, T. 73–76

Aus den Überlegungen zur cis-Moll-Fuge folgt eine weitere Aussage:

### These 6

Bei einer Doppel- oder Tripelfuge wird zunächst das Zusammentreffen der verschiedenen Themen festgelegt.

## Schlussfolgerungen

Wie wir gesehen haben, lässt sich das Fugenthema als Extrakt eines modellbasierten Satzes verstehen. Bach wählt für jede der ersten vier Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* einen anderen Ausgangspunkt: einstimmige Linie, Parallelismus, Vorhaltskette (bzw. Sequenz) sowie Klausel-Wendung.

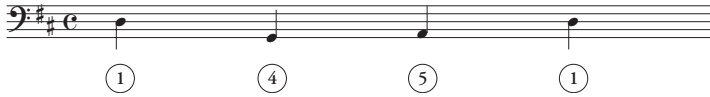
Unser Versuch, den Weg zur Bachschen Themenbildung nachzuvollziehen, legt Konsequenzen für den Unterricht nahe:

- Insbesondere der Kerngedanke, dass am Anfang des Kompositionsprozesses einer Fuge nicht das Fugenthema steht, sondern eine satztechnische Idee, sollte im Unterricht reflektiert werden.
- In eigenen Übungen sollten Fugenthemen aus verschiedenen Elementarvorgängen (Linien, Parallelismen und Vorhaltsketten bzw. Sequenzmodellen) entwickelt werden, Figurationen improvisatorisch ausgeführt werden.
- Bildet aber ein fertiges Fugenthema den Ausgangspunkt einer Aufgabe, so beginnt die Komposition einer Fuge nicht bei Takt 1. Vielmehr wird das Thema zunächst im Hinblick auf seine kontrapunktischen Potentiale genau untersucht, im zweiten

Schritt wird eine kompositorische Idee entwickelt und im dritten ein dreistimmiges ›Kernstück‹ für den Schluss der Exposition ausformuliert; hier zeigt sich das Thema in seinem modellgebundenen Zusammenhang.

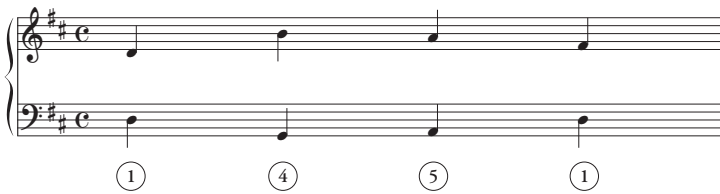
- Auch Mischformen in Aufgabenstellungen sind praktikabel: Der Ansatz eines Fugenthemas kann gegeben sein, und das Thema ist so weiterzuführen, dass die Fuge in eine Richtung profiliert wird – etwa als Umkehrungs- oder Engführungsfuge.

Eine konkrete Aufgabenstellung könnte darin bestehen, ein Thema über ein Bassmodell zu bilden. Selbst der einfache Bassstufengang 1-4-5-1 kann hier erhellend sein (Beispiel 30):



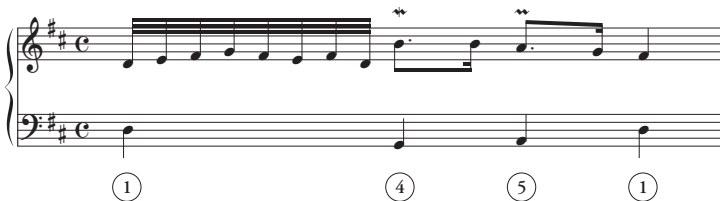
Beispiel 30: Bassstufengang als Fundament für ein Fugenthema

Eine schlichte Oberstimme hierzu könnte lauten (Beispiel 31):



Beispiel 31: Oberstimme zum Bassstufengang

Nun fehlen noch Diminution und rhythmische Gestaltung – und schon sind wir, nach unserer Analyse der ersten vier Fugenthemen aus dem *Wohltemperierten Klavier*, beim Thema der fünften Fuge gelandet (Beispiel 32):



Beispiel 32: Johann Sebastian Bach, *Wohltemperiertes Klavier* (1722), Fuge D-Dur BWV 850, Thema mit unterlegtem Bass

Es zeigt sich: Das Lehrbuch *Wohltemperiertes Klavier* muss weiter gelesen werden.

## Literatur

- Arnecke, Jörn (2002), »Idee, Umkehrung, Synthese. Das Thema der Fuge dis-Moll aus Johann Sebastian Bachs ›Wohltemperiertem Klavier‹«, in: *Melodie und Harmonie. Festschrift für Christoph Hohlfeld zum 80. Geburtstag* (= Musik und, Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Neue Folge 3), hg. von Reinhard Bahr. Berlin: Weidler, 85–103.
- Dahlhaus, Carl (1989), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, II. Teil: *Deutschland* (= Geschichte der Musiktheorie 11), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Deppert, Heinrich (2008), »Grundsätze zum Studium der Kompositionstechnik in den Fugen von J. S. Bach«, 1. Teil, *ZGMTH* 5/2–3, 287–312.
- Froebe, Folker (2008a), Editorial, *ZGMTH* 5/2–3, 191–193.
- (2008b), »Ein einfacher und geordneter Fortgang der Töne, dem verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind«. Der Begriff der ›phantasia simplex‹ bei Mauritius Vogt und seine Bedeutung für die Fugentechnik um 1700«, *ZGMTH* 5/2–3, 195–247.
- Grabner, Hermann (1934), *Anleitung zur Fugenkomposition*, Leipzig: Kistner & Siegel.
- Hinrichsen, Hans Joachim (2002), »Zur Wirkungsgeschichte des wohltemperierten Klaviers«, in: Siegbert Rampe (Hg.), *Bach. Das Wohltemperierte Klavier I – Tradition, Entstehung, Funktion, Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag*, München: Katzschichler, 27–51.
- Hohlfeld, Christoph (2000), *Johann Sebastian Bach, Das Wohltemperierte Klavier 1722. Schule musikalischen Denkens, Teil 2*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Jeßulat, Ariane (2008), »Nam et expectat et attendit et meminit – Dimensionalität von Zeit und Zeiterfahrung in der Fuge cis-Moll BWV 849«, *ZGMTH* 5/2–3, 313–333.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1753/54), *Abhandlung von der Fuge [...]*, 2 Bde., Berlin, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1974.
- Mattheson, Johann (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Reprint, 5. Aufl., Kassel: Bärenreiter 1991 (= Documenta Musicologica, Druckschriften-Faksimiles 5).
- Polth, Michael (2008), »Satztechnische und strukturelle Stimmführung im frühen 18. Jahrhundert. Zur Bedeutung des Fugensoggettos für den musikalischen Zusammenhang«, *ZGMTH* 5/2–3, 249–286.
- Preuß, Volkhardt (2002), »Die Fuge zwischen Rezeption und Wandel«, in: *Melodie und Harmonie. Festschrift für Christoph Hohlfeld zum 80. Geburtstag* (= Musik und, Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Neue Folge 3), hg. von Reinhard Bahr, Berlin: Weidler, 63–84.
- Richter, Ernst Friedrich (1886), *Lehrbuch der Fuge*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Schmoll-Barthel, Jutta (2002), »Wege eine Fuge Bachs zu verstehen«, in: Siegbert Rampe (Hg.), *Bach. Das Wohltemperierte Klavier I – Tradition, Entstehung, Funktion, Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag*, München: Katzschichler, 235–320.
- Sprick, Jan Philipp (2008), »Fugen-Lehrbücher im 20. Jahrhundert«, *ZGMTH* 5/2–3, 347–370.



# Harmonisches Hören im Stilbereich Impressionismus

Lilo Kunkel

Der vorliegende Text zeigt Möglichkeiten zur Erarbeitung des Stilbereichs ›Impressionismus‹ im Gehörbildungsunterricht. Dabei werden anhand zahlreicher Literaturbeispiele, die jeweils eine systematische Analyse erfahren, zentrale Kompositionstechniken erläutert.

## EINLEITUNG

Musiktheorie und musiktheoretischer Unterricht haben den musikalische Impressionismus noch nicht angemessen erschlossen. Begrifflichkeiten wie »Ganztondiatonik« oder die Behauptung, dass »Quartenklänge anstelle von Terzschichtungen«<sup>1</sup> aufträten, spiegeln die Unklarheiten, die nach wie vor bestehen. Erst recht wird im Gehörbildungsunterricht selten auf typisch impressionistische Strukturen eingegangen. Dabei wäre hier wie auch in anderen Stilbereichen eine gezielte Hörschulung von großer Bedeutung:

- Strukturelles Hören und das Unterscheiden verschiedener tonsetzerischer Faktoren geben Aufschluss über die Großform und übergeordnete Gestaltungsprinzipien eines Stückes und gegebenenfalls über programmatische Zusammenhänge.
- Je genauer eine Struktur (beispielsweise in der Literatur für den instrumentalen Hauptfachunterricht) bereits hörend erschlossen wird, desto leichter kann sie gezielt geübt werden. Das Auswendiglernen und Auffinden von Fehlern wird erleichtert.
- Schließlich ist das genaue hörende (und analytische) Erfassen Voraussetzung, um bestimmte Klanglichkeiten improvisatorisch nachzuvollziehen zu können.

Viele impressionistische Strukturen sind sehr komplex. Gerade im üppig instrumentierten, vielschichtigen orchestralen Satz und bei schnellen Tempi ist das hörende Erfassen eine anspruchsvolle Aufgabe. Andere, häufig vorkommende Faktoren und Tonalitäten wiederum eignen sich sehr gut für Gehörbildungsaufgaben. Dabei verbindet sich das Erfassen des impressionistischen Stilbereichs mit dem Hören elementarer Klanglichkeiten (Pentatoniken, Vierklänge im Bereich der sogenannten Mixturen etc.) und der Wiederholung von Klängen, die bereits aus der ›romantischen‹ Musik bekannt sind bzw. sein sollten (z. B. Mehrklänge mit typischen Hinzufügungen). Anhand der Préludes von Debussy

1 Bieri 1935, 183.

werden im Folgenden einige mögliche Aufgabenstellungen beschrieben. Die römische Ziffer bezeichnet den Band (I oder II) der *Préludes*, die arabische Ziffer die Nummer des Stückes im Zyklus (jeweils 1–12); danach folgt die Angabe der jeweils relevanten Takte (manche der zitierten Notenbeispiele geben darüber hinaus einen größeren Zusammenhang wieder).

Die analytischen Begrifflichkeiten orientieren sich an der *Harmonik* von Gárdonyi/Nordhoff, die an die ungarische Musiktheorie-Tradition (etwa die Bartók-Forschung von Ernő Lendvai) anknüpft und wertvolle Kategorien insbesondere für die Analyse der Klangsprache um 1900 zur Verfügung stellt.

## 1. TONVORRÄTE

Im Impressionismus etablieren sich Tonvorräte, die teilweise schon in der Romantik auftreten, als selbstverständliches Material. So kann man etwa aus der figurativen Akkordweiterung<sup>2</sup> die Entstehung der sogenannten akustischen Tonalität ableiten. Diese und andere auch verselbständigt auftretende Tonsysteme sollen im Folgenden besprochen werden.

### 1.1 Pentatonik

#### *Analytische Vorbemerkung*

Pentatonische Felder treten in der impressionistischen Musik in verschiedenen satztechnischen Erscheinungsformen auf, beispielsweise als Melodie, als arpeggierter ›Klangteppich‹ oder in Form von akkordischen ›Auftragungen‹. Diether de la Motte erklärt ihr Vorkommen als eine der im zwölf- und gleichstufig temperierten chromatischen Tonsystem möglichen Annäherungen an die indonesische Materialtonleiter Slendro, die »die Oktave in fünf nahezu aber nicht exakt gleiche Teile« teilt, »wobei zwei Distanzen etwas größer sind als die übrigen drei«.<sup>3</sup> Auch werden Pentatoniken, vor allem pentatonische Melodien, oft in ›archaisierendem‹ Zusammenhang eingesetzt.

Die hörende Erschließung von pentatonischen Feldern gibt nicht nur Aufschluss über impressionistische Kompositionstechniken, sondern bildet auch eine gute Grundlage für elementare Hör- und Singübungen. Erzsébet Hegyi begründet dies in den methodischen Handreichungen zur Arbeit mit der Kodály-Chorschule folgendermaßen:

[...] the melodic patterns of this pentatonic system are extremely clear, even their great variety does not preclude simplicity, for their intervals do not include any diminished or augmented interval or the upward or downward minor second. For precisely these reasons varied vocal practice in pentatony can lay the foundations of secure intonation.<sup>4</sup>

2 Gárdonyi/Nordhoff 1990, 116 ff. und 135 ff.

3 La Motte 1976, 249. Die Stimmung von Gamelan-Instrumenten unterscheidet sich allerdings grundlegend von der gleichstufigen Temperatur. Vgl. hierzu Schumacher u. a. 1986, 782, insbes. Sp. 1 und 2.

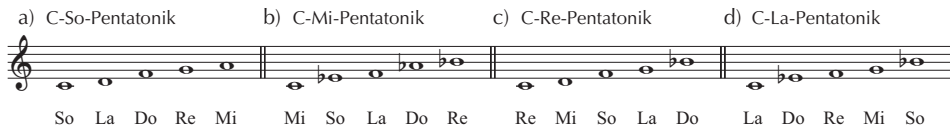
4 Hegyi 1975, 18.

Neben Singeübungen im pentatonischen Raum, zu denen die Kodály-Schule zahlreiche Anregungen bietet, sind solche Übungen wichtig, bei denen sich das Erfassen pentatonischer Strukturen mit der analytischen Erkenntnis über Grund- bzw. Bezugstöne und dem Gebrauch der entsprechenden Nomenklatur verbindet. Benennt man den Ton einer pentatonischen Skala, der dem Grundton der entsprechenden Durskala entspricht, mit der Solmisationssilbe ›Do‹, ergeben sich für die anderen Töne der Pentatonik die Namen ›Re‹, ›Mi‹, ›So‹ und ›La‹.



Beispiel 1: C-Do-Pentatonik nach Gárdonyi/Nordhoff 1990, 224

Neben der elementaren Skala *c-d-e-g-a* (C-Do-Pentatonik) können auch pentatonische Skalen oder Felder mit anderem Grundton solmisorisch präzisiert werden. (Als Grundton kann man dabei beispielsweise den tiefsten Ton eines pentatonischen Akkords oder die Finalis einer pentatonischen Melodie auffassen.)



Beispiel 2: Verschiedene Pentatoniken über c nach Gárdonyi/Nordhoff 1990, 224 f.

Zwei Übungen lassen sich daraus ableiten, die gleichzeitig den Überblick über verschiedene Vorzeichenbereiche schulen:

1. Von einem gewählten Grundton aus (vgl. Beispiel 3: Bezugston es) wird die zugehörige Do-Pentatonik ermittelt (Vorzeichenbereich 3b), dann (eventuell unter Nachkontrolle durch das Klavier) sowohl mit absoluten Tonnamen als auch relativen Solmisationssilben gesungen. Dazu erzeugt man die Parallelskalen (also Skalen mit gleichem Tonvorrat, aber anderem Grundton, z. B. F-Re-, G-Mi-Pentatonik etc.) in gleicher Weise. Alle so entstehenden Skalen lassen sich als der ›3-b-Pentatonik‹ zugehörig bezeichnen.
2. Von einem gleichbleibenden Grundton aus werden alle möglichen Pentatoniken gesungen (Beispiel 4: F-Do = 1 b, F-Re = 3 b, F-Mi = 5 b etc.).



Beispiel 3: Es-Do-Pentatonik und Parallelskalen

a) F-Do-Pentatonik      b) F-Re-Pentatonik      c) F-Mi-Pentatonik

d) F-So-Pentatonik      e) F-La-Pentatonik

Beispiel 4: Pentatoniken über einem gleichbleibenden Grundton

Beispiel 5: Claude Debussy,  
Préludes II, Nr. 5, T. 9

Solche Übungen können dazu beitragen, dass Pentatoniken mit der Zeit hörend ›absolut‹ erkannt werden. Die Identifikation eines Partiturausschnitts als pentatonisch wird oft dadurch erleichtert, dass das Notenbild in vielen Fällen ›verräterisch‹ lückenhaft, nämlich ›quartig‹ oder ›sterzig‹, erscheint, so bei der Des-Do-Pentatonik in Beispiel 5 (II, 5, T. 9, 3. Viertel). Der ›milde‹ oder dissonanzarme Klangeindruck pentatonischer Felder ist ein weiteres Erkennungsmerkmal.

### Pentatonische Melodien

Beispiel 6 (II, 9, T. 44 ff.) eignet sich gut als Einstiegsübung zur Erschließung pentatonischer Melodien, da hier die (kurzzeitige) Etablierung des neuen Tonvorrats mit einem ›scharfkantigen‹ Fakturwechsel im Klaviersatz zusammenfällt und daher leicht wahrnehmbar ist.

(Même mouvt.)

Beispiel 6: Claude Debussy, Préludes II, Nr. 9, T. 44–46

Isoliert man die pentatonischen Takte aus dem Zusammenhang, kann man daran im langsamen Tempo verschiedene Übungen vornehmen:

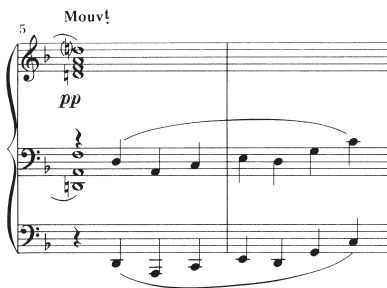
Das ›Do‹ zu finden, wird beim langsamen Spielen bzw. Singen keine besondere Mühe bereiten, da durch die großenteils skalare Struktur der Melodie ein deutlicher Grundtonbezug vorliegt. Die wenigen Stellen, an denen die Skala durchbrochen ist, er-

fordern besonderes Augenmerk beim solmisierten Singen. Indem man die Studierenden von verschiedenen Stellen des Ausschnittes an singen lässt (z. B. ab T. 45), kann die Sicherheit im Auffinden der richtigen Silben überprüft werden.

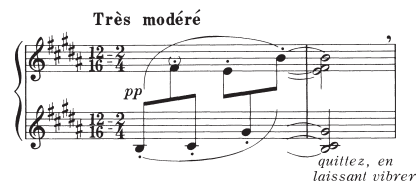
Interessant ist der unterschiedliche ›sinnliche‹ Gehalt, den Pentatoniken je nach Konstellation annehmen können. Für den weniger geübten Hörer ist es wichtig, nicht nur »durale«<sup>5</sup> Ausschnitte wie das obige Notenbeispiel, sondern auch ›mollare‹ Melodien wie Beispiel 7 (II, 10, T. 5 f., Viertelnoten) als pentatonisch identifizieren zu können.

Zur analytischen Erschließung sollen zunächst wieder das ›Do‹ und davon ausgehend die anderen Solmisationssilben aufgefunden und singend geübt werden. Dazu kann man am Klavier ein pentatonisches Total anschlagen und die Töne gezielt hineinsingen bzw. heraushören. Das Ohr wird beim Hören des Ausschnittes entweder einer D-Re-Pentatonik (wegen des vorherigen tonikalen d-Moll-Dreiklangs) oder einer A-La-Pentatonik (wegen der Vierklangsbrechung a-c-e-g, die etwa halbtaktig zu hören ist) zuneigen; in beiden Fällen ergibt sich ein mollarer Klangeindruck.

Den ›schwebenden‹ Charakter der So-Pentatonik kann man an Beispiel 8 (I, 5, T. 1–2) wahrnehmen, das ebenfalls durch solmisiertes Singen erschlossen werden soll. Beide vorausgegangenen Ausschnitte bieten sich für die weiterführende Hörübung an, Pentatoniken auch innerhalb der typisch impressionistischen Schichtstrukturen (z. B. Melodieschicht plus akkordische Begleitschicht plus Orgelpunktschicht im Instrumentalsatz) aufzufinden.



Beispiel 7: Claude Debussy, Préludes II, Nr. 10, T. 5–6

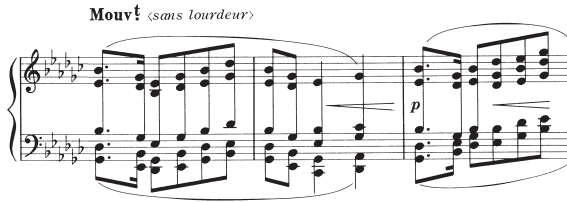


Beispiel 8: Claude Debussy, Préludes I, Nr. 5, T. 1–2

### Pentatonische Akkorde

Innerhalb von Mixturen, aber auch in anderen Zusammenhängen ergeben sich oft Klänge, die sich in ihrer weiträumigen Auftragung (›weite Lage‹) eignen, um vertikal erschlossen zu werden. Beispiel 9 (I, 8, T. 24–26) lässt sich als pentatonische Mixtur in der oben beschriebenen Weise singen.

5 Die Assoziation der Do-Pentatonik mit Dur ergibt sich im ersten Takt dieses Beispiels wohl aus der besonderen (metrischen) Betontheit der Töne Do-Mi-So (Dur-Dreiklang).



Beispiel 9: Claude Debussy, Préludes I, Nr. 8, T. 24–26

Hier bietet sich außerdem an, jeden Klang einzeln von unten nach oben solmisiert zu singen. Dass dabei der Klang oktavreduziert gesungen und die jeweils treffsicherste und bequemste Stimmlage gewählt wird, versteht sich hier wie bei vergleichbaren Singübungen von selbst. Das Hören des jeweiligen Grundtonbezuges und der Klangcharakteristik etwa einer kurzzeitigen Mi- oder La-Pentatonik (auch im nur viertönigen Akkord) hilft dabei, solche Klänge auch in anderem Zusammenhang zu erkennen.

Vollständige pentatonische Klänge ergeben sich außerhalb von Mixturen in den Beispielen 10 (II, 4, T. 24, 2. und 3. Achtel) und 11 (II, 9, T. 49). Beim erstgenannten Beispiel kann man darauf hinweisen, dass die Re-Pentatonik schon in früh- und hochromantischen Kompositionen auftritt, dort meistens als dominantischer Klang. Die üppige weite Lage der F-Do-Pentatonik in Beispiel 11 bietet Hörhilfe und Improvisations- bzw. Instrumentationsanregung etwa für den Jazz-Klaviersatz (typisches F6/9-Voicing).



Beispiel 10: Claude Debussy, Préludes II, Nr. 4, T. 24



Beispiel 11: Claude Debussy, Préludes II, Nr. 9, T. 49

### *Pentatonische Felder*

Neben pentatonischen Einzelakkorden finden sich in impressionistischen Kompositionen oft größere Abschnitte die auf pentatonischen Tonvorräten beruhen. Eine weitere Hörfähigkeit, die trainiert werden kann, besteht also darin, auch im raschen Tempo zu erfassen, dass ein pentatonisches Feld erklingt, und dieses zu bestimmen. Skalar arpeggierte Felder sind dabei am leichtesten zu erschließen. Beispiel 12 (I, 11, T. 73 und 75, jeweils 2. Viertel) kann zuerst mehrmals im Originaltempo angehört werden. Durch langsames Durchspielen und Durchsingen bestimmt man es analytisch als So-Pentatonik. Bei erneutem Hören des Originals wird diese Erkenntnis gefestigt.

(Mouv!)

73 *p* *pp* 12 *m. g. - m. d. (en dehors)* *p* *pp*

Beispiel 12: Claude Debussy, Préludes I, Nr. 11, T. 73–75

*Unterscheiden pentatonischer Felder von anderen Tonvorräten*

Mit der vorherigen Aufgabenstellung verwandt ist die Übung, hörend zwischen Pentatoniken und anderen Klanglichkeiten zu unterscheiden. Mit Beispiel 13 (I, 2, T. 38–48) kann die Fähigkeit geübt werden, den sinnlichen Unterschied zwischen der scharfen, ganztönigen Tonalität und der milden Pentatonik wahrzunehmen und den genauen Zeitpunkt des ›Umschlagens‹ zu bestimmen. Der Fakturwechsel im Klaviersatz erleichtert dabei das differenzierende Hören.

*p* *pp* *dim. molto* *p* *mf* *Emporté* *Cédez* *Très retenu* *au Mouv!* *pp* *(comme un très léger glissando)*

Beispiel 13: Claude Debussy, Préludes I, Nr. 2, T. 38–48





au Mouvt! (en retenant)

89

dim. p pp marqué pp

95

Beispiel 16: Claude Debussy, Préludes II, Nr. 4, T. 89–100

Retenu

Retenu

pp p

1<sup>er</sup> Mouvt!

p p mf

Beispiel 17: Claude Debussy, Préludes II, Nr. 4, T. 37–46

Der Undezimakkord aus dem Tonvorrat D-Akustisch bzw. As-Akustisch in Beispiel 17 (II, 4, T. 40–43) kann absolut gesungen in beiden enharmonischen Varianten, solmisiert gesungen mit *as* oder *d* als Do dargestellt werden.

### Unterscheiden akustischer Felder von anderen Tonvorräten

Die Beispiele 18 und 19 bieten sich an, um die Unterscheidung zwischen der akustischen Skala und den ihr ähnelnden kirchentonalen diatonischen Skalen zu üben. Beispiel 18 (II, 8, T. 8–9) stellt Teile einer Skala dar, die je nach Ergänzung als akustisch oder mixolydisch gedeutet werden kann. Durch abwechselndes Hineinsingen des Tones e für Akustisch und es für Mixolydisch soll die genaue hörende Unterscheidung dieser Modi geübt werden. Ebenso lässt sich der ›indifferente‹ Tonvorrat des Beispiels 19 (II, 8, T. 14) durch Ergänzung des Tones c in Akustisch oder durch Ergänzung des Tones cis in Lydisch verwandeln.

Beispiel 18: Claude Debussy, Préludes II, Nr. 8, T. 8–10

Beispiel 19: Claude Debussy, Préludes II, Nr. 8, T. 14

### 1.3 Distanzielle Tonsysteme

Tonsysteme, die die Oktave in gleiche oder periodisch alternierende Abstände aufteilen, können als distanziell bezeichnet werden.<sup>7</sup> Unter den distanziellen Oktaveinteilungen spielen die Ganztonleiter und die alternierende Achtstufigkeit (Wechsel zwischen Halbton- und Ganztonschritt), die späteren Messiaen-Modi 1 und 2, im Impressionismus wohl die wichtigste Rolle. Einige ihrer Erscheinungsformen und Möglichkeiten zum hörenden Erschließen sollen im Folgenden beschrieben werden.

<sup>7</sup> Vgl. Gárdonyi/Nordhoff 1990, 156.

### 1.3.1 Ganztonfelder

#### Allgemeines

Die Ganztonleiter ist laut de la Motte die zweite Möglichkeit, das indonesische Tonsystem Slendro in der temperierten Zwölfstufigkeit darzustellen.<sup>8</sup>

Um mit Ganztonfeldern zu arbeiten, muss man sie zunächst einmal erkennen. Einen optischen Hinweis gibt dabei die relativ hohe Anzahl von Versetzungszeichen, die zur Darstellung gantztöniger Felder nötig sind: Unabhängig von der Generalvorzeichnung werden für mindestens zwei bzw. drei von sechs Tönen Versetzungszeichen benötigt. (Ein weiterer optischer Anhaltspunkt ist im Übrigen die oftmals ›großterzige‹ oder ›großsekundige‹ Auftragung wie in den Beispielen 20 (I, 2, T. 1–4) und 21 (II, 12, T. 53–54). Wegen der mitunter merkwürdigen Silben, die sich dadurch beim Solmisieren ergeben würden, und des oftmals nicht sehr deutlichen Grundtonbezugs erscheint die relative Solmisation hier weniger praktikabel.

**Modéré** < ♩ = 88 >  
 < Dans un rythme sans rigueur et caressant. >

Beispiel 20: Claude Debussy, Préludes I, Nr. 2, T. 1–4

Beispiel 21:  
 Claude Debussy,  
 Préludes II,  
 Nr. 12, T. 53–54

#### Skalare Strukturen

Zum Einhören in weitere typisch gantztönige Fakturen eignet sich das Stück *Voiles* (Préludes I, Nr. 2), das gänzlich – mit Ausnahme von lediglich 6 Takten – auf Ganztonmaterial beruht. In den Terzmixturen der bereits zitierten Anfangstakte (Beispiel 20) kann bei langsamem Tempo abwechselnd die Ober- und Unterstimme auf Tonnamen gesungen werden, während die andere Stimme dazugespielt wird (wobei natürlich – der Klavierstimmung entsprechend – gleichstufig temperierte, nicht etwa reine, Großterzen entstehen sollen). Das Fortsetzen der realen Mixtur fördert dabei die Gewandtheit im Finden der Tonnamen und der zugehörigen Tasten.

<sup>8</sup> La Motte 1976, 249f.; vgl. hierzu Anm. 2.

## Nichtskalare Strukturen

Beispiel 22 (I, 2, T. 58–61) zeigt in der linken Hand eine weitere typische Mehrklangsstruktur im ganztönigen Raum: Die Assoziation mit terzlosen halbverminderten Septakkorden liegt nahe. Hier liegen ebenfalls Mixturen vor, die jedoch nicht ausschließlich Versetzungsgrößen in Sekundschritten aufweisen. Auch sie können durch mehrstimmiges Üben (singen und dazuspielen) erarbeitet werden.

*Très apaisé et très atténué jusqu'à la fin*

Beispiel 22: Claude Debussy, *Préludes I*, Nr. 2, T. 58–61

Anhand von Beispiel 23 (II, 11, T. 91–94) kann im Rahmen des Stimmumfangs Treffsicherheit im Bereich ›Weitmelodik‹ geübt werden; singt man Ober- und Unterstimme und spielt dazu oktavreduziert die Zweitstimme, ergibt sich wiederum eine skalare Struktur.

*Doux et lié*

Beispiel 23: Claude Debussy, *Préludes II*, Nr. 11, T. 91–94

Beispiel 24: Claude Debussy, *Préludes I*, Nr. 11, T. 95–98

Beispiel 24 aus demselben Stück (T. 95–98) zeigt Intervallsprünge, die ersungen werden können. Auch bietet es sich bei den beiden zuletzt genannten Beispielen an, sie singend und spielend zu einer der oben gesehenen dreistimmigen Mixturen (übermäßiger Dreiklang oder ›halbverminderter‹ Klang) zu ergänzen.

## Unterscheiden ganztöniger Felder von anderen Tonvorräten

Ganztönige Strukturen werden oft mit akustischen Feldern verwechselt, wahrscheinlich wegen der unteren ganztönigen Hälfte der akustischen Skala. Eine Übung zur Unterscheidung kann aus Beispiel 25 (I, 3, T. 15–16) erwachsen. In Takt 15 erklingt nur eine ganztönige Struktur (aus *heses*, *ces*, *des* und *es*). Der in Takt 16 hinzutretende Ton *ges* zeigt aber, dass es sich um einen Ausschnitt aus Heses- oder Ces-Akustisch handelt, nicht aus einem Ganztonfeld. Das Manipulieren des Zitats durch Singen und Spielen des Tones *g* statt *ges* in der Unterstimme kann den klanglichen Unterschied verdeutlichen.



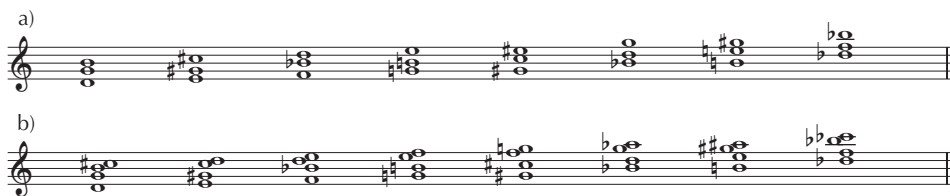
Beispiel 25: Claude Debussy, Préludes I, Nr. 3, T. 15–16

### 1.3.2 Alternierende Achtstufigkeit

#### Vorübungen

Die alternierende Achtstufigkeit oder Halbton-Ganztonskala ist nur begrenzt transponierbar. Beginnt man die Bildung der Skala vom Ton *c* aus mit einem Halbtonschritt aufwärts, entsteht diejenige Struktur, die Messiaen als erste Transposition des 2. Modus bezeichnet hat. Von *cis* aus erhält man die zweite Transposition, von *d* aus die dritte Transposition. Von *dis* aus konstruiert, entsteht derselbe Tonvorrat wie über *c*.<sup>9</sup>

Für den im Umgang mit der alternierenden Achtstufigkeit noch Ungeübten bietet sich als Einstiegsübung an, die Skala in den drei möglichen Transpositionen zu singen. Diese Übung lässt sich dahingehend erweitern, dass in drei- bis vierstimmigen Mixturen (Beispiel 26) einzelne Stimmen gesungen und die anderen dazugespielt werden. Schließlich können die einzelnen Akkorde der Mixturen auch von unten nach oben durchgesungen werden. Dabei kann man einen Klang voraussingen und dann spielend nachkontrollieren. Indem der Übende überlegt, welcher Klang als nächstes folgt und wie er strukturiert sein muss, verschafft er sich Überblick über den Tonvorrat einer Transposition. Eine andere Übermöglichkeit besteht (gerade bei Vierklängen) darin, den Klang zuerst am Instrument anzuschlagen und dann die Töne herauszuhören und nachzusingen. So wird das Ohr im Erkennen von Klangtypen und Klangverbindungen geschult, die auch in Messiaens Kompositionen eine zentrale Rolle spielen. Ferner kann festgestellt werden, dass die Grundtöne der entstandenen Mixturklänge im Kleinterzabstand stehen.



Beispiel 26: Mixturen in der alternierenden Achtstufigkeit

#### Mehrklangstrukturen

Beispiel 27 (II, 4, T. 60–64) lässt sich nutzen, um verschiedene Mehrklangstypen in ihrer Struktur zu erfassen und gleichzeitig der typisch kleinterzigen Abstände gewahr zu

9 Vgl. hierzu Messiaen 1966, 57.

werden. Es kann – der Kompositionsweise entsprechend – in verschiedenen Schichten zur Übung herangezogen werden: Zunächst kann man die Klangtypen im mittleren und unteren System ermitteln, indem man die Akkorde von unten nach oben mit Tonnamen, auch mit ›Funktionsnamen‹ der einzelnen Akkordbestandteile (Beispiel des ersten Klangs in T. 62: ›Septime-Terz-Quinte-Grundton‹), singt. Weiterhin kann der Lehrer mehrere Klänge unmittelbar nacheinander spielen, und die Studierenden hören die jeweiligen Grundtöne heraus oder singen sie hinein. Besondere Aufmerksamkeit gebührt der übermäßigen Undezime (T. 62 und T. 63, jeweils 2. Klang, Ton *a*) als typischer Hinzufügung.

Beispiel 27: Claude Debussy, Préludes II, Nr. 4, T. 60–65

Die obere Schicht (System 1) kann erarbeitet werden, indem man die arpeggierten Klänge der Takte 60, 62 und 63 zuerst spielt und dann mit absoluten Tonnamen nachsingt. Danach kann man auch hier die Akkordtöne in ihrer Funktion singend benennen. Die Klänge der oberen Schicht lassen sich außerdem noch simultan, also nicht arpeggiert, anschlagen und singen.

Schließlich kann das ganze Beispiel gehört werden (eventuell ebenfalls mit simultan angeschlagenen Klängen der oberen Schicht). Dabei soll sich das Ohr (etwa wie das Auge beim Betrachten eines Vexierbilds) abwechselnd auf die untere und die obere Schicht konzentrieren und die Klänge identifizieren. Wie beim Einstudieren eines Klavierstücks, bei dem man an schwierigeren Stellen die ›Hände einzeln übt‹, kann man auch hierbei die schwer zu hörenden Momente herausgreifen und in der beschriebenen Art nochmals schichtweise erarbeiten.

Unterscheiden alternierend achtstufiger Felder von anderen Tonvorräten

An die vorangegangenen Übungsideen knüpft der Vorschlag an, den Klangeindruck der alternierenden Achtstufigkeit durch differenzierendes Hören von anderen Tonvorräten abzusichern.

Nur zwei Töne unterscheiden die alternierende Achtstufigkeit von der akustischen Skala. Die folgende Übung kann die Fähigkeit trainieren, die beiden Tonvorräte voneinander abzugrenzen. Beispiel 28 (II, 3, T. 66–75) zeigt zunächst einen akustischen Undezimakkord (Dominantseptakkord mit übermäßiger Undezime), der auch in einem alternierend achtstufigen Tonvorrat aufgehen würde. Durch die Linie der Mittelstimme in Takt 68 f. (namentlich den Ton c) werden kurzzeitig sowohl der akustische als auch der alternierend achtstufige Tonvorrat gesprengt. Die folgenden Takte können – die relativ große Präsenz der typisch akustischen Bestandteile legt dies nahe – abwechselnd im Original und in ›akustischer Verfremdung‹ gespielt werden, indem man die Töne e und d durch diejenigen Töne ersetzt, die in Des-Akustisch enthalten sind.

Beispiel 28: Claude Debussy, Préludes II, Nr. 3, T. 66–75

## 2. MEHRKLANGSBILDUNGEN

Als ›Mehrklänge‹ werden im Folgenden diejenigen Klänge bezeichnet, die über den Septakkord hinausgehende Optionen enthalten, also ›Mehr-als-Vierklänge‹ sind.

Dabei kann man zwischen den sehr häufigen akustischen Klangtypen, deren Töne skalar aufgetragen einige oder alle Töne einer akustischen Skala repräsentieren, und Klängen mit anderen Hinzufügungen unterscheiden. Akustische Mehrklänge können innerhalb eines längeren akustischen Feldes stehen, wie Beispiel 29 (I, 9, T. 113–116) zeigt. Hier entstehen über einem rhythmisch figurierten akustischen Nonakkord (Es 7/9) durch die Melodiestimme wechselnde Hinzufügungen der große Tredezime und der übermäßige Quarte. Somit sind alle Töne einer Es-akustischen Skala vertreten. Diese Faktur lädt zu der Übung ein, zunächst die Akkordschicht als Vierklang zu spielen, also unter Aussparung der None, und dann die Akkordanreicherungen hineinzusingen<sup>10</sup> (quasi mit Fermate

10 Vgl. Stoiber 1995, 70.

auf jedem Melodieton) und ihre unterschiedliche Schärfe wahrzunehmen. Durch das Transponieren dieser Übung wird die Flexibilität im Spielen und Singen geschult.

Beispiel 29: Claude Debussy, Préludes I, Nr. 9, T. 113–116

Beispiel 30 (II, 6, T. 39–42) bietet eine gute Übung für das Hören und Singen verschiedener Hinzufügungen. Zuerst kann die untere Schicht (notiert in den zwei unteren Systemen) durchgehört werden, in der bis auf die zweite Takthälfte von Takt 41 (akustischer Nonakkord) nur akustische Septakkorde vorkommen. In der bereits beschriebenen Weise soll der Studierende sie spielen und singen; dabei kann jede Struktur in ihrer Lage (Terz- oder Septlage) erfasst werden. Die punktierte Oberstimme erzeugt verschiedene Hinzufügungen. Sie sollen im langsamen Tempo in den liegenden Septakkord hineingesungen und auch hörend erfasst werden. Das Beispiel lässt sich dahingehend abwandeln, dass man jede der vorkommenden Hinzufügungen in jeden Klang hineinsingt, also etwa auch die übermäßige Quarte in den Es-Dur-Vierklang.

Beispiel 30: Claude Debussy, Préludes II, Nr. 6, T. 39–42

An Beispiel 31 (I, 6, T. 21–23) kann man sehr gut die besondere Klanglichkeit der ›Doppelterz‹, also der kleinen Terz zusätzlich zur großen Terz über dem Grundton (als übermäßige None oder kleine Dezime notiert) wahrnehmen. Hier soll ausschließlich das untere System betrachtet werden. Die Doppelterz (Ton e) tritt in der zweiten Takthälfte von Takt 21 zunächst nur figurativ auf und wird in die bereits im Klang vorhandene Terz *f* weitergeführt. In der zweiten Hälfte von Takt 23 verwandelt sich der Ton e durch die veränderte Vierklangsbasis zur großen None, die in die Doppelterz *f* weitergeführt wird. Diese bleibt bis zum Akkordwechsel bestehen. Auch diese Klänge können wiederum arpeggiert gesungen werden, ferner kann man über wechselnden Vierklangskernen die große None und die Doppelterz singend hinzufügen. Die Grundtonfolge *Des-D* lädt weiterhin dazu ein, das Notenbeispiel improvisierend in Form einer realen Sequenz fortzusetzen, beispielsweise mit den Grundtönen *Es-E* und den gleichen Hinzufügungen wie in Takt 23.



Cédez . . // a Tempo      En animant surtout dans l'expression  
*p expressif et lentvre*

19 *piu p* *pp* *sempre pp*

23 *pp*

Retenu . . a Tempo

Beispiel 31: Claude Debussy, Préludes I, Nr. 6, T. 19–26

Auch an Beispiel 32 (II, 2, T. 15–16) lässt sich der besondere Charakter von Doppelterzklängen gut erfahren. Die fantasievolle Faktur regt hier ebenfalls dazu an, das Beispiel improvisierend weiterzuführen: Zuerst kann die reale Mixtur der Akkorde auf den Takt-Einsen fortgesetzt werden, indem nach der Grundtonfolge *cis-dis* weitere ganztönige Schritte (oder andere Intervalle) gespielt und die Doppelterzklänge darüber arpeggiert gesungen werden; auch kann man die Klänge spielen und eine Oberstimme dazu singen, wie sie die Achtel des untersten Systems (höchste Stimme des Klaviersatzes) vorgeben: Hinzufügung von Septime und Doppelterz (T. 15) oder Quinte und Grundton (T. 16).

15 *pp*

Beispiel 32: Claude Debussy, Préludes II, Nr. 2, T. 15–16

### 3. MIXTUREN

#### 3.1 Allgemeines

Mixturen, also parallel geführte Mehrklänge<sup>11</sup> kommen als farbliche Bereicherung von Melodielinien (gesteigerte Einstimmigkeit) oder als Begleitschichten vor. An ihnen lassen sich mehrere Dinge üben: Erstens können die Studierenden einzelne Klangtypen ermitteln und memorieren; zweitens können sie die Distanzen zwischen den Klängen bestimmen (keineswegs werden Mixturklänge immer nur schrittweise versetzt); drittens

11 Gárdonyi/Nordhoff 1990, 147.

können sie die besondere Klanglichkeit verschiedener Mixturtypen wahrnehmen. Die folgenden Beispiele sind deshalb einerseits nach der Komplexität der Klangtypen, andererseits nach der Art der Mixtur (tonal, real) geordnet.

Hörübungen, die mit Hilfe eines jeden der Notenbeispiele durchführbar sind, bestehen darin, Beginn und Schluss des Mixtur-Abschnitts zu ermitteln und die Mixtur fortzusetzen, indem man die vorgegebene Struktur auf neue Tonhöhen versetzt weiterspielt und -singt.

### 3.2 Tonale Mixturen

Tonale Mixturen (Mixturen, die sich ausschließlich im Tonvorrat einer Tonart bewegen, wobei die Klangtypen sich den tonartlichen Gegebenheiten anpassen) sind häufig Dreiklangsmixturen. Sie stehen mitunter in einem archaisierenden programmatischen Zusammenhang oder haben zumindest eine entsprechende Klangwirkung.

Beispiel 33 (I, 10, T. 72–75) zeigt eine tonale Mixturmeliode aus grundstelligen Dreiklängen über einer Begleitschicht in Form eines figurierten Orgelpunktes. Zunächst können hier die Einzelklänge durchgehört und in Geschlecht und Lage identifiziert werden; dann kann man die Einzelstimmen solmisiert und absolut singen. Da es sich um eine tonale Mixtur handelt, lassen sich alle Töne im unalterierten Solmisationsbereich bzw. in der 0-Vorzeichen-Ebene ausdrücken.

Beispiel 33: Claude Debussy, Préludes I, Nr. 10, T. 70–75

Beispiel 34 (I, 6, T. 29–31) zeigt eine Mixturschicht als Begleitstruktur zu einer Oberstimmenmelodie. Zunächst soll nur die Mixturschicht betrachtet werden. Nach der Identifikation der Einzelklänge als Sextakkorde soll der Studierende die tonale Ebene der Mixtur ermitteln und die Einzelklänge und Einzelstimmen solmisiert singen. Dann kann auch die Melodielinie des oberen Systems einbezogen werden, indem abwechselnd die eine Schicht gespielt und die andere dazu gesungen (die Mixturschicht arpeggiert) wird. Schließlich sollte man bei mehrmaligem Hören des Beispiels mit den umgebenden Takten den Beginn und vor allem den Schluss der Mixtur ermitteln können, der mit dem Wechsel von Sextakkorden zu Grundakkorden in Takt 31 zusammenfällt.

*p* (*Comme un tendre et triste regret*)

**Plus lent**

Beispiel 34: Claude Debussy, Préludes I, Nr. 6, T. 27–32

### 3.3 Reale Mixturen

#### *Vorbemerkung*

Bei realen Mixturen ist das Hören der Einzelklänge, sobald einmal der (gleichbleibende) Klangtyp ermittelt wurde, von minderer Bedeutung. Wichtiger ist hier das Hören der Entfernungen zwischen den einzelnen Klängen; da die Klänge von einer Tonart oder Tonalität losgelöst sind, sind auch die Entfernungen schwieriger zu erkennen als bei der tonalen Mixtur.

#### *Dreiklangsmixturen*

Insgesamt fällt auf, dass es sich bei nahezu allen Dreiklangsmixturen um Durdreiklangsmixturen handelt. Vergleichsweise leicht zu erfassen ist Beispiel 35 (I, 7, T. 15–16), erstens, weil sich mit Beginn der realen Mixtur auch die Faktur des Klaviersatzes ändert; zweitens, weil die Figurationen der Mixtur nur akkordeigene Töne beinhalten, so dass sich die Einzelklänge (Dur-Quartsextakkorde) leicht identifizieren lassen; drittens, weil innerhalb einer Phrase ausschließlich chromatische Fortschreitungen vorliegen. Hier kann der Studierende in die figurierten Klänge hinein die drei Einzelstimmen (Grundton, Terz und Quinte des Durdreiklangs) auf absolute Tonnamen und im Legato singen, so dass die chromatische Struktur erkannt wird; außerdem können die figurierten Klänge auch unfiguriert, also mit gleichzeitig angeschlagenen Tönen, gespielt werden, so dass ihre klangliche Wirkung memoriert wird.

In Beispiel 36 (I, 1, T. 21–24) sind verschiedene Terzgrößen neben anderen Intervallen vorhanden. An die Durdreiklangsmixturen schließen sich hier Mixturen aus übermäßigen Dreiklängen an, die einerseits durch das Hören und Singen des Arpeggios von der vorherigen Faktur unterschieden werden müssen; andererseits soll man hier die schrittweisen Distanzen (ganz- oder halbtönig) hören und unterscheiden.

**Commencer un peu au-dessous du mouv!**

(un peu marqué) **Revenir progressivement**

Beispiel 35: Claude Debussy, Préludes I, Nr. 7, T. 14–17

più *pp*      *ppp*      *pp*      *p*

più *p* *dim.*      *p*      *p*      *p*

Beispiel 36: Claude Debussy, Préludes I, Nr. 1, T. 19–26

*pp*      *pp*

*sa bassa*

Beispiel 37: Claude Debussy, Préludes II, Nr. 7, T. 3–4

### Vierklangsmixturen

Bei den Mixturen aus Vierklängen finden sich besonders oft akustische Septakkorde und deren Umkehrungen. Beispiel 37 (II, 7, T. 3–4) zeigt eine reale Mixture aus akustischen Quintsextakkorden. Nachdem durch Hören der Stelle im großformalen Zusammenhang ermittelt wurde, dass eine Mixturenfaktur vorliegt, kann man den parallel geführten Klangtyp durch arpeggiertes Singen herausfinden. Ob tatsächlich eine reale Mixture vorliegt, kann überprüft werden, indem man jeden einzelnen Klang mit dem gefundenen Intervallmuster vergleicht, weiterhin indem man Einzelstimmen singt, dabei in jeden Klang den Grund-, Terzton etc. hineinsingt und darauf achtet, ob jede Stimme die gleiche melodische Linie ergibt. Auch die Distanzen zwischen den Einzelklängen (Terzen und Sekunden unterschiedlicher Qualität) lassen sich so ermitteln.

The image shows a musical score for piano accompaniment, specifically measures 3 and 4. The score is written in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. It features complex chordal textures with dynamic markings of *pp* (pianissimo). The notation includes various chord voicings and arpeggiated patterns. At the bottom of the score, the text "sa bassa" is written.

Beispiel 37: Claude Debussy, *Préludes II*, Nr. 7, T. 3–4

In gleicher Weise kann mit Beispiel 38 (II, 7, T. 31) gearbeitet werden, wo eine reale Mixture aus akustischen Terzquartakkorden vorliegt. Hier wird man auf die distanzielle Anordnung der Klänge (Kleinterzketten der Grundtöne) hinweisen, ferner darauf, dass sich beim Singen der zweitiefsten und der darüberliegenden Stimme (je abwechselnd ein Ton) eine alternierend achtstufige Skala ergibt.

The image shows a musical score for piano accompaniment, specifically measure 31. The score is in the same key and time signature as Example 37. It features complex chordal textures with dynamic markings of *f* (forte). The notation includes various chord voicings and arpeggiated patterns. At the top of the score, the text "sa" is written.

Beispiel 38: Claude Debussy, *Préludes II*, Nr. 7, T. 31

The image shows a musical score for piano accompaniment, specifically measures 22 and 23. The score is in the same key and time signature as Example 37. It features complex chordal textures with dynamic markings of *p* (piano). The notation includes various chord voicings and arpeggiated patterns.

Beispiel 39: Claude Debussy, *Préludes II*, Nr. 7, T. 22–23

Beispiel 39 (II, 7, T. 22–23) zeigt im mittleren System eine Schicht aus einer realen Mixture (akustische Septakkorde ohne Quinte), über der eine Schicht aus realen Mixturen in

Großterzparallelen erklingt. Hier können zunächst die Einzelschichten in der beschriebenen Weise durchgehört werden. Auch kann man durch vertikales arpeggiertes Singen diejenigen Einzelklänge ermitteln, die sich durch das Zusammentreffen des akustischen Septakkords und der Großterzschicht als Hinzufügung ergeben (T. 22, 1. Achtel: akustischer Septakkord plus große None; 3. Achtel: akustischer Septakkord plus große Sexte plus kleine None etc.). Sobald der Studierende das Prinzip der Schichten aus realen Mixturen erkannt hat, entdeckt er auch leicht den Druckfehler, der sich in der verwendeten Ausgabe in Takt 22, 6. Achtel, befindet: Durch den Ton es anstelle von e würde die reale Mixtur kurzzeitig ohne erkennbaren (z. B. klanglichen) Grund unterbrochen.

### *Mehrklangsmixturen*

Auch bei denjenigen Mixturen, deren Klänge neben der Septime weitere Hinzufügungen enthalten, ist wieder zweierlei interessant: der parallel geführte Klangtyp und die Schrittgröße der Parallelführung.

Die Einzelklänge in Beispiel 40 (II, 8, T. 4) kann man als unvollständige akustische Tredezimakkorde mit Septime im Bass verstehen. Dieses Beispiel ist wegen der figurierten Faktur gut hörend zu analysieren; ferner lässt es sich verfremden, indem man zu den einzelnen Klängen etwa noch den imaginären Grundton (z. B. T. 4, 4. Achtel: e) oder weitere Akkordtöne (z. B. None) hinzuspielt. Diese Klänge kann man auch unfiguriert vorspielen und singen lassen und sie mit den Klängen in Beispiel 41 (II, 4, T. 92–93) vergleichen. Schließlich können auch die dort vorliegenden Akkordtypen sowie deren Versetzungsgröße ermittelt werden.



Beispiel 40: Claude Debussy,  
Préludes II, Nr. 8, T. 4



Beispiel 41: Claude Debussy,  
Préludes II, 4, T. 92–93

## SCHLUSSBEMERKUNG

Der vorliegende Beitrag soll durch die Beschreibung möglicher Aufgabentypen dazu anregen, eigenständig neue Höraufgaben zu entwickeln und sich beim Hören kammermusikalischer wie orchestraler Fakturen immer wieder neu zu schulen. Die Beispiele lassen erahnen, dass die harmonischen Kompositionstechniken des Impressionismus für viele Studierende zu komplex sind, um ohne fundierte Tonsatzkenntnisse hörend erschlossen und begrifflich angemessen erfasst zu werden. Ideal wäre deshalb, wenn Tonsatz- und

Gehörbildungsunterricht stilbezogen ineinandergriffen, so dass die analytisch gewonnenen Erkenntnisse hörend und spielend bzw. improvisierend nachvollzogen und die bei Hörübungen erhaltenen Klangeindrücke analytisch fundiert würden.

## Noten

Debussy, Claude (1985), *Préludes*, Bde. I und II. Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition, 2. Aufl., Wien.

## Literatur

Bieri, Georg (1935): *Die Lieder von Hugo Wolf*, Phil. Dissertation Bern 1935, Leipzig: Typoskript.

La Motte, Diether de (1976), *Harmonielehre*, Kassel: Bärenreiter.

Hegyí, Erzsébet (1975), *Solfège according to the Kodály-concept*, Bd. I, Kecskemét: Zoltán Kodály Pedagogical Institute of Music.

Gárdonyi, Zsolt / Hubert Nordhoff (1990), *Harmonik*, Wolfenbüttel: Mösseler.

Messiaen, Olivier (1966), *Technik meiner musikalischen Sprache*, Paris: Leduc 1966.

Schumacher, Rüdiger / Artur Simon / Margaret Karomi (1986), »Indonesien«, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl. hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 4, Kassel u. a.: Bärenreiter, Sp. 766–851.

Stoiber, Franz Josef (1995), *Gehörbildung, Tonsatz, Improvisation*, Regensburg: ConBrio.





# Francesco Durantes Perfidia-Sonate

## Ein Schlüssel zum Verständnis der Partimento-Praxis

Nicoleta Paraschivescu

Die Partimento-Praxis, die im Umfeld des neapolitanischen Musiklebens im späten 17. Jahrhundert entstand, erlebte eine eindruckliche räumliche und zeitliche Verbreitung bis ins 20. Jahrhundert hinein. In ihr bilden Generalbass (bzw. bassbezogener und modellbasierter Kontrapunkt) und Diminutionstechnik sowie Improvisationskunst und instrumentale Virtuosität eine integrative Einheit. Der folgende Beitrag zeigt, dass Partimenti über ihre didaktische Bedeutung für die Musikersausbildung hinaus eine eigenständige musikalische Kunstform darstellen können. Bezugspunkt ist eines der wenigen aus dem 18. Jahrhundert überkommenen Beispiele für die vollständige Ausarbeitung eines Partimento-Basses, Francesco Durantes Perfidia-Sonate.

Die Forschungen zur ›historisch informierten‹ Aufführungspraxis sind in Fragen der stilistisch differenzierten Spielweise, des Instrumentenbaus und des Repertoires weit fortgeschritten. Die Partimento-Praxis hingegen, die auf einzigartige Weise didaktische und künstlerische Aspekte vereint, erfreut sich erst in jüngerer Zeit eines wachsenden Interesses bei Musikwissenschaftlern und Musikern.

Die Partimento-Praxis bildete seit dem späten 17. Jahrhundert besonders in Neapel einen zentralen Bestandteil der musikalischen Ausbildung. Sie wurde europaweit rezipiert und begründete in Frankreich als *Écoles d'Italie*<sup>1</sup> eine eigenständige Lehrtradition, die bis ins 20. Jahrhundert fortgeführt wurde. Der folgende Aufsatz möchte anhand eines konkreten Beispiels einen Beitrag zum Verständnis dieser Praxis leisten. Dabei soll die Perfidia-Sonate, die auf einem Partimento-Bass von Francesco Durante (1684–1755) basiert, näher betrachtet werden.

Die Perfidia-Sonate ist Teil einer handschriftlichen Sammlung des 18. Jahrhunderts mit dem Titel *Sonate per Organo di Varii Autori*.<sup>2</sup> Ihr liegt ein Partimento-Bass zugrunde,

1 Cafiero 2007, 139.

2 Eine moderne Edition dieser Handschrift mit dem Titel *Sonate per Organo di Varii Autori* ist in Vorbereitung. Die Handschrift befindet sich im Fondo Vessella unter der Signatur I-Ria Misc. Mss. Vess. 429. Diese Sammlung ist ein Beispiel dafür, dass die Partimento-Praxis bis ins 20. Jahrhundert gepflegt wurde. Alessandro Vessella (1860–1929), der ehemalige Besitzer dieser Handschrift, studierte am neapolitanischen *Conservatorio San Pietro a Majella* Klavier und Komposition. Als 25-Jähriger wurde er zum *Direttore della Banda Municipale di Roma* ernannt. Im Fondo Vessella befinden sich unter anderem auch Handschriften mit Partimenti von Nicola Sala sowie eigens abgeschriebene und ausgeführte Partimenti von Fedele Fenaroli unter dem Titel *Partimenti e regole musicali*, libri 1–4 aus Vessellas Studienzeit in Neapel.

der in zahlreichen Quellen überliefert ist.<sup>3</sup> Da explizit ausgeführte Partimenti aus dem 18. Jahrhundert sehr selten überliefert sind, lohnt sich ein näherer Blick auf diese Sonate und ihren Ort im Partimento-Schaffen Durantes.

Partimento-Sammlungen enthalten in der Regel nur wenig Text und bestehen nicht selten aus Hunderten von Seiten mit Musikbeispielen, so auch bei Durante. Im Unterschied zu zahlreichen Theorietraktaten des 18. Jahrhunderts, in denen der Textanteil dominiert, eröffnen Partimenti einen in erster Linie praktischen, handlungsorientierten Zugang zur musiksprachlichen Konvention: ›learning by doing‹. Während jahrelangem Training unter der Anleitung eines *maestro* oder *mastricello* erarbeitete sich der Schüler anhand von prototypischen Beispielen einen musikalischen ›Wortschatz‹. Das Ziel dieser Lehrmethode war es also, Modelle zu internalisieren und die Fähigkeit zu entwickeln, bereits beim bloßen Anblick einer unbezifferten Basslinie die Oberstimmen innerlich zu hören. Giorgio Sanguinetti definiert die Partimento-Praxis folgendermaßen:

Perhaps a good definition is a metaphor: a partimento is a thread that contains in itself all, or most, of the information needed for a complete composition. [...] A partimento is only potentially music.<sup>4</sup>

## Der Aufbau von Durantes Partimento-Kompendien

Die umfangreichsten der nachweisbaren Handschriften Francesco Durantes stimmen im Aufbau überein und enthalten ein ›Kernrepertoire‹ seiner Partimenti. Um die *Perfidia-Sonate*<sup>5</sup> besser zu verstehen, ist es sinnvoll, einen Blick auf den Aufbau der Handschriften zu werfen.

Die Partimento-Kompendien Durantes bestehen in der Regel aus vier Teilen. Der erste Teil enthält meisten ›Regole‹, die im Wesentlichen Intervalle, Kadenzfortschreitungen, Formen der Oktavregel und ›sequenzielle‹ Bassfortschreitungen zum Gegenstand haben und darüber hinaus Regeln und Exempel zum kontrapunktischen Intervallsatz geben.<sup>6</sup>

Der zweite Teil enthält einstimmige, seltener auch zweistimmige Partimenti und solche mit beziffertem Bass ohne weitere Erklärungen oder Anleitungen zur Ausführung. Der Bass der *Perfidia-Sonate* ist in diesem Bereich zu finden.

3 In den *Sonate per Organo* ist am Anfang der *Perfidia-Sonate* Durante als Autor vermerkt. Dieser Hinweis könnte sich allerdings nur auf den Partimento-Bass beziehen und nicht auch auf dessen Ausführung. Allein schon die Tatsache, dass es sich hier um eine Ausführung aus dem 18. Jahrhundert handelt, ist bemerkenswert, denn in der Regel findet man schriftliche Überlieferungen von ausgeführten Partimenti erst im 19. Jahrhundert.

4 Sanguinetti 2007, 51.

5 Zum Begriff vgl. unten Anm. 11.

6 Der Lernende erhält zuerst eine Einführung in das Generalbassspiel auf Grundlage von Kadenzübungen, Formen der Oktavregel (in Dur und Moll), Bassformeln (Quintfälle, stufenweise Fortschreitungen mit unterschiedlicher Bezifferung etc.) und kontrapunktischen Modellen. Dabei wird die Führung der Oberstimmen bassbezogen beschrieben. So heißt es etwa: ›prima formazione della 4a la quale nasce dalla 8a‹. Die Quarte wird demnach aus der Oktave ›geboren‹, wenn der Bass eine Quinte steigt; die (horizontale) Bassfortschreitung generiert ein (vertikales) Intervall.

Der dritte Teil enthält Partimento-Bässe, denen jeweils ein Aussetzungsmodell von wenigen Takten vorangestellt ist. Diese Anleitungen zur Ausführung sind der für die Praxis wichtigste Teil (siehe Beispiele 1 und 2). Die Modelle werden als ›Partimenti diminuiti‹, ›Modi‹ oder ›Pensieri‹ bezeichnet. Sie können dem Spieler als Bausteine für das freie Spiel dienen, regen zum Experimentieren an und lassen zugleich Spielraum für eigene Ideen. Dieser Teil des Kompendiums ist häufig als eigenständige Quelle handschriftlich überliefert.

Welche Ausführungen eines Partimento-Basses möglich sind, zeigt das folgende Beispiel aus Durantes Partimento-Kompendium:<sup>7</sup>

Beispiel 1: Francesco Durante, *Regole e Partimenti*, dritter Teil, Gj 28<sup>8</sup>

Für die steigende Stufensequenz der Eröffnungsphrase gibt Durante folgende Optionen (Beispiel 2):

- 7 Das vorliegende Durante-Kompendium befindet sich im Fondo Vessella trägt den Titel *Regole E Partimenti Numerati e diminuiti Del Sig.r Francesco Durante Per uso di me Agostino Fontana copiaty nel 1801* (Signatur I-Ria Misc. Mss. Vess 283).
- 8 Diese Zuordnungsnummer ist dem Katalog der Partimenti der Website *Monuments of Partimenti* von Robert Gjerdingen entnommen, die umfangreiches Material zu dieser Thematik zur Verfügung stellt (<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/index.htm>).

The image shows three musical systems for 'Regole e Partimenti'. The first system is labeled 'Primo modo' and 'Secondo modo'. The second system is labeled 'Alio modo'. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is in common time (C) and features various rhythmic patterns and melodic lines.

Beispiel 2: Francesco Durante, *Regole e Partimenti*, Gj 28, Ausführungsbeispiele

Der etwas kürzere vierte Teil widmet sich der Partimento-Fuge, der anspruchsvollsten Aufgabe des Lehrgangs. Zusätzlich zur Basstimme wird gelegentlich ein Motiv in der Oberstimme notiert, manchmal auch nur der Vermerk »Imit.« als Aufforderungen zur Imitation durch die konsekutive Stimme.

### Die Perfidia-Sonate

Der Titel der Perfidia-Sonate erklärt schon die zugrundeliegende Satzidee.<sup>9</sup> Sie beruht auf einem zweitaktigen ostinaten »Romanesca-Bass« Bass, der auf verschiedene Stufen versetzt und variiert wird (Beispiel 3).

The image shows a short musical fragment in bass clef, common time. It consists of five notes: G4, F4, E4, D4, and C4. Above the notes are fingerings: 5, 5, 5, 6/4, and 13.

Beispiel 3: Francesco Durante, *Regole e Partimenti*, »Numerati«, Perfidia Gj 244, T. 1–2

Die überwiegend zweistimmige Schreibweise verleiht dem Satz Transparenz und Leichtigkeit. Eine regelrecht akkordische Ausführung des Basses erscheint nur am Anfang und einige Male im Verlauf der 39 Takte umfassenden Sonate. Ansonsten bestimmen Imitationen, Diminutionen, unterschiedliche Figurationen und Komplementärrhythmen den Satz.

9 Eine frühe Definition des Begriffes *Perfidia* findet sich bei Brossard 1703, 77. Johann Christian Bach und Francesco Pasquale Ricci beschreiben die *Perfidia* folgendermaßen: »OSTINAZIONE, PERFIDIE, signe une certaine affectation de faire toujours la même chose, de poursuivre le même dessein, de conserver le même Mouvement, le même Caractère de Chant, les mêmes Passages, les mêmes Notes, soit dans la Basse, soit dans la Partie supérieure.«, in: *Méthode ou recueil de connaissances élémentaires pour le Forte-Piano ou Clavecin*, Paris 1786. Reprint Paris: Le Duc, 9.

Die Ausführung der ersten beiden Takte verdankt ihren besonderen Reiz einer durch Pausen terzweise segmentierten Synkopenkette, aus der Doppelvorhalte über dem Bass resultieren (Beispiel 4, T. 1f.). Es handelt sich offensichtlich um eine Variante des zugrunde liegenden Satzes ›Note gegen Note‹, wie ihn die einfache Bezifferung im zweiten Teil des Kompendiums (Beispiel 3) impliziert. In der nächsten ostinaten Variation wird der Bass diminuiert; der Diskant imitiert die rhythmische Figur des Basses komplementär und markiert den Kadenzanstieg durch schnelle Läufe und Brechungen (Beispiel 4, T. 3 ff.).

Beispiel 4: Francesco Durante, Perfidia-Sonate, T. 1–5

Erst am Ende des achten Taktes kommt eine dritte Stimme im Tenor dazu; eine Sekundakkordkette mit chromatischem Bass moduliert von g-Moll nach B-Dur (Beispiel 5).

Beispiel 5: Francesco Durante, Perfidia-Sonate (mit Bezifferung aus dem Kompendium), T. 9–11

In den Takten 13 und 14 wird der rhythmische Impuls auf die Hauptzeit durch das Oberstimmenpaar generiert, das den fallenden Sekundgang in alternierende Sexten und Terzen auflöst.



Beispiel 6: Francesco Durante, Perfidia-Sonate, T. 13–15

Bei den triolischen Bewegungen (T. 16) und den gebrochenen Akkorden im nachfolgenden Notenbeispiel (T. 18 und 19) handelt es sich demgegenüber um weitgehend standardisierte, schematische Diminutionstechniken.



Beispiel 7: Francesco Durante, Perfidia-Sonate, T. 16–19

Einige kompositorische Elemente in der Ausführung der Perfidia-Sonate finden sich auch im dritten Teil des Partimento-Kompendiums (»Diminuiti«). Das folgende Beispiel zeigt im *Secondo modo* eine variierte Form des Perfidia-Basses.



Beispiel 8: Francesco Durante, *Regole e Partimenti*, »Diminuiti«, Ausführungsbeispiele Gj 7

Diese »violinistische« Oberstimmenfigur findet sich auch in der Perfidia-Sonate ab Takt 21 (Beispiel 9).

Beispiel 9: Francesco Durante, Perfidia-Sonate,  
T. 21–23

Virtuose Sprünge wie in den Takten 23 und 24 erinnern an entsprechende Passagen in Sonaten Domenico Scarlattis. Ab Takt 25 dominieren Oktavimitationen des Romanesca-Basses im halbtaktigen Abstand (Beispiel 10)

Beispiel 10: Francesco Durante, Perfidia-Sonate, T. 23–31

Zum Schluss der Perfidia-Sonate wird der ostinate Bass verlassen (Beispiel 11); der Dominantorgelpunkt in den Takten 35 und 36 mündet in die geschärfte Kadenzantepenultima *Fis*. Der Vermerk *a suo genio*, beziehungsweise *Largo* (in der unausgeführten Fassung) appelliert an den Ausführenden, an dieser Stelle seine eigene Kadenz einzubringen (in gleicher Funktion steht häufig nur eine Fermate).

Beispiel 11: Francesco Durante, Perfidia-Sonate, T. 33–39

Man kann den Eindruck gewinnen, es handle sich bei der Perfidia-Sonate eigentlich um eine Aneinanderreihung von ›Partimenti diminuiti‹ oder ›Modi‹. Sie birgt einen großen Reichtum an Ideen, die man in verschiedene andere Situationen übertragen kann, sei es beim Begleiten, beim Generalbassspielen oder beim Improvisieren.

Im Anhang sind beide Fassungen wiedergegeben: der bezifferte Bass der Perfidia-Sonate aus dem Partimento-Kompodium von Durante und die auskomponierte Sonate. Die bezifferte Fassung weist eine durchgehend konventionelle harmonische Struktur auf; einzig die Vorschrift, die auftaktigen Sechzehnteltiraten auszuterzen, konkretisiert die Ausgestaltung des Oberstimmensatzes. Die auskomponierte Fassung hingegen überformt und profiliert den Generalbassatz mit Hilfe der verschiedensten Figurationen, Diminutions- und Kanontechniken.

Der hohe Stellenwert der Partimento-Praxis in der Musikersausbildung spiegelt sich in der großen Anzahl überlieferter Partimento-Quellen wider, die in vielen Bibliotheken Europas erhalten sind. Zu Durantes Zeit dienten Partimenti der Schulung von Kompetenzen und Fertigkeiten, derer ein Musiker in seiner Praxis als Begleiter, Improvisator oder Komponist unmittelbar bedurfte. In der akademischen Musikersausbildung des 19. Jahrhundert trat dieser Praxisbezug tendenziell in den Hintergrund; in erster Linie wurde die Partimentoschulung als praktische Harmonielehre und Propädeutik des kontrapunktischen Satzes verstanden. Gleichwohl blieben wesentliche Elemente der Partimento-Praxis bis ins 20. Jahrhundert in der italienischen, teils auch französischen Ausbildungstradition lebendig.

Die Wiederentdeckung der Partimento-Praxis als Kunstform vermag die gegenwärtige Musikersausbildung zu bereichern und ist zugleich ein wichtiger Schritt für die historische Aufführungspraxis. Mit ihr öffnet sich die Tür zum Reichtum einer vergangenen musikalischen Welt.



Anhang 1: Francesco Durante, *Regole e Partimenti*, Teil 2 »Numerati«, »Perfidia« Gj 244

The image displays a musical score for the piece 'Perfidia' by Francesco Durante. It consists of ten staves of music, all written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The score is annotated with numerous fingerings (numbers 1-5) and ornaments (trills and mordents) above the notes. The piece begins with a common time signature (C) and includes a 'Largo' marking at the bottom of the final staff. The notation includes various rhythmic values and articulation marks throughout the piece.

Anhang 2: Sonate per Organo di Varii Autori, »Perfidia« 29r–31v

Signor Francesco Durante

Measures 1-3 of the organ sonata. The music is in a 2/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass accompaniment.

Measures 4-5 of the organ sonata. Measure 4 begins with a four-measure rest in the right hand. The right hand then enters with a more active melodic line, and the left hand continues with its accompaniment.

Measures 6-8 of the organ sonata. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Measures 9-11 of the organ sonata. Measure 9 starts with a nine-measure rest in the right hand. The right hand then plays a complex, fast-moving melodic line, while the left hand has a simpler accompaniment.

Measures 10-11 of the organ sonata. The right hand continues with a fast, intricate melodic passage, and the left hand provides a steady accompaniment.

Measures 12-13 of the organ sonata. Measure 12 begins with a twelve-measure rest in the right hand. The right hand then plays a melodic line with grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

FRANCESCO DURANTES PERFIDIA-SONATE

The image displays a musical score for the sonata 'Perfidia' by Francesco Durantes, covering measures 14 through 26. The score is written for piano and is organized into seven systems, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including frequent sixteenth and thirty-second notes, and the use of triplets and sextuplets. Measure numbers 14, 16, 18, 20, 22, 24, and 26 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and hairpins, as well as dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece concludes with a final cadence in measure 26.

29

31

33

36

*a suo genio*

## Literatur

- Bach, Johann Christian / Francesco Pasquale Ricci (1786), *Méthode ou recueil de connaissances élémentaires pour le Forte-Piano ou Clavecin*, Paris 1786, Reprint Paris Le Duc.
- Brossard, Sebastien de (1703), *Dictionnaire de Musique*, Paris 1703, Reprint Frits Knuf/ Hilversum 1965.
- Cafiero, Rosa (2007), »The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France«, *Journal of Music Theory* 51/1, 139.
- Durante, Francesco (o.J.), Perfidia-Sonate, in: *Sonate per Organo di Varii Autori*, Signatur: I-Ria Misc. Mss. Vess. 429.
- (o.J.), *Regole E Partimenti Numerati e diminuiti Del Sig.r Francesco Durante Per uso di me Agostino Fontana copiati nel 1801*, Signatur I-Ria Misc. Mss. Vess 283.
- Sanguinetti, Giorgio (2007), »The Realization of Partimenti. An Introduction«, *Journal of Music Theory* 51/1, 51.

## REZENSIONEN

### Vom Tonsatz zum Partimento

Giovanni Paisiello, *Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo* (= Praxis und Theorie des Partimentospiels 1), hg. von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten, Wilhelmshaven: Noetzel 2008

Mit Engagement werben Ludwig Holtmeier und eine Reihe überwiegend jüngerer Musiktheoretiker im Umfeld der Freiburger Musikhochschule und der Baseler Schola Cantorum für eine Erneuerung der Musiktheorie aus dem Geiste des ›Partimento‹. Ihnen geht es um nicht weniger als den Anschluss des »geschichtslosen Faches«<sup>1</sup> an die Tradition einer noch ganz im »tonalen Usus«<sup>2</sup> verwurzelten Lehre. In jüngster Zeit nun beginnt sich die Aufarbeitung der Partimento-Tradition für die gegenwärtige Lehre in Publikationen niederzuschlagen. Mit der Edition von Giovanni Paisiellos *Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo* eröffnen Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten die Publikationsreihe *Praxis und Theorie des Partimentospiels*.

Ein informatives Vorwort und ein Faksimile von »Paisiellos *Regole* und *Partimenti* im Manuskript« (19–62) eröffnen den Band; auf die Wiedergabe der leichter greifbaren Druckfassung (Petersburg 1782) wurde verzichtet. Es folgen »Paisiellos *Regole* in Transkription und Übersetzung« (63–77) und »Paisiellos *Partimenti* im modernen Satz in Ausführung und Kommentar« (79–138) sowie »Drei exemplarische Aussetzungen« (139–147). Ein knappes »Glossar« dient der Klärung zentraler Begriffe. Das abschließende »Vademecum«, eine Zusammenfassung der wichtigsten Modelle – Kadenzen (»cadenze«), Formen der Oktav-

regel (»scale«) und Sequenzen (»movimenti«) –, unterstreicht den pädagogischen Zweck der Publikation.

Allein schon der Umstand, dass mit Paisiellos *Regole* eine weitere Quelle des 18. Jahrhunderts in einer für die heutige Unterrichtspraxis nutzbaren Gestalt vorliegt, ist erfreulich. Was jedoch in besonderer Weise das Interesse an der Edition weckt, sind die Kommentare, Analysen und Realisierungsvorschläge der Herausgeber: Der Band darf als ein Prüfstein für das Konzept gelten, die historische Lehre für die Gegenwart aufzuarbeiten und ihre implizite Theorie offenzulegen. Eine Quellenedition mit derart umfassendem Anspruch ist nicht allein hierzulande ein Novum. Auch von vergleichbaren Publikationen aus dem anglo-amerikanischen Raum – den von David Ledbetter herausgegebenen Unterrichtsmaterialien Georg Friedrich Händels (1990) und dem von William Renwick edierten *Langloz-Manuskript* (2001) – unterscheidet sich der Band durch den Umfang und den instruktiven Gehalt der Kommentare sowie die beigefügte Modellsammlung (»Vademecum«). Zwei weitere Bände der Reihe *Praxis und Theorie des Partimentospiels* sind angekündigt: Der bereits erwähnten amerikanischen Ausgabe von Georg Friedrich Händels *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre* eine weitere zur Seite zu stellen, scheint durch den Mehrwert des Editionskonzepts gerechtfertigt. Mit dem dritten Band sollen Emanuel Aloys Försters schwer greifbare *Practische Beispiele* allgemein zugänglich gemacht werden.

1 Holtmeier 2003, Untertitel.

2 Menke 2010, Abschnitt 3.

## Intentionen

Das Vorwort des Bandes bietet Informationen zu Begriff und Geschichte des Partimentos, zur Person Paisiellos und zur Spiel- und Aussetzungspraxis. Darüber hinaus lässt sich insbesondere dem zweiten Abschnitt (»Was ist ein Partimento?«) einiges auch über Anliegen und Motivation der Herausgeber entnehmen.<sup>3</sup>

Grundlegend ist zunächst die Abgrenzung von einem rein aufführungspraktisch verstandenen Generalbass. Die Partimenti – bezifferte und unbezifferte Bässe – bildeten als »eigenständige musikalische Erscheinungen« die Grundlage einer modellbasierten Improvisations- und Kompositionsdidaktik (10):

»Im Besonderen bezeichnet der Begriff ›Partimento‹ die Stegreif-Aussetzung solcher Generalbassstimmen und eine darauf gestützte musiktheoretische Didaktik [...]«

Sogleich jedoch wird der Terminus enthistorisiert und in den Rang eines ›Metabegriffs‹ erhoben, der stellvertretend für die gesamte bassbezogene und modellbasierte Lehre zu stehen vermag:

»›Partimento‹ wird [...] oft auch als Synonym für die gesamte italienische Lehrmethode des 17. und 18. Jh. verwandt.«<sup>4</sup>

3 Die folgenden Zitate finden sich annähernd gleichlautend auch in dem von Ludwig Holtmeier und Felix Diergarten verfassten MGG-Artikel »Partimento« (2008). Sie umreißen dort die drei »Bedeutungsinhalte« des Begriffs (Sp. 653).

4 Relativiert wird diese Pauschalisierung durch den Hinweis, man könne »Francesco Durante (1684–1755) und Leonardo Leo (1694–1744) als schulbildende Gründerväter der *eigentlichen* [eigene Hervorhebung] Partimento-Tradition« bezeichnen (Paisiello 2008, 10, sowie Holtmeier/Diergarten 2008, Sp. 653). Nimmt man hinzu, dass keine der Quellen, die eine voll ausgebildete »kadenzharmonische« Fassung der Oktavregel – des »Herzstück[s] der neapolitanischen Musiktheorie« (Holtmeier/Diergarten 2008, Sp. 655) – präsentieren, vor 1700 datiert, kann von einer

Damit ist die Basis geschaffen, um den Begriff auch in systematischer Hinsicht mit zusätzlicher Bedeutung aufzuladen:

»In der jüngsten Zeit bezeichnet Partimento auch ein spezifisches Verständnis von ›Tonalität‹, das sich der Oktavregel und der Generalbassharmonik bedient und so ein Gegenmodell zur Harmonielehre-Tradition des 19. Jahrhunderts darstellt, die sich auf Rameaus Prinzipien der Umkehrung, Terzschichtung und basse fundamentale beruft.«

Offenkundig möchten die Herausgeber den noch unbelasteten Terminus ›Partimento‹ zum Markennamen eines schulbildenden musiktheoretischen Paradigmas aufbauen. Aber ist es wirklich hilfreich, die bassbezogene Lehre als »Gegenmodell« zu propagieren? Wie Ludwig Holtmeier selbst verschiedentlich betont hat, werden von den meisten Theoretikern des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts Aspekte der Generalbass- bzw. Partimento-Tradition mit der Rameauschen Theorie verknüpft, etwa ein primär bassbezogenes Verständnis harmonischer Progression mit einer grundtonbezogenen Akkordtypologie und Kadenzlehre.<sup>5</sup> Gerade dieses In- und Nebeneinander systematisch differenter Denkweisen bietet Anknüpfungspunkte für eine gegenwärtige Musiktheorie, die nicht beim ›Entweder-oder‹ stehenbleiben möchte, sondern unterschiedliche Theoreme als Ant-

Partimento-Tradition im »eigentlichen« Sinne nicht deutlich vor 1700 die Rede sein. Ebenso bedarf die Rede von der »gesamte[n] italienischen Lehrmethode« der Differenzierung. So wurde beispielsweise im norditalienischen Akademiensystem (mit Bologna als Zentrum und Giovanni Battista (›Padre‹) Martini als wichtigstem Repräsentanten) noch bis ins zweite Drittel des 18. Jahrhundert schwerpunktmäßig Kontrapunkt in der Tradition Zarlino gelehrt; auch scheint letzterer seine Bedeutung als theoretische Basis des bassbezogenen Paradigmas nie ganz verloren zu haben.

5 Vgl. Holtmeier 2005, 225 f., sowie Holtmeier/Diergarten 2008, Sp. 255.

worten auf unterschiedliche Fragestellungen und »Bedarfslagen« versteht.

### Stil

Mit Paisiellos *Regole* als Eröffnungsband ihrer Publikationsreihe haben die Herausgeber eine überzeugende Wahl getroffen, liegt ihnen doch daran zu zeigen, dass die Partimento-Tradition Relevanz auch für den »klassischen Stil«, das Herzstück gegenwärtiger musiktheoretischer Lehre, beanspruchen kann. Giovanni Paisiello (1740–1816), dessen Lebensspanne sich weitgehend mit der des acht Jahre früher

geborenen Joseph Haydn überschneidet, gehörte – obwohl heute weit weniger bekannt als die drei großen Klassiker – zu den führenden Komponisten seiner Zeit. Gibt ein Komponist solchen Ranges eine Lehrschrift heraus, die explizit für die zeitgenössische Öffentlichkeit bestimmt ist, darf man vermuten, diese sei von der zeitgenössischen Kompositionspraxis nicht unberührt geblieben. Und in der Tat stehen neben Bässen, die den üblichen, konservativen Partimento-Stil repräsentieren, auch solche, deren thematische und figürliche Gestaltung ihre Entstehungszeit verrät. Dazu heißt es im Vorwort (9):

*Allegro con fuoco*

Beispiel 1: Giovanni Paisiello, *Regole*, »Realisierung von Partimento 20«, 141 (gekürzt)

»Nicht zuletzt sind Paisiellos Partimenti, aus denen sich die verschiedensten Stücke vom einfachen Klavierstück bis zur rauschenden Opersinfonia gewinnen lassen, Kompositionsentwürfe eines bedeutenden Komponisten. Sie gehen an vielen Stellen über den von barocken Idiomen geprägten, didaktischen Partimento-Stil hinaus und zeigen Elemente des galant-klassischen Stils, in denen man vereinzelt auch Anzeichen eines Personalstils sehen kann, wie etwa pointierte Rhythmen und abrupte Wechsel der rhythmischen Dichte.«

Während jedoch Paisiellos ›barocke‹ Partimenti in sich geschlossene und stimmige Kleinformen repräsentieren, scheinen gerade jene umfangreicheren Stücke, die sich einem ›klassischen‹ Idiom annähern, eigentümlich auseinanderzufallen, so etwa das Partimento 20, auf dessen Mustersatzung sich die Rede von der ›rauschenden Opersinfonia‹ beziehen dürfte: Die markante, kontrastierende Satzeröffnung weckt (wenigstens beim Autor dieses Textes) Erwartungen, die durch den unvermittelt anschließenden sequenziellen ›Leerlauf‹ ab Takt 10 (spätestens Takt 12) mit samt der Neo-Corellischen ›Cadenza doppia‹ jäh enttäuscht werden (Beispiel 1).

Weitere Aspekte fallen ins Auge, hinsichtlich derer das Stück auch im Ganzen gesehen keinen stimmigen Zusammenhang ausprägt, insbesondere die Häufung vollkommener Ganzschlüsse auf der I. und V. Stufe, die Reihung heterogener, sich gleichwohl beständig wiederholender ›Elemente‹ und das ›Auf und Ab‹ formfunktional mehr oder minder indifferenten Sequenzen. Auch von der Kunst, metrische Unregelmäßigkeiten übergeordnet auszubalancieren, wissen Paisiellos Partimenti wenig. Sie zu »Kompositionsentwürfe[n] eines bedeutenden Komponisten« (9) zu erklären, unterstellt sie einem Anspruch, dem sie kaum gerecht werden können und den sie wohl auch nicht erheben.

Paisiellos Didaktik freilich ist mustergültig. Seine Bässe beruhen auf der Verkettung von Modellen und zeigen, wie sich kleinräumige Syntagmen durch Wiederholung, Transposition und Rekombination zu größeren formalen

Einheiten fügen lassen. Diese ›additive‹ Formbildung wird von den Herausgebern präzise beschrieben: Die Form eines Partimento ›ergibt‹ sich aus einer tonal mehr oder minder regulierten Abfolge von Phrasen, die sich aus (gegebenenfalls thematisch markierten) Initial- und Kadenzformeln zusammensetzen und durch interpolierte oder linear kadenzleitende Sequenzen zu ›Fortspinnungstypen‹ geweitet werden können (siehe Beispiel 2).

In dieser engen, insbesondere für die Improvisationsdidaktik zentralen Koppelung von Satzmodell und Formfunktion gründen allerdings auch die um 1800 bereits unzeitgemäßen Momente des Partimento-Stils. Vor diesem Hintergrund führt beispielsweise der wiederholte Hinweis auf das chromatische Tetrachordmodell, das den Kopfsatz der ›Waldsteinsonate‹ eröffnet (93, Anm. 3, sowie 101), nicht allein die Relevanz, sondern auch die Grenzen des Ansatzes vor Augen. Zweifellos bildet, wie Felix Diergarten andernorts gezeigt hat, das bei Paisiello exemplifizierte Modell eine Folie, vor der sich die »Besonderheiten« der Beethovenschen Instanz herausarbeiten lassen.<sup>6</sup> Diese Besonderheiten aber – formale Position, metrische Einrichtung und »(un-)melodisch-rhythmische Inszenierung«<sup>7</sup> – markieren eine uneinholbare Differenz, die nicht weniger bedeutend ist als die materiale Identität des Modells.

6 Diergarten 2010, 147.

7 Ebd. – Zu den »Besonderheiten des Anfangs der Waldstein-Sonate« zählt Diergarten auch die »falsche« Platzierung der syncopatio auf unbetonter Zeit«. Dies lässt sich nur vor dem Hintergrund verstehen, dass Heinichen, auf dessen Ausführungen er sich bezieht, den Sekundakkord einzig als Syncopatio oder Transitus des Basses erörtert (Heinichen 1728, 160), die Möglichkeit, die über dem Bass durchgehende übermäßige Quart zum Sekundakkord zu ergänzen, jedoch unerwähnt lässt (ebd., 173). In Paisiellos *Regole* (2008, 71) hingegen finden wir diesen Fall, der, wie die Herausgeber selbst schreiben, ganz »der Praxis des ausgehenden 18. Jahrhunderts entspricht« (ebd., 72, Anm. 13), als selbstverständlich vorausgesetzt.



- A – ein Eröffnungsmotiv (*motivo*), welches aus einer Dreiklangsbrechung und einer *cadenza di salto* zusammengesetzt ist
- B – eine *syncopatio*-Formel, mit der eine Modulation in die Tonart der Oberquinte eingeleitet wird, die mit einer *cadenza di salto* schließt
- C – eine *cadenza doppia* mit chromatischem *preparamento*
- D – eine diminuierten Terzfallsequenz (deren strukturelle Hauptnoten in der Abbildung durch ein + markiert sind)

The image shows three systems of musical notation in bass clef. The first system (measures 1-7) contains motifs A, B, and A'. The second system (measures 8-14) contains B' + *cadenza di grado*, C *preparamento + cadenza doppia*, and A. The third system (measures 15-21) contains B, D Terzfallsequenz (with '+' signs above notes), and C' *preparamento + cadenza doppia*.

Beispiel 2: Giovanni Paisiello, *Regole*, »Vorwort«, 14, Partimento 1 als Muster modellbasierter Formbildung

### Realisierungsvorschläge

Von den insgesamt 35 Partimenti sind den ersten 19 jeweils analytische oder instruktive Kommentare und partielle Realisierungsvorschläge beigegeben, die auf satztechnische und stilistische, vereinzelt auch formale Gesichtspunkte Bezug nehmen. Der Textteil ist dabei durchwegs knapp gefasst und zielt weniger auf eine umfassende Analyse der Beispiele als auf den deskriptiven Nachvollzug jeweils zentraler Einzelaspekte, die Identifikation von Modellen und die Offenlegung satztechnischer Implikationen.

Die Realisierungsvorschläge kommen dem, was ein erfahrener und stilkundiger Generalbassist spielen würde, sehr nahe. Insbesondere lösen sich die Herausgeber von der »akademischen« Norm des vierstimmig-akkordischen Generalbasssatzes. Denn in der Partimento-Tradition gilt nicht (wie in der unter anderem auf Johann Philipp Kirnberger zurückgehen-

den »deutschen« Tradition) der vierstimmige, sondern der dreistimmige Satz als die satztechnische Basis des Generalbasssatzes.<sup>8</sup> Als

8 »Die Satzstruktur [der Partimenti] ist fast immer so konzipiert, dass der dreistimmige Kernsatz [...] durch eine vierte Stimme klanglich ergänzt werden kann.« (Vorwort, 13) Ludwig Holtmeier (2007, 10) verweist in diesem Zusammenhang sehr treffend auf Georg Muffats *Regulae Concertum Partiturae* (1699) als »das musiktheoretische Dokument für den modernen (Corellischen) Triosonaten-Kompositionsstil« (»One could point to Muffat's *Regulae concertuum Partiturae* [1699] as the theoretical document for the modern [Corellian] trio-sonata style of composition.«) Die dritte Stimme bildet dabei in der Regel die kontrapunktisch profilierte Ergänzungsstimme zu einem zweistimmigen Basismodell – etwa einem einfachen »Parallelismus« oder einer Syncopenkette – oder aber eine »Mixturstimme«, die sich dem Bass oder einer Oberstimme in unvollkommenen Konsonanzen anlagert.

historisches Idealbild des modellbasierten Triosatzes wird auf die Corellische Triosonate verwiesen (81). Eine gewisse Zurückhaltung hinsichtlich Stimmenzahl und -verteilung dürfte didaktischer Rücksichtnahme geschuldet sein: Obgleich die Herausgeber mit den zeitgenössischen Autoren darin übereinstimmen, dass die Stimmenzahl »von der Zweistimmigkeit [...] über die Drei- und Vierstimmigkeit bis zur Sechsstimmigkeit oder Achsstimmigkeit variieren« könne (13), folgen die mitgeteilten Aussetzungsvorschläge beinahe durchwegs dem in ausgesetzten Continuostimmen gängigen Modus, die zwei bis drei Oberstimmen stets der rechten Hand zuzuweisen (einzig in der Musteraussetzung von Partimento 14 finden sich zwei Akkorde zu fünf Stimmen).<sup>9</sup> Das »geteilte Accompagnement« (zwei links, zwei rechts), das zu den Standards des Generalbassspiels im 18. Jahrhundert gehörte, ist durch ein Beispiel vertreten (109); die »galante« Manier, Ariosi über dem zweistimmigen Satz der linken Hand zu entfalten, bleibt ohne Darstellung.<sup>10</sup>

Reichlich Anregungen finden sich zur Diminution, zur Realisierung der im Gerüstsatz latenten imitatorischen Strukturen und zur Ausarbeitung der Partimenti im Sinne unterschiedlicher Charaktere und Satztypen. Stets geben die Herausgeber an, worin jeweils das Anliegen oder die Pointe einer Musteraussetzung besteht. Damit begegnen sie nicht zu-

letzt der Problematik, dass schriftlich fixierte Generalbass- bzw. Partimento-Realisierungen sich zumeist im Spannungsfeld zwischen einer für weitere Differenzierungen offenen, schematischen Darstellung, der exemplarischen Dokumentation eines improvisatorischen Einzelfalls (einschließlich satztechnischer Manierismen und »Unschärfen«) und einer detaillierten, quasi kompositorischen Ausarbeitung bewegen.

#### »Vademecum«

In Paisiellos *Regole* finden sich keine Instruktionen oder Beispiele zur Gestaltung der Oberstimme bzw. des Rahmenstimmensatzes. Auch stützt Paisiello sich nicht auf die tradierte Systematik sequenzieller Bassmodelle. Diese Leerstellen füllt das angehängte »Vademecum«, mit dem die Herausgeber unter anderem »die gegenseitige Bezogenheit von Melodie und Harmonie« (15) verdeutlichen möchten.

#### Klauseln und »Scale«

Im Zentrum des »Vademecums« steht die Präsentation der »Scale«, also der Oktavregel und ihrer Varianten. Der Abschnitt zu »Klauseln als melodische Formeln im dreifachen Kontrapunkt« (152) führt Abschnitte der Oktavregel zunächst auf die »Cadenza doppia« bzw. deren Bassfundierung zurück (Beispiel 3).<sup>11</sup> Nicht ganz glücklich ist es freilich, den Klauseltausch schlicht als Stimmentausch im dreifachen Kontrapunkt der Oktave darzustellen: Wird über einem tenorisierenden Bass

9 Vgl. wiederum Muffat 1699 sowie Johann David Heinichens *Der General-Bass in der Composition* (1728), hier insbesondere den historischen Exkurs (Kap. 2, 130ff., § 29f.) sowie die ausführlichen Anweisungen zur Ausführung des »vollstimmigen Accompagnements« (ebd., 132–137, § 31–38, sowie Kap. 3, 202–235, § 53–79, 244f., § 88, und 253–255, § 94).

10 In diesem Zusammenhang sei auf die wenigen aus dem 18. Jahrhundert überlieferten Realisierungen von Partimenti verwiesen, etwa die überaus instruktiven Beispiele in der Improvisationslehre Johann Gottfried Vierlings (2008) und die in dieser Ausgabe der ZGMTH besprochene *Perfidia-Sonate* Francesco Durantes (Paraschivescu 2010).

11 Der in der italienischen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts gebräuchliche Terminus »Cadenza doppia« bezeichnet eine Synkopenklausel (»Cadenza composta«), bei der die Antepenultima des Tenor-Diskant-Gerüsts ihrerseits durch eine »Cadenza semplice« erreicht wird. In der Regel wird der Kadenzvorgang durch das Zusammentreffen der »dominantischen« Strebetöne, also der 4. Melodiestufe (Ansatzebene der Doppia-Tenorklausel) und der 7. Melodiestufe (Ansatzebene der Doppia-Diskantklausel) initiiert.

Doppia-Sopran-Klausel

Doppia-Tenor-Klausel

Bass/Alt-Klausel

5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 4 3 2 1

4 3 2 1 4 5 2 1 7 1 7 1 7 1 7 1

Beispiel 3: Giovanni Paisiello, *Regole*, »Vademecum«, 152, »Klauseln als melodische Formeln im dreifachen Kontrapunkt«

die Altklausel wörtlich beibehalten, so entsteht eine ›quarta non fundata‹, die sich (wie in Akkolade 2, Beispiel 1) als lizenziöse Superjectio (also ein nicht dem Gerüstsatz zugehöriges Element) verstehen lässt oder (wie in Akkolade 2, Beispiel 2) fehlerhaft ist (korrekt wäre die Führung der Altklausel in Terz- bzw. Dezimenmixturen zum Bass).<sup>12</sup>

12 Zu den grundlegenden Aspekten der historischen Klausellehre gehört, dass Alt- und Bassklausel im Rahmen des Klauseltausches Modifikationen erdulden müssen, weil es sich bei Ihnen um Ergänzungsstimmen handelt, die mit dem Tenor-Diskant-Gerüst eben gerade *nicht* im doppelten Kontrapunkt verwechselbar sind: »Zum andern / nimbt je zu Zeiten der Bass deß Tenoris, der Alt deß Discants seine Clausulam an sich / der Discant kan mit dem Bass in decimis herein gehen. Der Tenor aber kan in der letzten noten in der Quint, in penultima in der Terz oder Octav [...] über dem Bass stehen.« (Herbst 1643, 63) Ludwig Holtmeier selbst bemerkt andernorts, dass sich »die unfigurierete Bassklausel der Doppia [...] nicht über die Tenorklausel [...] legen« lässt. Einzig im Rahmen standardisierter Figurationen könne »die 5. Skalenstufe zu einer ›Superjectio‹ der 4. Stufe« werden (Holtmeier 2009, 14, Anm. 30).

Bereits im Vorwort hatten die Herausgeber demonstriert, dass sich zu Paisiellos erstem Partimento (vgl. Beispiel 2) eine Oberstimme bilden lässt, die ausschließlich aus einer Folge von Tenor- und Sopranklauseln besteht (14f.). Hier nun liefern sie dazu den ›Überbau‹, indem sie die vollständige Oktavregel aus der Integration mehrerer Doppia-Kadenzen (152) herleiten (Beispiel 4).<sup>13</sup>

Wertvoll ist zudem die Mitteilung zahlreicher Bezifferungs- und Bassvarianten der Oktavregel im vierstimmigen Satz – von der

13 Allerdings steht – insofern hier ausdrücklich auf den *kontrapunktischen* Hintergrund der Oktavregel rekurriert wird – die lizenziöse Behandlung der 4. Melodistufe (mithin des Ansatztons der Doppia-Tenorklausel) in den Takten 3 und 5 in einer gewissen Spannung zum normativen Anspruch der Darstellung. Entsprechendes gilt für die metrische Ordnung der Cadenza doppia in Takt 3. In Ludwig Holtmeiers Artikel »Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel« sind diese Darstellungsprobleme überzeugend gelöst (2009, 14, Beispiele 5a und b). – Vgl. für den gesamten Zusammenhang auch Gjerdingen 1997, Kap. 11, »Clausulae«, 139–176.

The image shows a musical score for a piece titled 'Die Regola dell'ottava' by Giovanni Paisiello. The score is written for two staves, treble and bass. It features several musical phrases, each labeled with a specific 'Klausel' (clause) type. The labels are: 'Doppia-Tenor-Klausel' (twice), 'Doppia-Sopran-Klausel' (twice), 'Alt-Klausel', 'Variante der Doppia-Bass-Klausel', and 'Doppia-Tenor-Klausel (G-Dur)'. The music is in 8/8 time and consists of eighth and sixteenth notes.

Beispiel 4: Giovanni Paisiello, *Regole*, »Vademecum«, 152, »Die ›Regola dell'ottava (Oktavregel) als Addition von Klauseln«

›Urform‹ »mit Grund- und Sextakkorden« über ›modernere‹ Formen mit charakteristischen Vierklängen bis hin zu chromatischen und zwischendominantisch angereicherten Varianten (153 f.). Einzig auf eine Darstellung der tetrachordisch abgeteilten Form mit der 4. Bassstufe als (relativem) Ruheklang wird verzichtet, obgleich auch das konsonant ansetzende Finaltetrachord (4–1) ein zentrales Modell des 18. Jahrhundert darstellt.<sup>14</sup>

In den Überschriften der jeweiligen Beispiele ist von »Zwischendominanten« sowie dem »Einsatz des verminderten Septakkordes und seiner Umkehrungen« die Rede – ein im Interesse besserer »Anschlussfähigkeit« durchaus sinnvoller Eklektizismus. Abweichend vom Reglement der Partimento-Quellen des 18. Jahrhunderts<sup>15</sup> verzichten die Herausgeber

vielerorts auf eine kontrapunktisch regulierte Einführung ›dominantischer‹ Vierklänge. Auf diese Weise kann die Darstellung konsequent dem ›Prinzip der besten Lage‹<sup>16</sup> folgen; die melodiebildenden Implikationen der jeweiligen Regola-Segmente – überwiegend zweigliedrige, lokale Penultima-Ultima-Fortschreitungen – treten offen zu Tage.<sup>17</sup>

Generell besteht eine gewisse Spannung zwischen der skalaren Gestalt der Oktavregel, die eine geradezu ontologisch verankerte Einheit suggeriert, und dem Umstand, dass die jeweils auf die 5. und die 1. Bassstufe gerichteten Skalenabschnitte selbständige Modelle mit einem begrenzten Repertoire idealtypischer Oberstimmen repräsentieren. Werden sie zur vollständigen Oktavregel verbunden, so lässt sich ein charakteristischer Rahmestimmensatz nur mit Hilfe einer Lagenkorrektur im Umfeld der Nahtstelle erreichen.<sup>18</sup>

14 Vgl. Gjerdingen 2007, Kap. 3, »The Prinner«, 45–60, sowie Rohringer i. V., 246.

15 Noch Paisiello verlangt, Dissonanzen generell als Durchgänge oder Synkopendissonanzen bzw. Ligaturen einzuführen (Paisiello 2008, 68–70; vgl. Holtmeier 2009, 13, Anm. 26). Zwar wird der Quintsextakkord in diesem Zusammenhang nicht eigens angesprochen, doch legen die von Paisiello gegebenen Beispiele auch für den Quintsextakkord eine regelmäßige Vorbereitung der Quinte als Vorhaltsdissonanz bzw. Ligatur nahe. Vgl. dazu Holtmeier/Diergarten 2008: »Die Akkorddissonanz ist in der Partimento-Tradition gleichsam ein autonomes kontrapunktisches Element, das in den Akkordbegriff hineingetragen wird.« (Sp. 655).

16 Zu Emanuel Aloys Försters Begriff der ›besten Lage‹ vgl. Holtmeier i. V.

17 In den Quellen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts hingegen wird die Oktavregel regelmäßig mit jeweils minimierter Oberstimmenmelodik durch allen drei Lagen geführt (vgl. z. B. Fenaroli 1863, Libro 1, 13–18). Paisiellos *Regole* lassen sich keine Angaben zum Rahmestimmensatz der Oktavregel entnehmen (2008, 65 f.).

18 Soll die Oberstimme hingegen bruchlos verlaufen und in einer Lage beginnen und schließen, ist eine ungelenke Führung der Mittelstimmen unvermeidlich. Vgl. dazu Sanguinetti 2007, 59: »Die einzige problemati-

a)

b)

Beispiel 5: Giovanni Paisiello, *Regole*, »Vademecum«, 153; a) »Grundform der Oktavregel«, b) »Variante mit Terzquartakkorden und Sekundakkord auf der ersten Stufe«

Entsprechend verfahren auch die Herausgeber bei der Vorstellung der beiden wichtigsten Grundformen der Oktavregel (Beispiel 5).

Wer den didaktischen Zweck der Oktavregel nicht zuletzt darin sieht, bestimmte Griff- und Stimmführungsmuster einzuüben, wird bedauern, dass die Lagekorrektur über der kontinuierlich steigenden Bassskala nur um den Preis einer uncharakteristischen Mittelstimmführung zwischen der 5. und der 6. Basstufe (Beispiel 5a) oder einer satztechnischen Lizenz zwischen der 6. und der 7. Basstufe zu haben ist (Beispiel 5b).<sup>19</sup> Bei manchen Autoren des 18. Jahrhunderts findet sich ein subtiler Hinweis, wie das Problem zu umgehen sei. So wiederholt Francesco Durante die 5.

Basstufe der steigenden Oktavregel, während er die fallende Skala (bei der sich das Lagenproblem nicht in vergleichbarer Weise stellt) kontinuierlich verlaufen lässt.<sup>20</sup> Die Repetition der oktaveilenden Quinte verdeutlicht nicht nur deren gliedernde Doppelfunktion als »intermediary end« und »new beginning«<sup>21</sup>, sondern legt zugleich einen Lagenwechsel nahe, der es ermöglicht, die cantizierend auf die 5. und die 1. Basstufe gerichteten Module der Oktavregel mit der charakteristischen Abfolge von Sext- und Quintsextakkord jeweils idealtypisch zu setzen und gegebenenfalls zu analysieren.

sche Verbindung ist jene zwischen der 5. und der 6. Basstufe [...].« (»The only problematic connection is between 5 and 6 [...].«)

19 Zu den festen Griff- und Stimmführungsmustern über dem von der 5. zur 1. Basstufe steigenden Tetrachord gehört, sofern auf der Oktavlage angesetzt wird, der Stimmtausch zwischen Bass und Tenor, verbunden mit der Verdoppelung des Basstones im Sextakkord über der 6. Basstufe.

20 Durante 2003, 6, »Modulazione [= »scala] del tono Cesolfaut [do]«; vgl. auch Gasparini 1708, 34. In eine ähnliche Richtung geht Riepls Vorschlag, satztechnische Probleme bei der vierstimmigen »Aussetzung« der einfachen Oktavregel aus Grund- und Sextakkorden dadurch zu vermeiden, dass »die [steigende] Leiter [zwischen der 5. und der 6. Basstufe] abgeteilt wird« (Riepel 1996, 579).

21 Jans 1997, 121.

2.b) Terzfall

Beispiel 6: Giovanni Paisiello, *Regole*, »Vademecum«, 155

### Sequenzen

Sequenzen bzw. »movimenti« werden, wie vielfach auch in den Quellen, als reine Intervallkonsekutiven über Bässen im Quint- oder Hexachordraum bzw. als Fügungen von drei Sequenzmodulen präsentiert (155–157). Ihre Klassifizierung folgt im Wesentlichen der Systematik des 16. bis 18. Jahrhunderts: Auf steigende und fallende Skalenbässe folgen solche, die auf der regelmäßigen Fortsetzung eines melodischen »Zick-Zacks« bzw. Gegenschrittes beruhen.<sup>22</sup>

Die von den Autoren gewählte Terminologie steht zu heute gängigen Bezeichnungen quer. So beziehen sich beispielsweise die Termini »Terzfallsequenz« oder »Terzstiegssequenz« gemeinhin auf Sequenzen aus terzweise versetzten Gliedern. Die Herausgeber hingegen bezeichnen mit diesen Begriffen Gänge aus alternierenden Terz- und Sekundsritten, die einen übergeordneten Sekundgang figurieren und üblicherweise als »Sekundfall-« oder »Sekundstiegssequenzen« bzw. »Stufensequenzen« angesprochen würden. Damit knüpfen sie an den Sprachgebrauch der italienischen Quellen an, die hier schlicht von einem Gang »per terze« redeten. Bezeichnet wird in dieser Tradition immer der größere Intervallschritt: Ein »Zickzack« aus steigenden Quart- und fallenden Terzsritten wäre demnach ein steigender Gang »per quarte«; die Herausgeber sprechen von ei-

nem »Quartstieg sekundweise«.<sup>23</sup> Freilich ist es keineswegs immer sinnvoll, »movimenti« so zu segmentieren, dass der jeweils größere Intervallschritt des Basses das Sequenzglied bildet: Eine fallende Quintsextakkordkette etwa wird von den Herausgebern als »Terzfall« klassifiziert (Beispiel 6), obwohl die (für das spieltechnische »Begreifen« der Progression zentrale) Koppelung von Dissonanzauflösung und sekundweise steigendem Bass es weitaus naheliegender erscheinen ließe, von einem »Sekundstieg, sekundweise fallend« zu sprechen.<sup>24</sup> (Die Möglichkeit, das Modell auch metrisch verschoben zu gebrauchen, bleibt davon unberührt.)

Die Reduktion auf dreistimmige Gerüstsätze, in denen die Oberstimmen »oft in Terzen oder Sexten parallelgeführt« (13) werden, überzeugt. Instruktiv sind überdies die Hinweise auf latente Kanonbildungen zwischen Bass und Oberstimmen; modellimmanente Oberstimmenkanons hingegen bleiben unerläutert.

23 Zu dieser Bezeichnungsweise vgl. Menke 2009, 97 f.

24 Menke betont, die Klassifizierung zweigliedriger Melodiemodelle anhand des jeweils größeren Melodieschritts berücksichtige »nicht die metrische Gewichtung, auch nicht Synkopationen« (ebd.). Gleichwohl könnte es Missverständnisse verhindern helfen, eine Bezeichnungsweise ohne ungewollte Implikationen zu wählen und den kontinuierlichen »Zickzack« (Möllers 1989, 75) oder »Gegenschritt« (Froebe 2007, 15, Anm. 8) des Basses als solchen auch zu bezeichnen (»Terz-Sekund-Zickzack« bzw. »Terz-Sekund-Gegenschritt«).

22 Vgl. Froebe 2007 und Menke 2009.



Dissonanzketten werden in der bassbezogenen Darstellung – entsprechend der Systematik in den historischen ›Regole‹ – jeweils als Varianten eines bestimmten ›movimento‹ vorgestellt. Auf die Präsentation alternativer »Bassunterlegungen« einer Vorhaltskette bzw. der kombinatorischen Möglichkeiten, die sich aus der Kontrapunktierung einer Vorhaltskette durch eine Ergänzungsstimme ergeben, verzichten die Herausgeber.<sup>25</sup>

Kleine Stolpersteine im Detail ließen sich leicht ausräumen: Zugunsten metrischer Neutralität erfolgt die Darstellung der meisten Modelle im homorhythmischen Satz ›Note gegen Note‹ (vgl. Beispiel 6). Synkopenketten hingegen als solche auch auszunotieren, würde es dem Lernenden erleichtern, das vertikale Griffmuster und die horizontal-kontrapunktische Konfiguration als Einheit zu begreifen. Weiterhin werden, wohl im Interesse einer systematisch einheitlichen Darstellung der Bassprogressionen, über quint- oder quartweise springenden Bässen springende Richtungsparallelen des Soprans in Kauf genommen.<sup>26</sup> Hier hätte man sich im Rahmen einer pädagogisch motivierten, überaus knappen Sammlung ›typische[r] Gerüstsätze« (155) eine erklärende Anmerkung gewünscht.

Modellkomplex oder Harmonielehre? –  
Überlegungen zum Funktionsbegriff

Es dürfte deutlich geworden sein, dass die Herausgeber mit der Paisiello-Edition nicht allein die praktische Generalbass- und Improvisati-

onslehre befördern möchten. Sie ist Teil eines größeren Diskurses, in dem es (mehr oder weniger explizit) auch um Fachinhalte und Curricula geht. Insbesondere manche Beiträge Ludwig Holtmeiers spiegeln recht deutlich die Vorstellung, die Partimento-basierte Lehre möge künftig den Ort der Harmonielehre herkömmlicher Provenienz einnehmen, mithin zu einer Art ›Leitdisziplin‹ des Theorieunterrichts werden. Vor diesem Hintergrund scheint es nicht unangemessen, die Grenzen einer Buchbesprechung ein wenig zu strapazieren und einen Seitenblick in Holtmeiers Grundsatzartikel »Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel« zu werfen.<sup>27</sup>

Wie wir gesehen haben, präsentieren die Herausgeber die Oktavregel im »Vademecum« zunächst »als Addition von Klauseln« (Beispiele 3 und 4). Varianten der entsprechenden Notenbeispiele finden sich auch in Holtmeiers Studie. In der »Durchkadenzierung« der Skala mittels [...] kontrapunktische[r] Kadenzmodelle – allen voran die [Cadenza] Doppia« erkennt er die Geburtsstunde der ›kadenzialen‹ Oktavregel. Im nächsten Schritt wird die Oktavregel dem ›Modelldiskurs‹ enthoben: Ihr zentrales Moment sei die ›Lösung« des bassbezogenen Einzelklanges »aus dem tradierten Klauselzusammenhang«. <sup>28</sup> Sodann rettet Holtmeier in einer dialektischen Volte die Harmonielehre gewissermaßen vor sich selbst, indem er all das, was (grundtonbezogene) Harmonielehren gemeinhin zu leisten beanspruchen, der (bassbezogenen) Oktavregel zuweist: Unversehens ist aus der Oktavregel nicht nur eine »Harmonielehre« im modernen Sinne«, sondern auch eine »Theorie harmonischer Funktionalität« geworden:<sup>29</sup>

25 Vgl. Menke 2009, 103 f., Abschnitt 5: »[...] Aus der Syncopatio stammende dissonante Sequenzen«, hier insbes. Abb. 7, 104).

26 Georg Muffat, dessen Darstellung das »Vademecum« in vielem nahesteht, qualifiziert entsprechende Beispiele lapidar als »Schlecht« – was bei ihm nicht im Sinne von ›schlicht‹ zu verstehen ist (1699, 70 und 76, Seitenzahlen des Manuskripts). Eine gewisse Sensibilität in diesen Fragen auszubilden, scheint sinnvoll, ohne dass man deshalb gleich Statistiken über die (sich wandelnden) Gebräuche im 17. und 18. Jahrhundert oder gar eine Grundsatzdebatte um Richtungsparallelen führen müsste.

27 Holtmeier 2009, 14. Holtmeiers Grundsatzartikel, der im Folgenden als Bezugspunkt dient, überschneidet sich teilweise mit einem umfangreicheren englischsprachigen Beitrag (Holtmeier 2007). Einige offenkundig in Hinblick auf die ›deutsche‹ Harmonielehre-Tradition vorgenommene Akzentuierungen finden sich nur in dem deutschsprachigen Artikel.

28 Holtmeier 2009, 15.

29 Ebd., 11.

»Die Oktavregel kodifiziert das, was gemeinhin unter Dur-Moll-Tonalität, Kadenzharmonik bzw. ›moderner Tonalität‹ verstanden wird: Mit der Oktavregel wird der Generalbass zur »Harmonielehre« im modernen Sinne. Die Oktavregel löst den Generalbass vom traditionellen Denken in modellhaften (kontrapunktischen) Zusammenhängen ab, sie isoliert den einzelnen ›Klang‹ und führt zu einer bislang unbekanntem Vertikalisierung des harmonischen Diskurses: Die Oktavregel ist eine Theorie harmonischer Funktionalität.«

Um einen der Oktavregel immanenten Begriff ›harmonischer Funktionalität‹ behaupten zu können, müssten der Oktavregel unter anderem Kategorien zu entnehmen sein, die Aussagen über das kadenzuelle ›Verhalten‹ bassbezogener Akkorde erlauben.<sup>30</sup> Holtmeier spricht von der »spezifische[n]« Gestalt der Oktavregel, innerhalb derer die imperfekten Sextakkorde als ›Bewegungsklänge‹, die »nach stufenweiser Fortschreitung« verlangten, melodisch auf den Grundton und die oktaveilende Quinte bezogen seien. Demnach gibt es zwei elementare Funktionen: »Ruheklang« (perfekt) und »Bewegungsklang« (imperfekt). Was bedeutet das beispielsweise für den Sextakkord über der 6. Bassstufe? Er kann, wenn man zunächst nur lineare Bassfortschreitungen in Betracht zieht, tenorisierend in die 5. Bassstufe fallen oder cantisierend in die 1. Bassstufe steigen. Die Skala als tonaler Bezugsrahmen stellt keine Kategorie zur Verfügung, die hinreichend differenziert wäre, diese alternativen ›Verhalten‹ als Ausprägungen *einer* kadenzuellen Funktion zu interpretieren und zugleich vom Verhalten der übrigen Bewegungsklänge abzugrenzen. Allerdings lassen sich die Verhalten, in die

30 Der Gedanke, eine Funktion könne einem musikalischen ›Element‹ gewissermaßen als ›Eigenschaft‹ innewohnen, ist, obwohl er als Arbeitshypothese in didaktischen Zusammenhängen bzw. aus einer produktionsästhetischen Perspektive gute Dienste leistet, in erkenntnistheoretischer Hinsicht problematisch. Zu dieser Frage, die hier nicht weiter verfolgt werden kann, vgl. Polth 2001.

5. Bassstufe zu fallen oder in die 1. Bassstufe zu steigen, als zwei *verschiedene* Funktionen des Sextakkordes über der 6. Bassstufe verstehen. Demnach läuft jede über die Kategorien Ruhe- und Bewegungsklang hinausgehende Differenzierung auf einen kasuistischen bzw. modellbasierten Funktionsbegriff hinaus.

Satztechnische Spezifizierungen bedeuten zumeist ›Entscheidungen‹ für eines der möglichen Verhalten eines Bewegungsklangs<sup>31</sup>, mithin für dessen Funktionalisierung zum ›Element‹ eines bestimmten Zusammenhangs bzw. Fortschreitungsmodells. So wird der Akkord über der 6. Bassstufe regelmäßig durch die Erhöhung der Sexte und die ›welsche Quart‹ (also die Anreicherung zum Terzquartakkord) zur Penultima der 5. Bassstufe bestimmt (bzw. der 2. Bassstufe analogisiert).<sup>32</sup> Aus entsprechenden Spezifizierungen resultiert auch die »zwingende Zuordnung des (dominantischen) Sekundakkordes zur absteigenden vierten Stufe«<sup>33</sup> und »ebenso die des dominantischen Quintsextakkordes zur aufsteigenden siebten Stufe«. In diesen Zuordnungen erkennt Holtmeier ein zentrales »Moment« der »Oktavregelharmonik« – nicht, ohne die Klänge als ›dominantisch‹ zu bezeichnen und damit die ihnen gemeinsame Funktion, kadenzuelle Penultima zu sein, an eine harmonisch-grundtonbezogene Kategorie zu binden. Gerade aber die »zwingende« Differenzierung zwischen steigender und fallender Oktavregel zeigt an, dass die Intervallstruktur der charakteristischen Vierklänge keine ›Eigenschaft‹ der Bassstufe (geschweige denn der Skala), sondern ein Moment der konkreten, tonal gerichteten und kontra-

31 Vgl. Jans 1997, 122.

32 Vgl. Holtmeier 2009, 18. Das Konzept der ›richtungsgebenden Dissonanz‹ lässt sich auch auf ›praedominantische‹ Akkorde übertragen, die gemeinhin als ›zufällige‹ Dissonanzen bzw. Vierklänge klassifiziert würden. So funktionalisieren der Quintsextakkord über der 6. Bassstufe (→ cantisierend 6-7-8) und der Sekundakkord über der 3. Bassstufe (→ tenorisierend 3-2-1) die jeweiligen Bassstufen zu Klauselpenultimae.

33 Ebd., 13; das Folgezitat in Anm. 26.



punktisch determinierten Fortschreitung ist.<sup>34</sup> Offenbar repräsentiert die Bassskala kein übergeordnetes, regulierendes Prinzip, das über die paradigmatische Fügung linearer Kadenzmodelle bzw. Klauseln hinauswiese: Sie ist nicht das *vermittelnde*, sondern ein *vermitteltes* Moment.<sup>35</sup>

Nun wäre gegen einen kasuistischen und modellbasierten Funktionsbegriff nichts einzuwenden. Dieser unterschiede sich, insofern er Gestalt und Bedeutung als Einheit begreift, grundlegend von dem Funktionsbegriff Riemanns, demzufolge jede harmonische Funktion durch eine (potentiell unbegrenzte) Gruppe funktional äquivalenter Gestalten repräsentiert werden kann. Der Umstand, dass die zur Oktavregel verschmolzenen Modelle auch funktionsharmonisch *interpretierbar* sind, vermittelt nicht die kategoriale Differenz beider Funktionsbegriffe. Holtmeiers Rede von der Oktavregel als »Harmonielehre« im modernen Sinne« und »Theorie harmonischer

Funktionalität«<sup>36</sup> läuft Gefahr, diese Differenz zu überdecken, insofern sie nahelegt, die Oktavregel handle von denselben Fragen, bewege sich in demselben »Geltungsbereich« und leiste mehr oder weniger das Gleiche wie jene etablierten Sichtweisen, die mit diesen Termini gemeinhin assoziiert werden: Es scheint, als wollte er den (post-)Riemannschen Begriff harmonischer Funktionalität als herrschendes Paradigma ablösen und zugleich dessen Validität erben.

Nur vor diesem Hintergrund lässt sich verstehen, warum Holtmeier so sehr daran gelegen ist, die Oktavregel vom kontrapunktischen »Modelldenken« zu lösen. Der »entscheidende Unterschied zu den Sequenz- und Kadenzmodellen« liegt ihm zu Folge im »Materialcharakter« der Oktavregel. Denn während jene »als konkrete kompositorische Bausteine gleichsam unmittelbar übernommen [werden] und in der kompositorischen Praxis zur Anwendung gelangen« könnten, verlange die Oktavregel »immer nach rhythmischer Gestaltung.«<sup>37</sup> Mit dieser Entgegensetzung aber stellt Holtmeier das konstitutive Moment des Modellbegriffs in Frage: die Differenz zwischen dem hinsichtlich seiner Bestimmungsmerkmale »ungesättigten« Modell, das »synchronisch wie diachronisch unzählige Realisationsformen« erfahren kann<sup>38</sup>, und der Modellinstanz, die »die determinierenden Eigenschaften ihres Typus« erfüllt und »die Eigenschaften, ohne die ein konkretes Exemplar des Typus nicht existieren könnte«<sup>39</sup>, ergänzt. Gerade ihre partielle (rhythmische und metrische) Unbestimmtheit kennzeichnet die Oktavregel als Modell (bzw. horizontalen Modellkomplex). Ein Modell, das nur »unmittelbar übernommen« werden könnte, wäre kein Modell.<sup>40</sup>

34 Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang eine Aussage des Riepelschen »Discipulus«: »Mir deucht, es sey diese harmonische Leiter [die Oktavregel mit Grund- und Sextakkorden] unserm Gehöre von Anbeginn der Welt eingepflanzt, *nur die Sext-Quinten-Accorde nicht.*« (Riepel 1996, 580; vgl. Holtmeier 2007, 14, der jedoch den hier kursivierten Zusatz weglässt). Insofern Riepel seinen Praeceptor im nächsten Satz erwidern lässt, die »Ohren in ganz Europa« seien an eben jene Quintsextakkorde »gewöhnt«, ist diese Aussage keineswegs Ausdruck einer konservativen Ästhetik. Vielmehr impliziert sie eine Unterscheidung zwischen der »Oktavleiter« als einer gewissermaßen natürlichen Ordnung von »vollkommen[en]« und »Sexten-Accord[en]«, die sich beliebig (also auch sprungweise) verbinden lassen, und den konkreten, kontrapunktisch determinierten »Modellen«, als deren Summe die voll ausgebildete, kadenzuelle Oktavregel sich verstehen lässt. Konsequenterweise thematisiert Riepel die Möglichkeit, Quintsextakkorde über der 4. und der 7. Basstufe einzuführen, im Einzelnen anhand dreischrittiger, jeweils auf die 5. oder die 1. Melodiestufe zielender Bassmodelle (ebd., 581).

35 Vgl. Rohrgering i. V., 246, Anm. 100.

36 Holtmeier 2009, 11.

37 2009, 15, Anm. 33.

38 Schwab-Felisch 2007, 297.

39 Ebd., 299.

40 Ebd., 297f., hier die Ausführungen zum Aspekt »Allgemeinheit«.

Versteht man die Oktavregel hingegen auch in ihrer rhythmisch und metrisch neutralen Form als Modellkomplex, dann rückt der von Holtmeier (und den Herausgebern der Paisiello-Edition) unternommene Rekurs auf die Klausellehre erneut ins Zentrum der Überlegungen. Denn die konstitutiven Momente der Klauselprogression – Stimmführung und tonal gerichteter Sekundanschluss – sind in der »enrhythmisierte[n] ›Zweierbeziehung‹ von Akkorden«<sup>41</sup> bewahrt. Der einzelne Akkord wäre aus dieser Sicht ein aus standardisierten melodisch-kontrapunktischen Zusammenhängen geronnener (d. h. klanglich, nicht aber funktional verselbständigter) Intervallverband; Holtmeier selbst spricht in einem ähnlichen Sinne vom »polyphonic chord«.<sup>42</sup>

Gleichwohl erkennt Holtmeier das »eigentlich *Revolutionäre* [eigene Hervorhebung]« der Oktavregel in der »Emanzipation

der Klänge« vom »Klauselzusammenhang«<sup>43</sup>, und das heißt bei ihm: in der Emanzipation vom linearen und metrischen Zusammenhang der viergliedrigen Cadenza doppia.<sup>44</sup> Unberücksichtigt bleibt, dass neben der Doppia auch zwei- und dreigliedrige ›Clausulae harmoniae‹, die sich hinsichtlich der Intervallprogression in die Ultima, nicht aber hinsichtlich der metrischen Ordnung und der Dissonanzeinstellung mit dem ersten Modul der Doppia überschneiden, Segmente der Oktavregel bilden können.<sup>45</sup> Was Holtmeier als »Emanzipation der Klänge« vom »Klauselzusammenhang« beschreibt, lässt sich als Reduktion *verschiedener* Klauselformen auf die ihnen *gemeinsamen* Bestimmungsmerkmale verstehen.<sup>46</sup> Durch den Wegfall weniger konkreter Bestimmungsmerkmale (metrische Position und Modus der Dissonanzeinstellung

41 Holtmeier 2009, 16.

42 Holtmeier 2007, 33; vgl. auch Diergarten 2010, insbes. 138. Diergarten expliziert das »Konzept des polyphonen Akkords« ausgehend von Heinichens Erläuterung der Sekunde (als Synkopendissonanz oder Transitus), der darauf aufbauenden »Akkordtypen« und deren Auflösungsmöglichkeiten (ebd., 136–138). Mit Blick auf das »Zusammenwirken von Linie und Klang« im modellbasierten Intervallsatz (ebd., 147) möchte er »Bewegung in die [...] Debatte zu bringen [...], ob [...] Akkorde das Ergebnis oder die Voraussetzung von Linien sind« (ebd. 148). Allerdings bleibt die Frage – ›Ergebnis oder Voraussetzung‹ – auch jenseits ihrer »Vermittlung« (ebd. 141) durch den Begriff des ›polyphonen Akkords‹ virulent. Aus Sicht der schenkerianischen Schichtenlehre weist sie auf die Erfordernis einer funktionalen Verhältnisbestimmung, insofern (polyphone) Akkorde der linearen Auskomponierung von Akkorden (›Stufen‹) bzw. Akkordverbindungen (›Stufengängen‹) dienen. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Oktavregel als Prototyp der linearen Auskomponierung sowohl eines Akkords (in Gestalt der ›stabilen‹ Basisstufen 1, 3 und 5) als auch des Stufengangs zwischen den ›Ruheklängen‹ über der 1. und 5., sekundär auch der 4. Bassstufe verstehen.

43 Ebd., 15.

44 Die viergliedrige Cadenza doppia lässt sich als aus zwei Klauseln zusammengesetzt denken, deren erste in die *unbetonte* Antepenultima der Synkopenklausel mündet (dem entsprechen die Basstufengänge 4-3 und 7-8). Von daher, so Holtmeier, sei die 3. Basstufe »innerhalb der Doppia-Tenorklausel eigentlich nur ein ›Durchgangsakkord‹ auf schwacher Zeit, Träger einer Vorbereitungs-konsonanz für die folgende dissonierende Tenorklausel« (wobei genau genommen nicht die Tenor-, sondern die Diskantklausel dissoniert). Ihre Emanzipation »zum Klang eigenen Rechts« bzw. zu einem relativen »Ruheakkord« (2009, 16) gehe mit einer »weit reichenden Lockerung übergeordneter rhythmischer und linearer Zusammenhänge« einher (ebd. 15).

45 Die althergebrachten, von Johann Gottfried Walther (ausgehend von der Progression des Basses) als »Clausula Tenorizans«, »Clausula Cantizans« und »Clausula Altizans« (1708, 297f.) bezeichneten ›harmonischen Klauseln‹ schließen (in der Regel betont) auf der 1., 3. und (sekundär) 5. Basstufe. Demnach können die 4. und die 7. Basstufe nicht allein als Ansatzebenen der Cadenza doppia, sondern auch als lokale Klauselpenultima fungieren, wobei die fallende 4. Basstufe als »transitum per ellipsin« aufzufassen wäre (Heinichen 1728, 603f., vgl. auch Holtmeier 2009, 13, Anm. 26).

lung) wird die Klauselfortschreitung frei für eine unbegrenzte Zahl neuer Bestimmungen. Die »dialektische Spannung zwischen alter Intervallprogression und ›neuer‹ Corellischer Kadenzharmonik, die als zentrales Moment der Oktavregel herausgearbeitet wurde«<sup>47</sup>, wäre demnach durch den Modellbegriff vermittelt.<sup>48</sup> Die eigentliche Pointe der Oktavregel besteht nicht in der »Emanzipation der Klänge«, sondern in der Emanzipation der Klausel zum zentralen Strukturmodell eines ›funktionalen Intervallsatzes«.<sup>49</sup>

46 Umgekehrt repräsentieren die jeweiligen Klauseln Instanzen von Oktavregelsegmenten. Oliver Schwab-Felisch (2007, 299) spricht in diesem Sinne von »Abbild« und »Vorbild« als den »zwei Grundrelationen zwischen dem Modell und seinem Bezugsgegenstand« (2007, 299). Inwieweit die umkehrbare Vorbild-Abbild-Relation (synchron) mit strukturellen Schichten des Satzes und (diachron) mit entwicklungsgeschichtlichen Stadien der musikalischen ›Sprachentwicklung‹ korreliert, ist eine zentrale Frage, in der Denkweisen der historischen Musiktheorie, der Modelldiskurs und die schenkerianische Schichtenlehre einander berühren.

47 Holtmeier 2009, 19.

48 Mit der Rede von »Intervallprogression« und »Corellischer Kadenzharmonik« (ebd.) ruft Holtmeier die Denkfigur einer Dichotomie von Kontrapunkt (bzw. Intervallsatz) und Harmonik auf. Dies scheint verzichtbar, insofern hier mit ›Intervallprogression‹ und ›Harmonik‹ eigentlich nur zwei graduell verschiedene ›Dimensionen‹ (vgl. ebd.) des bassbezogenen Intervallsatzes gemeint sein können.

49 Damit wird die ›harmonische Klausel‹ zu einer »Voice-leading Matrix« (Renwick 1995, 81, für den gesamten Zusammenhang vgl. ebd., Kap. 3, »Invertible Counterpoint«, 79–108), die sich mittels verschiedener Transformationstechniken – Klauseltausch, Mixturenanlagerung bzw. Klangfüllung und kontrapunktische Fundierung – in der Oktavregel vervielfacht. Insofern melodische Einkadenzierung (bzw. Tonnachbarschaft) und intervallischer Spannungsverlauf funktionale ›Prinzipien‹ der Klauselbildung darstellen, sind bassbezogene Intervallstruktur und Bassfortschreitung nur Teilmomente der Funktionalität ›polyphoner Akkorde‹. Das Prinzip

Folgte man dieser Darstellung, dann wäre die ›kadenzelle‹ Oktavregel – um an Holtmeiers eingangs zur Diskussion gestelltes Diktum anzuknüpfen – eine zentrale »Kodifizierung«<sup>50</sup> tonaler, modellbasierter und (in diesem Sinne) funktionaler Klangfortschreitung. Dass sie keine »›Harmonielehre‹ im modernen Sinne«<sup>51</sup> ist, kann man (vor allem aus produktionsästhetischer Sicht) für einen Vorzug halten – und umso gelassener das analytische und hermeneutische Potential herkömmlicher funktions- und stufentheoretischer Ansätze anerkennen, höchst unterschiedliche Gestalten in Äquivalenzklassen zu bündeln sowie größere funktionale Flächen und übergeordnete harmonische Beziehungen zu erfassen.<sup>52</sup>

## Resümee

Der erste Band der Publikationsreihe *Praxis und Theorie des Partimentospiels* bietet nicht allein eine gut gemachte und instruktive Quellenedition. Den Herausgebern gelingt es darüber hinaus, dafür zu sensibilisieren, dass die Partimento-Praxis, sofern man sie nicht allein als Methode der Musikausbildung betrachtet, sondern auch ihre theoretischen

des Klauseltauschs ermöglicht es, funktionale Schnittmengen zwischen Klängen über verschiedenen Bassstufen zu bestimmen, ohne dass es eines Rekurses auf Akkordgrundtöne bedürfte (vgl. Holtmeier 2007, 34f., sowie »The function of chord tones«, ebd., 38ff.). Hier liegen Anknüpfungspunkte für eine kritische Dekonstruktion des herkömmlichen Begriffs harmonischer Funktionalität, denn der Gedanke, dass melodische Beziehungen als Tonnachbarschaften in Akkorden ›aufgehoben‹ und konstitutiv für deren Funktionalität seien, dürfte seit Carl Dahlhaus' *Untersuchungen* (1968) fester Bestandteil einer ›aufgeklärten‹ Funktionstheorie sein.

50 Holtmeier 2009, 11.

51 Ebd.

52 Zum hermeneutischen Potential harmonischer Systeme des ausgehenden 19. Jahrhunderts vgl. Jeßulat 2007; zur Integration des Konzepts der ›Auskomponierung‹ in die funktionsharmonische Analyse vgl. Redmann 2009, 65–69.

Implikationen in den Blick nimmt, das Verständnis tonaler Musik grundsätzlich berührt. Von den beiden im Reihentitel genannten Aspekten – »Praxis und Theorie« – akzentuieren die Zugaben und Kommentare der Herausgeber besonders den Ersteren, doch kommen jeweils am konkreten Gegenstand zahlreiche Fragen in den Blick, die über die praktische Instruktion hinausweisen. Wer sich stärker für die ›theoretischen‹ Aspekte der Partimento-Tradition interessiert, möge den weiterführenden Hinweisen im Vorwort und den systematischen Implikationen des »Vademecums« nachgehen und gegebenenfalls einen Blick in die Grundsatzartikel Ludwig Holtmeiers (2007 und 2009) oder Robert O. Gjerdingens *Music in the Galant Style* (2007) werfen. Wer

eine historische Didaktik mit progressivem Schwierigkeitsgrad und systematischem Aufbau sucht, wird es vielleicht vorziehen, auf den zweiten Band der Publikationsreihe, Händels *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*, zu warten oder auf die bereits vorliegende Edition David Ledbetters (1990) zurückzugreifen. Wer jedoch fundierte satztechnische Fertigkeiten und eine gewisse Wendigkeit im Generalbassspiel mitbringt, findet in der Paisiello-Edition nicht nur instruktive Partimenti, die zum Experimentieren mit unterschiedlichen Stilen und Satztypen einladen, sondern auch Kriterien, Anregungen und gute Muster für die eigene Realisierung.

Folker Froebe

## Literatur

- Dahlhaus, Carl (1968), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Diergarten, Felix (2010), »Ancilla Secundae«. Akkord und Stimmführung in der Generalbass-Kompositionslehre«, in: *Musik und ihre Theorien. Clemens Kühn zum 65. Geburtstag*, hg. von Felix Diergarten, Ludwig Holtmeier, John Leigh und Edith Metzner, 132–148.
- Durante, Francesco (2003), *Bassi e Fughe*, Ms. Neapel o. J., Neudruck Padua: Armelin Musica.
- Fenaroli, Fedele (1863), *Partimenti, ossia basso numerato*, Florenz, Reprint Bologna: Forni 1967 (= BMB IV/61).
- Förster, Emanuel Alois (1818), *Emanuel Alois Förster's Practische Beyspiele als Fortsetzung zu seiner Anleitung des Generalbasses, erste Abtheilung*, Wien: Artaria.
- Froebe, Folker (2007), »Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹ und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600«, *ZGMTH* 4/1–2, 13–56.
- Gasparini, Francesco (1708), *L'Armonico Pratico al Cimbalo*, Venedig, Reprint New York: Broude Brothers 1967.
- Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the Galant Style*, Oxford: Oxford University Press 2007.
- Heinichen, Johann David (1728), *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1994.
- Herbst, Johann Andreas (1643), *Musica poetica, sive Compendium melopoëticum [...]*, Nürnberg, Mikrofiche Leiden: IDC.
- Holtmeier, Ludwig (2003) »Von der Musiktheorie zum Tonsatz. Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches«, *ZGMTH* 1/1, 11–34.
- (2005), »Gedanken zur praktischen Harmonielehre im 19. Jahrhundert«, in: *Musiktheorie*, (= Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 2), hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber.
- (2007): »Heinichen, Rameau and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave«, *Journal of Music Theory* 51/1, 5–49.
- (2009), »Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel«, in: *Systeme der Musiktheorie*, hg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden: Sandstein, 7–19.

- (i. V.), »Emanuel Aloys Förster und das Wiener Partimento. Zum Prinzip der besten Lage«, in: *Im Schatten des Kunstwerks. Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. Jahrhundert bis Anfang des 19. Jahrhunderts*, hg. von Dieter Torkewitz, Wien: Universität für Musik und Darstellende Kunst.
- Holtmeier, Ludwig / Felix Diergarten (2008), »Partimento«, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Supplement, Kassel u. a.: Bärenreiter, 653–659.
- Jans, Markus (2007), »Towards a History of the Origin and Development of the Rule of the Octave«, in: *Towards Tonality. Aspects of Baroque Music Theory* (= Collected Writings of the Orpheus Institute 6), Leuven: Leuven University Press, 119–143.
- Ježulát, Ariane (2007), »Harmonische Systeme des ausgehenden 19. Jahrhunderts und ihre Anwendung auf die Musik Richard Wagners«, *ZGMTH* 4/3, 261–273.
- Ledbetter, David (1990), *Continuo Playing According to Handel: His Figured Bass Exercises*, Oxford/New York: Oxford University Press (= Early music series 12).
- Menke, Johannes (2009), »Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600«, in: *Passagen. Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen*, hg. von Christian Utz und Martin Zenck (= musik.theorien der gegenwart 3), 89–113.
- (2010), »Brauchen wir einen Kanon in der Musiktheorie?«, *ZGMTH* 7/1.
- Möllers, Christian (1989), »Analyse durch Improvisation. Chaconnebässe der Barockzeit als Improvisationsmodelle«, *Üben und Musizieren* 6, 73–86.
- Muffat, Georg (1699), *Regulae concertuum partiturae*, Ms., hg. von Hellmut Federhofer als: *An Essay on Thoroughbass* (= Musicological Studies and Documents 4), Dallas: American Institut of Musicology 1961.
- Paraschivescu, Nicoleta (2010), »Francesco Durantes Perfidia-Sonate. Ein Schlüssel zum Verständnis der Partimento-Praxis«, *ZGMTH* 7/2.
- Polth, Michael (2001), »Ist die Funktionstheorie eine Theorie der Funktionalität?«, *Musiktheorie* 16/4, 319–324.
- Redmann, Bernd (2009), »Funktionstheorie«, in: *Systeme der Musiktheorie*, hg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden: Sandstein, 56–69.
- Renwick, William (1995), *Analyzing Fugue: A Schenkerian Approach*, New York: Pendragon Press.
- (2001), *The Langloz Manuscript: Fugal Improvisation through Figured Bass*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- Riepel, Joseph (1996), »Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst«, Kap. 6 »Vom Contrapunkt«, Ms. o. J., in: *Joseph Riepel, Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, Wien u. a.
- Rohringer, Stefan (i. V.), »Von der Oktavzugmusik zur Terzzugmusik: Die Salzburger Notenbuchtradition und die Geschichte der Ursatz-Tonalität«, *Kolloquium: Funktionale Kunstanalyse. Bildende Kunst. Musik. Literatur. 22.–24. November 2007, Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart*, hg. von Bernhard und Bruno Haas, Hildesheim u. a.: Olms, 203–260.
- Sanguinetti, Giorgio (2007), »The Realization of Partimenti. An Introduction«, *Journal of Music Theory* 51/1, 51–83.
- Schwab-Felisch, Oliver (2007), »Umriss eines allgemeinen Begriffs des musikalischen Satzmodells«, *ZGMTH* 4/3, 291–304.
- Vierling, Johann Gottfried (2008), »Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere mit Beispielen erläutert«, Neudruck der Ausgabe Leipzig 1794, *ZGMTH* 5/2–3, 375–394.
- Walther, Johann Gottfried (1708), *Praecepta der Musicalischen Composition*, Ms. Weimar, Neudruck hg. von Peter Benary, Leipzig 1955 (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung 2).





Markus Waldura, *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms 2002

In der ›historisch informierten Musiktheorie‹ spielten die Schriften Heinrich Christoph Kochs von Anbeginn eine zentrale Rolle, waren es doch vor allem die Ideen und Begriffe Kochs, durch die sich Alternativen zur ›Formenlehre‹ in der Tradition des 19. Jahrhunderts aufboten, der man spätestens seit den 1970er Jahren mit zunehmendem Misstrauen begegnete. Einige Begriffe aus Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition* wurden im Laufe der Jahre geradezu zum Schibboleth einer ›historisch informierten‹ Analysepraxis, deren erster Impuls es war, Kompositionen des 18. und früherer Jahrhunderte aus der begrifflichen Umklammerung späterer musiktheoretischer Konzepte zu befreien. Den Schriften Kochs wurde dabei (nachdem sie im 19. Jahrhundert kaum rezipiert worden waren) eine derart intensive Aufmerksamkeit zuteil, dass dies zwischenzeitlich die Frage aufkommen ließ, ob die anfängliche Unterschätzung nicht in eine Überschätzung Kochs umgeschlagen sei.<sup>1</sup> Umso erstaunlicher ist es, wie wenig grundständige Koch-Forschung seit den Pioniertaten etwa Nancy Bakers oder Wolfgang Buddays geleistet worden ist, wie wenig die vorhandene Koch-Forschung kritisiert, ja wie wenig Koch jenseits der einschlägig bekannten Stellen im zweiten und dritten Teil des *Versuchs* (geschweige denn jenseits des *Versuchs* und des *Lexikons*) überhaupt gelesen wird. Kochs Stellung in der Theoriegeschichte, Fragen nach seinen Quellen und Vorbildern, nach seiner theoretischen Eigenständigkeit, seinen ästhetischen Grundlagen, seiner Rezeption, seiner diskursiven Agenda oder seinem Verhältnis zur (eigenen) Kompositionspraxis sind lange Zeit nicht nur unbeantwortet geblieben, sie wurden meist gar

nicht erst gestellt, obwohl sich Kochs Begriffe – zumeist nicht einmal seinen Schriften selbst, sondern der einschlägigen Sekundärliteratur entnommen – im musiktheoretischen Tagesgeschäft zunehmender Beliebtheit erfreuten: Statt ›Halbschluss‹ ›Quintabsatz‹ und statt ›Exposition‹ ›erster Hauptperioden‹ zu sagen, mag zum guten Ton gehören, bleibt aber, wenn solche Begriffe ohne begriffsgeschichtliche Tiefenschärfe verwendet werden, letztlich ein terminologisches Hütchenspiel, dessen Mehrwert fraglich ist.<sup>2</sup> Zweifellos dürfen und müssen musiktheoretische Entwürfe und Terminologien in der analytischen und pädagogischen Praxis pragmatisch zugespitzt werden. Der philologisch-historische Pragmatismus jedoch, mit dem die ›historische Theorie‹ Kochs im musiktheoretischen und musikwissenschaftlichen Diskurs auf die Begriffe ›Absatz‹, ›Hauptperioden‹ und ›Takterstickung‹ reduziert wird (die er allesamt nicht in den Diskurs eingeführt hat), ist letztlich nicht weniger unhistorisch als jene viel gescholtenen ›Systeme‹, gegen deren historische Verkürzung anzutreten doch ein anfänglicher Impuls der ›historischen Musiktheorie‹ war.

Umso wichtiger ist jeder Beitrag, der sich anschickt, jenes unglückliche Diktum aus dem Jahr 2000, nach dem die für die Musikwissenschaft relevanten Quellen »in der Totalität ihrer Überlieferung bereits entdeckt und erschlossen«<sup>3</sup> seien, zu widerlegen und

2 Mich erinnert dieses Spiel an Doktor Murke aus Heinrich Bölls gleichnamiger Satire, der in einer Radioanstalt der Nachkriegszeit aus Tonbändern das Wort »Gott« herausschneiden und durch die opportunere Formel »jenes höhere Wesen, das wir verehren« ersetzen muss.

3 Eggebrecht 2000, 7.

1 Vgl. Hinrichsen 2003 und Diergarten 2010.

der Geschichte der Musiktheorie wirklich die Würden einer historischen Wissenschaft zu kommen zu lassen. Das heißt nach wie vor und weit vor allem anderen: Quellenlektüre und Quellenkritik. Markus Walduras im Jahr 2000 an der Universität Saarbrücken angenommene, im Jahr 2002 veröffentlichte und dabei offensichtlich nicht grundlegend umgearbeitete Habilitationsschrift *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts* ist ein solcher Beitrag. Dem Autor geht es zunächst um den Nachweis, dass in der Kadenz- und Periodenlehre Kochs formale Zäsuren nicht nur durch die Eigenschaften der Zäsurformeln selbst, sondern wesentlich auch durch das Verhältnis der Zäsuren zu ihrem Kontext bestimmt werden. Darüber hinaus wird die Frage verfolgt, wie diese »Auffassung von der Funktionsweise musikalischer Syntax entstehen konnte« (11).

Im Vorwort legt der Verfasser offen, dass die Konzeption seiner Habilitationsschrift »im Laufe ihrer Entstehung mehrere Wandlungen erfahren« habe (5): Am Anfang stand der Plan einer ausführlichen und umfassenden Studie der Form- und Periodenlehre Kochs vor dem Hintergrund der Erkenntnis, »daß gerade dieser Aspekt seiner Theorie noch nicht befriedigend aufgearbeitet war« (5) – eine insofern bemerkenswerte Feststellung, als es doch vielmehr genau dieser Aspekt von Kochs Theorie war, der lange Zeit einzig und allein das Interesse auf sich gezogen hat. Waldura präzisiert später, dass es ihm um eine Spezialfrage, nämlich Kochs »Regeln über die Verbindung der melodischen Theile« gehe. Andererseits zielt Waldura mit dem Hinweis auf die unbefriedigende Aufarbeitung von Kochs Periodenlehre auch auf die mangelnde Aufarbeitung von deren Vorgeschichten und Bedingungen ab. Denn eine der konzeptionellen Wandlungen, denen Walduras Schrift laut Eingeständnis des Autors unterlag, war es, dass Kochs Periodenlehre in der finalen Fassung nur noch den »Ausgangspunkt« der gesamten Studie bildete: Als einflussreich auf Koch waren während der Entstehung zunächst Joseph

Riepel, Friedrich Wilhelm Marpurg und Johann Philipp Kirnberger ausgemacht worden, was wiederum eine Untersuchung des gemäß Waldura (und *common sense*) wichtigsten Vorgängers der letzteren nötig machte: Jean-Philippe Rameau. So wurde aus einer Koch-Studie im Laufe der Zeit eine umfassende Untersuchung der Kadenz- und Periodenbegriffe bei Rameau, Riepel, Kirnberger, Marpurg und schließlich Koch.

Kochs Theorie bildet jedoch in Walduras Buch im wahrsten Sinne des Wortes Anfang und Ende, denn Waldura erzählt seine verwickelte Geschichte nicht chronologisch (beginnend mit Rameau und endend mit Koch), sondern entlang einer anderen, ebenfalls nicht ganz unüblichen Dramaturgie: Er beginnt mit der Schlusszene (Kochs Periodenlehre) und entwickelt im Folgenden dann chronologisch die verschiedenen dorthin führenden Handlungsstränge. Walduras Studie besteht aus drei »Hauptteilen«: Der erste präsentiert die thematische Anlage des Werks und exponiert Kochs Regeln zur Verbindung »melodischer Theile«. Im zweiten »Hauptteil« wird die Uhr um einige Jahrzehnte zurück gedreht und »Kadenz und *basse fondamentale* in den musiktheoretischen Schriften Jean-Philippe Rameaus« untersucht; der letzte »Hauptteil« schließt die chronologische Lücke und untersucht den »Zusammenhang zwischen Theorieverständnis, Kadenzlehre und Periodenbegriff in den Schriften Riepels, Marpurgs, Kirnbergers und Kochs«.

Ein zentrales Anliegen von Walduras Koch-Untersuchung im ersten Hauptteil ist die Hervorhebung der melodischen Eigenschaften der verschiedenen Endigungsformeln. Waldura kritisiert die bisherige Konzentration der Koch-Forschung auf die harmonischen Eigenschaften der unterschiedlichen Zäsurformeln und betont, dass durch die Fixierung auf den tonalen Kontext, die Akkordlage und -umkehrung im Moment des »Ruhepunkts« sowie die harmonische Vorbereitung der »Ruhepunkte« doch wieder ein späteres, harmonisch orientiertes Denken auf Kochs Lehre projiziert werde, während Koch selbst dem melodisch-rhythmischen Verlauf der Endigungsformeln



weit größere Bedeutung zugestehe, als gemeinhin angenommen (100f.).

Dabei geht es um ein zentrales Problem, ja einen Widerspruch der Kochschen Lehre. Einerseits gibt Koch einen Katalog von Merkmalen der verschiedenen Endigungsformeln. Andererseits lassen sich handfeste Kriterien für das Vorliegen eines Einschnitts oder eines Absatzes, mithin also auch die Abgeschlossenheit oder Unabgeschlossenheit eines melodischen Teils letztlich nicht geben: Weder die Angabe bestimmter Zieltöne in Melodie oder Bass noch bestimmte harmonische Fortschreitungen, weder bestimmte metrische Konstellationen noch bestimmte Taktlängen liefern hinreichende Kriterien, um ›Einschnitte‹ von ›Absätzen‹ zu unterscheiden (32–45). Koch selbst räumt dies an einer zentralen Stelle des *Versuchs*, Waldura bezeichnet sie als »Kernpassage« (33), ein:

»Sowohl die Stellen wo sich in der Melodie Ruhepunkte des Geistes äußern, als auch die Beschaffenheit dieser Ruhepunkte des Geistes, in so ferne sie mehr oder weniger merklich sind, das heißt, in so ferne sie entscheiden lassen, ob die damit geendigten Theile des Ganzen, als Theile betrachtet vollständig sind oder nicht, kann (allgemein genommen) nur durch das Gefühl bestimmt werden; und ob gleich in der Folge dieses Kapitels von dem Umfange und von den Endigungsformeln dieser Theile gehandelt werden muß, so kann dennoch weder der Umfang noch die interpunctische Formel derselben ein allgemeines charakteristisches Kennzeichen abgeben, durch welches sich sowohl die Stelle, wo in der Melodie ein Ruhepunkt des Geistes vorhanden ist, als auch die Vollständigkeit oder Unvollständigkeit der dadurch zum Vorschein kommenden Theile bestimmen läßt.«<sup>4</sup>

Zunächst kritisiert Waldura, Koch-Kommentatoren wie Carl Dahlhaus hätten Kochs Berufung auf das »Gefühl« als Lizenz verstanden, auf weitere Untersuchungen dieses Gegenstandes zu verzichten. Waldura ent-

larvt sowohl Dahlhaus' Gleichsetzung von Kochs »Gefühl« mit »Emotion« oder »Affekt« als auch die damit eröffnete Verbindung zwischen Kochs *Versuch* und der »Gefühlsästhetik« sowie die Vorstellung, dass Kochs Erklärungsversuche letztlich vor dieser kapitulierten, als schief (107–109). »Gefühl« meine bei Koch vielmehr »das rational nicht restlos ergründbare Geschmacksurteil« und die Andeutung von »technische[n] Sachverhalte[n]«, die Koch »vorerst nur dunkel bewußt sind, die sich einem rationalen Verständnis aber nicht grundsätzlich verweigern« (109).

Waldura gibt sich deswegen mit Kochs Erklärungen nicht zufrieden und zeigt, dass aus Kochs verstreut gegebenen Kommentaren und Notenbeispielen weitere (von Waldura als »Kontextregeln« bezeichnete) Kriterien zur Feststellung von »Abschlussfähigkeit« von Ruhepunkten und damit zur Unterscheidung von Einschnitt und Absatz gewonnen werden können (58).<sup>5</sup> »Vollständigkeit« und »Unvollständigkeit« eines melodischen Teils hängen in einigen von Koch diskutierten Beispielen nicht von der »materiellen« Beschaffenheit der Endigungsformeln ab, sondern von dem Verhältnis, in dem beide zueinander stehen, und zwar nicht nur hinsichtlich ihres harmonischen Orts, sondern auch – und vor allem – hinsichtlich ihrer melodischen Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit. Bei einem Viertakter, dessen zweite Hälfte eine Sequenz der ersten darstellt, bewirkt eine Angleichung der ›Absatzformel‹ (nach Takt 4) an die nach Takt 2 erfolgte ›Einschnittformel‹ die Aufhebung der Vollständigkeit des Viertakters, sie macht diesen zu einem unvollständigen Einschnitt und verdoppelt damit den Maßstab: Statt zwei zweiktigen unvollständigen Einschnitten, die sich zu einem vollständigen, viertaktigen Absatz zusammenfügen, ergibt sich ein unvollständiger Viertakter (bestehend aus einer

5 Dass in musiktheoretischen Traktaten aus Notenbeispielen häufig Sachverhalte herausgelesen werden können, deren Preisgabe der begleitende Text verweigert, ist ein konstantes Phänomen der Theoriegeschichte und Walduras Ansatz deswegen so gerechtfertigt wie vielversprechend.

4 Koch 1787, 349f.

sequenzierten bzw. variierten Idee), der durch einen weiteren Viertakter zur Vollständigkeit geführt werden muss – ein Verlauf, der an den ›Satz‹ bzw. ›sentence‹ erinnert, wie er von Arnold Schönberg, Erwin Ratz und William Caplin beschrieben wurde.<sup>6</sup> Waldura zufolge überlagern sich bei der materiellen Bestimmung von »Einschnitten« und »Absätzen« »mehrere Faktoren, deren Rangfolge sich nicht ohne weiteres klären läßt, [...] in ihrer Wirkung« (64). Lediglich die »Kontextregel«, »die die ›Vollständigkeit‹ von dem Verhältnis von ›Einschnitt‹ und ›Absatz‹-Formel abhängig macht, erlaubt dagegen [...] eine eindeutige Entscheidung – ist ihr zufolge jedoch lediglich darauf zu achten, ob die ›Endigungsformeln‹ von ›Einschnitt‹ und ›Absatz‹ gleich oder verschieden sind« (64).

Waldura sieht in Kochs Entfaltung der Regeln zur Verbindung der melodischen Teile also zwei »dialektische Erkenntnisschritte«: Am Anfang steht die Beschreibung der »characteristischen Kennzeichen« der »Endigungsformeln«. Diese wird negiert durch die Erkenntnis, dass deren Merkmale »nur durch das Gefühl« zu bestimmen sind. Diese Erkenntnis

6 Ratz 1951, Schönberg 1967, Caplin 1998. Merkwürdig mutet jedoch Walduras Ausblick an, es sei »zu prüfen, inwieweit der von Koch akzentuierte Parallelismus nicht nur auf der Ebene der Zwei-, sondern auch auf jener [der] Viertaktgruppen den harmonischen Kontrast überwiegt oder doch in seiner formbildenden Wirkung schwächt« (629), inwiefern also eine achttaktige Periode ›unabgeschlossen‹ wirken kann und einer weiteren (achttaktigen) Fortspinnung bedarf. Waldura bemüht Hugo Riemann, für den der achte Takt »die Obergrenze periodischen Bauens« bilde (630), um die Neuartigkeit dieses Konzepts zu belegen, die jedoch fraglich ist angesichts der Tatsache, dass diese Idee der »Potenzierung« und »Verschränkung« der syntaktischen Typen von der Musiktheorie schon mehrfach und schon vor langer Zeit beschrieben wurde (Kühn 1987, 63 ff.; vgl. Caplin 1998, 69 f.). Man fragt sich grundsätzlich, ob eine Abgrenzung von Hugo Riemann, wie Waldura sie wiederholt artikuliert, im 21. Jahrhundert noch hinreicht, um die Neuartigkeit einer musiktheoretischen Idee zu belegen.

wird in einem zweiten Schritt jedoch wieder aufgehoben, indem die diesem undeutlichen Gefühl zugrundeliegenden Bedingungen aufgeklärt werden: Nicht die Beschaffenheit der einzelnen Endigungsformel, sondern deren Kontext ist ausschlaggebend. Waldura beschreibt vor dem Hintergrund der Beispiele Kochs, »die sich nicht nur am Schlußklang, sondern am gesamten melodischen Verlauf der Endigungsformel orientieren« (79), die Periodenlehre Kochs als einen »Umschlagspunkt, an dem aus der alten Klausellehre, die syntaktischen Gliedern lediglich nach ihren Schlußklängen ordnet, die moderne Periodenlehre wird, die bestimmte Typen des syntaktischen Zusammenschlusses nach der Motivkonstellation innerhalb der beteiligten Taktgruppen definiert« (79).

Bei Koch selbst stehen am Ende jedoch wieder Zweifel an der »Kontextregel«, denn er verheimlicht nicht seine Enttäuschung darüber, dass die von ihm postulierten Hörweisen sich empirisch nicht bestätigen ließen:

»Demohgeachtet müssen diese leztern Fälle in Rücksicht der vorhergehenden als Ausnahmen der Regel betrachtet werden. Nur Schade! daß ich nicht im Stande bin, diese Ausnahmen auf gewisse bestimmte Arten zurück zu führen, um dabey den angehenden Tonsetzer zu unterstützen; denn der richtige Gebrauch des Quintabsatzes in allen seinen Verbindungen macht einen sehr wichtigen Gegenstand des melodischen Periodenbaues aus. Ich habe zwar einen Versuch gemacht, die Fälle zu bestimmen, in welchen zwey nach einander folgende Quintabsätze keine unangenehme Würkung äußern; allein der Versuch ist mislungen, denn ich fand am Ende, als ich mehrere Beyspiele, die nothwendig zu einerley Art gerechnet werden mußten, mit einander in Ansehung ihrer Würkung verglich, daß sie einander auf die gehofte Weise nicht entsprachen.«

Kochs gescheitertes Selbstexperiment (übrigens eine unter Musiktheoretikern des 18. Jahrhunderts beliebte Disziplin) wirft ein bezeichnendes Licht auf eine allerdings auch

bei Waldura immer wieder zwischen den Zeilen anklingende und für die ›historisch informierte Musiktheorie‹ nicht uncharakteristische Perspektivverkürzung. So schreibt Waldura, Kochs Theorie gebe »Aufschluß über das musikalische Hören, mit dem die Koch vorliegende Musik rechnet« (169). Diese Behauptung ist insofern problematisch, als Kochs Theorie doch allenfalls Aufschluss über das musikalische Hören geben kann, mit dem Koch rechnet. Dass zwischen Kochs Theorie und der zeitgenössischen Kompositionspraxis in vielerlei Hinsicht fundamentale Differenzen bestehen, kann nicht oft genug betont werden.<sup>7</sup> Kochs gescheitertes Selbstexperiment zeigt darüber hinaus, dass Koch offensichtlich auch sein eigenes musikalisches Hören in den Regeln seiner Theorie nicht in jeder Hinsicht angemessen repräsentiert fand.

Den Widerspruch, den Waldura zwischen Kochs Beschreibung von »materiellen Eigenschaften« der Endigungsformeln einerseits und dem Rückzug auf das Urteils des »Gefühls« andererseits sieht, ließe sich jedoch auch anders auflösen als durch Berufung auf Kochs argumentative Dialektik: Aus Kochs doppelter (und vielleicht nur scheinbar widersprüchlicher) Argumentation könnte man auch einen Gedanken heraus lesen, den die Kognitionswissenschaft im 20. Jahrhundert mit Blick auf (musikalische) ›Schemata‹ aufgeworfen hat: Solche ›Schemata‹, ›patterns‹ oder ›Satzmodelle‹, etwa ein bestimmtes Kadenzmodell

oder eine achttaktige Periode, lassen sich nicht auf einzelne ›materielle‹ Eigenschaften reduzieren, deren Vorhandensein hinreichende Bedingung und deren Nichtvorhandensein Ausschlusskriterium für das Identifizieren des Schemas durch den Hörer ist. Vielmehr besteht ein solches Schema aus einem Bündel von Eigenschaften, die unterschiedlich stark ausgeprägt sein oder sogar ganz entfallen können. Es ist also sinnvoll und notwendig, Kataloge mit Eigenschaften dieser Schemata aufzustellen; ob und welches Schema dann aber im Einzelfall vorliegt, »entscheidet« letztlich – mit dem Wort Kochs – das »Gefühl«.

Dies ungefähr ist der Diskussionsstand nach 167 Seiten Lektüre. Die verbleibenden 500 Seiten widmen sich ausführlich Aspekten der Vorgeschichte von Kochs Periodenlehre. Alle in diesem Zusammenhang zur Rede stehenden Theorien werden daraufhin untersucht, ob und wie es ihnen gelingt, »ein exaktes Bild von der Syntax der Musik ihrer Zeit zu entwerfen« (616) – was Waldura letztlich nur Koch zugesteht. Zunächst geht es dabei um Jean-Philippe Rameau, für den das, was eingangs für Koch behauptet wurde, wohl im noch stärkeren Masse gilt: Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass die unüberschaubare Vielzahl an Studien, in denen Rameau zitiert, paraphrasiert, als Kronzeuge in Anspruch genommen oder anderweitig angeführt wird, sich antiproportional verhält zu der Intensität, mit der Rameau, und zwar der ganze, vielgestaltige Rameau, tatsächlich im Original gelesen wurde. Selbst dort, wo Rameau zur Hauptfigur großer theoriegeschichtlicher Erzählungen wurde, ist die tatsächliche Rameau-Kenntnis häufig durchaus zweifelhaft.<sup>8</sup> Dass die heute gängigen Rameau-Bilder von vielen Missverständnissen und Verkürzungen geprägt sind, die auf mangelnder Lektüre der originalen Quellen beruhen, macht Waldura an mehreren Stellen deutlich (275, 289f.).

7 Diergarten 2010. Waldura selbst betont, Kochs Theorie entspräche »dem galanten Stil, der sich in der zwischen 1730 und 1780 komponierten Musik besonders in den gering besetzten, kammermusikalischen Gattungen ausprägt«, und sei primär »eine Theorie des galanten, nicht des Wiener klassischen Stils« (169). Diese Einschränkung geht grundsätzlich in die richtige Richtung. Doch wäre zu fragen, inwiefern eine Anleitung zur Komposition in einem bestimmten Stil automatisch auch eine »Theorie« dieses Stils darstellt oder was genau darunter zu verstehen wäre, dass eine Theorie und ein Stil einander »entsprechen«: Müsste man nicht sagen, dass gerade darüber letztlich nur – mit Worten Kochs – »das Gefühl« des Betrachters zu urteilen habe?

8 So führt Waldura etwa zahlreiche Beispiele für Missverständnisse und Lücken in Dahlhaus' Rameau-Bild an (187, 251ff., 289f., 358).

Walduras zentrale These ist, dass die von ihm untersuchten deutschen Theoretiker von der tatsächlichen kompositorischen Praxis ausgehen und diese (mit unterschiedlichem Zugang und Erfolg) zu erfassen suchen, während Rameau »vom ausgeführten Tonsatz eine nur aus Grundakkorden bestehende, elementare musikalische Struktur abstrahiert und einzig die in ihr enthaltenen Grundformen der Kadenz definiert« (616). Diese »Struktur«, auf die Rameau »basse fondamentale« verweist, besteht »als gedachte, mathematisch fundierte Ordnung und unabhängig von allen Aktualisierungen. Sie bildet ein gedachtes Gerüst aus Grundakkorden und korrekten Stimmführungen, eine eigene, zweite Ebene, die hinter allen Aktualisierungen stets als gegenwärtig zu denken ist« (534). Die Erkenntnis, dass Rameau »basse fondamentale« zugleich Darstellung des Tonsystems, also ein Element der »*musique theorique*«, und Modell eines korrekten Tonsatzes, also eine Element der »*musique pratique*« ist, erlaubt – so Waldura – ein besseres und feineres Verständnis von Rameaus Kadenzsystematik (616). Dass »*musica theorica*« und »*musica practica*« bei Rameau vermischt werden, während sie bei den deutschen Theoretikern getrennt bleiben, ist eine der zentralen Thesen Walduras: Weil Rameau vom tatsächlichen Tonsatz abstrahiert und die »tatsächliche« Ausführung von Kadenz (etwa deren Umkehrungen und Verzierungen), dem »*bon goût*« überlässt, sei in seinem Werk kein Platz für eine ausgeführte Katalogisierung von Inzisionsformeln. Die Beobachtung, dass die Periodenlehre bei Rameau nicht so ausgebildet ist wie etwa bei Riepel oder Koch ist ein Gemeinplatz der Rameauforschung.<sup>9</sup> Es ist ein Verdienst Walduras, dennoch die über Rameaus Gesamtwerk verbreiteten Ansätze einer Melodie- und Phrasenlehre gesammelt und ausgewertet zu haben.

Die vier untersuchten deutschen Theoretiker (Riepel, Marpurg, Kirnberger, Koch), so

9 »[...] Rameau never adresses this issue comprehensively as some theorists later in the century were to do (especially Koch)« (Lester 1992, 121).

Waldura, halten im Gegensatz zu Rameau an einer konsequenten Trennung von »*musica theorica*« und »*musica practica*« fest: »Selbst Marpurg und Kirnberger, die Rameaus Theorie unter ihnen am intensivsten rezipieren, bringen den Grundbaß nicht mit der Erzeugung des Tonsystems in Verbindung. Er dient ihnen einzig als analytisches Instrument zur Aufklärung von Akkordstrukturen« (378). Ihre Systematik der Kadenzformen gewinnen sie nicht, indem sie »die Vielfalt der in der Praxis vorkommenden Schlußformen auf Grundmodelle« reduzieren, sondern indem sie »wiederkehrende Formeln des ausgeführten Tonsatzes« klassifizieren (585). Eine Leitidee dieses Teils von Walduras Arbeit ist, dass jeder der besprochenen Theoretiker neu vor dem Problem gestanden habe, »divergierende Sets von syntaktischen Ebenen, Kadenzformen und rhetorischen Termini miteinander in Einklang zu bringen« (384). Waldura meint damit, dass zum Entwurf interpunktischer Musiktheorien, wie sie das Werk aller Autoren kennzeichnen, drei Systeme aufeinander abgestimmt werden müssen, nämlich (erstens) ein System der Rhetorik entlehnter Bezeichnungen, (zweitens) ein System musikalischer Schlussformeln und Kadenzen und (drittens) ein System der in der Musik unterschiedenen Gliederungsebenen. Das jeweilige analytische Vorgehen der Autoren sieht Waldura dabei »in engem Zusammenhang mit ihrer Art und Weise, das Tonsystem herzuleiten« (616), weswegen die Untersuchung der unterschiedlichen Tonsysteme eine wichtige Rolle in Walduras Buch spielt. Diese aufgearbeitet, zu einander in Beziehung gesetzt und in Exkursen abgehandelt zu haben, ist ein weiteres Verdienst von Walduras Arbeit.

Da diese Exkurse hier nicht im Einzelnen behandelt werden können, bleibt nur die Rezensentenpflicht, auf einige Schwachpunkte des Buches hinzuweisen. Vor allem in den Marpurg-Kapiteln unterlaufen Waldura einige philologische Fehler. So behauptet Waldura etwa, es sei fraglich, inwiefern Marpurg jenseits von d'Alemberts Rameau-Verschnitt, den er selbst ins Deutsche übersetzte, tatsächlich Rameau gelesen habe (436 ff.). Marpurgs

System unterscheidet sich von demjenigen Rameaus zentral dadurch, dass seine »Ableitungen des Tonsystems nicht zugleich eine elementare musikalische Struktur liefern, die dem Satzmodell Rameaus vergleichbar wäre« (461). Waldura fügt hinzu, »lediglich in seinem ersten theoretischen System« – gemeint ist die anonyme Schrift *Versuch über die Zeugung der Intervalle* aus dem *Critischen Musikus* – sei »die Intention, eine solche Struktur zu deduzieren, ansatzweise erkennbar« (ebd.). Nun ist allerdings die Marpurg-Zuschreibung des besagten anonymen Traktats, die Waldura kommentarlos voraussetzt, keineswegs gesichert und angesichts der einleitenden Worte des Herausgebers Marpurg eher unwahrscheinlich.<sup>10</sup> Ein grosser Teil der »Marpurg-Interpretation Walduras und auch zahlreiche seiner umfangreichen »Marpurg-Zitate stützen sich also auf eine anonyme Quelle, die vermutlich gar nicht von Marpurg verfasst wurde. Dies hätte in einer Arbeit mit solch hohem philologischen Anspruch zumindest problematisiert werden müssen. Folglich ist auch die Deutung des anonymen Textes als »Dokument einer intensiven Auseinandersetzung [Marpurgs] mit Rameaus Theorie« (451) und die Konstatierung einer »veränderten« Argumentationsstruktur in der späteren Sorgestreichschrift nicht zu halten. Ein grosser Verdienst Walduras ist es hingegen, überhaupt auf die eminent wichtige Rolle Georg Andreas Sorges hingewiesen zu haben.<sup>11</sup>

An Walduras Behandlung Friedrich Wilhelm Marpurgs zeigt sich auch eine grundsätzliche argumentative Schwäche von Walduras Buch. Die einschlägig bekannte Meinung, vor und neben Rameau habe es nichts anderes gegeben, was den Namen »Harmonielehre«

verdiene, wird bei Waldura letztendlich nicht angetastet. Dass die »Méthode Marpourg« im 18. und 19. Jahrhundert als substantieller Gegenentwurf zu Rameau und eben nicht nur als Trivialisierung und Popularisierung derselben verstanden wurde, ging spätestens mit Hugo Riemann vergessen.<sup>12</sup> Das verbreitete Zerrbild von Marpurg als ein Theoretiker, der Rameau gewissermaßen nicht verstanden hat, wird letztlich auch bei Waldura wieder bestätigt, etwa wenn er lapidar (und mit der für Marpurg-Beschreibungen charakteristischen Herablassung) schreibt, »daß der »Grundbaß« in Marpurgs Theorie gegenüber Rameau zur analytischen Randglosse verkümmert« sei (473). Trotz Walduras verschiedentlich geäußerten Vorsatzes, seine Quellen nicht »unter dem Aspekt der künftigen historischen Entwicklung« und gemessen an späteren Theorien zu lesen (16), klingt bei ihm an solchen Stellen jenes Geschichtsbild an, von dem sich abzusetzen er sich eigentlich vorgenommen hatte: So heisst es über Rameau und Kirnberger, ersterer komme »der Erkenntnis der Funktionstheorie [...] näher als der deutsche Theoretiker«, der »von einzelnen richtigen Bemerkungen abgesehen hinter Rameau zurückfällt« (531) und dessen »zweifelloser sinnvoller und notwendiger Unterscheidung von »wesentlicher« und »zufälliger« Dissonanz unausgereift« bleibe (530). Nach 500 Seiten Lektüre auf eine Apologie dieser altbekannten Geschichte der Harmonielehre zu stoßen, bei der Riemann zum Zielpunkt und Rameau zum Mittelpunkt jeder Entwicklung, oder sagen wir (im Jargon der Rameau-Forschung): zum Mittelpunkt eines kartesischen Koordinatensystems der Theoriegeschichte wird, ist enttäuschend. Neben einer Geschichte der Musiktheorie als »kulturelle Erfolgsbilanz« müsste heute vielmehr auch, wie Andreas Haug unlängst angemahnt hat, eine Geschichte der Musiktheorie als Verlustgeschichte mitbedacht werden, deren Verluste eben nicht nur »Verluste im Zuge einer Preisgabe von Überholtem«, sondern genauso »Verluste aufgrund verspielter Chancen und Optionen« sind.<sup>13</sup> Eine solche Dialektik

12 Ebd.

10 Auch Lütteken rubriziert diesen Text unter den anonymen Schriften und führt ihn nicht als Schrift Marpurgs an (2004, 147–149, 274).

11 Diese Hinweise verdanke ich Ludwig Holtmeier, der mir freundlicherweise Ausschnitte aus seiner Dissertation zur Verfügung gestellt hat, in der ein nochmals weitaus differenzierteres Bild Marpurgs und auch Rameaus entworfen wird (Holtmeier i. V.).



von Fortschritt und Verlust wird an wenigem so deutlich wie an Werk und Wirkung Jean-Philippe Rameaus.<sup>14</sup>

Und so wird man letztlich doch wieder an das (bereits zitierte) Diktum aus dem Jahre 2000 erinnert, nach dem »die Quellen in der Totalität ihrer Überlieferung bereits entdeckt und erschlossen wurden und die Entdeckung der Quellen [...] sich in ihre Nutzung als bereitliegendes Material« verwandelt habe.<sup>15</sup> Waldura liest die einschlägig bekannten Autoren der Theoriegeschichte genauer als bisher, daran besteht kein Zweifel. Bei der Auswahl der Lektüre aber bedient sich Waldura wieder der einschlägig bekannten, sozusagen zur »Nutzung« bereit liegenden Autoren: Rameau und Koch sind die altbekannten Pro-

tagonisten, Kirnberger, Marpurg und Riepel die altbekannte Staffage deutscher Theoriegeschichte. Ganz im Sprachgebrauch dieser Tradition ist im gesamten Buch immer wieder pauschal von »der Generalbasslehre« die Rede, die (*semper idem*) als Kontrastfolie für die Errungenschaften und als Messlatte für die Progressivität der im Buch behandelten Theoretiker erhalten muss. Wenn man es genau nehmen möchte (und das ist der Anspruch von Walduras Buch), kann jedoch von der Generalbasslehre des 18. Jahrhunderts genauso wenig im Singular die Rede sein, wie von der Harmonielehre des 19. oder sogar der Funktionstheorie des 20. Jahrhunderts, wo doch in allen Fällen nur von einer (mal mehr mal weniger friedlichen) Koexistenz verschiedener, ja verschiedenster Traditionen und Ansätze die Rede sein kann.

Bei Waldura dagegen steht am Anfang und am Ende eine große und bekannte historische Doppel-Erzählung: Der kompositionsgeschichtlichen Entwicklung vom »alten« Kontrapunkt über das »Generalbasszeitalter« hin zum melodieorientierten »galanten« Stil entspricht eine Theoriegeschichte des Kadenzbegriffs, die sich von der »alten« Klauselordnung über die am Bass orientierte Generalbasslehre zur Harmonielehre und der differenzierten melodieorientierten Interpunktik Kochs entwickelt. So griffig und nützlich solche Entwürfe sein mögen und so sympathisch dem Rezensenten der Mut zu solchen *grands récits* ist – in einer Arbeit mit dem Umfang und dem Anspruch der vorliegenden bedürften sie einer umfassenderen und grundsätzlicheren Differenzierung als Waldura sie gelegentlich andeutet.<sup>16</sup> Anstatt einfach nur festzustellen, dass die

13 Haug 2008.

14 An diesem Beispiel wird auch die Problematik einer in der Theoriegeschichtsschreibung üblichen Fortschrittsgeschichte deutlich, die sich auch bei Waldura zwischen den Zeilen findet, wenn es um die Rationalisierung der Dissonanzbehandlung durch Rameau geht: »Die scheinbar regellose Behandlung der Sekunde, die auf zwei verschiedene Arten, bald durch Weiterführung des oberen, bald des unteren Tons aufgelöst werden muß, kann nunmehr erklärt werden, indem man beide Fälle auf verschiedene Stammakkorde zurückführt. Bei der Sekunde, deren unterer Bestandteil sich abwärts in die Terz auflöst, handelt es sich in Wahrheit um eine umgekehrte Septime, bei jener Sekunde, deren oberer Bestandteil in den Einklang aufgelöst wird, um eine None.« (465 f.) So schlüssig diese Erklärung auch sein mag, sie überschreibt die präzise Unterscheidung zwischen *secunda subsyncopata* und *secunda supersyncopata*, die viele Generalbasslehren erläutern. Die Dissonanzbehandlung in der Nachfolge Rameaus ist vor allem darin von älteren Dissonanzkonzepten unterschieden, dass sie eine Abstraktion durch Entrhythmisierung der Dissonanz vornimmt. Die Kehrseite des Rationalisierungsschubs ist eine Verarmung der Phänomenologie, die die Bedeutung des Rhythmus, insbesondere der Ligatur, für Dissonanz und Kadenz nicht mehr angemessen berücksichtigt.

15 Eggebrecht 2000, 7.

16 Was die Kompositionsgeschichte betrifft, wäre hier etwa im 18. Jahrhundert eher von einem nach Region und Gattung differenzierten Nebeneinander der verschiedenen Stile zu sprechen; was die Theoriegeschichte betrifft, so bleiben etwa die Grundsätze der Generalbasslehre, auch wenn die aufführungspraktische Relevanz des *basso continuo* allmählich geringer werden mag, als Element der Kompositionslehre bis ins 19. Jahrhundert virulent, und viele Schulen der Generalbass-

deutsche Musiktheorie im 17. Jahrhundert »auf den bereits um 1600 einsetzenden Stilwandel mit deutlicher Zeitverzögerung reagiert« und »noch« am »alten« Klauselmodell des »motettischen Satzes« festhält, oder anstatt Marpurg, Kirnberger und Koch pauschal das Befangensein »im Problembereich einer im Grunde noch spätbarocken Generalbaßlehre« (626) zu unterstellen, wäre doch vielmehr zu prüfen, welche Relevanz diese theoretischen Ideen weiterhin hatten, welche Bedürfnisse die Lehrbücher der genannten Autoren bedienen und ob nicht vielmehr die kompositionsgeschichtliche Idee einer Ablösung des »motettischen Satzes« durch den »akkordischen« »Generalbasssatz« und die Ablösung des letzteren durch »obligaten« Satz und »galanten« Stil problematisiert werden müsste: zwei jener griffigen »Paradigmenwechsel«, die Musikgeschichte-Erzählen so einfach und schön, aber eben immer auch problematisch machen, weil sie Gegensätze unnötig forcieren.<sup>17</sup> Deutlich werden die Unzulänglichkeiten und Widersprüche dieser Auffassung etwa, wenn Waldura in seinem Fazit schreibt, für die Gattungen Oper und Kantate sei schon früh ein »akkordisch ausgefülltes Außenstimmensatzgerüst« kennzeichnend, dessen Kadenz

»nicht mehr als Vorgänge zwischen selbständigen Stimmen«, sondern »nur noch als Akkordfolgen« (615) aufzufassen seien; dabei impliziert doch gerade der (eminent wichtige) Begriff des »Außenstimmensatzgerüsts« genau solche »Vorgänge zwischen selbständigen Stimmen«, nämlich zwischen Diskant und Bass, die ihm Waldura also gleichzeitig zuspricht und verweigert.

Zweifellos ist Walduras Studie ein wichtiger Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts. Denn obwohl sich am Ende auch bei Waldura das Bedürfnis nach einer großen und stimmigen »Problemgeschichte« mit den bekannten Protagonisten Rameau und Koch bemerkbar macht und einige altbekannte Stereotypen deutscher Theoriegeschichtsschreibung bedient werden, die letztlich zu philologischen Kompromissen zwingen, ist sein an philologischer Arbeit, Quellen und Fußnoten überreiches Buch doch ein großer Schritt »zurück« in die richtige Richtung der philologischen Aufarbeitung und Kontextualisierung von Theorien und Begriffen, die im deutschsprachigen Musiktheoriediskurs eine solch wichtige Rolle spielen.

Felix Diergarten

tradition, deren Ursprünge ja in der Praxis der Intavolierung polyphoner Sätze liegen, zeichnen sich gerade dadurch aus, dass in ihnen der »alte« polyphone Satz »aufgehoben« ist. Vgl. zu diesem Thema etwa Johnston 1998 und Diergarten i. V.

17 Strohm 2000, 235.

## Literatur

- Caplin, William E. (1998), *Classical Form*, New York: Oxford University Press 1998.
- Dahlhaus, Carl (1986), »Ist Rameaus ›Traité de l'harmonie: eine Harmonielehre?«, *Musiktheorie* 1/2, 123–127.
- Diergarten, Felix (2010), »Auch Homere schlafen bisweilen.« Heinrich Christoph Kochs Polemik gegen Joseph Haydn«, *Haydn-Studien* 10, 78–92.
- (i. V.), »The true fundamentals of composition«. Haydn's Partimento-Counterpoint«.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (2000), »Sinn von Musikwissenschaft heute«, *AfMw* 57, 3–8.
- Haug, Andreas (2008), »Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte«, in: *Vom Preis des Fortschritts. Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte* (= Studien zur Wertungsforschung 49), hg. von Andreas Haug und Andreas Dorschel, Wien u. a.: Universal Edition, 15–33.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2003), Artikel »Koch, Heinrich Christoph«, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Bd. 10, Kassel u. a.: Bärenreiter, 371–377.
- Holtmeier, Ludwig (i. V.), *Rameaus langer Schatten. Studien zur Geschichte der Harmonielehre*.
- Johnston, Gregory (1998), »Polyphonic Keyboard Accompaniment in the Early Baroque. An Alternative to Basso Continuo«, *Early Music* 26/1, 51–64.
- Koch, Heinrich Christoph (1782), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Erster Teil, Leipzig: Böhme.
- (1787), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Zweiter Teil, Leipzig: Böhme.
- (1793), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Dritter Teil, Leipzig: Böhme.
- Kühn, Clemens (1987), *Formenlehre der Musik*, Kassel: Bärenreiter.
- Lester, Joel (1992), *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Ratz, Erwin (1951), *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien: Universal Edition.
- Schönberg, Arnold (1967), *Fundamentals of Musical Composition*, London: Faber (deutsche Übersetzung als: *Die Grundlagen der musikalischen Komposition*, Wien: Universal Edition 1979).
- Strohm, Reinhard (2000), »Gibt es eine Epochenwende in der Musikgeschichte?«, *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 12, 229–238.



# Ein Leben für Musiktheorie

## Diether de la Motte zum Gedenken

Es gibt Menschen, die so selbstverständlich zum Leben gehören, dass die Vorstellung, es könne sie einmal nicht mehr geben, etwas Irreales hat. Diether de la Motte zählte, wohl nicht nur für mich, zu diesen Menschen. Und plötzlich muss man mit dem Unbegreiflichen fertig werden, dass ein Mensch einfach nicht mehr da ist – die irrealen Vorstellung wurde Realität. In den letzten Jahren hat de la Motte auf die Frage, wie es ihm gehe, stets dieselbe Antwort gegeben: »Ich bin dankbar für das Leben, das mir noch geschenkt ist.« Nun wurde ihm dieses Geschenk genommen: Am 15. Mai 2010 – eineinhalb Monate nachdem er 82 geworden war – starb er in Berlin.

Diether de la Motte und ich kannten uns 45 Jahre, zunächst als Lehrer/Schüler – als Student der Schulmusik hatte ich in Hamburg Musiktheorie bei ihm, anschließend das Hauptfach Komposition/Musiktheorie –, dann in intensiver, bis zum Ende unverbrüchlicher Freundschaft. Diesen Text hier zu schreiben, noch dazu immer in Vergangenheitsform, fällt mir darum sehr schwer. Dennoch will ich der Bitte der ZGMTH um einen Nachruf aus zwei Gründen nachkommen. Diether de la Motte war ebenso berühmt wie bedeutend, für das Musikleben allgemein und für Musiktheorie speziell: Natürlich gebührt ihm – banal zu bemerken – eine ausdrückliche Würdigung. Und es kommt bei de la Motte noch etwas Anderes, Besonderes hinzu, das festgehalten zu werden verdient: Eine Persönlichkeit seines Zuschnitts hat der Musiktheorie bleibend etwas zu sagen. Auch das möchte mein Text zu vermitteln versuchen.

## Wirkung

Im öffentlichen Bewusstsein lebt Diether de la Motte als prominenter Autor musiktheoretischer Bücher, voran seine *Musikalische Analyse* (1968) und seine in viele Sprachen übersetzte, auflagenstarke *Harmonielehre* (1976). Beide Bücher sind völlig anders als davor üblich: das Analyse-Buch durch die Idee, unterschiedliche analytische Ansätze durchzuspielen, und wegen de la Mottes Größe, die eigenen Analysen von Carl Dahlhaus kritisieren zu lassen; die Harmonielehre durch eine – damit erstmals eingelöste – historische Differenzierung: Der Stoff wird in zehn Stationen von 1600 bis zur Gegenwart dargestellt. Jahrzehnte später ist das derart zum Allgemeingut geworden, dass sich kaum jemand vorstellen kann, es sei einmal anders gewesen.

Seine nachfolgenden Bücher – *Form in der Musik* (1979), *Kontrapunkt* (1981), *Melodie* (1993), *Musik Formen* (1999) – und seine zahlreichen Aufsätze – eine kleine Auswahl erschien als *Musikalische Liebeserklärungen* (1998) – bleiben dieser Linie treu. Sie er-

reichten aber nicht dieselbe gewaltige Resonanz, vielleicht weil sich Analyse und Historie inzwischen mit rasanter Geschwindigkeit als Leitlinien durchgesetzt hatten. Ich selbst habe beides leibhaftig erfahren: eine systemgläubige, geschichtslose, radikal systematische, musikferne Unterweisung, die sich noch ›Tonsatz‹ oder ›Satzlehre‹ nannte, und dann den – damals wahrhaft atemberaubenden – Umschlag in die neue Musiktheorie, eingebettet in die Aufbruchstimmung der 1968er Jahre und auch in den Geist der Berliner Lehre von Carl Dahlhaus und Rudolph Stephan.

Im Rückblick ist das so erstaunlich wie bewundernswert: De la Motte, selbst mit einer ›alten‹ Musiktheorie groß geworden, hat im Grunde im Alleingang ihre fundamentale Wende besorgt – hin zu individueller Analyse und zu einem historischen Konzept –, zu der andere seinerzeit nicht den Mut, die Fähigkeit oder den Antrieb besaßen. Das sollte nie vergessen werden: Was Diether de la Motte geschaffen hatte, war Grundlage, Voraussetzung, gelegentlich auch Widerpart aller nachfolgenden musiktheoretischen Veröffentlichungen und Entwicklungen.

## Lebenswege

Er studierte bei illustren Namen: Wilhelm Maler (Komposition), Conrad Hansen (Klavier), Kurt Thomas (Chorleitung). Er war Chorleiter, Privatmusiklehrer für Klavier, Dozent an der Landeskirchenmusikschule Düsseldorf, arbeitete als Musikkritiker bei der *Rheinischen Post*, lektorierte im Schott-Verlag Neue Musik, komponierte in den verbleibenden Abendstunden, lehrte als Professor für Komposition/Musiktheorie in drei Städten: an den Musikhochschulen in Hamburg, Hannover und Wien.

Lebenswege, im Plural: De la Mottes Biographie verlief nicht geradlinig. Er hat beides gelebt: Zeiten existenzieller Unsicherheit und – spät erst – beruflich stabile Phasen. Er hat Unterstützung erfahren (Wilhelm Maler förderte ihn lange und nachhaltig) wie auch Enttäuschungen (Maler – vermutlich weil Autor einer gänzlich anderen ›Harmonielehre‹ – hat de la Mottes *Harmonielehre* nicht zu würdigen verstanden: eine Missachtung durch seinen eigenen Lehrer, die de la Motte als eine der »bitteren Erfahrungen meines Lebens« bezeichnete). Er hat sich unter Wert verkaufen (Musikkritiker) und als Komponist andere Komponisten beurteilen müssen (Lektor): eine menschlich-musikalische Herausforderung. All dies aber kam ihm später zu Gute, als er hochschulische Verantwortung übernahm für Komponisten und Theoretiker: De la Motte, der Tiefen wie Höhen kannte, wusste sie eben deswegen beruflich klug zu führen; er setzte sich durchgängig für sie ein; und er besaß ein nahezu untrügliches Urteilsvermögen für Qualitäten und Schwächen seiner Schüler und ebenso in Sachfragen – auch über Musik hinaus.

## Der Lehrer

Diether de la Motte war ein begnadeter Pädagoge: eine Naturbegabung als Lehrer. Sieben Momente, von denen man lernen kann, haben mich persönlich besonders beeindruckt:

Brachte man einmal nichts mit zum Unterricht, hatte er immer irgendetwas im Kopf – Noten von Werken brauchte es nicht –, womit er die Stunde bestritt und wirklich erfüllte,

mit einem sicheren Gefühl dafür, wie viel ›Stoff‹ in *einer* Unterrichtsstunde zu bewältigen war.

Er sparte nicht an Lob; andererseits fand er einen guten und darum förderlichen Ton für seine Kritik, die stets messerscharf den entscheidenden Punkt traf. Eine niederma- chende Kritik, mit der sich lediglich – so sah er es – der Lehrer groß machen konnte, und worunter er in seinem Studium teilweise gelitten hatte, gab es bei ihm nie.

Neben dem Einzelunterricht im Hauptfach Musiktheorie fanden regelmäßig Treffen der ganzen Klasse bei ihm zu Haus statt. Das Zusammenspiel von privatem Ambiente und inhaltlicher Breite – mal ging es um eine neue Partitur, ein Buchprojekt, eine mu- siktheoretisch knifflige Frage, mal ging es um den neuen Film X, das Rezept Y, den Urlaubsort Z... – war ungemein animierend, musikalisch wie menschlich.

Eigene Erfahrungen und handfeste Tipps behielt er nicht eitel für sich, sondern gab sie weiter, etwa – ein ganz simples Beispiel –, dass der Umfang einer Rezension dem Rang der besprochenen Publikation entsprechen solle (ich weiß noch wie heute, derart ermuntert, 1979 eine missratene ›Gehörbildung‹ daraufhin in 12 Zeilen abgehandelt zu haben: eine heilsame Übung, in aller Kürze das Wesentliche zu sagen).

Er ließ seine Schüler teilhaben an dem, womit er sich selbst gerade beschäftigte und wo er sich befand: Man begriff dadurch, dass das Herstellen und Betrachten von Kunst nicht auf die Schnelle zu haben sind, und dass es nicht allein auf dem ›Einfall‹ beruht, sondern ›Arbeit‹ fordert – und Zeit braucht.

Man konnte mit ihm nicht nur über Kunst und Musik, sondern über *alles* reden – das hieß auch: über alles Menschliche, auf das er stets feinfühlig, ehrlich, diskret einging.

Und: Er gestand Schwächen und Probleme ein statt sich als unverwundbar darzu- stellen – jegliche Form von Arroganz war ihm, auch sonst im Umgang mit Menschen, fremd –: Dadurch machte er Mut.

## Das Besondere

De la Motte hatte die Gabe, Besonderes zu entdecken und zu schaffen, gleich ob er komponierte, Texte verfasste, die Welt beobachtete, oder unterrichtete:

Welchem Komponisten außer ihm wäre etwas eingefallen zu dieser kuriosen Be- setzung, die zugleich dem Stück seinen Namen gab: *Gesammelte Werke* (1973) *für So- pran und für Sopran und für Flöte und für Klavier?* Für »Pappofone« – so taufte er sie – schrieb de la Motte Anfang der 1970er Jahre ein Stück: für Versandröhren der Post, die er zu Schlaginstrumenten umfunktionierte, und unter dem Eindruck der Minimal Music, die damals Furore machte, mit hinreißenden Rhythmen betraute. 1971 entstand sein witzig-tiefsinniges *Sprachkonzert für eine Persönlichkeit und mitwirkendes Publikum*: Er komponierte Sprache wie musikalische Themen und Motive; die Zuhörer wurden einbe- zogen, indem bestimmte Aktionen – Zustimmung, Protest, unterschiedlichste Laute und Geräusche – durch hoch gehaltene Zahlen gefordert wurden. Als Zahlengeber einiger Aufführungen erinnere ich mich, mit dem Publikum regelrecht geübt zu haben: damit es nicht zu laut ausfiel, musikalisch überzeugte, und nicht albern wurde: Konzentration gerade bei einem ›Spiel‹ war de la Motte überaus wichtig.

Bei ihm mutierte der *Fröhliche Landmann* in einem Aufsatz zu »sechs fröhlichen Landmännern«, weil er Schumanns Satz aus sechsfacher analytischer Perspektive beschrieb. Schade ist, dass er sein irgendwann einmal geplantes Projekt *Die schlechten Werke von Komponisten* nicht umgesetzt hat.

Im Alltag entdeckte de la Motte Wundersames, das scheinbar Normale gewann einen poetischen Zauber: In seinen *21 Liedern aus 20 Jahren* (publiziert 1998) besingt er Ampeln, die rote und grüne Tränen weinen, und den Möbelwagen, der »als Nachtisch« viele »bequeme Polsterstühle« frisst. Zwischen etablierter Kunst hingen in seiner Wohnung Zeichnungen von Kindern, und er verwies gern auf das Erstaunliche, dass dies keinem Besucher auffiel.

Das Besondere wiederum prägte seine Unterweisung in Musiktheorie. Der Dominantseptakkord kam darin auch vor... – harmonische Grundlagen vermittelte er sehr sorgsam –, aber charakteristisch waren seine Unkonventionalität, seine Einfälle und seine musikalische Originalität. Eine ins Abstrakte ausgedünnte Theorie gab es bei ihm nicht. Sie trug immer Kunst in sich und lebte von Praxis. Theorie bei ihm bedeutete Erleben, Phantasie, Vielfarbigkeit, Grenzüberschreitungen, Kreativität. Sie war, in einem Wort, lebenswarm.

## Das Andere

De la Motte war in fast jeder Hinsicht anders als andere, privat wie im Musikalischen. Meinen kleinen Sohn, der mit zwei Autos Wettrennen spielte, stiftete er mit diebischer Freude dazu an, die Autos *gegeneinander* krachen zu lassen. Einen Hund, der ihm »zu menschlich« vorgekommen wäre, wollte er sich nicht als Haustier zulegen, deswegen gab es seinen weithin bekannten Papageien Coco. Ein Lied seiner *16 Lieder für einen singenden Klavierspieler* besingt den »stinkbesoffenen« John Wayne, der »kleinen Engeln das Schießen« beibringt...

Aber er war nicht anders, um sich eigensinnig abzusetzen oder hervorstechen. Er war einfach so, darin völlig er selbst: Ich kenne kaum einen Menschen, der so in sich ruhte wie er.

Nicht alle konnten sich mit seiner Person und seiner Art von Musiktheorie anfreunden: Dass viele ihn nicht mochten, bis hin zu offener Ablehnung, gehörte auch zu seiner Lebenswirklichkeit. De la Motte hat wohl nur deswegen nicht darunter gelitten, weil er zu in sich gekehrt war, um es zu bemerken. Er schaffe es, bekannte er einmal vor langen Jahren in einem Brief, »strahlend seinem Todfeind die Hand geben zu können, um mir nachher erklären zu lassen, dass der Betreffende durchaus nicht mein Freund ist«. Im Falle von de la Motte war auch viel Neid im Spiel – und unduldsame Ideologie dann, wenn man ihn im Namen einer vermeintlich »wahren« und »richtigen« Musiktheorie schnitt.

## Literarische Erträge

Neben ca. 85 (!) Aufsätzen – ich hoffe, mich nicht verzählt zu haben – und den schon erwähnten Büchern entstanden, chronologisch geordnet:

*Musik bewegt sich im Raum* (1987): 16 »Konzepte« aus Musik, Sprache, Bewegung, als – so glaube ich – eine Art Nachklang der in den 1970er Jahren wieder entdeckten »Wandelkonzerte«, zu denen er selbst viel Phantasievolles beigetragen hatte.

*Musik ist im Spiel* (1989): eine unvergleichliche musikalisch-sprachliche Spielesammlung für Gruppen.

*Wege zum Komponieren* (1996): vielfältigste Animationen zum eigenen Erfinden von Musik.

*Gedichte sind Musik. Musikalische Analysen von Gedichten aus 800 Jahren* (2002): Der Titel verrät die wunderbare Idee, deswegen nur ein Zitat aus seinem Begleitbrief an mich – die Schreibweise ist original: »... von irgendwoher tönt Jubelgeschrei: endlich sein *letztes* Buch... Noch nie ein Buch mit solcher Spannung – Begeisterung – Neugier geschrieben. Leider dürfte das Lesen anstrengend sein, so viel Zählen usw.« Es war *nicht* sein *letztes* Buch. In seinen anschließenden Lebensjahren beschäftigte er sich mehr und mehr mit Melodien, geistlichen wie weltlichen (»Diese Melode-Kostbarkeiten beglücken mich so«). Eine Frucht dieser Beschäftigung war 2008 seine tatsächlich letzte Schrift: *Musik-Leben im Volkslied. Eine musikalische Entdeckungsreise* (»Bitte beim Durchblättern Fenster zumachen, damit niemand Dein Kichern und Deine Flüche hört!!! Mal sehen, ob die Animationen zum Selberkomponieren angenommen/erlaubt/verspottet... werden.«).

Nachzutragen bleibt ein schönes Buch mit einer Auswahl seiner eigenen Sprach-Erfindungen: *Zartbitter. Sprachkompositionen, Gedichte, Texte für Lieder, Chöre, Hörtheater und Musiktheater* (2001). Drei Kostproben daraus:

Irrgarten mein lieber  
lass mich ein und schließ dich zu  
denn wo sollt ich hin  
wenn ich den Ausgang fände

Unter *Fünf Sprüche von gestern und morgen* findet sich dieser Zweizeiler:

Ich habe dir das Sie angeboten  
Sie haben mir als Gegengabe eine Hoffnung geschenkt

In vier Zeilen entwirft ein magisches Verwirrspiel:

Ich bin  
der ich war  
als ich träumte  
ich sei

Das Ganze ist ein ungemein vielseitiger, umfänglicher Lebensertrag. Das eigentlich Bemerkenswerte aber – und darum geht es mir bei dieser beeindruckenden Statistik – scheint mir in fünf Merkmalen zu liegen. Musiktheorie kann sie durchaus als Herausforderung verstehen:

De la Motte, begabt mit einer enormen Musikalität und musikalisch-menschlichen Sensibilität, war ein unglaublich offener Geist. Scheuklappen gleich welcher Art gab es bei ihm nicht. Musik, Musiktheorie und Komponieren schlossen mehr ein als nur Musik.

Vielleicht auch deswegen war er fähig zu besonderen Ansätzen und Einfällen, im eigenen Schaffen ebenso wie im Ausdenken attraktiver, so noch nie gestellter Themen oder Gegenstände. Mit traumwandlerischer Sicherheit entdeckte er Übersehenes; bei einem Symposium 1996 in Wien sprach er über das »Geheimnis« der Nocturnes von John Field: »Er spielt Klavier mit drei Händen.«

De la Motte beherrschte das Einfache: die schwere Kunst leicht wirkender Darstellung. Abgehobenes oder Aufgeplustertes würde man vergebens suchen. Nicht alles bei ihm ist von gleicher sprachlich-musikalischen Genauigkeit, aber alles bei ihm ist lebendig, dicht an Musik, anschaulich, eingängig.

Bis in seine letzten Jahre hinein hörte er niemals auf, tätig zu sein und sich Neuem zuzuwenden. Er war 80, als seine Schrift *Musik-Leben im Volkslied* gedruckt wurde! In dem Berliner Stift, in dem er seit Ende 2006 sehr glücklich lebte (»mein neues wunderbares und nun bleibendes zu Hause«), spielte er zu Gottesdiensten; gestaltete Konzerte, für die er nachhaltig Klavier übte; beschäftigte sich, so in einem Brief gesagt, mit »viel Eichendorff. Und: Beethoven Klaviertrios, mir bisher total unbekannt [– eine für ihn typische Fehlmeldung, seiner legendären Vergesslichkeit geschuldet: 1990 hatte er einen Aufsatz veröffentlicht zu Beethovens op. 1 und 2]. Irre Analyseprobleme beim allerersten Satz!! Form. Welche der vielen Formulierungen gilt denn jetzt als ›Thema‹ 1 2 3? Und welche kommt wann wieder?«

Und eine Grundüberzeugung, die all sein Tun grundierte, fasste de la Motte einmal in diesem schönen Satz zusammen, über den es nachzudenken lohnt: »Die entscheidende Grenze liegt bei Kunst nicht zwischen Ernst und Spiel, sondern zwischen Spiel und Spielerei.«

## Was bleibt

Natürlich bleibt das Greifbare: die zahlreichen musiktheoretischen Publikationen, und – obgleich der Theoretiker de la Motte den Komponisten de la Motte fast völlig und zu Unrecht in den Hintergrund drückte – seine zahlreichen instrumentalen, vokalen, szenischen Kompositionen. Etliche von ihnen hätten es verdient, wieder aufgeführt zu werden, nach meiner Einschätzung namentlich die *10 Fantasien am Klavier* (1968); das geistliche Werk *Es wartet alles auf Dich – Predigt über Psalm 104* für Chor, 5 Instrumente und Orgel (1977): ein mehrsätziges Auftragswerk, bei dem der Chorpart die Fähigkeiten guter Laien nicht übersteigen sollte; und seine Instrumentalkonzerte: das *Klavierkonzert* (1965), das *Flötenkonzert* (1967).

Es bleibt auch das nicht Greifbare. Ein Mensch lebt in jenen weiter, denen er etwas bedeutete und geben konnte: de la Motte in jenen seiner ›Schüler‹ (er mochte den Ausdruck nicht: er hat seine ›Schüler‹ stets wie Kollegen in Sachen Musik behandelt), die ihm zugewandt waren.

Und etwas Generelles überdauert. Seine Veröffentlichungen haben Geschichte geschrieben: Sie krepelten Musiktheorie um. Das Fach sähe heute anders aus, hätte es Dieter de la Motte nicht gegeben. Die ›neue Musiktheorie‹ ist sein bleibendes Verdienst.

Clemens Kühn

## Autoren

JÖRN ARNECKE, geboren 1973 in Hameln, studierte Komposition und Musiktheorie bei Volkhardt Preuß und Peter Michael Hamel in Hamburg und bei Gérard Grisey am Pariser Conservatoire National Supérieur. Veröffentlichungen liegen vor zu Johann Sebastian Bach, zur Mikrotonalität, zur Ästhetik zeitgenössischen Musiktheaters sowie im Lexikon *Komponisten der Gegenwart*. Auftragskompositionen schrieb er u. a. für die Hamburgische Staatsoper (*Das Fest im Meer*, 2001/02; *Butterfly Blues*, 2004) und die RuhrTriennale (*Unter Eis*, 2006/07). Er erhielt mehrere Kompositionspreise und Stipendien, darunter den Hindemith-Preis 2004. Von 2001 bis 2009 lehrte er als Teilzeitprofessor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, zum 1. Oktober 2009 wechselte er an die Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar.

FELIX DIERGARTEN studierte an der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden zunächst Dirigieren, dann Musiktheorie bei Ludwig Holtmeier und Clemens Kühn. An der Schola Cantorum Basiliensis absolvierte er ein Ergänzungsstudium bei Markus Jans. Als Korrepetitor, Assistent und Kapellmeister war er an verschiedenen Theatern, darunter die Sächsische Staatsoper Dresden und die Niederländische Nationaloper Amsterdam, tätig. Im Sommer 2009 wurde er mit einer von Clemens Kühn betreuten Arbeit über die Sinfonik Haydns im Fach Musiktheorie promoviert. 2008/2009 kam er einer Lehrauftragsvertretung an der Musikhochschule Luzern und einem Lehrauftrag an der Musikhochschule Freiburg nach. Seit Beginn des Herbstsemesters 2009 ist er Dozent für Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis. Felix Diergarten war Stipendiat des Cusanuswerks, des Richard-Wagner-Verbandes und Preisträger des *Mercur-Essaywettbewerbs* 2008.

HARTMUT FLADT studierte Komposition (R. Kelterborn) und Musikwissenschaft; Promotion 1973 (C. Dahlhaus). Editor (Richard-Wagner-Gesamtausgabe); seit 1981 Professor an der UdK Berlin, 1996–2000 auch an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien; an beiden Institutionen Ausbau des Hauptfachs Musiktheorie. Editionsbeirat der Hanns-Eisler-GA. Veröffentlichungen über Musik des 15.–21. Jahrhunderts. Komponierte Bühnenwerke, Ballett-, Kammer-, Chor-, elektroakustische Musik, Lieder, Orchesterwerke, »angewandte Musik« (Film, Kabarett, Politische Musik). Hofer-Preis Berlin 1985, Orff-Preis 1995 europäischer Opernwettbewerb München (SALOMO).

KONSTANZE FRANKE studierte Schulmusik, Musiktheorie und Germanistik in Freiburg. Von 2004–2009 Lehraufträge für Musiktheorie und Gehörbildung an den Musikhochschulen in Freiburg und Karlsruhe. Derzeit Arbeit an einer Dissertation bei Prof. Dr. Clemens Kühn in Dresden.

FOLKER FROEBE, geboren 1970, studierte in Hamburg Musiktheorie, Kirchenmusik, Musikwissenschaft und Theologie. Seit 2000 Lehraufträge für Musiktheorie, derzeit an den Musikhochschulen in Bremen und Detmold. Veröffentlichungen und Vorträge zur Analyse und zur Geschichte der Musiktheorie. Seit 2007 Mitherausgeber der ZGMTH.

WOLFGANG FUHRMANN studierte Musikwissenschaft und Germanistik an der Universität Wien. Promotion mit einer Arbeit zur mittelalterlichen Musikanschauung: *Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter* (Kassel: Bärenreiter 2004). Lebt als freier Musikpublizist und Musikwissenschaftler in Berlin. Sein derzeitiger Forschungsschwerpunkt gilt der Rezeption der Musik Joseph Haydns zu dessen Lebzeiten.



VOLKER HELBING studierte Flöte, Musiktheorie, Musikwissenschaft und Germanistik in Hamburg, Freiburg und Berlin. Lehraufträge für Musiktheorie in Berlin, Bremen und Frankfurt; 2005/06 Lehrstuhlvertretung in Musikwissenschaft an der Musikhochschule Trossingen; 2011 Berufung auf eine Professur für Musiktheorie an der HMTM Hannover. Veröffentlichungen und Vorträge zu Mozart, Ravel, Eisler, Ligeti, Kurtág sowie zur Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts. Promotion 2005 mit der Arbeit *Choreografie und Distanz. Studien zur Ravel-Analyse*.

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

CLEMENS KÜHN studierte Schulmusik, Germanistik, Musiktheorie und Komposition (Diether de la Motte) in Hamburg sowie Musikwissenschaft in Berlin (Carl Dahlhaus, 1977 Promotion). 1978 wurde er Professor für Musiktheorie an der Hochschule der Künste in Berlin, 1988 wechselte er an die Hochschule für Musik in München, seit 1997 ist er Inhaber des Lehrstuhls für Musiktheorie an der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« in Dresden. Von 1978 bis 1996 war Kühn Mitherausgeber und Schriftleiter der Zeitschrift *Musica*. Er schrieb die Bücher *Musiklehre, Gehörbildung im Selbststudium, Formenlehre der Musik, Analyse lernen und Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen*.

LISELOTTE KUNKEL studierte Kirchenmusik (A) und Musiktheorie bei Zsolt Gárdonyi und Hermann Beyer an der Hochschule für Musik Würzburg. Sie ist dort als hauptamtliche Dozentin (Akademische Rätin) für Musiktheorie (Tonsatz, Gehörbildung, Schulpraktisches Klavierspiel) tätig. Daneben Kurs- und Konzertaktivitäten zum Thema »Jazz auf der Pfeifenorgel«. Promotion bei Ulrich Konrad über die Klavierlieder von Max Reger (2003). Zahlreiche Veröffentlichungen eigener Kompositionen.

ANDREAS LANG, studierte Schulmusik mit Leistungsfach Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg und Deutsch an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Für seine Abschlussarbeit zu Luigi Nonos *Quando stanno morendo* erhielt er den Musikwissenschaftspreis der Helene-Rosenberg-Stiftung. Weitere Studien in Komposition bei Cornelius Schwehr und Musiktheorie bei Ekkehard Kiem folgten. Derzeit unterrichtet Lang Musik und Deutsch an einem Gymnasium in Tübingen. 1. Preis beim Aufsatz-Wettbewerb der GMTH 2010 mit dem Beitrag *aufgesplittert, ausgedehnt. Mark Bardens »kairos incised« (2007)*.

MICHAEL LEHNER studierte Schulmusik, Geschichte, Klavier und Musiktheorie in Hannover, Venedig und Bremen. Derzeit promoviert er an der Universität Zürich über die Entwicklung des Opernschaffens von Richard Strauss. Seit 2008 Lehraufträge an Musikhochschulen in Bremen, Rostock, Osnabrück und Hannover. Nebentätigkeit als Klavierbegleiter und Pianist.

STEPHAN LEWANDOWSKI studierte Musiktheorie und Komposition an der Hochschule für Musik »C.M. v. Weber« Dresden. Derzeit unterrichtet er an den Musikhochschulen in Dresden und Weimar und promoviert bei Prof. Dr. Clemens Kühn. Veröffentlichungen: *Schönbergs Klavierzyklen op. 23 und 25. »Komponieren mit Tönen« und Zwölftonmethode*, Saarbrücken 2009: Verlag Dr. Müller; »Zusammenhang durch Abstraktion. Die pitch class set theory nach Allen Forte«, in: Clemens Kühn und John Leigh (Hg.): *Systeme der Musiktheorie*, Dresden 2009: Sandstein Verlag, 93–99.



JOHANNES MENKE, geb. 1972 in Nürnberg. Studium von Schulmusik, Oboe, Musiktheorie, Komposition und Germanistik in Freiburg. 2004 Promotion (Dr. phil.) mit einer Arbeit über Giacinto Scelsi an der TU Berlin. 1999 Lehrbeauftragter, 2005 Dozent für Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg, seit 2007 Dozierender für Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis. Herausgeber der Reihe *sinefonia* (Wolke-Verlag), Herausgeber der Reihe *Praxis und Theorie des Partimentospiels* (Florian Noetzel Verlag), Publikationen zur Analyse sowie Geschichte und Didaktik der Musiktheorie. Seit 2008 Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH).

JÖRG-PETER MITTMANN studierte Musik, Philosophie und Geschichte in Detmold, Bielefeld und München. Nach seiner Promotion über den frühen Deutschen Idealismus (1992) engagiert er sich als Lehrer und Publizist im Bereich Musiktheorie und Philosophie. Seine künstlerische Tätigkeit als Komponist, Oboist und Dirigent zeitgenössischer Literatur ist eng verknüpft mit dem Ensemble Horizonte, zu dessen Gründungsmitgliedern er zählt. Das Ensemble engagiert sich vorwiegend im Bereich der Neuen Musik, schlägt aber auch Brücken zu historischen Stilen sowie zu Literatur, Bildender Kunst, Film und Architektur.

NICOLETA PARASCHIVESCU wurde in Sibiu (Rumänien) geboren und studierte an der Musikhochschule Gheorghe Dima in Cluj-Napoca (Orgel bei Ursula Philippi), an der Schola Cantorum Basiliensis (Orgel bei Jean-Claude Zehnder sowie Orgel und Cembalo bei Andrea Marcon) und an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart (Konzertfach Orgel bei Jon Laukvik). Sie konzertiert europaweit, ist regelmäßig Gast auf renommierten Festivals und arbeitet mit diversen Ensembles und Orchestern. Von ihr liegen mehrere Rundfunkproduktionen mit dem SRDRS2 (Schweiz) und Radio RTBF (Belgien) vor; ihre CD-Einspielungen sind bei den Labels *audite*, *Guild* und *Gallo* erschienen. Paraschivescu ist Organistin an der Kern-Orgel der Theodorskirche in Basel. Derzeit absolviert sie am Orpheus Institut in Gent (Belgien) ein Doktoratstudium in »Performing and Creative Arts«, in dessen Rahmen sie über Partimenti forscht.

IAN QUINN ist Associate Professor of Music and Cognitive Science an der Yale University. 2004 wurde er an der Eastman School of Music (University of Rochester) promoviert. Aufsätze zu Fragen der »melodic contour«, zur mathematischen Bestimmung harmonischer Verwandtschaft und zur Minimal Music erschienen in *Science*, *Music Theory Spectrum*, *Music Perception* und *Contemporary Music Review*. Seine wissenschaftliche Auszeichnungen umfassen den *SMT Emerging Scholar Award* (für »Listening to Similarity Relations«, *Perspectives of New Music*) und den *Yale's Heyman Prize* (für »General Equal-Tempered Harmony«, *Perspectives of New Music*). Quinn ist Herausgeber des *Journal of Music Theory*, Schatzmeister der *Society for Mathematics and Computation in Music* und Mitherausgeber des *Journal of Mathematics and Music*.

JOHANNES QUINT studierte zuerst in Bonn Musikwissenschaften und Philosophie, später Komposition bei Günther Becker in Düsseldorf, dann bei Hans Zender in Frankfurt/Main. Daneben Musiktheoriestudium bei Friedrich Jaecker in Köln. Seine Arbeit wurde durch zahlreiche Preise, Stipendien und Kompositionsaufträge unterstützt, u.a. durch ein Stipendium der Hessischen Kulturstiftung (1992), ein Kompositionsstipendium des Berliner Senats (1994) und ein Arbeitsstipendium des Landes Bayern (Jahresaufenthalt in der Villa Concordia, Bamberg; 2000–2001). 1999 war er Preisträger beim Kompositionsseminar des Klangforums Wien in Boswil (Schweiz). Seine Werke wurden durch bedeutende Ensembles im Bereich Neue Musik aufgeführt und für den Rundfunk bzw. als CD produziert, u.a. durch das Ensemble Modern, das Klangforum Wien, die Musikfabrik NRW, die Neuen Vocalsolisten Stuttgart und das ohton-Ensemble, Oldenburg. Dirigenten waren u.a. Lothar Zagrosek, Vladimir Kiradjiev, Bernhard Kontarsky, Hans Zender und Jean-Philippe Wurtz. Johannes Quint lebt als freischaffender Komponist in Bonn und bekleidet seit 2009 eine Professur für Musiktheorie an der Musikhochschule Köln, Abteilung Aachen.

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). Seit 2006 Mitherausgeber der ZGMTH.

TOBIAS ROKAHR studierte an der Hochschule für Musik und Theater Hannover Schulmusik, Germanistik, Musiktheorie und Gehörbildung sowie an der Hochschule für Musik Detmold Dirigieren bei Prof. K.-H. Bloemeke. Er war Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes, besuchte Meisterkurse für Dirigenten, u.a. bei Sir Colin Davis, und war von 2003 bis 2009 Juniorprofessor für Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule für Musik Mainz. Seit dem Sommersemester 2009 ist er Professor für Gehörbildung und Tonsatz an der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig.

MARKUS ROTH studierte Germanistik und Musikwissenschaft an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg sowie Gitarre und Musiktheorie an der Hochschule für Musik Karlsruhe. 1998–2006 Lehrauftrag für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Trossingen. Seit 1998 Lehrstuhlvertretung an der Karlsruher Hochschule; seit 2003 Lehrauftrag für Musiktheorie ebendort. 2006 Abschluss des Promotionsprojekts *Der Gesang als Asyl. Analytische Studien zu Hanns Eislers »Hollywood-Liederbuch«* mit »summa cum laude«. Seit 2006 Lehrkraft für besondere Aufgaben im Fach Musiktheorie an der Folkwang Hochschule; seit 2009 Professor für Musiktheorie ebendort.

ANNO SCHREIER studierte Komposition in Düsseldorf und München sowie am Royal College of Music in London, außerdem Musiktheorie bei Prof. Michael Moriz an der Hochschule für Musik Karlsruhe. Anno Schreiers Kompositionen wurden u.a. vom RSO Saarbrücken, vom Orchestre National de Belgique, beim Festival »young.euro.classic« in Berlin, am Staatstheater Mainz und am Opernhaus Zürich aufgeführt. Seit 2008 unterrichtet Anno Schreier Musiktheorie an der Hochschule für Musik Karlsruhe. 2010 ist er Stipendiat der Deutschen Akademie Rom in der Villa Massimo.

JAN PHILIPP SPRICK studierte Musiktheorie, Viola, Musikwissenschaft und Geschichte in Hamburg und Harvard und wurde 2010 an der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer Arbeit über die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900 promoviert. Seit 2006 ist er Dozent für Musiktheorie an der HMT Rostock und Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der UDK Berlin.

ANA STEFANOVIC studierte Musikwissenschaft an der Universität Belgrad und promovierte an der Universität Paris IV-Sorbonne über das Thema *Évolution du rapport de la musique et du texte dans l'opéra baroque français (1675–1733): une voie herméneutique*. Sie ist Dozentin für Musikwissenschaft an der Universität Belgrad. Veröffentlichungen zu verschiedenen musikwissenschaftlichen Themen. Forschungsschwerpunkte bilden die Beziehung zwischen Musik und Text in Oper und Lied in der Musik des Barock bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts sowie Fragen der Stilanalyse, Philosophie und Ästhetik der Musik.

STEFAN VANSELOW ist künstlerischer Leiter des Kammerchors *cantamus dresden* und des Studiochors Bielefeld, Lehrbeauftragter für Dirigieren und Ensembleleitung an der Hochschule für Musik und Theater Hannover sowie Kirchenmusiker an der Evangelischen Christuskirche in Beckum. Die Motette *Lobet den Herrn* von Sven-David Sandström hat er im Rahmen eines Dirigier-Meisterkurses mit dem Nederlands Kamerkoor 2007 in Haarlem (Niederlande) einstudiert und aufgeführt.