

ZGMTH Zeitschrift der  
Gesellschaft für Musiktheorie

8. Jahrgang 2011

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).

8. Jahrgang 2011

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: 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 2013



ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-487-15042-0

ISSN 1862-6750

# Inhalt

## 8. JAHRGANG 2011, AUSGABE 1: MUSIKTHEORIE IN DER MUSIKPÄDAGOGIK

EDITORIAL .....	9
UMFRAGE	
STEFAN ROHRINGER Zur Umfrage »Musiktheorie in der Musikpädagogik« .....	15
STEFAN GIES Musiktheorie als pädagogisch bedeutsames Fach .....	17
OLIVER KRÄMER Mit der Muße des Beschauens der Beschaffenheit von Musik nachgehen – Musiktheorie im Lehramtsstudium und im Schulfach Musik .....	19
MARTINA KRAUSE »Wozu brauche ich das?« – Der Anteil der Musiktheorie an der Konstruktion musikbezogener Bedeutung in Schule und Hochschule .....	23
STEFAN ORGASS Musiktheoretische Tätigkeit als Differenzierung musikalischer und musikbezogener Unterscheidungen .....	27
CHRISTOPH RICHTER Musiktheorie zwischen Philosophie und Handwerkslehre .....	31
SOINTU SCHARENBERG Let's talk about music! .....	35
HANS-ULRICH SCHÄFER-LEMBECK Musik machen, denken, kommunizieren – Überlegungen, ausgehend von den Fragen zum Verhältnis von Musikpädagogik und Musiktheorie .....	37
NORBERT SCHLÄBITZ Musiktheorie und veränderte Praxis: Anders sein, als man ist. ....	39
ARTIKEL	
ULRICH KAISER Babylonian confusion – Zur Terminologie der Formanalyse von Pop- und Rockmusik .....	43
ERIC WEN E-quadruple flat: Tovey's Whimsy .....	77

## MUSIKTHEORIE DER GEGENWART

STEFAN ORGASS

Musikbezogenes Unterscheiden – Überlegungen zu einer interaktionalen  
Theorie musikalischer Bedeutung und nicht-musikalischer Bedeutsamkeit ... 91

STEFAN ROHRINGER

Subkutane Fortschreibungen –  
Musiktheorie in musikpädagogischer Absicht ..... 121

## MUSIKTHEORIE IN DER LEHRE

JOHANNES M. WALTHER

Werkbetrachtung und Analyse im Musikunterricht ..... 147

## ANSPRACHEN ZUM 10-JÄHRIGEN BESTEHEN DER GMTH

JOHANNES MENKE

Grußwort ..... 167

CLEMENS KÜHN

Sieben Arten, das Jubiläum zu beschreiben ..... 169

HARTMUT FLADT

Worüber ich nicht sprechen werde ..... 173

MARKUS JANS

Zwischen Arbeitshelm und Doktorhut ..... 177

OLIVER SCHWAB-FELISCH

Die neue neue Musiktheorie ..... 181

MICHAEL POLTH

In der Dachkammer – Erinnerungen an eine sagenhafte Gründung ..... 185

LUDWIG HOLTMEIER

Blick zurück nach vorn ..... 189

## BERICHT

JOHANNES SÖLLNER

Improvising Music in the 15th and 16th Century:  
Contrapunto alla Mente – Chant sur le Livre – Madrigale Passagiato –  
International Orpheus Academy for Music & Theory 2008, Orpheus-Institut,  
Gent, 4. bis 9. April 2009 ..... 195

## REZENSIONEN

HARTMUT FLADT

Matthias Schlothfeldt, *Komponieren im Unterricht*  
(= FolkwangStudien 9, hg. von Stefan Orgass und Horst Weber),  
Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2009 ..... 197

MARKUS NEUWIRTH

Joseph Haydn's "witty" play on Hepokoski and Darcy's Elements of Sonata Theory – James Hepokoski/Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York: Oxford University Press 2006 ..... 199

## 8. JAHRGANG 2011, AUSGABE 2: TONFELD-ANALYSE NACH ALBERT SIMON

EDITORIAL ..... 223

### ARTIKEL

MICHAEL POLTH

Zur Artikulation von Tonfeldern bei Brahms, Debussy und Stockhausen ..... 225

STEFAN NOWAK

Schuberts frühe Sonatenform und die Tonfeldtheorie ..... 267

MARKUS SOTIRIANOS

›Tonfelder‹ und traditionelle Tonalität –  
Beobachtungen zu Schuberts Lied Der Atlas ..... 281

BERNHARD HAAS

Zu zwei Bartók-Analysen von Albert Simon ..... 299

### MUSIKTHEORIE DER GEGENWART

KONSTANTIN BODAMER

Albert Simon – ein ungarischer Autor ..... 335

DRES SCHILTKNECHT

›Konstrukt‹ und ›Funktion‹ – Eine Herleitung der Simonschen Tonfelder ..... 351

MICHAEL POLTH

Bibliographie zur Tonfeld-Analyse nach Albert Simon ..... 365

### BERICHT

FELIX DIERGARTEN

VII. European Music Analysis Conference (Euromac),  
Rom, 29. September bis 2. Oktober 2011 ..... 369

### REZENSIONEN

ULLRICH SCHEIDELER

Andreas Jacob, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*,  
Hildesheim u.a.: Olms 2005 (Folkwang Studien 1,  
hg. von Stefan Orgass und Horst Weber) ..... 373

ANDREW R. NOBLE

Emmanouil Vlitakis, *Funktion und Farbe. Klang und Instrumentation  
in ausgewählten Kompositionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts:  
Lachenmann – Boulez – Ligeti – Grisey (= sinefonia 11)*,  
Wolke Verlag, Hofheim 2008 ..... 381

## 8. JAHRGANG 2011, AUSGABE 3: VARIA

EDITORIAL .....	387
ARTIKEL	
JOHANNES MENKE Die Familie der cadenza doppia .....	389
TIHOMIR POPOVIC »Leaving the key« in »gravity and piety« – Zur Tonartbehandlung in William Byrds Fantasien für Tasteninstrumente .....	407
ANDREAS MORAITIS Konvention, Intention und Konstruktion – Die Stimmführungsparallelen in den Choralsätzen Johann Sebastian Bachs und Georg Philipp Telemanns .....	427
MUSIKTHEORIE DER GEGENWART	
LUDWIG HOLTMEIER Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen – Überlegungen zu einer Reform der harmonischen Analyse .....	465
PETER PETERSEN Primäre und sekundäre Dauern in der Musik – Über einige Grundzüge der »Komponententheorie« .....	489
BERICHT	
JAN PHILIPP SPRICK SMT-Annual Meeting 2011 in Minneapolis .....	505
REZENSIONEN	
FELIX STEPHAN Reinhard Amon, <i>Lexikon der Harmonielehre</i> , Wien und München: Doblinger/Metzler 2005, und <i>Lexikon der musikalischen Form</i> , Wien und München: Doblinger/Metzler 2011 .....	511
ULRICH KAISER Dietmar Elflein, <i>Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal</i> (= texte zur populären musik 6), Bielefeld: Transcript 2010 .....	517
AUTOREN .....	521

ZGMTH

Zeitschrift der  
Gesellschaft für Musiktheorie

8. Jahrgang 2011  
Ausgabe 3  
Varia

Herausgegeben von  
Jan Philipp Sprick





## Editorial

Die in dieser Varia-Ausgabe der *ZGMTH* versammelten Beiträge widmen sich in erster Linie Fragen der Satztechnik und der musikalischen Analyse. Vielfach durchdringen sich hierbei historische, systematische und empirische Ansätze und führen auf diese Weise zu einem Methodenpluralismus, der charakteristisch für die gegenwärtige Physiognomie der deutschsprachigen Musiktheorie sein dürfte. Zudem verdankt die Mehrzahl der Beiträge ihr Thema bzw. ihre Fragestellung dem Dialog mit der pädagogischen Praxis, was eine Bestimmung des Verhältnisses von Wissenschaft und Lehre mit einschließt, ohne dass dieses Verhältnis in der Regel explizit zum Thema gemacht würde. So können die jeweiligen Arbeitsergebnisse für sich stehen und vermögen doch zugleich Anregungen für die konkrete Unterrichtspraxis zu geben. ›Wissenschaftliche‹ Musiktheorie und pädagogische Praxis erscheinen vor diesem Hintergrund nicht als unabhängige, sondern miteinander verwobene Bereiche.

Johannes Menke zeichnet in seinem Beitrag die Geschichte der *cadenza doppia* nach. Beginnend mit den ersten Quellen im 16. Jahrhundert führt seine Beschreibung von der Entfaltung des kadenziellen und sequenziellen Potenzials der Formel im 17. und 18. Jahrhundert bis hin zu ihrer bisweilen archaisch anmutenden Verwendung in der Musik des 19. Jahrhunderts.

Einem in der deutschsprachigen Musiktheorie nur selten thematisierten Werkkorpus widmet sich Tihomir Popovic in seinem Beitrag zur »Tonartbehandlung in William Byrds Fantasien für Tasteninstrumente«. Die musiktheoretischen Quellen stehen hier im Dienste einer kontextualisierenden Perspektive, die die Ergebnisse der musikalischen Analyse auch sozial- und kulturgeschichtlich interpretiert.

Hinsichtlich des Werkkorpus' verhält es sich bei der empirischen Untersuchung von Andreas Moraitis zu den »Stimmführungsparallelen in den Choralsätzen Johann Sebastian Bachs und Georg Philipp Telemanns« genau umgekehrt: Es gibt wahrscheinlich kein stärker kanonisiertes ›musiktheoretisches Repertoire‹ als die vierstimmigen Choralsätze der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Obwohl die in Bezug auf dieses Repertoire häufig diskutierte Frage nach den Stimmführungsparallelen in nahezu jedem Tonsatzlehrgang thematisiert wird, kann Moraitis auf der Basis einer computergestützten Auswertung von annähernd 1000 Sätzen zu einer weiteren Ausdifferenzierung der für dieses Phänomen relevanten Satzregeln beitragen.

Aus einem kritischen Impuls gegenüber etablierten Verfahren entwickeln die beiden Beiträge in der Rubrik »Musiktheorie der Gegenwart« neue Analyseansätze für zwei zentrale musikalische Parameter: Ludwig Holtmeier stellt in seinem auf zwei Teile angelegten Text »Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen« die Frage, »welchen analytischen Zeichensystems sich eine historisch informierte Satzlehre bedienen« solle. Sein Vorschlag zu einer »Reform der harmonischen Analyse« ist im Kern eine Weiterentwicklung von Emanuel Aloys Försters arabischer Stufenanalyse zu Beginn des

19. Jahrhunderts, die insbesondere der »funktionalen Mehrdeutigkeit« einzelner Akkorde gerecht werden möchte. Peter Petersen stellt in seinem Beitrag »Primäre und sekundäre Dauern in der Musik« eine »Komponententheorie« zur Diskussion, die in der Rhythmusanalyse auch die Dauern zwischen »zwischen Tönen/Klängen sowie Klanggestalten und deren Komponenten« zu berücksichtigen sucht, um so ein differenzierteres Verständnis rhythmischer Prozesse zu erreichen.

Den Abschluss machen zwei Rezensionen und ein Bericht: Skepsis gegenüber dem »universellen Geltungsanspruch musiktheoretischer Systeme« spricht aus Felix Stephans Doppelrezension von Reinhard Amons *Lexikon der Harmonielehre* und *Lexikon der musikalischen Form*. Zwar gebe es »derzeit keine anderen deutschsprachigen Publikationen«, so Stephan, die »ein so breites Überblickswissen in vergleichbar gebündelter und vertiefter Form verfügbar machen«, doch lasse Amon bisweilen jenen Grad historischer Differenzierung vermissen, der im Fachdiskurs mittlerweile Standard sei.

Ulrich Kaiser bespricht Dietmar Elfleins Studie *Schwermetallanalysen*, die sich innerhalb des in der deutschsprachigen Musiktheorie ohnehin eher stiefmütterlich behandelten Bereichs der Populärmusik durch einen ungewöhnlichen analytischen Schwerpunkt auszeichnet. Elfleins Buch, so Kaiser, leiste, indem es zu »konkreten Aussagen über die Musik des Heavy Metal« gelange, einen »gewichtigen deutschsprachigen Beitrag zur Erforschung der Populären Musik«.

Mein Bericht vom Jahrestreffen der *Society for Music Theory* in Minneapolis im November 2011 spiegelt eine Tendenz zu interdisziplinären Fragestellungen in der nordamerikanischen Musiktheorie, die »mittelfristig nicht nur die *Music Theory* selbst, sondern auch das Verhältnis zu den beiden Nachbardisziplinen *Musicology* und *Ethnomusicology* nachhaltig verändern« dürfte, zugleich aber den wissenschaftlichen Diskurs zunehmend von der Unterrichtsrealität des Faches entkoppelt.

Vor diesem Hintergrund scheint gerade die Verbindung von wissenschaftlicher Reflexion und pädagogischer Praxis in der deutschsprachigen Musiktheorie nicht mehr bloß die institutionelle Situation des Faches abzubilden, sondern vielmehr zu einem eigenständigen inhaltlichen Profil zu führen.

Jan Philipp Sprick

# Die Familie der *cadenza doppia*<sup>1</sup>

Johannes Menke

ABSTRACT: Der Beitrag diskutiert die in der italienischen Theorie des 18. Jahrhunderts als *cadenza doppia* bezeichnete Kadenzformel und deren Ursprünge in der Theorie und Musik seit dem 15./16. Jahrhundert. Dabei zeigt sich, dass die von Vicentino bereits als altmodisch bezeichnete Formel ein reichhaltiges Potenzial für Variantenbildungen und Sequenzierungen aufweist, das im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts immer weiter entfaltet wird: Klauseln können variiert und getauscht, und der Bass kann diminuiert werden. Die Durchdringung des Satzes mit Klauselprogressionen der *cadenza doppia* trägt dabei maßgeblich zur Ausformulierung tonaler Klangfolgen bei. Die archaisch anmutenden Grundformen der Kadenzformel prägen die Musiksprache bis weit in die Romantik hinein.

## Vorbemerkung

Tonale Satzmodelle, verstanden als »standardisierte musikalische Wendungen«<sup>2</sup>, lassen sich hinsichtlich ihrer formalen Verwendung idealtypisch in Initial-, Sequenz- und Kadenzmodelle unterteilen. Obwohl sich die meisten bis ins 16., manchmal sogar ins späte 14. Jahrhundert zurückverfolgen lassen (wie etwa die 7-6-Consecutive)<sup>3</sup>, verfestigen sich viele Modelle im Generalbasszeitalter und werden nun »greifbar« in der Konfiguration von modellhaftem Bass, Generalbassbezeichnung und paradigmatischem Oberstimmenverlauf.<sup>4</sup>

So plausibel der skizzierte Zugriff auf Satzmodelle erscheint und so sehr ich selbst ihn nach wie vor unterstütze, so dringend bedarf er andererseits der Ergänzung, Ausdifferenzierung und – wenn nötig – der Problematisierung. Nicht immer nämlich bilden die Koordinaten realer Bass/Generalbassziffer/Oberstimmenverlauf eine absolut fixe, ontische Konfiguration aus. Die Faszination der Satzmodelle liegt vielmehr darin begründet, dass sie einerseits bestimmbar und damit wiedererkennbar sind, andererseits entweder kombinierbar oder selbst aus kombinierbaren Bestandteilen zusammengesetzt sind: So

1 Dieser Text ist die schriftliche Fassung eines Vortrages, den ich am 21. März 2011 in Basel auf einem Symposium zum Thema »Satzmodelle des Generalbasszeitalters« gehalten habe.

2 Vgl. Schwab-Felisch 2010, 415.

3 Hierzu Jans 1987, Dodds 2006, Froebe 2009.

4 Die umfassendste mir bekannte Zusammenstellung von Generalbassmodellen ist das von Hans Peter Weber seit 1997 zusammengestellte und in seiner Art einzigartige *Generalbass-Compendium*, das der Autor in mehreren Auflagen als Unterrichtsmaterial für den Gehörbildungsunterricht an der Schola Cantorum Basiliensis zusammengestellt hat (Weber 2004). Leider ist diese Schrift nicht im Handel erhältlich und daher in Fachkreisen der Musiktheorie kaum bekannt, weshalb ich in diesem Zusammenhang unbedingt auf diese Schrift hinweisen möchte.

lässt sich die bereits erwähnte 7-6-Consecutive bekanntlich mit einem Quintfall und wird sie in den Oberstimmen nur zweistimmig ausgeführt, mit nahezu sämtlichen Basssequenzen kombinieren.<sup>5</sup>

Es lassen sich zuweilen regelrechte ›Familienverbände‹ ausfindig machen, die man weder durch eine Rückführung auf reale Bässe, Fundamentalbässe oder andere Strukturschemata ohne weiteres systematisieren kann. Auch ihre jeweilige Verwendung in bestimmten formalen Situationen lässt sich nicht auf einen Nenner bringen. Gleichzeitig vermögen solche Familien aufgrund ihrer Langlebigkeit und ihrer weiten Verzweigung die interessantesten Angehörigen hervorzubringen. Um eine solche Familie soll es im Folgenden gehen. Unter Verwendung desjenigen Begriffes, der einem zentralen Familienmitglied für längere Zeit anhaftete, könnte man sie die Familie der *cadenza doppia* nennen. Im Folgenden sollen der Variantenreichtum dieses Modells und die Vielfalt seiner formalen Kontextualisierungen erörtert werden.

### Geschichte, Terminologie und Systematik der *cadenza doppia*

Die erste mir bekannte Quelle, in der das Phänomen der *cadenza doppia* beschrieben wird, ist Nicola Vicentinos *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555). In einer Beispielsammlung zur Behandlung der synkopierten Quarte teilt Vicentino im letzten Kasten eine Kadenz mit synkopierter Quarte über der liegenden Bassklauselpenultima mit, die er »all' antica« überschreibt. Im zugehörigen Textteil wird diese Form der Quartdissonanz als »sincopa tutta cattiva« bezeichnet (übersetzt »die ganz falsche Synkope«), die nicht mehr zeitgemäß sei (»non è moderna«).<sup>6</sup>

*Essempio della Quarta sincopata à duc uoci, & non sincop. à tre uoci, & con il punto : come s'hà da comporre à molte uoci, & con la sincopa tutta cattiva.*

*buona migliore buone sèplice sciolta à tre uoci sciolta all' antica*

**1.** *Si suole legare più quarte, con le terze discendenti, fingendo di uoler finire la sincopa; hora nel primo, et hora nel se:*

**2.**

**3.**

Beispiel 1: Vicentino 1555, 30

<sup>5</sup> Vgl. hierzu Menke 2009, 102.

<sup>6</sup> Vicentino 1555, 30.

Über dem ›dominantischen‹ Penultima-Basston c lassen sich die alternativen Oberstimmen in Generalbassbezeichnungen<sup>7</sup> folgendermaßen darstellen:

5655  
3443

Es handelt sich also um ein nach vorne erweitertes Gerüst aus Diskant- (3443) und Tenorklausel (5655).<sup>8</sup> Dieselbe Formel wird in einer Vielzahl italienischer Quellen des 18. Jahrhunderts als *cadenza doppia* bezeichnet und bildet in dieser Ausprägung den Ausgangspunkt der Untersuchung.

Die Einschätzung Vicentinos, die von ihm als »*all'antica*« qualifizierte Kadenzformel sei veraltet, ist angesichts ihres inflationären Gebrauchs im Frottola-Repertoire durchaus nachvollziehbar. Denn dieses entstammt, obgleich es erst im frühen 16. Jahrhundert gedruckt wurde, ganz überwiegend dem späten 15. Jahrhundert. Das folgende Beispiel zeigt eine für dieses Repertoire typische Häufung der entsprechenden Formel. So finden wir im zweiten Takt des Beispiels diese Kombination:

5555  
3443

Im vierten Takt:

5455  
3443

Im vorletzten Takt schließlich erscheinen zwar die für die *cadenza doppia* typische Diskant- und Tenorklausel, allerdings kombiniert mit einem variierten Bassverlauf (Bassstufen 5-6-5). Bereits hier wird evident, dass es möglich ist, den Bass zu verändern – ein Verfahren, das im 17. Jahrhundert reiche Blüten hervorbringen wird.

Beispiel 2: Ottaviano Petrucci, *Strambotti, Ode, Frottole*, libro quarto (Venedig 1505), »Gli angelici sembianti«

7 Um 1555 wurde der Generalbass womöglich bereits praktiziert, Notenausgaben mit Generalbassstimmen lassen sich seit den 1580er Jahren nachweisen.

8 Vgl. grundsätzlich zu Kadenz und Klausel Holtmeier 2010.

In der Tat handelt es sich hier um eine zu Vicentinos Zeiten etablierte Formel, die bereits in verschiedenen Varianten verwendet wird und ein genuin italienischer Beitrag zu sein scheint: Man findet vergleichbare Wendungen bei den französischen und niederländischen Meistern eher selten, und wenn dann bei denjenigen, die – wie etwa Heinrich Isaac – lange Zeit in Italien gelebt haben.

Was die Modernität der von Vicentino als *all'antica* bezeichneten Kadenzformel angeht, sollte dieser sich in Hinblick auf ihre Zukunft allerdings gründlich geirrt haben: Die ihm nachfolgende Generation verwendet diese Formel immer häufiger, und das 17. Jahrhundert ist, wie wir sehen werden, von ihr geradezu besessen. Doch bleiben wir zunächst im 16. Jahrhundert. Gioseffo Zarlino zeigt in den *Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) eine ähnliche Kadenzformel im Kapitel über den allgemeinen Gebrauch der Quarte, ohne jedoch auf die Kadenzformel als solche einzugehen oder ihr einen eigenen Begriff zuzuweisen.



Beispiel 3: Zarlino 1558, 247

Zarlino führt die Formel in einer speziellen Variante, nämlich mit einer Stimmkreuzung, vor:

5443  
3455

Versucht man alle seit dem 16. Jahrhundert gebräuchlichen Varianten zusammenzufassen, so könnte man – ohne Berücksichtigung der Bass-Varianten – zu folgendem Resultat gelangen:

a)	b)	c)	d)	e)	f)	g)	h)
5455	5443	5555	5655	6655	6655	7655	7657
3443	3455	3443	3443	3443	5443	3443	3443

Die Übersicht macht deutlich, dass mit Ausnahme von b) und f) nur die Tenorklauseln variiert werden, während die Diskantklauseln gleich bleiben. Das konstituierende Merkmal ist – auch bei Variante b) – die *quarta consonans* auf der zweiten Zählzeit, der eine *quarta dissonans* auf der dritten Zählzeit unmittelbar folgt. In allen Varianten entsteht an dieser Stelle ein Quart-Quintklang. Es handelt sich also um eine spezielle Art der Syn-

kopendissonanz, bei der dasselbe Intervall – die Quarte – zunächst als konsonant, dann als dissonant aufgefasst wird. Daraus resultieren die Klänge ›Doppelquarte‹ bei a) und b), ›Quartquint‹ bei c) und ›Quartsext‹ bei d), e) und f), die eigentlich dissonant sind, in diesem Kontext aber behandelt werden, als wären sie konsonant. Wie im nächsten Abschnitt gezeigt wird, entspringen daraus bei gleichzeitiger Bassvariation bestimmte Formen der scheinbar ›freien‹ Behandlung dissonanter Klänge.

Der Begriffsgebrauch vor dem 18. Jahrhundert ist uneinheitlich. Um nur einige Stichproben herauszugreifen: Die von Vicentino verwendeten Termini der *sincopta tutta cattiva* sowie der *all'antica* verweisen auf die Dissonanzhaltigkeit bzw. auf den von ihm konstatierten ›altmodischen‹ Charakter des Modells. Bei Zarlino findet sich kein Begriff, ebenso wenig später bei Lorenzo Penna (1684).<sup>9</sup> In der Kadenzordnung Georg Muffats (1699) taucht die Formel als »Gantze Cadenz oder Cadentia major perfectis« auf.<sup>10</sup> Damit weist er sie als ›vollständige‹ Version der »Cadentia major« aus, die in Muffats ganz klassischer Kadenztypologie den hierarchisch obersten Rang einnimmt.<sup>11</sup> Damit ist die »Cadentia major perfectis« die stärkste Kadenz überhaupt – eine Rolle, die sie auch in der Theorie des 18. Jahrhundert behalten wird.<sup>12</sup> In seinem *Musicalische[n] Lexicon* (1732) bezeichnet Johann Gottfried Walther sie als »Cadenza composta maggiore«<sup>13</sup>, und verwendet damit einem italienischen Terminus, den er vermutlich von Francesco Gasparini übernommen hat.<sup>14</sup> In den neapolitanischen Konservatorien des 18. und 19. Jahrhunderts setzt sich schließlich der Terminus der *cadenza doppia* durch, den man bei Francesco Durante, Fedele Fenaroli, Giacomo Tritto, Giovanni Furno und zahlreichen anderen Lehrern findet.<sup>15</sup>

## Abgeleitete Formen

Francesco Gasparini stellt zusammen mit der *cadenza composta maggiore*, der späteren *cadenza doppia*, auch mehrere Möglichkeiten vor, die Formel zu diminuieren:

Die diminuierten Kadenzen (Cadenze diminuite) sind vielgestaltig, und sie leiten sich her von der oben erwähnten Cadenza maggiore und minore, weil die Note, welche die Kadenz formt [gemeint ist der Bass], in zwei, vier, oder mehr Noten geteilt wird.<sup>16</sup>

9 Penna 1684, 173.

10 Muffat 1699, 106.

11 Die *Cadentia major* hat den Quintfall im Bass (Stufenfolge 5-1), die *Cadentia minor* den Quartfall (Stufenfolge 4-1 oder 1-5), die *Cadentia minima* den absteigenden Sekundschritt (Stufenfolge 2-1 oder 6-5).

12 In der Praxis setzen sich, zumal in der Instrumentalmusik, die *cadenza composta* und *cadenza semplice* als Standards durch, so dass der *cadenza doppia* spätestens in der zweiten Jahrhunderthälfte ein altertümlicher Charakter zugewachsen ist, auf den ich später noch zu sprechen kommen werde.

13 Walther 1732, 124.

14 Vgl. Gasparini 1722, 31.

15 Vgl. Durante 2003, 5; Fenaroli 1775, 7f.; Tritto 1816, 19; Furno 1817.

16 Übersetzung d. Verf., Gasparini 1722, 31: »Le Cadenze diminuite sono diverse, e derivano dalle sopradette maggiori, e minori, poiche la nota, che forma la Cadenza sarà divisa in due, o sia in quattro, o più note.«

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Cadenze maggiore' and contains two measures with fingerings: 3 4 4 3 / 5 6 5 7 and 5 6 5 7 / 3 4 4 3. The middle staff is labeled 'Cadenze diminuite' and contains two measures with fingerings: 6 7 5 / 5 5 4 3 and 5 7 5 7 / 5 5 4 3. The bottom staff continues the 'Cadenze diminuite' with fingerings: 6 7 5 / 5 5 4 3 and 6 4 3. The notation includes notes, rests, and bar lines.

Beispiel 4: Gasparini 1722, 31,  
Cadenze diminuite

Diese Technik ist von kaum zu unterschätzender Bedeutung für die Satztechnik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Ich möchte dies an nur einem Beispiel erläutern: Friedrich Erhard Niedt gibt in seiner *Musicalischen Handleitung* einen »schlechten«, also »schlichten« Bass, auf dessen Grundlage er exemplarische Suitensätze komponiert.<sup>17</sup> In diesem »schlechten« Bass gibt es vier Kadenzen, bei denen es sich ausnahmslos um *cadenze doppie* handelt. In der Ausformung der jeweiligen Suitensätze wird es allerdings nötig, diese basalen Modelle durch individuelle diminuierte Formen zu ersetzen. Ein Blick in ausgewählte Kompositionen Chambonnieres', D'Angleberts oder auch noch Händels zeigt, dass das Verfahren der *cadenza doppia diminuita* offenbar über lange Zeit angewandt wurde.

Die Vielzahl der möglichen Bassdiminutionen lässt sich nur schwer überblicken. Es stellt sich jedoch die Frage, welche genuinen Klangfolgen aus diesen Möglichkeiten resultieren können.

In den Beispielen Gasparinis (Beispiel 4) bleibt die Kadenzfunktion zweifelsohne erhalten, jedoch entstehen auf der zweiten Zählzeit zweimal Septakkorde auf der vierten Stufe, deren Septime in einem Fall nicht vorbereitet ist. Eine solche unvorbereitete Septime ist nicht generell typisch für den Gebrauch der Septime im barocken Kontrapunkt, wohl aber im Kadenzrahmen. Die folgende Übersicht zeigt Klangfolgen, die aus drei verschiedenen Oberstimmenführungen resultieren können (Beispiel 5).

Den Ausgangspunkt der Darstellung bilden nur drei mögliche Oberstimmenverläufe. Unterlegt sind ihnen die wichtigsten der möglichen Bassverläufe; vor allem durch ornamentale Bassdiminution kann eine Vielzahl weiterer Varianten gewonnen werden. Viele der resultierenden Klangfolgen sind unproblematisch, einige aber erfordern eine gesonderte Betrachtung:

In den Konstellationen 1b, 1d sowie 1e ergibt sich ein unvorbereiteter Septakkord auf der vierten Stufe.<sup>18</sup> Dies wiegt im letzteren Fall (1e) umso schwerer, als der davor befindliche Sekundakkord nicht normal aufgelöst wird; handelt es sich bei der abwärts

<sup>17</sup> Niedt 1710–21, 117.

<sup>18</sup> Bei Bartolomeo Bismantova findet sich die Variante 1b als »Preparamento alla Cadenza« (Bismantova 1677, 80). Womöglich lässt sich auch das erste von Bismantova angeführte »Preparamento alla Cadenza«, das in der Bassführung und der freien Behandlung des Terzquartakkordes auf der sechsten Stufe an Christoph Bernhards *Cadentia duriuscula* erinnert, als entfernte Verwandte der *cadenza doppia* begreifen.



DIE FAMILIE DER CADENZA DOPPIA

The image displays a musical score for three variations of a cadenza, labeled 1), 2), and 3). The score is organized into three columns corresponding to these variations. Each variation is represented by a series of staves, labeled a) through k). The top staff (treble clef) shows the melodic line with notes and fingerings (e.g., #3, 6, 4, 4, #3). The subsequent staves (bass clef) show the bass line with notes and fingerings (e.g., #, 7, 4, #). The staves are connected by a vertical dashed line on the left. The notation includes various accidentals (sharps, naturals) and fingerings (numbers 1-7) to indicate specific performance techniques. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

Beispiel 5: Klangfolgen mollarer Kadenzen, die aus einer Bassdiminution der *cadenza doppia* resultieren können

aufzulösenden Dissonanz doch eigentlich um den Basston. Die so entstehende Klangprogression hat gerade durch die zugleich überraschende und formelhaft »abgesicherte« Weiterführung des Sekundakkordes in den verminderten Septakkord über der chromatisch erhöhten vierten Stufe eine eigentümlich dramatische Wirkung. Diese wird von den

Komponisten auch entsprechend wirkungsvoll eingesetzt – man denke etwa an die Takte 9 bis 11 des ersten Satzes aus Antonio Vivaldis »L'inverno« aus *Le quattro stagioni*, wo die für Vivaldi so charakteristischen Akkordwiederholungen einen entsprechend insistierenden Effekt hervorrufen. Eine abgemilderte Variante dieser Progression ist 2e. In den Kombinationen 3b und 3d löst sich die Septime über der fünften Stufe der ersten Zählzeit direkt in die Septime der vierten Stufe auf. Diese Situation wird auch in der zeitgenössischen Theorie reflektiert, etwa bei Playford<sup>19</sup> und Bononcini.<sup>20</sup> Bei Corelli lässt sich die Wendung ab op. 2 sehr häufig beobachten.

Der unvorbereitete Quintsextakkord der Varianten 2b und 2e gehört stilistisch der Musik des mittleren 17. Jahrhunderts an, wie ein kurzer Auszug aus Giacomo Carissimis *Jonas* veranschaulichen mag, wo die entsprechende Klangfolge der Eindringlichkeit halber eine Quarte höher wiederholt wird.

nos et sal - vi e - ri - mus, et sal - vi e - ri - mus.

nos et sal - vi e - ri - mus, et sal - vi e - ri - mus.

nos et sal - vi e - ri - mus, et sal - vi e - ri - mus.

Beispiel 6: Giacomo Carissimi, *Jonas*, Ende des Chores »Dii magni«

Auf eine ähnliche Weise kommt der Terzquartakkord auf der sechsten Stufe bei 2c zustande. Die im Terzquartakkord aufgrund ihrer Sekundreibung zur Quarte dissonante Terz erscheint hier unvorbereitet. Georg Muffat subsumiert diese Konstellation unter die Rubrik »Quarta Italica«:

Quarta Italica, die welsche oder irregular Quart, welche etwas seltzamer vorkommt, ist ein Grieff, in welchen, da der Baß sich beweget, in einer obern Stirne aber die Quart vor und nach fest haltet, mit welcher Quart die Terz in dreystimmiger Harmoni vor und nach gradatim steigend genommen wird, Exempl A.<sup>21</sup>

19 Vgl. Playford 1697, 86.

20 Vgl. Bononcini 1673, 68.

21 Muffat 1699, 16. Muffats Klassifizierung der seinerzeit modernen Verwendung der Quarte bietet einen exemplarischen Einblick in die Vielfalt der hochbarocken Klangsprache. Die Entstehung der *quarta italica* im Kadenzzusammenhang ist für Muffat, wie seine Übersicht auf S. 21 zeigt, zwar nur eine ihrer Erscheinungsformen, dafür aber die für ihn repräsentativste.

A

Beispiel 7: Muffat 1699, 16, Beispiel zur *quarta italica*

Zuletzt sei noch die Version 3k hervorgehoben: Hier entsteht auf der ersten Zählzeit ein Akkord mit übermäßiger Quinte und None auf der dritten Stufe, der charakteristisch für den französischen Stil ist und bei Jean-François Dandrieu als »Quinte Superflue« bezeichnet wird.<sup>22</sup> Ein Beispiel für diese Variante findet sich etwa in der *Messe de Minuit* von Marc-Antoine Charpentier:

Beispiel 8: Marc-Antoine Charpentier, *Messe de Minuit*, *Christe*, T, 70–74

### Varianten ohne syntaktische Kadenzfunktion

In allen bislang besprochenen Varianten der *cadenza doppia* blieb ihre syntaktische Funktion als Kadenz im Sinne eines definitiven Phrasenendes erhalten. Unter den vielfältigen kontrapunktischen Möglichkeiten der Kadenzflucht gibt es zwei Techniken, die nicht erst zum Eintritt der Ultima (wie beim Trugschluss), sondern bereits innerhalb der Kadenz eine kadenzgemäße *perfectio* verhindern: Jeweils auf der letzten Zählzeit der Penultima verhindert entweder eine Mollterz in der betroffenen Oberstimme (a) oder ein Schritt in die vierte Bassstufe mit darüber befindlichem Tritonusakkord<sup>23</sup> (b) ein Fortschreiten in die Finalis.

- 22 Dandrieu 1719, Tafel XIV. Bei Dandrieu befindet sich dieser Klang stets auf der dritten Bassstufe in Moll und bewegt sich – wie in unserer Kadenzwendung – in die erste weiter, um die Auflösung der übermäßigen Quinte zu ermöglichen.
- 23 Der Terminus »Tritonusakkord« beschreibt, der französischen Tradition folgend (»l’Acord du Triton«), den Sekundakkord auf der schrittweise abwärts gehenden vierten Stufe mit der für diese Situation charakteristischen übermäßigen Quarte (Tritonus).

The image shows two musical examples, (a) and (b), in a grand staff. Example (a) illustrates a cadence with a Mollterz (minor third) interval, showing a G major chord in the treble and a C major chord in the bass. Example (b) illustrates a cadence with a Tritonus (tritone) interval, showing a G major chord in the treble and a C major chord in the bass with a sharp sign above the bass line.

Beispiel 9: Kadenzimperfektion durch Mollterz (a) oder Tritonusakkord (b)

### Die *cadenza doppia* als Initialmodell

Obwohl die *cadenza doppia* per definitionem als Endigungsformel ausgewiesen ist, lässt sie sich ebenso als Initialformel finden. Ein Beispiel bietet der Beginn der Sonata op. 4,3 von Azzolino Bernardino della Ciaja:

The image shows the beginning of the Sonata op. 4,3 by Azzolino Bernardino della Ciaja. The score is in 6/8 time and features a cadenza doppia as an initial model. The title is 'Sonata III Toccata'. The instruction above the staff reads 'Li Passi replicati d'Arpeggio potransi replicare a piacere in tutte le Toccate'. The score is in G major and C major.

Beispiel 10: Azzolino Bernardino della Ciaja, Sonata op. 4,3 (Rom 1727), Anfang des I. Satzes mit *cadenza doppia* als Initialmodell

Über dem Orgelpunkt *g* erscheinen hier quasi in Zeitlupe die Klänge der *cadenza doppia* nacheinander: Terzquint, Quartsext, Quartquint, Terzquint.

Es lassen sich leicht mehr Beispiele anführen; um ins französische Repertoire zu wechseln, etwa die Allemande Nr. 19 aus dem *Livre Premier* von Jacques Champion de Chambonnières (1670) oder die Allemande der ersten Suite aus den *Pieces de Clavessin* von Jean-Henry d'Anglebert (1689).

### Sequenzierung

Angelo Berardi gibt in seinen *Documenti armonici* (Bologna 1687) unter der Überschrift »Motivo di cadenza« ein Beispiel für die Sequenzierung der *cadenza doppia*.

Hierbei wird durch das Eintreten der Mollterz auf der zweiten Takthälfte in Takt 3 die Kadenzwirkung außer Kraft gesetzt und gleichzeitig die Septime im nächsten Takt vorbereitet. Im Folgenden wechseln in den Oberstimmen die Diskantklauseel 3443 und die Tenorklauseel 7655 einander ab, der Bass schreitet in fallenden Quinten/steigenden



Beispiel 11: Berardi 1687, 151, »Motivo di cadenza«

Quarten fort. Franz Xaver Murschhauser gibt 1721 eine anschauliche Beschreibung dieses Verfahrens:

»Es gibt neben diesen auch noch eine andere Gattung der Cadenzen / so Cadentiae imperfectae, oder unvollkommene Cadenzen benahmt werden / und sind diejenige / welche sich zwar dergestalten anbinden / als wollten sie eine Cadenz ausmachen; wann es aber zu den Schluß kommt / sich weiters bewegen / und die Modulation wiederum fortsetzen.«<sup>24</sup>

Ulrich Kaiser und Andreas Helmberger zeigen, wie schon Heinrich Deppert, welche Möglichkeiten sich aus dieser Fortschreitung im 18. Jahrhundert ergeben, so dass eine weitere Ausführung an dieser Stelle nicht notwendig ist.<sup>25</sup> Es sei hier lediglich der Weg skizziert, der zu Berardi führt. Ornithoparcus gibt 1517 einen interessanten Hinweis auf die Bedeutung der Klausel im Allgemeinen:

»Zehntens. Jeder Gesang ist süßer, wenn in ihm Standard-Klauseln [clausulis formalibus] im Überfluss vorhanden sind. In den Klauseln ist nämlich eine solche Kraft, dass sie wegen der perfectio<sup>26</sup> sogar die Dissonanzen konsonant macht.«<sup>27</sup>

Ornithoparcus verwendet in seinem Beispiel zwar selbst keine *cadenza doppia*, sein Ideal omnipräsenter Klauseln lässt sich aber mithilfe der *cadenza doppia* trefflich realisieren. Eine entsprechend hohe Klauseldichte zeigt etwa die folgende Passage aus der *Missa de Beata Virgine* von Christóbal de Morales aus dem Jahr 1540, in der die *cadenza doppia* eine Quarte abwärts sequenziert wird:

24 Murschhauser 1721, 78.

25 Deppert 1993, 152–169. Helmberger/Kaiser o.J.: <http://www.musiktheorie-aktuell.de/tutorials/motivodicadenza.aspx>.

26 Mit *perfectio* ist wie bei Johannes Tinctoris der jeder Kadenz innewohnende Prozess des Konsonant-Werdens gemeint, exemplarisch das Spannungsgefälle Septime-Sexte-Oktave.

27 Übersetzung d. Verf.: »Decima, omnis cantilena eo est suavior, quo clausulis formalibus abundantior. Tanta enim clausulis inest vis, vt etiam dissonantias faciat consonas perfectionis gratia.« (Ornithoparcus 1517, o.S.)

Musical score for Example 12, showing four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The Cantus part has a melodic line with a sequence of notes. The Altus part has a similar line. The Tenor and Bassus parts have lower, more static lines.

Beispiel 12: Christóbal de Morales, *Missa de Beata Virgine* (1540), *Christe*, T. 19f.

Eine Sequenzierung der Klauselprogression um eine Quarte aufwärts findet sich beispielsweise im *Christe* der *Missa Nasce la gioia mia* von Giovanni Pierluigi da Palestrina:

Musical score for Example 13, showing four vocal parts: Cantus I, Cantus II, Altus, and Tenor. The Cantus I and II parts have a melodic line with a sequence of notes. The Altus and Tenor parts have lower, more static lines.

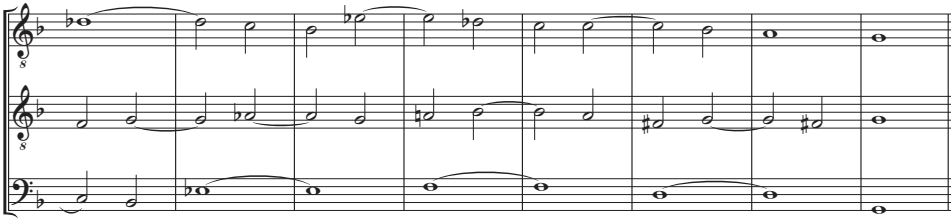
Beispiel 13: Pierluigi da Palestrina, *Missa Nasce la gioia mia* (1590), *Christe*, T. 27f.

In Giovanni Maria Trabacis *Toccata di durezze et legature* von 1602 finden wir eine zweimalige Sequenzierung im Quintfall. Trabaci verwendet die Kombination aus der Diskantklausel 3443 und der Tenorklausel 6655, bei der unter der kleinen Sexte eine expressive verminderte Quarte entsteht:

Musical score for Example 14, showing a keyboard piece with two staves: Treble and Bass. The piece features a sequence of chords and intervals, including a diminished fourth interval.

Beispiel 14: Giovanni Maria Trabaci, *Componimenti per organo* (1603), *Toccata di durezze et legature*, T. 1–5

Im folgenden *Solfeggiamento* von Pompeo Natale schließlich finden wir sowohl die Sequenzierung um Sekunden aufwärts als auch um eine Terz abwärts. In diesen Fällen werden Diskant- und Tenorklausel nicht getauscht.



Beispiel 15: Pompeo Natale, *Solfeggiamento* XXXXV (1681), T. 14–21

Prinzipiell lässt sich die *cadenza doppia* um jedes Intervall sequenzieren. Dies eröffnet die Möglichkeit, einen im Bass befindlichen *cantus firmus* mit *cadenze doppie* zu begleiten – eine Praxis, die in Spanien verbreitet gewesen zu sein scheint.<sup>28</sup> Am häufigsten sind allerdings die Sequenzierungen um fallende Quinten/steigende Quarten und um steigende Sekunden anzutreffen.

Wie Deppert, Helmberger und Kaiser gezeigt haben, lassen sich die Bässe diminuieren und die Klauseln vertauschen. Dieses Verfahren wendet beispielsweise Johann Kaspar Kerll in seiner *Toccata 1* in den Takten 40–44 an.<sup>29</sup> Aus dem *Wohltemperierten Klavier* seien folgende Passagen genannt: Es-Dur Präludium (T. 15 ff.) aus dem WTK I, Es-Dur-Fuge (T. 50 ff.) oder die As-Dur Fuge (T. 20 ff.) aus dem WTK II.

Vor allem der Klauseltausch verschleiert den Sequenzverlauf und verleiht den entsprechenden Passagen den Anschein eines assoziativen Spiels mit den Klauseln der *cadenza doppia*. Die ›freie‹ Verkettung von Klauselkomplexen ohne übergeordneten Sequenzverlauf ist tatsächlich eine gängige Kompositionsmethode seit dem 17. Jahrhundert. Im folgenden Beispiel von Samuel Scheidt werden fast ausschließlich Diskant- und Tenorklauseln der *cadenza doppia* miteinander kombiniert, wobei die Diskantklausel durchweg eine die Kadenz flüchtende chromatische Veränderung des Leittones aufweist und die Tenorklausel in einer durch eine eingeschobene Bassklausel figurierten Variante verwendet wird.

28 Diesen Hinweis verdanke ich meinem Kollegen David Mesquita.

29 Johann Kaspar Kerll, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente* Bd. II, UE Wien 1991.

———— Doppia-Sopranklausel  
 - - - - - Doppia-Tenorklausel

The image shows two systems of musical notation for Samuel Scheidt's *Symphonia Nr. 1* (1644). Each system consists of three staves: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. Brackets above and below the staves indicate specific musical clauses, with solid lines for Doppia-Sopranklausel and dashed lines for Doppia-Tenorklausel.

Beispiel 16: Samuel Scheidt, *Symphonia* Nr. 1 (1644), Komposition mit den Klauseln der *cadenza doppia*

Wie Ludwig Holtmeier gezeigt hat, lässt sich auch die nach 1700 kodifizierte Oktavregel als Ineinandergreifen von *doppia*-Klauseln begreifen:<sup>30</sup>

This musical score illustrates the combination of clauses in the *cadenza doppia*. It features a single system with two staves (Soprano and Bass) in 8/8 time. The notation is annotated with several labels and brackets:
 

- Doppia-Tenor-Klausel**: Three instances above the top staff.
- Doppia-Sopran-Klausel**: Two instances above the top staff.
- Alt-Klausel**: One instance above the top staff.
- Variante der Doppia-Bass-Klausel**: One instance below the bottom staff.
- Doppia-Sopran-Klausel**: One instance below the bottom staff.
- Doppia-Tenor-Klausel (G-Dur)**: One instance below the bottom staff.
- Doppia-Tenor-Klausel**: One instance below the bottom staff.

Beispiel 17: Oktavregel als Kombination von Klauseln aus der *cadenza doppia*<sup>31</sup>

Während somit die *cadenza doppia* in der Oktavregel gleichsam »aufgehoben« ist, lebt sie als isolierte Kadenzformel gleichwohl weiter. Ein Blick in Beethovens »Mondschein-

<sup>30</sup> Vgl. Holtmeier 2008, 14.

<sup>31</sup> Aus: Paisiello, 2008, 152.



sonate« (op. 27, Nr. 2) etwa zeigt, dass die ›archaische‹ Endigungsformel dort (T. 4) keineswegs in Widerspruch zu Beethovens Tonsprache steht, sondern durch ihre gleichsam archaische Aura den spezifisch ›romantischen‹ Gestus des Stückes an dieser Stelle maßgeblich prägt.

Zum Archaischen der *cadenza doppia* in der Romantik gehört die charakteristische *quarta consonans*, die sich – wie die eingangs präsentierte Systematik verdeutlicht – in allen Ausprägungen findet, die auf der Bassklausel basieren. So gesehen, könnte man auch den berühmten ›Scheidegesang‹ (Wolzogen) aus Richard Wagners *Tristan und Isolde* als eine späte Ausprägung der *cadenza doppia* interpretieren. Um diese vielleicht ungewohnte Perspektive zu verdeutlichen, zeigt das folgende Beispiel eine Generalbassreduktion der Passage. Die anfangs etablierte melodische Formel (1443 über dem Bass) wird ab Takt 6 über der Tenorklausel im Bass sequenziell fortgesetzt.

The image shows a musical staff in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Above the staff, figured bass notation is provided for each measure. The figures are: 6/4, 7/4, 5/4, 3, b6, 5-6, #4, #3, 6, 5-6, #, 6/4, 7/4, #3, 6, 7, 6, 6, 7, 6, 6/5, 4, b5. The notes on the staff correspond to these figures, showing a sequence of intervals and accidentals.

Beispiel 18: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, ›Mild und leise‹, Dritter Aufzug, Szene 3 in Generalbassreduktion

## Fazit

Ausgehend von standardisierenden Endigungsformeln des Frottola-Repertoires mit *quarta consonans* lässt sich beobachten, wie sich seit dem späten 15. bzw. frühen 16. Jahrhundert eine ganze ›Familie‹ von Kadenzformeln entwickelt, deren ›Angehörige‹ durch Techniken der Variation, der Diminution, des Stimmtauschs und der Sequenzierung entstehen. Auch wenn die *cadenza doppia* eine genuine Endigungsformel ist und in den Systematiken des 17. und 18. Jahrhunderts sogar als deren stärkste Vertreterin gehandelt wird, findet sie sowohl als Initialformel als auch als Sequenzbaustein Verwendung. Solange die Bassklausel zu Grunde liegt, lässt sich die *quarta consonans*, gefolgt vom Quart-Quint-Klang, als ihr konsituierendes Moment begreifen. Bei Bassdiminution kann anstelle der *quarta consonans* ein konsonanter Klang treten, der Quart-Quint-Klang bleibt aber erhalten. Werden die Klauseln jedoch dergestalt getauscht, dass Diskant- oder Tenorklausel im Bass stehen, zeigt sich die Verwandtschaft nur noch in den spezifischen melodischen Klauseln. Durch die Techniken des Klauseltauschs und der kontrapunktischen Kombinatorik wird es möglich, den gesamten Kontrapunkt mit *cadenze doppie* gleichsam zu durchsetzen. Daraus resultiert in der Regel eine Harmonik, die mit Hilfe der Oktavregel – und damit als ›Kadenzharmonik‹ – beschrieben werden kann.

Während die Kadenzformel somit in Dur-Moll-tonaler Harmonik des 18. und 19. Jahrhunderts einerseits aufgehoben zu sein scheint, lebt sie in ihren ursprünglichen Formen, also fundiert durch die Bassklausel, als feste Formel auch im 19. Jahrhundert weiter. Der ihr ungeachtet ihrer Beliebtheit und ihres Entwicklungspotenzials im 17. Jahrhundert bereits von Vicentino zugeschriebene Charakter des Altmodischen oder Archaischen

wird ihr im 19. Jahrhundert wieder zu Eigen. Daher dient sie gerade ›romantischen‹ Komponisten als häufig verwendetes Versatzstück. Wie das Beispiel aus Wagners *Tristan und Isolde* illustriert, geht dabei von der Faszination, die die *cadenza doppia* aufgrund ihres Variantenreichtums und der damit einhergehenden Potenzialität in den verschiedensten Kontexten auf die Komponisten ausgeübt hat, nichts verloren. Die Präsenz bzw. Absenz der *cadenza doppia* in Lehrbüchern sowie ihrer Erscheinungsformen in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts wäre eine eigene Untersuchung wert.

## Literatur

### Quellen

- Berardi, Angelo (1687), *Documenti armonici*, Bologna, Reprint Bologna: Forni 1970 (= BMB II/40a).
- Bismantova, Bartolomeo (1677), *Compendio Musicale*, Ferrara, Reprint Florenz: Studio per edizioni scelte 1983.
- Bononcini, Giovanni Maria (1673): *Musico pratico*, Bologna, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1969.
- Dandrieu, Jean François (1719), *Principes de l'accompagnement du clavecin*, Paris, Reprint Genève: Minkoff 1972.
- Durante, Francesco (2003), *Bassi e Fughe*, Ms. Napoli, Reprint Padua: Armelin Musica.
- Fenaroli, Fedele (1775), *Regole musicali per i principianti di cembalo*, Napoli, Reprint Bologna: Forni 1975.
- Furno, Giovanni (ca. 1817), *Metodo facile breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per accompagnare Partimenti senza numeri*.
- Gasparini, Francesco (1722), *L'armonico pratico al cimbalo*, Bologna, Reprint Bologna: Forni 2005.
- Muffat, Georg (1699), *Regulae Concentuum Partiturae*.
- Murschhauser, Franz Xaver (1721), *Academia musico-poetica bipartita*, Nürnberg: Enders.
- Niedt, Friedrich Erhard (1710–1721), *Musicalische Handleitung*, Hamburg, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 2003.
- Ornithoparcus, Andreas (1517): *Musice active micrologus*, Leipzig.
- Paisiello, Giovanni, (1782), *Regole per bene accompagnare il partimento*, Ms. Napoli, hg. von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten, Wilhelmshaven: Noetzel 2008.
- Penna, Lorenzo (1684), *Li primi albori musicali*, Bologna, Reprint Bologna: Forni 1996.
- Playford, John (1697), *An Introduction to the Skill of Musick*, 13. Auflage, London.
- Tinctoris, Johannes (1477), *Liber de arte contrapuncti*.

- Tritto, Giacomo (1816), *Scuola di Contrappunto*, Napoli.
- Vicentino, Nicola (1555), *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom.
- Walther, Johann Gottfried (1732), *Musicalisches Lexicon*, Leipzig, Reprint Kassel: Bärenreiter 1993.
- Zarlino, Gioseffo (1558), *Le istituzioni harmoniche*, Venedig.

### Literatur

- Deppert, Heinrich (1993), *Kadenz und Klausel in der Musik von J. S. Bach. Studien zu Harmonie und Tonart*, Tutzing: Schneider.
- Diergarten, Felix (2011), »Romantic Thoroughbass. Music Theory between Improvisation, Composition and Performance«, *Theoria. Historical Aspects of Music Theory* 18, 7–36.
- Dodds, Michael R. (2006), »Columbus's Egg: Andreas Werckmeister's Teachings on Contrapuntal Improvisation in ›Harmonologia musica‹ (1702)«, *Journal of Seventeenth-Century Music* 12/1. <http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/v12/no1/dodds.html>
- Froebe, Folker (2009), »Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹ und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600«, *ZGMTH* 4/1–2, Hildesheim u. a.: Olms, 13–56.
- Helmberger, Andreas und Ulrich Kaiser (o.J.), Artikel »Motivo di Cadenza«, in: *Musiktheorie aktuell*. Online-Publikation: <http://www.musiktheorie-aktuell.de/tutorials/motivodicadanza.aspx>.
- Holtmeier, Ludwig (2010), Artikel »Kadenz/Klausel«, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft*, hg. von Helga de la Motte Haber u. a., Laaber: Laaber 2010, 202–206.
- (2008), »Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel«, in: *Systeme der Musiktheorie*, hg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden: Sandstein, 7–19.
- Jans, Markus (1987), »Alle gegen Eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10, Winterthur: Amadeus, 101–120.
- Menke, Johannes (2009), »Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600«, in: *Passagen (musik.theorien der gegenwart 3)*, hg. von Christian Utz und Martin Zenck, Saarbrücken: Pfau, 87–111.
- Schwab-Felisch, Oliver (2010), Artikel »Satzmodell«, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft*, hg. von Helga de la Motte Haber u. a., Laaber: Laaber, 415–419.
- Weber, Hans Peter (2004), *Generalbass-Compendium*, 4. Aufl., Basel: Ms. im Eigen-druck.



# »Leaving the key« in »gravity and piety«

## Zur Tonartbehandlung in William Byrds Fantasien für Tasteninstrumente

Tihomir Popovic

**ABSTRACT:** Eine quellenorientierte Untersuchung der Modusbehandlung in der Instrumentalmusik William Byrds gehört zu den Desideraten der Musikforschung. Der vorliegende Beitrag untersucht die Tonartendispositionen der für Tasteninstrumente geschriebenen Fantasien des bedeutendsten elisabethanischen Komponisten vor dem Hintergrund der zeitgenössischen – insbesondere englischen – Musiktheorie. Zum Vergleich werden die Fantasien anderer englischer Komponisten der Epoche herangezogen. Schließlich werden die Analyseergebnisse auch im Kontext der englischen Sozial- und Kulturgeschichte interpretiert.

Obwohl Byrd zeitgenössischen Zeugnissen zufolge als der bedeutendste Komponist der elisabethanischen Epoche erachtet wurde<sup>1</sup> und die Fantasie als Gattung der Instrumentalmusik von höchstem kompositorischem Rang galt, liegen bisher kaum tonartanalytische Betrachtungen der Fantasien William Byrds vor: So wird etwa in Oliver Neighbours Standardwerk<sup>2</sup> über Byrds Tastenmusik die Tonartbehandlung kaum angesprochen, während die zentralen modusanalytischen Studien<sup>3</sup> die Instrumentalmusik Byrds bestenfalls am Rande thematisieren. Auch in Bernhard Meiers Studie über die Modusbehandlung in der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts<sup>4</sup> wird nur ein sehr kurzes, für Byrds Gesamt-schaffen kaum repräsentatives Präludium erwähnt.<sup>5</sup> Die bisher einzige monographische Studie über Byrds Modusbehandlung, die John Harley vorgelegt hat<sup>6</sup>, behandelt hauptsächlich vokale Kompositionen.

Der vorliegende Beitrag geht diesem Forschungsdesiderat nach und untersucht die Modusbehandlung in William Byrds Fantasien für Tasteninstrumente ausgehend von den zeitgenössischen Moduslehren und unter besonderer Berücksichtigung der englischen

1 Vgl. etwa die Äußerungen Thomas Morleys (1597/1937, Widmung, o.S.), John Baldwins (zitiert u. a. in Boyd 1962, 311, und Harley 1997, 367) sowie Thomas Peachams (1962, 112); zur zeitgenössischen Byrd-Rezeption vgl. insbesondere Harley 1997, 363–368.

2 Neighbour 1978.

3 Eine Auswahl dieser Studien wird in Anm. 39 angeführt.

4 Meier 1992a.

5 Ebd, 121.

6 Harley 2005.

Musiktheorie der Epoche. Dabei soll die Tonartbehandlung in Byrds Musik nicht nur beschrieben, sondern auch sozial- und kulturhistorisch kontextualisiert und interpretiert werden.

## Die Instrumentalfantasie des 16. Jahrhunderts: eine ›Gattung‹?

In den Standardwerken der Tastenmusikforschung – etwa bei Willy Apel<sup>7</sup>, Oliver Neighbour<sup>8</sup> und Arnfried Edler<sup>9</sup> – bezeichnet der Begriff ›Fantasie‹, sofern er auf Musik des 16. und 17. Jahrhunderts bezogen wird, frei konzipierte, ›prosanah‹<sup>10</sup> aufgebaute Kompositionen, die, insbesondere in den Exordialabschnitten, durch eine intensive Verwendung der Imitationspolyphonie geprägt sind.<sup>11</sup> Die im England des 16. Jahrhunderts für solche Kompositionen üblichen Begriffe waren insbesondere ›Fancy‹, ›Voluntary‹ und ›Fantasia‹.<sup>12</sup> Martin Klotz hat darüber hinaus vorgeschlagen, Fantasien mit hexachordalen Soggetti als eine eigene ›Gattung‹ der Musik für Tasteninstrumente zu betrachten.<sup>13</sup> Doch wirkt sein Argument, ›Hexachordfantasien‹ seien in den Quellen nicht als Fantasien bezeichnet worden<sup>14</sup>, angesichts der allgemeinen Flexibilität der Terminologie im 16. Jahrhundert wenig überzeugend. So trugen etwa Grounds – Variationen auf präexistente oder eigens komponierte Bassvorlagen –, denen eine bekannte Vorlage zugrunde lag, deren jeweiligen Titel (z. B. Byrds *Hunt's up* MB XXVII/40 oder *Chi passa* MB XXVII/19<sup>15</sup>); nur wenn keine bekannte Vorlage verwendet wurde, kamen die allgemein üblichen Gattungsbegriffe zur Geltung (z. B. Byrds *My Lady Nevells Ground* MB XXVIII/61). Ebenso wurden auch Fantasien, denen eine besondere Vorlage – etwa die Töne des Hexachords – zugrunde lag, nach ihrer Vorlage benannt (z. B. *Ut, re, mi* MB XXVIII/64 oder *Ut, mi, re* MB XXVIII/65 von William Byrd), während ansonsten die Gattungsbegriffe ›Voluntary‹ oder ›Fancy‹ gebräuchlich waren. Auch vor dem Hintergrund, dass statische und eng umrissene ›Gattungsbegriffe‹ generell als problematisch gelten dürften<sup>16</sup>, scheint die Postulierung eines separaten Gattungsbegriffes im Falle der Hexachordfantasie verzichtbar.

## Die Fantasie im kulturgeschichtlichen Kontext

Thomas Morley, Schüler William Byrds und der einflussreichste englische Theoretiker der Epoche, bezeichnete die Instrumentalfantasie als »The most principall and chieftest

7 Apel 1972.

8 Neighbour 1978.

9 Edler 1997.

10 Zur Bedeutung des musikalischen Prosabegriffs, insbesondere in Bezug auf spätere Epochen s. insbesondere Danuser 1975; in Bezug auf den Prosacharakter der Renaissance-Polyphonie s. ebd., 11. Zur Begriffsbestimmung s. Danuser 1997.

11 Vgl. Apel 1972, 202–206, Neighbour 1978, 221–258 sowie Edler 1997, 354–359.

12 Ebd.; vgl. insbesondere das zitierte Werk Neighbours.

13 Klotz 2005, 267.

14 Ebd.

15 Vgl. das Verzeichnis der musikalischen Quellen.

kind of musicke which is made without a dittie«. <sup>17</sup> Diese Vorrangstellung mag darin gründen, dass die Fantasie durch die Verwendung der Imitationspolyphonie und die freie, ›prosanaher‹ Aufbauart den Gattungen der Vokalmusik, vor allem der Motette, besonders nahe steht und – im Unterschied zu den meisten anderen Gattungen der Musik für Tasteninstrumente – keinen systemischen Bezug zur Tanz- und Volksmusik erkennen lässt. <sup>18</sup> Die Gesamtgestaltung und die Satztechnik mancher Fantasien – etwa der *Voluntary for My Lady Nevell* William Byrds – weisen eine so weitreichende Verwandtschaft mit der Vokalmusik auf, dass man zuweilen den Eindruck gewinnen kann, es handle sich um Intavolierungen von Motetten.

Die Entstehung der Gattung ›Fantasie‹ ist von den gesellschaftlichen Umbrüchen der Tudor-Epoche nicht zu trennen. Arnfried Edler verweist in diesem Zusammenhang auf Auswirkungen von Kirchenreformen auf die Musik für Tasteninstrumente. <sup>19</sup> Die puritanischen Bewegungen führten im Tudor-Königreich vielfach zu einer radikalen Reduzierung und Simplifizierung der Kirchenmusik bis hin zum zeitweiligen Verbot des liturgischen Orgelspiels in englischen Kirchen. <sup>20</sup> Möglicherweise begünstigte diese Entwicklung die Entfaltung einer vornehmlich polyphonen, aber säkularen Musikgattung für Tasteninstrumente. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die zunehmende curriculare Präsenz der Instrumentalmusik an englischen Universitäten: Die Musik der geistlichen Eliten, deren gesellschaftlicher Einfluss im England des 16. Jahrhunderts zunehmend schwand, wurde in säkularisierter Form zum ›kulturellen Kapital‹ <sup>21</sup> der neuen, aufgestiegenen Bildungseliten des Tudor-Zeitalters.

Eine Analyse der musikalischen Widmungspraxis William Byrds, John Bulls und Orlando Gibbons', die von ihren Zeitgenossen als die ›Triumvirn der Musik‹ glorifiziert wurden <sup>22</sup>, stützt diese These. <sup>23</sup> Nur eine Fantasie dieser Komponisten – die bereits erwähnte *Voluntary for My Ladye Nevell* von William Byrd – trägt eine Widmung; in den überlieferten Werken Thomas Tompkins' und Peter Philips' ist keine Fantasie mit einer Widmung nachweisbar. <sup>24</sup> Dagegen sind in Kompositionen anderer Gattungen – insbesondere bei den stilisierten Hoftänzen Pavane und Galliarde – Widmungen, vornehmlich an Adelsangehörige, zahlreich. <sup>25</sup> Es ist womöglich kein Zufall, dass die einzige ›Wid-

16 Vgl. hierzu etwa Danuser 1995.

17 Morley 1597/1937, 181.

18 Aus diesem Grund werden im Rahmen des vorliegenden Beitrags auch historische Musikertermini verwendet, die in Bezug auf Motetten angemessen wären.

19 Vgl. Edler 1997, 354.

20 Vgl. ebd.

21 Dieser Begriff wird hier im Sinne Pierre Bourdieus verwendet (ausgeführt insbesondere in Bourdieu 1992).

22 Die Bezeichnung ›triumviri of Musicke‹ in Bezug auf Byrd, Bull und Gibbons stammt aus den Vorwort-Gedichten der Sammlung *Parthenia* (vgl. das Verzeichnis der musikalischen Quellen).

23 Die Analyse der Widmungspraxis basiert auf MB XXVII und XXVIII (für Byrd), MB XIV und XIX (für Bull) sowie MB XX (für Gibbons).

24 Untersucht wurden die Quellen MB V (für Tomkins) sowie MB LXXVII (für Philips).

25 Ausführlicher erörtert wird diese Widmungspraxis in der Dissertation des Verfassers (Popovic 2010, Teil 5).

mungsfantasie« der genannten englischen Komponisten keinem Nachfahren einer alten adligen Familie, sondern Elizabeth Bacon-Neville gewidmet ist<sup>26</sup>, einer Tochter des durch Bildung sozial aufgestiegenen Großsiegelbewahrsers Sir Nicholas Bacon<sup>27</sup>, in dessen Familie auch in die Bildung weiblicher Nachkommen investiert wurde.<sup>28</sup> Byrds Widmungsträgerin ›Ladye Nevell« war zudem die Halbschwester eines der bedeutendsten Philosophen und Universalgelehrten der Epoche: Francis Bacon, Baron Verulam, Viscount St. Alban.<sup>29</sup> Die englische Fantasie des ausgehenden 16. Jahrhunderts ist demnach sowohl hinsichtlich ihrer musikalischen Gestaltungsprinzipien als auch im Hinblick auf ihren gesellschaftlichen Kontext eng verbunden mit dem Aufstieg der neuen, humanistischen Bildungselite des Tudor-Zeitalters.

### Zum Fantasiebegriff Thomas Morleys

Thomas Morley begründete sein oben zitiertes Werturteil über die Fantasie mit dem freien Gesamtkonzept dieser Gattung, die höchstmögliche künstlerische Entfaltung ermöglichen. Er beschrieb das Komponieren einer Fantasie folgendermaßen:

When a musician taketh a point [in diesem Kontext: Soggetto] at his pleasure, and wresteth and turneth it as he list [likes], making either much or little of it according as shell seeme best in his own conceit. In this may more art be showne then in any other musicke, because the composer is tide to nothing but that he may adde, deminish, and alter at his pleasure.<sup>30</sup>

Morleys weiteren Ausführungen zufolge erstreckt sich diese Freiheit auf die formale Gliederung und die Satztechnik, nicht aber auf die Tonartbehandlung:

And this kind will beare any allowances whatsoever tolerable in other musick, except changing the ayre & leauing the key, which in fantasie may neuer bee suffered.<sup>31</sup>

Die Formulierungen »changing the ayre« und »leaving the key« verweisen, wie an anderer Stelle deutlich wird, auf den Wechsel der durch den Melodieverlauf (›air«) und die finalisdefinierte Modusbasis (›key«) determinierten Tonart.<sup>32</sup> Dieses ›Tonartwechselverbot«

26 Die genaue Identität Lady Nevilles wurde von Christopher Foley und John Harley entdeckt (vgl. Foley 2005 sowie Harley 2005a) und vom Verfasser durch zusätzliche Argumente bestätigt (vgl. Popovic 2010, Kapitel 2.1 und 2.2).

27 Zu Nicholas Bacon vgl. etwa Titler 1976 und 2004.

28 Vgl. etwa einen Brief Sir Nicholas' an seinen Sohn Nicholas, zitiert in: Smith 1972, 93.

29 Vgl. dazu exemplarisch neuere Beiträge wie Solomon/Martin 2005 und Desroches 2006.

30 Morley 1597/1937, 181; Morleys Ausführungen scheinen auch Praetorius beeinflusst zu haben; vgl. Praetorius 1619/1978, 21.

31 Morley 1597/1937, 181.

32 Ebd., 147. Zu dieser Terminologie Morleys s. auch Hauge 1997, 105; zur Bedeutung der Termini ›air« und ›aire« allgemein s. etwa Palisca 1994, 346–363 sowie Palisca 1985, 376–378. Vgl. auch Zimmerman 1980.



wird im Anhang der Abhandlung relativiert: Dort erlaubt Morley die Verwendung zweier Modi innerhalb einer Komposition, wenn der eine von ihnen plagal und der andere authentisch sei. Gemeint sind offenkundig zwei Modi gleicher Finalis (etwa Dorisch und Hypodorisch<sup>33</sup>) – eine Annahme, die durch die gegebenen Beispiele bestätigt wird. Die betreffende Stelle könnte demnach so verstanden werden, dass der Autor die Mixtio tonorum – den zeitweiligen Wechsel in die Tonart mit gleicher Finalis und unterschiedlichem Ambitus – erlauben, die Commixtio tonorum hingegen – den Wechsel in eine Tonart mit anderer Finalis – verbieten wollte.<sup>34</sup>

### Modale Individualkonzepte Byrds: drei Fallbeispiele<sup>35</sup>

Der erwähnte Traktat ist Morleys Lehrer William Byrd gewidmet und damit zugleich die einzige musiktheoretische Quelle, die mit Sicherheit im Umkreis Byrds entstanden ist. Angesichts des Moduswechselverbots im Hauptteil des Traktats überrascht das markanteste Charakteristikum der Byrdschen Fantasien: Sie basieren nahezu durchgehend auf Moduswechseln. Exemplarisch werden hier drei Fälle, die jeweils unterschiedliche Konzepte der Tonartbehandlung aufweisen, vorgestellt.

Die Exordialmelodik der Hexachord-Fantasie *Ut, re, mi* (MB XXVIII/64) weist eindeutige Charakteristika des Hypomixolydischen auf: Die Voces regales, Diskant und Tenor, bewegen sich im hypomixolydischen Bereich, die beiden ›dienenden‹ Stimmen, Alt und Bass, sind mixolydischen Charakters. Auch die Klauselbildung des exordialen Abschnitts (T. 1–23) entspricht der modalen Tradition<sup>36</sup>: Die erste Klausel findet auf *c* (T. 6), der alten hypomixolydischen Repercussa, statt, alle weiteren Klauseln auf der Finalis oder der Oberquinte.

Der weitere Verlauf der Fantasie ist dagegen keineswegs so konventionell. Obwohl die Melodiebildung und die Klauseldisposition wiederholt das (Hypo-)Mixolydische zu bestätigen scheinen, können manche Abschnitte nur als Übergang in einen anderen Modus gedeutet werden. Ab Takt 30 ist die Melodik hypolydischen Charakters (vgl. Beispiel 1). In Takt 37 erweitert sich der Ambitus des den ›Point‹<sup>37</sup> vortragenden Diskants auf den Bereich des Lydischen und erreicht das *f*<sup>2</sup>. Die Ecktöne des Gesamtambitus sind

33 Es werden im vorliegenden Beitrag übersichtshalber die ›pseudoantiken‹ Namen der Modi bevorzugt.

34 Hier wird die ›kontinental-europäische‹ zeitgenössische Terminologie verwendet, wie etwa von Meier (1974 und 1992a) sowie Dahlhaus (2001a), da Morley selbst keine Termini für die beschriebenen Sachverhalte geprägt hat.

35 Der vorliegende Abschnitt basiert auf dem Anhang zu Teil 5 der Dissertation des Autors (Popovic 2010).

36 Soweit sich der vorliegende Beitrag auf die Konventionen der ›modalen Tradition‹ beruft, knüpft er an die Studien Meiers (1974, 1977, 1992a, 1992b), Powers' (1981, 1989, 1992a, 1992b, 1998) und Dahlhaus' (insbesondere 2001a und 2001b) an, wobei die Untersuchungen Meiers eine besondere Position einnehmen, da sich Meier auch mit der Modalität der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts intensiv auseinander gesetzt hat (1977 und 1992a). Für eine kritische Diskussion der Forschungsansätze von Meier, Powers und Dahlhaus vgl. Popovic 2010 sowie die Habilitationsschrift Wolfgang Horns (2005).

37 Zeitgenössischer englischer Terminus für Soggetto (vgl. etwa Morley 1597/1937, 181).

nun  $f$  und  $f^2$ ; der Point setzt in allen Stimmen entweder auf  $c$  oder auf  $f$  ein, wie es im Hypolydischen und Lydischen der Regelfall ist. Dementsprechend stehen auch die Klauseln des gesamten hypolydisch-lydischen Abschnittes hauptsächlich auf  $f$  (T. 32, 35, 40, 41, 50; vgl. Beispiel 1) und auf  $c$  (T. 39, 41), der sekundären Klauselstufe des Lydischen.

Beispiel 1: William Byrd, *Ut, re, mi*, MB XXVIII/64, T. 23–40

Der Übergang vom Hypomixolydischen zum Lydischen (T. 26–31, vgl. Beispiel 1) verläuft über einen Abschnitt, dessen Diskant hypodorische Züge trägt: Seine Untergrenze ist das  $a^1$  – die Untergrenze des hypodorischen Ambitus in der Diskantlage –, während das  $f^2$ , die traditionelle hypodorische Repercussa, die markante Obergrenze (T. 28) und das  $d^2$  die Klauselstufe (T. 30) bilden. Das  $d$  ist zwar eine traditionelle Klauselstufe auch des Hypomixolydischen, doch sprechen die genannten melodischen Merkmale gegen eine entsprechende Zuordnung.

Ab Takt 54 weist der Satz wieder hypomixolydische Charakteristika auf. Die in Takt 66 einsetzende Point-Durchführung verlagert den Ambitus in den Bereich des Mixolydischen: Der den Point vortragende Diskant bewegt sich nun hauptsächlich zwischen  $g^1$  und  $f^2$ . Das Zentrum der Melodie- und Klauselbildung wird jedoch bald das  $d$

(T. 68 ff.). Die Melodik dieses Abschnittes ist eindeutig plagal, der Oberterz-Charakter dural (*fis* ist durchwegs präsent).

Die in Takt 75 beginnende Pars der Fantasie trägt Eigenschaften des zweifach transponierten Hypodorischen. Die Clausula primaria des Abschnittes steht auf *c* (mit kleiner Terz), die Secundaria auf *g*. Insofern findet in diesem Abschnitt nicht nur ein Modus-, sondern auch ein Systemwechsel vom Cantus durus hin zum Cantus fictus (2 *b*) statt.<sup>38</sup>

Es folgt ein modal schwer bestimmbarer Abschnitt (T. 82 ff.): Die Bewegung des Diskants, der den Point vorträgt, spräche für Ionisch, die Klauseldisposition und die Melodieführung der anderen Stimmen lassen zunächst auf eine Tonart mit der Finalis *f*, dann auf eine mit Finalis *d* schließen. Ab Takt 97 weist der Satz wieder hypomixolydische Charakteristika auf, wobei in Takt 101 eine Clausula peregrina auf *e* festzustellen ist. Die Melodik des darauf folgenden Abschnitts (T. 107 ff.) trägt anfangs Merkmale des Hypomixolydischen, weitet sich später (T. 115 ff.) zum authentischen, mixolydischen Ambitus und kehrt schließlich in den plagalen Rahmen zurück (T. 188 f.). Dabei ist die Klauseldisposition dieses Abschnitts modal uncharakteristisch, insofern Klauseln auf *a* und *e* (T. 114, 116) stehen.

Der darauf folgende, virtuose Abschnitt (T. 125 ff.) bewegt sich in der ursprünglichen Tonart. Die abschließende Pars (T. 146 ff.) weist hinsichtlich der Melodik hypomixolydischen Charakter auf. Auch dieser Abschnitt beinhaltet eine Klausel auf der Obersekunde *a* (T. 153).

Aus der Durchführung des Hexachord-Soggettos auf verschiedenen Tonebenen resultieren in *Ut, re, mi* große Freiheiten in der Modusbehandlung. Es ist hier offensichtlich Teil des modalen Konzepts, auf allen Hexachordstufen zu klausulieren und dadurch dem Titel der Komposition auch über die Einsatzebenen des Soggettos hinaus Rechnung zu tragen. Andererseits weisen das modal strenge Exordium der Komposition und die Rückkehr in das Hypomixolydische an ihrem Ende auf eine bewusste Verwendung der modalen Technik hin, die in den weniger exponierten Abschnitten unkonventioneller verwendet wird.

Ganz anders ist die modale Disposition der *Voluntary* MB XXVII/27.<sup>39</sup> Ihr Exordium ist äolisch geprägt, der weitere Verlauf dagegen hypojonisch. An der Übergangsstelle aus dem ersten in den zweiten Modus der Komposition schließen Tenor und Bass mit Klauseln auf *A/a*, während der Diskant bereits einen neuen Point im neuen Modus vorträgt (T. 7, vgl. Beispiel 2): Letzterer beginnt auf der Oberquint *g*<sup>2</sup>, die erste Klausel wird auf *c*<sup>2</sup> gebildet (T. 9). Bemerkenswert ist, dass der neue Point aus dem Material des ersteren, äolischen abgeleitet zu sein scheint: Beide sind skalar angelegt, was bei den späten, glareanschen Modi auch keinen Sonderfall darstellen dürfte. Der Diskant bewegt sich nach dem Moduswechsel zwischen *g*<sup>1</sup> und *g*<sup>2</sup>, was den hypojonischen Modus bestätigt; auch der Bass ist eindeutig hypojonisch. Die Mittelstimme steht im Moduspaar Ionisch-Hypojonisch und erstreckt sich über die Umfänge der beiden Modi.

38 Zur Terminologie s. etwa Dahlhaus 2001a, 158. Der englische Modustheoretiker Charles Butler nennt den Cantus fictus »scala mollaris« (1636/1970, 86).

39 Hier wird die kürzere Version dieser Fantasie (überliefert in *My Ladye Nevells Booke*, Nr. 42, (Beispiel 2) berücksichtigt, da dies die Besprechung übersichtlicher macht, die modale Gestaltung aber nicht berührt. In der Ausgabe MB XXVII/27 beginnt diese kürzere Version in Takt 47.

Beispiel 2: William Byrd, *My Ladye Nevells Booke*, Nr. 42, Beginn (vgl. MB XXVII/27, T. 47 ff.)

Bernhard Meier hätte die Komposition womöglich zu den ›Werken mit modal uneinheitlichem Verlauf‹ gezählt, denn sie beginnt – um seine Formulierungen zu benutzen – »irgendwo« und gibt dem Hörer erst nachträglich zu erkennen, »wohin die Reise gehen soll«. <sup>40</sup> Zwar ist die Satzeröffnung ›modal uneinheitlich‹, doch prägen Melodiebildung und Klauseldisposition im weiteren Verlauf die ›neue‹ Tonart klar aus: Klauseln auf *a* finden sich nur im äolischen Exordium (T. 7) sowie im nachfolgenden, zum Hypojonischen wechselnden Abschnitt (T. 11), während der weitere Verlauf ausschließlich von – vielfach ausgeflohenen – Klauseln auf *c*, der Finalis des neuen Modus, geprägt ist.

Eine Ausnahme unter Byrds Fantasien bildet die bereits erwähnte *Voluntary for My Lady Nevell* MB XXVIII/61, insofern in ihr kein Moduswechsel stattfindet. Auch darüber hinaus weist sie einen ungewöhnlichen Grad an modaler Regelmäßigkeit auf.

Bereits die nichtimitatorische Introdution (T. 1–7) weist eindeutig mixolydische Merkmale auf: Der Diskant übersteigt nicht das  $d^2$ , wobei das  $h^1$  eine bedeutende Rolle spielt. Der mixolydische Charakter des Bases tritt vor allem in der Zurschaustellung des mixolydischen Ambitus *G–g* gegen Ende der Introdution deutlich hervor. Insgesamt trägt der Abschnitt Züge einer Intonation des hypomixolydischen Modus.

Der Point des ersten Teils (T. 8 ff.) ist in den beiden Voces regales für den hypomixolydischen Modus charakteristisch: Die traditionelle Quart-Repercussio des Hypomixolydischen,  $g-c^1$ , beziehungsweise  $g^1-c^2$ , dominiert im Soggetto trotz seines Anfangs auf der Oberquinte, wobei die Quintspezies des Modus nicht verlassen wird. Die Dominanz der Quart-Repercussio im zweiten Point (T. 17 ff., vgl. Beispiel 3) und dessen Beginn unterhalb der Finalis, mit der Unterquarte  $d^1$  im Diskant ( $d$  im Tenor) lassen den plagalen Charakter des Hypomixolydischen umso deutlicher hervortreten (Beispiel 3).

Auch in der Melodik des Soggettos im dritten Abschnitt der Fantasie (T. 30 ff.) ist die Betonung der hypomixolydischen Repercussa offensichtlich, was wiederum den plagalen Charakter der Tonart hervorhebt.

<sup>40</sup> Meier 1992a, 152.



Beispiel 3: William Byrd, *Voluntary for My Lady Nevell* MB XXVIII/61, zweiter Point, T. 17 ff.

Die Melodik entfaltet sich innerhalb der traditionellen Modusgrenzen: Die Voces regales weisen eindeutig hypomixolydischen Charakter auf, der Bass ist ebenso eindeutig mixolydisch. Nur der Alt weicht teilweise von der modalen Norm ab.<sup>41</sup>

Auch die Klauseldisposition widerspricht den theoretischen Konzepten nicht: Als Klausелеbenen fungieren die Finalis (g) sowie die plagale und die authentische Repercussa (c, beziehungsweise d). Klauseln auf c, der hypomixolydischen Repercussa, finden sich in großer Dichte in einem frei mehrstimmigen Abschnitt des Werkes (T. 48 ff.). Im dritten Abschnitt der Fantasie (T. 30 ff.) steht sogar eine mi-Klausel auf h (T. 33), das zwar die Mitte der Quintspezies des Mixolydischen und Hypomixolydischen darstellt, bekanntlich aber nicht die traditionelle Repercussa des Letzteren ist. Diese Rolle übernimmt das c: Erst Zarlino erklärte die Klausel auf der Oberterz für alle Modi zur Norm.<sup>42</sup>

Alle modal relevanten Merkmale der Komposition weisen auf das Hypomixolydische hin. Mit ihrer den Modus ankündigenden Introduction, ihrer modal charakteristischen Stimmendisposition und ihrer regelmäßigen Melodiebildung und Klauseldisposition bildet die *Voluntary for My Lady Nevell* hinsichtlich der Modusbehandlung den Gegenpart der eingangs vorgestellten Hexachordfantasie *Ut, re, mi*: Sie entfaltet sich in gelehrter Regelmäßigkeit ganz im Rahmen der traditionellen Moduslehre wie keine andere Fantasie Byrds und kein anderes der »Ladye Nevell« gewidmeten Stücke.<sup>43</sup>

### Byrds Fantasien im Spiegel zeitgenössischer Theoriebildung<sup>44</sup>

Recht häufig in Byrds Fantasien sind Commixtionen von Tonarten mit quint- und terzverwandten Finales, wobei die betreffenden Tonarten entweder identische oder einander diastematisch nahestehende Ambitus aufweisen. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang der Übergang aus dem Hypomixolydischen ins Hypolydische/Lydische in *Ut, re, mi*: Statt die im Sekundabstand stehenden Modi einfach nebeneinander zu stellen, wird als Zwischentonart das Hypodorische benutzt, das durch den Ton  $f^2$  – der im Hypodorischen die traditionelle Repercussa darstellt und im Lydischen und Hypolydischen die Oktave der Finalis ist – eine bedeutende Gemeinsamkeit mit der Zieltonart aufweist. Dass dem Hypodorischen hier tatsächlich eine vermittelnde Funktion zukommt, zeigt sich auch darin, dass das Soggetto der betreffenden Pars zunächst ex  $f$

41 Der Alt hat den Ambitus  $e-c^2$ , wobei der dominierende Umfang von  $a$  bis  $a^1$  reicht, und somit dem mixolydischen Umfang  $g-g^2$  nahe steht.

42 Vgl. Zarlino 1558/1965, IV, 19 (320).

43 Neighbour (1978, 254) ist sich der kompositorischen Strenge dieser Fantasie durchaus bewusst, bringt sie jedoch nicht mit der Modalität in Verbindung.

44 Die beiden nachfolgenden Abschnitte basieren auf einem Teil von Kapitel 5.2 der unveröffentlichten Dissertation des Verfassers (Popovic 2010).

als hypodorische Oberterz-Repercussa, dann *ex c* als lydische Oberquint-Repercussa und dann wieder *ex f*, nunmehr aber als lydische Finalis, vorgetragen wird (s. Beispiel 1, T. 28–35). Das konstitutive Element einer Tonart ist zum konstitutiven Element des Tonartwechsels geworden.

In der einzigen Fantasie mit einem dauerhaften Moduswechsel, der *Voluntary* MB XXVII/27 (s. Beispiel 2), verfährt Byrd anders: Nach der Wende vom Äolischen hin zum Hypojonischen (ab T. 7/T. 53), die sich in den einzelnen Stimmen ungleichzeitig vollzieht, wird der neue Modus konsequent beibehalten, wobei sich die Klauselbildung ganz auf die Clausula primaria des Hypojonischen beschränkt. Mit seinen 23 Klauseln auf *c* in unmittelbarer Folge mutet dieses Schlussstück der prachtvollen Manuskriptsammlung *My Ladye Nevells Booke* (1591) in der Tat sehr ›schlussbildend‹ an – eine Wirkung, die sich vermutlich nicht erst beim heutigen Hörer einstellt und durchaus in der Intention des Komponisten und/oder Kompilators<sup>45</sup> der Sammlung gelegen haben könnte. Im Übrigen ist der erste, in *My Ladye Nevells Booke* nicht zu findende Abschnitt dieser Fantasie (MB XXVII/27, T. 1–46) in tonartlicher Hinsicht auf ähnliche Weise eigentümlich: Alle markanten Klauselbildungen stehen auf dem Ton *a*, obgleich die Melodik durch das Markieren entscheidender Ecktöne vielfach nahelegt, dass es sich um Hypojonisch handelt (vgl. T. 28–33).

Die häufigen Commixtionen von Tonarten mit quint- und terzverwandten Finales gehen stets mit identischen oder einander diastematisch nahestehenden Tonumfängen einher. Auch der geschilderte Moduswechsel in der *Voluntary* MB XXVII/27 ist nicht allein ein Übergang von einer Tonart mit Finalis *a* in eine mit Finalis *c*, sondern auch in eine Zieltonart (Hypojonisch), deren Ambitus ( $g^1$ – $g^2$ ) nur eine Sekunde tiefer liegt als jener der Ausgangstonart (Äolisch,  $a^2$ – $a^2$ ). Der Moduswechsel findet bei Byrd häufig entweder zwischen zwei Tonarten gleichen oder eine Sekunde entfernten Umfangs statt. Dass die genannten Commixtionen häufig sequenzartig ausgeführt werden, spricht dafür, dass es sich bei der diastematischen Nähe der Tonartumfänge um einen wirklich praxisrelevanten Aspekt des Tonartwechsels handelt.

Bei den meisten Commixtionen – in *My Ladye Nevells Booke* beispielsweise in allen, außer bei *Ut, re, mi* – wird aus einer authentisch-modalen Situation (auch wenn es sich insgesamt um ein Moduspaar handelt) in eine plagale ›ausgewichen‹ und umgekehrt. Die meisten dieser Moduswechsel finden dabei zwischen Tonarten mit gleichem oder ›sekundverwandtem‹ Ambitus und quintverwandten Finales statt, wobei diese beiden Aspekte zusammenhängen: Ein authentischer Modus hat durch die Teilung der Oktave in zwei Spezies den gleichen Umfang wie die plagale Tonart, deren Finalis seine Oberquarte ist (z. B. Jonisch-Hypolydisch), und ein plagaler Modus hat einen eine Sekunde höheren Ambitus als die authentische Tonart, auf deren Oberquint die Finalis der Ersteren liegt (z. B. Hypomixolydisch-Jonisch).

Diese Überlegungen wären geeignet, eine wörtliche Lesart der bereits vorgestellten These Morleys zu stützen, wonach ein Moduswechsel nur zwischen einem authenti-

45 Als Kompilator dürfte der im Manuskript selbst unterzeichnete John Baldwin gelten, ein renommierter zeitgenössischer Notenschreiber und Musiker. Zu Baldwin s. etwa Mateer 2004 und die daselbst angeführte Literatur; zu Baldwins Arbeit an *My Ladye Nevells Booke* s. Gaskin 1992 sowie Popovic 2010.

schen und einem plagalen Modus stattfinden darf.<sup>46</sup> Obwohl Morleys eigene Beispiele nahe legen, er habe eigentlich die *Mixtio* – den Übergang in die Tonart gleicher Finalis und unterschiedlichen Umfangs – gutheißen und *Commixtio* – den Übergang in eine völlig fremde Tonart – verbieten wollen<sup>47</sup>, zeigen die Analysen, dass in der Kompositionstechnik William Byrds neben der *Mixtio* eben auch die *Commixtio* zwischen einem plagalen und einem authentischen Modus möglich war.

Ähnlich wie die Disposition der modalen Gesamtkonzeption der Werke ist auch Byrds Kompositionspraxis im Einzelnen angelegt: Elemente der traditionellen, ›regulären‹ Modusbehandlung überschneiden sich mit unkonventionellen Aspekten. Wie an den obigen drei Beispielen demonstriert, bewegen sich – innerhalb der jeweils modal definierbaren Abschnitte – Byrds Melodiebildung sowie die Stimmendisposition im Rahmen der modalen Normen.

Obwohl die Disposition der Klauseln innerhalb von modal bestimmbaren Abschnitten zum großen Teil der Norm entspricht, sind außerhalb von *Commixtionen* zuweilen *Clausulae peregrinae* vorzufinden.<sup>48</sup> Es ist kaum möglich, eine Regel zu formulieren, die Byrds Gebrauch dieser Klausel (weg)erklären würde: Die Argumentation kann nicht, wie im Fall der Vokalmusik, in Richtung hermeneutischer Spekulationen gelenkt werden, die die ›fremdartigen‹ Klauselstufen als Textausdeutung rechtfertigen würden.<sup>49</sup> Generalisierend lässt sich feststellen, dass die Klausel auf der Oberterz, die in den traditionellen Moduslehren zu den regulären Klauseln gehört, in Byrds Fantasien verhältnismäßig selten zu finden ist.<sup>50</sup> Ihren Platz als *Tertiaria* nimmt zumeist die Klausel auf der Oberquarte ein, unabhängig davon, ob die Tonart *dural* oder *mollar* ist.<sup>51</sup> In zwei der genannten Fantasien – *Ut, re, mi* und *Voluntary for My Lady Nevell* – wurde mit dem *Hypomixolydischen* eine Tonart gewählt, in der die Oberterz als *Clavis clausularum* traditionell gemieden wurde. Gerade aber in einer dieser Kompositionen, der sonst überaus konventionellen *Voluntary for My Lady Nevell*, findet sich eine Klausel auf der Oberterz *h*. Dies ist vermutlich kein Zufall: Diese ›gelehrte‹ *Voluntary* ist, wie bereits ausgeführt, von einer eigentümlichen und unter Byrds Fantasien einzigartigen modalen Regelmäßigkeit, die möglicherweise auf große italienische Vorbilder hinweist. Und es war gerade Gioseffo Zarlino, der die Klauseldisposition sämtlicher *Modi* dem theoretischen Schema I-V-III unterworfen hatte<sup>52</sup>, so dass auch in den *Modi* mit der Finalis *G* die sonst gemiedene Oberterz als reguläre Klauselstufe galt. Nach Zarlino's Theorie, auf die sich etwa Thomas Morley in

46 Vgl. Morley 1597/1937, »Annotations upon the third part«, o. S.

47 Positivbeispiele Morleys sind die Kombinationen: I. und II., III. und IV. Modus »&c.«: Morley 1597/1937, »Annotations upon the third Part«, o. S.

48 Die innerhalb von *Commixtionen* stattfindenden Klauseln werden in Bezug auf den vorläufigen Modus, nicht in Bezug auf die Haupttonart bezeichnet.

49 Ein Ansatz, der insbesondere für Bernhard Meier charakteristisch war (1974, vgl. hierzu Dahlhaus' Kritik in Dahlhaus 2006a sowie 1976).

50 Für eine detaillierte Ausführung dieses Sachverhalts vgl. Popovic 2010.

51 Es sei in diesem Kontext daran erinnert, dass der zeitgenössische englische Theoretiker Thomas Campion die Klauseln auf der Obersekunde und der Oberquarte nur in den *duralen* *Modi* zu regulären Klauseln gezählt hat (vgl. 1967a, 214f.).

52 Vgl. Zarlino 1558/1965, IV, 19 (320).

seinen »Annotations« ausdrücklich beruft<sup>53</sup>, wurde also das *h/H* als *Clavis clausularum* im Hypomixolydischen und Mixolydischen des *Cantus durus* als akzeptabel betrachtet.

Diese Anlehnung an das berühmte italienische Vorbild und die modal regelmäßige Anlage der *Voluntary for My Lady Nevell* weisen möglicherweise einen Bezug zur Widmungsträgerin Lady Elizabeth Neville auf. Wie bereits erwähnt, entstammte sie einem Umfeld von Gelehrten und war selbst Patronin von Kunst, Wissenschaft und Bildung. Eine ausgesprochen ›gelehrte‹ Fantasie erscheint ihr als Widmungskomposition in besonderer Weise angemessen. Andererseits könnten die Eigenschaften dieser Fantasie auch dazu verleiten, sie als ein ›frühes‹ Werk zu betrachten. Freilich hieße dies, von einer unilinearen ›stilistischen‹ Entwicklung des Komponisten auszugehen, was jedoch zu simpel anmutet, um der Komplexität der kompositorischen Wirklichkeit Rechnung zu tragen.<sup>54</sup> Zudem wäre zu fragen, warum gerade das vermeintliche ›Frühwerk‹ und nicht eine der anderen, ›komplexeren‹ Fantasien aus *My Ladye Nevells Booke* expressis verbis Lady Elizabeth Neville gewidmet wurde.

Schließlich soll der Blick auch auf den bisher nicht angesprochenen Aspekt der Exordialimitation gerichtet werden. Maßgeblich von Zarlino formuliert wurde<sup>55</sup> die im 16. und 17. Jahrhundert zunehmend praxisrelevante<sup>56</sup> Regel, wonach die Imitationsmotive entweder auf der Finalis (und ihrer Oberoktave) oder auf der Oberquinte (bzw. Unterquarte) des Modus beginnen müssen. In drei seiner Fantasien verwendet Byrd jedoch nicht dieses ›modernisierte‹, vereinfachte Schema der Imitationsebenen, sondern imitiert auch auf der Oberquarte oder Unterquinte des Modus. Diese ältere Imitationsform ist etwa im Exordium der analysierten Hexachord-Fantasie *Ut, re, mi* sowie in den Exordien der *Lesson of Voluntary* MB XXVII/26 und der *Fancy* MB XXVIII/46 zu finden. Dabei ist bemerkenswert, wie Byrd im hypomixolydischen Modus verfährt, in dem nach alter Praxis die Imitation auf der Unterquinte als korrekt erachtet wurde.<sup>57</sup> In der oben beschriebenen hypomixolydischen Hexachord-Fantasie *Ut, re, mi* benutzt er diese alte Imitationsweise, während im Exordium der *Voluntary for My Lady Nevell* gerade die von Zarlino gebotene Oberquint-Imitation *ex d* stattfindet. Womöglich kann auch dieser Umstand, neben allen anderen genannten Merkmalen dieser Komposition, als ein weiterer Hinweis auf den gelehrten, wahrscheinlich an italienischen Vorbildern geschulten Geschmack der Lady Neville verstanden werden.

Neighbour betont in seiner vorwiegend den Aspekten der formalen Gliederung und der Satztechnik sowie der Gattungsgeschichte gewidmeten Studie über die Instrumentalmusik Byrds die Individualität der kompositorischen Konzepte Byrds.<sup>58</sup> Diese Individualität betrifft auch die Modusbehandlung. Den Fantasien Byrds liegen nicht nur unterschiedliche Kombinationen von Tonarten zugrunde, sondern auch unterschiedliche Arten, diese Kombinationen zu verwirklichen, sowie eine andere Behandlungsart des

53 Vgl. Morley 1597/1937, »The Annotations upon the third part« sowie Literaturverzeichnis (o. S.).

54 Die Problematik des musikalischen ›Stilbegriffs‹ ist zu komplex, um im Rahmen dieses Beitrags erörtert zu werden. Ein Überblick über die Thematik ist etwa in Seidel/Leisinger 1998 zu finden.

55 Vgl. Zarlino 1558/1965, III, 28.

56 Vgl. Meier 1992a, 96–104.

57 Vgl. ebd.



Modus verus. Die Hexachordfantasie *Ut, re, mi*, folgt der Idee der Hexachord-Soggetto-Durchführung auf verschiedenen Ebenen, beinhaltet Klauseln auf allen sechs Stufen des Hexachords und ist durch komplexe Commixtionen gekennzeichnet. Am anderen Ende des Spektrums der Tonartbehandlung steht die streng modale und ›Zarlino-konforme‹ *Voluntary for My Lady Nevell*. In der *Voluntary* MB XXVII/27 schließlich findet ein dauerhafter Moduswechsel statt, und es werden – ebenfalls einzigartig in Byrds Fantasien – zur Schlussbildung ausschließlich die Clausulae primariae der beiden beteiligten Modi verwendet. Die anderen Fantasien Byrds weisen wiederum andere Tonartenkonzepte auf, die zu behandeln den Rahmen dieses Beitrags sprengen würde.<sup>59</sup>

Die Modusbehandlung in den Fantasien Byrds unterscheidet sich nicht so sehr durch die Radikalität der ›Ausnahmefälle‹ von jener der bedeutenden Komponisten des europäischen Festlands, als vielmehr durch die Vielfalt und Dichte dieser ›Ausnahmefälle‹: Die Modi werden in diesen instrumental-polyphonen Kompositionen Byrds nicht ›zersetzt‹ oder ›aufgehoben‹, sondern erweitert, modifiziert, miteinander kombiniert und in konzentrierter Form präsentiert. Und die harmonische Tonalität hat sich – wie wir spätestens seit Dahlhaus' *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*<sup>60</sup> wissen – eben auf dem Wege der Erweiterung, Modifikation, Kombination und Konzentration von Elementen und Gestaltungsprinzipien modaler Tonalität, nicht auf dem Weg ihrer Zersetzung entfaltet. Die Tonartlichkeit der hier analysierten Kompositionen Byrds ist bereits bedeutend erweitert im Sinne der polymodalen Gesamtkonzeptionen und modifiziert im Sinne Byrds eigener Klauseldispositionsschemata. Sie ist aber nicht ausschließlich konzentriert auf Merkmale, die man anachronistisch als ›harmonisch‹ und ›dur-moll-tonal‹ bezeichnen könnte: Nach wie vor ist die Melodik konstitutiv für den Prozess des Tonartwechsels, und die Disposition der Schlussbildungen ist keineswegs nur durch Quint-Quart-Verhältnisse oder die Unterscheidung zwischen mollaren und duralen Modi geprägt. Gerade deshalb stellen die instrumental-polyphonen Kompositionen Byrds einen wichtigen Orientierungspunkt im Prozess der ›Entstehung der harmonischen Tonalität‹ dar.

### ›Byrdsche‹ oder ›englische‹ Tonartbehandlung? Ein kulturhistorischer Ausblick

War aber William Byrd als das komponierende Subjekt in diesem Prozess die entscheidende Instanz, der die Modifikation und Umfunktionierung der alten Tonarten zuzuschreiben ist? Oder haben entsprechende Verfahrensweisen ihre Verankerung primär im epochenbezogenen und/oder regionalen Musikdenken? Die noch vor Byrds Geburt vollzogene Trennung Englands von dem katholisch geprägten europäischen Festland hatte auch die Trennung von den Kulturgütern der Römisch-katholischen Kirche zur Folge. Diese wiederum führte nicht nur zur Entwicklung neuer Musikgattungen<sup>61</sup>, sondern hatte

58 Vgl. Neighbour 1978, *passim*.

59 Vgl. dazu Popovic 2010, Kapitel 5.2 sowie Anhang zu Teil 5.

60 Dahlhaus 2001a.

61 Vgl. hierzu, in bezug auf Musik für Tasteninstrumente, insbesondere Edler 1997, 355. Auch Seidel entgeht die soziale Bedingtheit der Entstehung von Byrds Fantasien nicht (vgl. den kurzen, aber treffenden Hinweis in Seidel 1987, 111).

auch Auswirkungen auf die Behandlung der alten Tonarten, die ja traditionell mit dem kirchlichen Raum verbunden waren. Zwar dürfte Byrd – wie man etwa nach den bei Morley zitierten Komponisten vermuten darf – genug Gelegenheit gehabt haben, sich mit dem sakralen Musikgut des kontinentalen Europas und den entsprechenden musiktheoretischen Traktaten auseinander zu setzen. Auch mag die kontinentaleuropäische Musiktheorie über seinen mutmaßlichen Lehrer Thomas Tallis tradiert worden sein.<sup>62</sup> Jedoch konnte Byrd nach dem Tod der römisch-katholischen Königin Mary und des Erzbischofs Reginald Pole sowie der darauf folgenden Thronbesteigung Elizabeths I. (1558) nicht in permanentem Kontakt mit der Kultur der römischen Kirche bleiben. Es war ihm nicht möglich, an Gottesdiensten in großen römisch-katholischen Kathedralen und Abteien teilzunehmen und sich konstant und aktiv mit den Produkten ihrer Musikkultur zu befassen. Sein Katholizismus war vielmehr gesetzeswidrig und durfte nur im Verborgenen praktiziert werden.<sup>63</sup> Gleichzeitig schwanden im elisabethanischen England die Choralkultur und die Kultur des improvisierten Diskantierens und Psalmodierens<sup>64</sup>, während die Literalisierung der Instrumentalmusik fortschritt.<sup>65</sup> Selbstverständlich schloss der Protestantismus nicht automatisch die Präsenz der Moduslehre aus, die ja auch im protestantischen Kontinentaleuropa weit verbreitet war. Es dürfte nicht zuletzt die Insularität Englands dazu beigetragen haben, dass die Moduslehre im England des 16. Jahrhunderts nicht in dem Maße und in der gleichen Weise rezipiert und fortgeschrieben wurde, wie auf dem europäischen Festland. Die substantiellen Veränderungen der Tonartenkonzepte innerhalb der gesamten Kompositionspraxis erscheinen vor diesem Hintergrund verständlich.

John Harley, der seine Untersuchungen der Moduspraxis Byrds hauptsächlich auf dessen Vokalkompositionen beschränkt, behandelt den Tonartwechsel als einen wichtigen Aspekt der Byrdschen Kompositionen.<sup>66</sup> Auch in Bernhard Meiers Standardwerk über die Modusbehandlung in der Vokalmusik finden Beispiele Byrds, die charakteristische Tonartwechsel aufweisen, Erwähnung.<sup>67</sup> In der polyphonen Musik für Tasteninstrumente Byrds äußert sich diese Tendenz aber als konstitutiver Aspekt der Kompositionspraxis, so dass das auf dem Kontinent nach wie vor geltende Prinzip der ›Tonarteinhaltung‹ bei Byrd geradezu zur Ausnahme wird.

Harley führt den möglicherweise frühen, modal streng regelkonformen liturgischen Satz Byrds *Alleluia. Confitemini Domino* als Beleg dafür an, dass Byrd in seiner Jugend mit der kontinentalen Moduslehre in Kontakt gekommen sei und dass sie Einfluss auf seine Kompositionstechnik ausgeübt habe.<sup>68</sup> Gleichwohl scheint es unangemessen, von hier

62 Tallis war im Besitz einiger musiktheoretischer Traktate, die er anscheinend aus der 1540 aufgelösten Abtei Waltham gerettet hatte; vgl. hierzu Harley 2005, 3.

63 Die Literatur zu Byrds Katholizismus ist zu umfangreich, um hier systematisch vorgestellt zu werden; es seien im biographischen Sinne insbesondere Harley 1997, 68f., 126–131 sowie Mateer 1996 hervorgehoben. Vgl. in Bezug auf Byrds Schaffen Kerman 1981, Monson 1997, sowie McCarthy 2007.

64 Vgl. hierzu insbesondere die Autobiographie Thomas Whythornes (1961, 203f.).

65 Zum Schwinden der vokalen Improvisationskultur im elisabethanischen England insbesondere im kirchlichen Raum vgl. etwa Flynn 1993, 277f.

66 Vgl. Harley 2005, 84–87.

67 Vgl. Meier 1974, 294, 306.

68 Vgl. Harley 2005, 2.

aus eine ›Entwicklung‹ Byrds hin zu einer ›Befreiung‹ von modalen ›Zwängen‹ nach dem Modell des spätneuzeitlichen Fortschrittdenkens zu konstruieren. Es gibt nicht genügend Hinweise darauf, dass die Relativierung der traditionellen Tonarten das Produkt einer rein subjektiven Entwicklung Byrds ist, während andererseits verschiedene Hinweise – nicht zuletzt die Vagheit der Ausführungen Morleys zu den Modi – dafür sprechen, dass die Moduslehre zu Byrds Zeiten im englischen Musikdenken generell keine zentrale Rolle mehr gespielt hat: Sie war bekannt, galt aber nicht mehr als verbindlich.

Die Fantasien anderer Komponisten des 16. Jahrhunderts und der frühen Stuart-Epoche (ab 1603) sind ebenfalls relativ weit entfernt von der modalen Tradition. Ein umfassender Vergleich dieser Kompositionen mit denjenigen Byrds kann hier nicht geleistet werden, doch vermag ein Blick auf ihre Tonartbehandlung voreiligen Schlüssen hinsichtlich Byrds Einzigartigkeit vorzubeugen. Schon in dem früheren *Mulliner Book*<sup>69</sup> sind Anzeichen von Tonartwechseln in polyphonen Werken vorzufinden: Richard Farrants (um 1525–1580) *Felix namque* aus dieser Sammlung liefert ein gutes Beispiel (MB I/19, etwa T. 75–95), ebenso Thomas Tallis' (um 1505–1585) *Felix namque*-Sätze MB LXVI/4 und 5. Auch Thomas Morley (1557/8–1602), der einer jüngeren Generation angehörte, folgte nicht immer seinem eigenen Rat, Moduswechsel in Fantasien zu vermeiden<sup>70</sup>, sondern bevorzugte, wie Byrd, einen freien tonartlichen Verlauf: Bernhard Meier führt gerade Morleys *Fantasia* aus *Fitzwilliam Virginal Booke* (Nr. 57) als ein Beispiel für den ›modal uneinheitlichen Verlauf‹ in der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts an.<sup>71</sup> Dabei mögen mikrosoziologische Gründe eine Rolle gespielt haben, da Morley William Byrd nahe stand und auch betonte, sein Schüler gewesen zu sein.<sup>72</sup>

In der *Fancy for Viols* (MB V/33)<sup>73</sup> des Byrd-Schülers Thomas Tomkins (1572–1656) lassen sich ähnlich angelegte Tonartveränderungen beobachten wie bei William Byrd (MB V/33, T. 6–26), die jedoch stärker chromatisch profiliert sind. Allerdings etablieren sich sowohl hier als auch in anderen gattungsverwandten Kompositionen Tomkins'<sup>74</sup> die ›Zwischentonarten‹ nicht längerfristig. Eine entsprechende Tonartbehandlung findet sich in der Musik für Tasteninstrumente unter anderem in Alfonso Ferraboscos *Fancy* MB LXVI/31 (T. 35–42). Die drei überlieferten Fantasien (MB LXXVI/11–13) von Peter Philips (1560/1–1628), der wahrscheinlich Byrds Schüler war<sup>75</sup>, zeigen dagegen keine relevanten Ausweichungen.<sup>76</sup>

Ein Vergleich zwischen William Byrd (1540–1623) einerseits sowie John Bull (1562/3–1628) und Orlando Gibbons (1583–1625) andererseits – beide Angehörige einer jüngeren Generation und nicht als Byrd-Schüler überliefert –, zeigt, dass vor allem die

69 Ausgabe: MB I. Das Manuskript ist nicht exakt datierbar.

70 Vgl. Morley 1597/1937, 147.

71 Meier 1992a, 156.

72 Vgl. Morley 1597/1937, Widmung (o.S.).

73 Auch in Paris MS 1122, einer Sammlung für Tasteninstrumente, enthalten.

74 Vgl. etwa seine *Fancy* MB V/23, *Voluntary* MB V/24, die kurze *Voluntary* MB V/30 sowie *Substantial Verse* MB V/31.

75 Vgl. David Smiths Einleitung in MB LXXVI, XVII.

76 David Smith vermutet, dass die drei Fantasien Philips' lediglich Intavolierungen von Vokalwerken darstellen (vgl. ebd., XIX).

Verfahren, die traditionellen Tonarten zu relativieren, individuell geprägt sind. So kommen in Bulls Fantasien<sup>77</sup> zwar Wendungen vor, die an Byrds Tonartwechsel erinnern, doch gibt es deutliche Unterschiede in der Detailarbeit. In der dorisch-hypodorischen Fantasie aus *Prelude and Fantasia* MB XIV/1 findet ein Tonartwechsel in den Bereich des Jonisch-Hypojonischen (T. 85) statt. Dieser ist – ähnlich wie in manchen Kompositionen Byrds – als Sequenzierung des vorausgegangenen Abschnittes (T. 80–83) zu verstehen. Die Rückkehr in die ursprüngliche Tonart erfolgt dabei wiederum über eine Sequenz (T. 100f.). Häufig bei Bull sind aber auch Wendungen, die nicht zur Etablierung einer neuen Tonart, sondern zu kurzzeitigen, modal nicht genau bestimmbar und meistens im virtuosen Kontext stattfindenden ›Ausweichungen‹ führen. Ein Beispiel dafür findet sich in der bereits zitierten *Fantasia* MB XIV/1: In einem dorisch-hypodorischen Gesamtkontext werden die Bereiche des Lydischen/Hypolydischen (T. 33, 35) und Transponiert-Dorischen (T. 39f.) sequenzartig angedeutet; die weitere Entfaltung der Komposition erfolgt in der Ausgangstonart (ab T. 41). Eine vergleichbare Tonartbehandlung ist in anderen Fantasien Bulls ebenfalls zu finden. Interessant sind in diesem Zusammenhang insbesondere die mit Modusbezeichnungen versehenen Fantasien MB XIV/2 (*Prelude and Fantasia in the Eighth Mode*) und MB XIV/17 (*Fantasia in the Fifth Mode*) John Bulls: Obgleich sich in ihnen keine länger andauernden Tonartwechsel finden, verhindern die Chromatik einerseits und der virtuose Instrumentalsatz andererseits über weite Strecken eine deutliche Manifestation der Tonarten.<sup>78</sup>

Auch Orlando Gibbons' Fantasien<sup>79</sup> können weder als modal regelmäßig beschrieben werden noch sind für sie länger währende Ausweichungen jener Art charakteristisch, wie sie in den Fantasien Byrds die Regel darstellen. Bei Gibbons wird die Strenge der Melodiebildung durch einen spezifisch-instrumentalen Satz relativiert, während zugleich die Tendenz erkennbar ist, den Tonvorrat und die Klauseln ein und derselben Tonart – mit kürzeren Ausweichungen – immer wieder einzusetzen. Hinsichtlich der Tonartbehandlung scheint der zentrale Unterschied zwischen Byrd einerseits und Bull und Gibbons andererseits darin zu bestehen, dass Ersterer die alten Tonarten teils bewahrt, teils die mit Ihnen verbundenen Verfahren und Charakteristika modifiziert, um sie auf einer übergeordneten Ebene wieder miteinander zu kombinieren, während die beiden anderen Komponisten häufige Ausweichungen kürzerer Dauer bevorzugen und so das Moduskonzept im Detail relativieren.

Byrds Zeitgenosse Henry Peacham beschrieb den römisch-katholischen Komponisten als »naturally disposed to gravity and piety«. <sup>80</sup> Womöglich ist die geschilderte Behandlung von Tonarten in seinen Fantasien auch mit dieser ›Disposition‹ in Verbindung zu bringen: Trotz der generellen Tendenz, die Bedeutung der traditionellen Tonartenkonzepte zu relativieren, ist bei Byrd im kompositionstechnischen Detail mehr von den

77 MB XIV/1–19.

78 Die beiden zitierten Kompositionen Bulls sind dabei in einem niederländischen Manuskript überliefert und die Moduszuschreibung mag auf den Kompilator Messaus zurückgehen, der als Kirchenmusiker in Antwerpen arbeitete, wo auch Bull tätig gewesen war. Vgl. hierzu MB XIV, 159.

79 MB XX/1–14.

80 Peacham 1962, 112; mit Originalorthographie zitiert in Harley 1997, 166.

alten Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie geblieben als bei Bull und Gibbons. Die gesellschaftlichen Umbrüche des Tudor-Zeitalters beeinflussten den allgemeinen Stellenwert der alten Tonarten im elisabethanischen England; die Tonartbehandlung im Einzelnen war aber offenbar durch mikrosoziologische und subjektive Faktoren geprägt.

## Zitierte musikalische Quellen

- Fitzwilliam Virginal Book = John Alexander Fuller Maitland, William Barclay Squire (Hg.), *The Fitzwilliam Virginal Book*, London: Dover Publications 1963 [Leipzig 1899], 2. Bde.
- MB = Anthony Lewes u. a. (Hg.), *Musica Britannica. A National Collection of Music*, London: Steiner & Bell 1951.
- MB I = Denis Stevens (Hg.), *The Mulliner Book*, London: Steiner & Bell 1973.
- MB V = Stephen D. Tuttle (Hg.), *Thomas Tomkins. Keyboard Music*, London: Steiner & Bell 1965.
- MB XIV = John Steele, Francis Cameron (Hg.), *John Bull. Keyboard Music I*, London: Steiner & Bell 1960.
- MB XIX = Thurston Dart (Hg.), *John Bull. Keyboard Music II*, London: Steiner & Bell 1963.
- MB XX = Gerald Hendrie (Hg.), *Orlando Gibbons. Keyboard Music*, London: Steiner & Bell 1962.
- MB XXVII = Alan Brown (Hg.), *William Byrd. Keyboard Music I*, London: Steiner & Bell 1969.
- MB XXVIII = Alan Brown (Hg.), *William Byrd. Keyboard Music II*, London: Steiner & Bell 1971.
- MB LXVI = John Caldwell (Hg.), *Tudor Keyboard Music c. 1520–1580*, London: Steiner & Bell 1995.
- MB LXXVI = David J. Smith (Hg.), *Peter Philips. Complete Keyboard Music*, London: Steiner & Bell 1999.
- My Ladye Nevells Booke = Hilda Andrews (Hg.), *My Ladye Nevells Booke of Virginal Music by William Byrd*, London u. a.: Curwen 1926.
- Paris MS 1122 = Paris, La Bibliothèque du Conservatoire, *Manuscrit Réserve 1122*.
- Parthenia = *Parthenia or the Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the virginalls / comp. by 3 famous masters William Byrd, Dr John Bull & Orlando Gibbons*, London: William Hole 1612/13, Reprint London: Chiswick Press 1942 [= The Harrow Replicas 3].

## Lexika und Handbücher

- DNB = Matthew, H. C. G.; Harrison, Brian (Hg.), *Oxford Dictionary of National Biography*, 60 Bde., Index of Contributors, Oxford u. a.: Oxford University Press 2004.
- MG2 = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2. Neubearb. Auflage*, hg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a.: Bärenreiter u. a. 1994–2008.

## Literatur

- Apel, Willy (1972), *The History of Keyboard Music to 1700*, Bloomington: Indiana University Press.
- Bourdieu, Pierre (1992), *Die verborgenen Mechanismen der Macht*, hg. von Margareta Steinrücke (= Pierre Bourdieu, Schriften zu Politik & Kultur, hg. von Margareta Steinrücke, Bd. 1), Hamburg: VSA-Verlag.
- Boyd, Morrison Comegys (1962), *Elizabethan Music and Musical Criticism*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Brown, Alan und Richard Turbet (Hg.) (1992), *Byrd Studies*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Butler, Charles (1636), *The Principles of Musik in Singing and Setting*, London: J. Haviland, Reprint New York: Da Capo Press Inc. 1970.
- Campion, Thomas (1967), *Campion's Works*, hg. von Percival Vivian, Oxford: Clarendon Press.
- (1967a), »A new Way of Making fowre parts in Counter-point, by a most familiar, and infallible Rule«, in: Campion 1967, 189–226.
- Dahlhaus, Carl (1976), »Zur Tonartenlehre des 16. Jahrhunderts. Eine Duplik«, *Die Musikforschung* 29, 300–303.
- (2001), *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert* (= Gesammelte Schriften, Bd. 3, hg. von Hermann Danuser u. a.), Laaber: Laaber.
- (2001a), »Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität«, in: Dahlhaus 2001, 11–307.
- (2001b), »Die Termini Dur und Moll«, in: Dahlhaus 2001, 312–328.
- (2006), *Rezensionen* (= Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften, Bd. 9, hg. von Hermann Danuser u. a.), Laaber: Laaber.
- (2006a), »Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. Nach den Quellen dargestellt*, Utrecht 1974«, Rezension, in: Dahlhaus 2006, 316–319.
- Dalmonte, Rossana und Mario Baroni (1992) (Hg.), *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*, Trento: CENFOR.
- Danuser, Hermann (1975), *Musikalische Prosa*, Regensburg: Bosse.
- (1995), Artikel »Gattung«, in: *MGG2*, Sachteil, Bd. 3, Sp. 1042–1070.
- (1997), Artikel »Musikalische Prosa«, in: *MGG2*, Sachteil, Bd. 6, Sp. 857–866.
- Desroches, Dennis (2006), *Francis Bacon and the Limits of Scientific Knowledge*, London: Continuum.
- Eidler, Arnfried (1997), *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente, Teil 1: Von den Anfängen bis 1750* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 7/1), Laaber: Laaber.
- Flynn, Jane E. (1993), *A Reconsideration of the Mulliner Book (British Library Add. MS 30513): Music Education in Sixteenth-Century England*, PhD Diss., Duke University 1993, University Microfilms 9416896.

- Foley, Christopher (2005), *My Ladye Nevells Booke. The Most Important and Famous Keyboard Manuscript Surviving in Private Hands from 16<sup>th</sup> Century England, Containing 42 Works by William Byrd, »the Greatest Composer« of the Elizabethan Age*, MS (verfasst für Lord Abergavenny).
- Gaskin, Hilary (1992): »Baldwin and the Nevell Hand«, in: Brown/Turbet 1992, 159–173.
- Harley, John (1997), *William Byrd. Gentleman of the Chapel Royal*, Aldershot: Ashgate.
- (2005), *William Byrd's Modal Practice*, Aldershot: Ashgate.
- (2005a): »My Ladye Nevell« Revealed«, in: *Music & Letters* 86, 1–13 (mit Anhang).
- Hauge, Peter (1997), *English Music Theory c. 1590–c. 1690: The Modal Systems, Changing Concepts, and the Development of New Classification System*, PhD Diss., City University London.
- Hill, John W. (Hg.) (1980), *Studies in Musicology in Honor of Otto E. Albrecht*, Kassel u. a.: Bärenreiter u. a.
- Horn, Wolfgang (2005), »Est modus in rebus...« Gioseffo Zarlinos Musiktheorie und Kompositionslehre und das »Tonarten«-Problem in der Musikwissenschaft, Habilitationsschrift, Hochschule für Musik und Theater Hannover (Druck i. V.).
- Judd, Cristle Collins (Hg.) (1998), *Tonal Structures in Early Music*, New York u. a.: Garland.
- Kerman, Joseph (1981), *The Masses and Motets of William Byrd* (= The Music of William Byrd 1), London u. a.: Faber u. a.
- Klotz, Martin (2005), *Instrumentale Konzeptionen in der Virginalmusik von William Byrd*, Tutzing: Schneider.
- Mateer, David (1996), »William Byrd, John Petre and Oxford, Bodleian MS Mus. Sch. E. 423: An Index and Commentary«, in: *Royal Musical Association Research Chronicle* 29, 21–46.
- (2004), Artikel »John Baldwin (d. 1615)«, in: *DNB*, Bd. 3, 452 f.
- McCarthy, Kerry (2007), *Liturgy and Contemplation in Byrd's Gradualia*, New York u. a.: Routledge.
- Meier, Bernhard (1974), *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema.
- (1977), »Die Modi der Toccaten Claudio Merulos (Rom 1598 und 1604)«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 34 (1977), 180–198.
- (1992a), *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts* (= Bärenreiter Studienbücher Musik 3), Kassel u. a.: Bärenreiter.
- (1992b), »Auf der Grenze von modalem und dur-moll-tonalem System«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16, 53–69.
- Monson, Craig (1997), »Byrd, the Catholics, and the Motet. The Hearing Reopened«, in: Pesce 1997, 348–374.
- Morley, Thomas (1597), *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, London: Peter Short, Reprint London: Milford 1937 (= Shakespeare Association Facsimiles 14).
- Neighbour, Oliver (1978), *The Consort and Keyboard Music of William Byrd* (= The Music of William Byrd 3), London u. a.: Faber u. a.

- Palisca, Claude V. (1985), *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven u. a.: Yale University Press.
- (1994), *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford: Clarendon Press.
- Peacham, Henry (1962), *The Complete Gentleman*, Ithaca: Cornell University Press.
- Pesce, Dolores (Hg.) (1997), *Hearing the Motet. Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, New York u. a.: Oxford University Press.
- Popovic, Tihomir (2010), *Mäzene – Manuskripte – Modi. Musiktheoretische und musik-historische Untersuchungen zu »My Ladye Nevells Booke«*, Phil. Diss., Humboldt-Universität zu Berlin (Druck i. V.).
- Powers, Harold (1981), »Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony«, *Journal of the American Musicological Society* 24 (1981), 428–470.
- (1989), »Modal Representation in Polyphonic Offertories«, in: *Early Music History* 2, 47–86.
- (1992a), »Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16, 9–52.
- (1992b), »Modality as a European Cultural Construct«, in: Dalmonte/Baroni 1992, 207–219.
- (1998), »From Psalmody to Tonality«, in: Judd 1998, 275–340.
- Praetorius, Michael (1619), *Syntagma musicum III: Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, Reprint Kassel u. a.: Bärenreiter 1978.
- Seidel, Wilhelm (1987), *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte* (= Erträge der Forschung 246), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Seidel, Wilhelm und Ulrich Leisinger (1998), Artikel »Stil«, in: *MGG2*, Sachteil, Bd. 8, Sp. 1740–1759.
- Smith, Richard Michael (Hg.) (1972): *The Sir Nicholas Bacon Collection. Sources on English Society 1250–1700. A Catalogue of an Exhibition at the Joseph Regenstein Library of the University of Chicago 1972*, Chicago: University of Chicago Library.
- Solomon, Julie Robin und Catherine Gimelli Martin (Hg.) (2005), *Francis Bacon and the Refiguring of Early Modern Thought. Essays to Commemorate The Advancement of Learning (1605–2005)*, Aldershot: Ashgate.
- Titler, Robert (1976), *Nicholas Bacon: The Making of a Tudor Statesman*, London: Cape.
- (2004), Artikel »Bacon, Sir Nicholas«, in: *DNB*, Bd. 3, 165–170.
- Whythorne, Thomas (1961), *The Autobiography*, hg. von James M. Osborn, Oxford: Clarendon Press.
- Zarlino, Gioseffo (1558), *Le Istitutioni harmoniche*, Venedig: Francesco Senese, Reprint New York: Broude 1965.
- Zimmermann, Franklin B. (1980), »Air, a Catchword for New Concepts in Seventeenth-Century English Music Theory«, in: Hill 1980, 142–157.



# Konvention, Intention und Konstruktion

## Die Stimmführungsparallelen in den Choralsätzen

Johann Sebastian Bachs und Georg Philipp Telemanns

Andreas Moraitis

ABSTRACT: Musikalische Satzregeln reflektieren Erkenntnisse über die ästhetische Tragfähigkeit kompositorischer Stilmittel in spezifischen Kontexten. Die maßgebliche Quelle solcher Einsichten war ursprünglich der künstlerische Schaffensprozess mit seiner engen Beziehung zur konkreten, individuellen Situation. Allgemeine Regeln, die diese Bindung *per definitionem* ausblenden, bringen den Vorteil mit sich, dass über die Brauchbarkeit einer bestimmten Lösung nicht in jedem Fall aufs Neue entschieden werden muss; doch werden ihre Grenzen schnell deutlich, sobald die im Satz vorliegenden Bedingungen den üblichen Rahmen verlassen. Komponisten haben deshalb seit jeher Regelverletzungen in Kauf genommen, die teils zum Gegenstand neuer Systematiken geworden sind. Damit stellt sich zunächst die Frage, inwieweit etablierte Regelsysteme tatsächlich mit den überlieferten Werken in Einklang stehen. Die computergestützte Analyse eröffnet hier wegen ihrer im Vergleich zu herkömmlichen Verfahren deutlich höheren Effizienz neue Möglichkeiten. Für den vorliegenden Beitrag wurden fast 1000 spätbarocke Choralsätze im Hinblick auf verschiedene Arten von Stimmführungsparallelen untersucht; dabei konnten zahlreiche in der Literatur bislang nicht erwähnte Ausnahmen dokumentiert werden. Darüber hinaus zeigte sich, dass bestimmte innerhalb des Repertoires auftretende ›Regelmäßigkeiten‹ in einem weiteren Zusammenhang gesehen werden müssen als bislang angenommen, sodass die Begründung der betreffenden Lehrsätze hinterfragbar erscheint. Ähnliches gilt für Sachverhalte, die sich aus konstruktiven Prinzipien notwendig ergeben und daher dem intentionalen Einfluss entzogen sind.

Kaum eine satztechnische Regel hat in der Geschichte der abendländischen Musiktheorie einen längeren Zeitraum überdauert als das so genannte Parallelenverbot. Zwischen seinen ersten Manifestationen im späten Mittelalter und seiner faktischen Aufhebung gegen Ende des 19. Jahrhunderts liegt eine Spanne von rund einem halben Jahrtausend<sup>1</sup>; darüber hinaus ist es bis zum heutigen Tag für den Tonsatzunterricht von Bedeutung geblieben – zunächst wohl infolge eines gewissen ›Beharrungsvermögens‹ der Curricula, später im Rahmen der historisch informierten Satzlehre. Deren Anspruch, Erkenntnisse

1 Zur Geschichte des Verbots und seiner Begründungen sowie für weitere Literatur siehe z. B. Moraitis 1997. Als ›Kritik in eigener Sache‹ sei angemerkt, dass die Autorenschaft Johannes de Garlandias an der *Optima introductio in contrapunctum de rudibus* wie auch diejenige Johannes de Muris' an Teilen der *Ars discantus* (vgl. ebd., 216) nicht aufrecht zu erhalten ist, sodass bezüglich der frühen Zeugnisse offene Fragen verbleiben.

über die Musik eines bestimmten stilgeschichtlichen Milieus durch das Studium der erhaltenen Quellen (und zwar nicht nur der musiktheoretischen Traktate, sondern auch und vor allem der überlieferten Werke) zu gewinnen bzw. zu überprüfen, beinhaltet zugleich eine veränderte Einstellung gegenüber dem satztechnischen Reglement: Zum einen wurde dessen Abhängigkeit vom jeweiligen stilistischen Kontext nunmehr voll anerkannt, zum anderen war über die Validität einer akademischen Lehrmeinung nach wissenschaftlichen Kriterien, in erster Linie also anhand von Fakten, zu entscheiden.

Ein beeindruckendes Beispiel für die konsequente Durchführung eines solchen ›historisch-empirischen‹ Ansatzes hat in jüngerer Zeit Thomas Daniel mit seinem Lehrbuch zum spätbarocken Choralsatz vorgelegt.<sup>2</sup> Neben einer Vielzahl weiterer Themen behandelt Daniel auch die Frage der Stimmführungsparallelen mit einer bis dato kaum erreichten Differenziertheit<sup>3</sup>, wobei er sich kritisch mit den Auffassungen anderer Autoren auseinandersetzt und ihnen eine Reihe eigener, im musiktheoretischen Schrifttum erstmals formulierter Thesen entgegenstellt. Der vorliegende Beitrag versucht diese und andere in der Literatur vertretene Positionen anhand aktueller analytischer Befunde zu evaluieren.<sup>4</sup> Als Basis der Untersuchung diente eine Datenbank, die neben den Choralsätzen aus Originalwerken Johann Sebastian Bachs und Georg Philipp Telemanns unter anderem die Sätze der Sammlungen von Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Ludwig Dietel und Georg Christian Schemelli enthält (Tabelle 1 im Anhang). Die Erfassung und Analyse der Daten erfolgte mit Hilfe einer im Rahmen eines umfangreicheren Projekts entwickelten Software.<sup>5</sup> Abgesehen von der Zeitersparnis, die sich auch bei Berücksichtigung der Vorarbeiten ergab, erlaubte das automatisierte Verfahren eine größere Genauigkeit, da Flüchtigkeitsfehler, wie sie bei der ›visuellen‹ Analyse von einigen hundert Sätzen nahezu unvermeidbar sind, praktisch außer Betracht kommen.<sup>6</sup>

## Offene Parallelen

Tabelle 2 enthält eine Liste sämtlicher offener Parallelen in vollkommenen Konsonanzen, die sich in den 996 untersuchten Sätzen nachweisen ließen. Bei insgesamt 183 relevanten Stellen ergibt sich eine relative Häufigkeit von 0.184 Parallelen pro Satz. Im Mittel ist also etwa in jedem fünften Choral eine offene Quinte oder Oktave zu finden; jedoch handelt es sich dabei, wie noch zu konkretisieren sein wird, nicht generell um

2 Daniel 2000.

3 Ebd., 79–101 und 145–148.

4 Ein Teil der hier präsentierten Ergebnisse wurde vom Verfasser im Oktober 2008 auf dem VIII. Kongress der GMTH in Graz vorgestellt.

5 Vgl. dazu Moraitis 2010, 664 f. Eine ebenfalls computergestützte Untersuchung zu Stimmführungsparallelen in den Bach-Chorälen haben George Fitsioris und Darrell Conklin vorgelegt (Fitsioris/Conklin 2008); leider stand der Beitrag bei Ausarbeitung dieser Studie noch nicht zur Verfügung. Die Autoren behandeln offene Quintparallelen im Hinblick auf ihr Erscheinen in verschiedenen Ausgaben und schlagen u. a. eine Erklärung mit Hilfe der ›Schenkerian Analysis‹ vor.

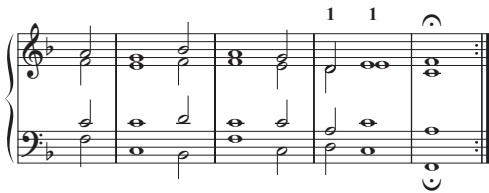
6 Fehler in den Datensätzen oder der Software selbst waren freilich nicht gänzlich auszuschließen; dem wurde durch sorgfältiges Korrekturlesen, wiederholtes Testen der Komponenten und eine konsequente Überprüfung der Ergebnisse Rechnung getragen.

›Fehler‹. Die Choräle der Gruppe CPHE weisen die mit Abstand niedrigste Quote auf (0.108), während die Sätze aus Bachs und Telemanns Originalwerken dem Durchschnitt entsprechen (0.187 bzw. 0.19). Der niedrige Wert für die Sammlung Carl Philipp Emanuel Bachs dürfte durch den hinlänglich bekannten Umstand zu erklären sein, dass bei der redaktionellen Bearbeitung des Repertoires ein Teil der Parallelen eliminiert wurde:<sup>7</sup> In den Chorälen, für die ein originales Pendant überliefert ist, sind nicht weniger als 16 Stellen betroffen, sechs weitere blieben dagegen unverändert.<sup>8</sup>

Zu den Primen und Oktaven heißt es bei Daniel: »Offene Parallelen von Primen und Oktaven scheiden generell aus. Tatsächlich gibt es in den Choralsätzen Bachs und seiner Zeitgenossen keine einzige Ausnahme, nicht einmal in Form der *verschwindend wenigen Parallelen, die großen Komponisten passierten*«. <sup>9</sup> Offene Primen wurden in der Tat in keinem der ›Bach-Choräle‹ gefunden. Die beiden folgenden Stellen<sup>10</sup> stammen aus Werken Telemanns, deren Originalquellen verloren gegangen sind; insbesondere im zweiten Fall kommt ein Kopierfehler (Stimmverwechslung) als wahrscheinlichste Erklärung in Betracht:<sup>11</sup>



Beispiel 1a: TMW 36, 17–22,  
»Jesu, deine Passion«, T. 20–23



Beispiel 1b: TMW 40, 22 f.,  
»Sei Lob und Ehr mit hohem Preis«,  
T. 243–28

- 7 Zur Diskussion derartiger Fälle vgl. Poos 1995, 18–20 und Daniel 2000, 340f.; siehe auch Smend 1966, 13–15 und Deppert 1987, 323.
- 8 Die NBA übernimmt in der Regel die Fassung des Breitkopf-Drucks von 1784–87, stellt allerdings in CPHE 8 (T. 2), 13 und 139 die originale Lesart wieder her.
- 9 Daniel 2000, 80. Zitat (kursiv) aus de la Motte 1976, 23. Weil Daniel nur die »in autographen Partitur und/oder in Originalstimmen« (ebd., 333) überlieferten Sätze als maßgeblich betrachtet – eine Haltung, die legitim, aber nicht alternativlos ist –, kommen die im Verlauf dieses Beitrags angeführten Beispiele nur insofern zur Begründung eventueller Gegenpositionen in Frage, als sie den besagten Kriterien genügen. Die Signatur JSB\* bezeichnet die ›sicheren‹ Choräle von Bach; für eine größere Auswahl von Sätzen ermittelte statistische Werte sind (abzüglich geringfügiger Differenzen) auf diese Gruppe übertragbar, sofern nichts anderes vermerkt ist.
- 10 Alle Notenbeispiele werden ohne Legatobögen wiedergegeben.
- 11 Immerhin ist der überlieferte Stimmensatz unter Beteiligung von Johann Christoph Bodinus (Telemanns Nachfolger in Frankfurt) entstanden. Vgl. dazu den krit. Bericht zu TMW 40, XI; siehe auch TMW 39, XXII.

Allerdings führt Daniel – seine oben zitierte Aussage relativierend – zwei Oktaven in Bach-Chorälen an, die sich aufgrund von Stollenwiederholungen ergeben.<sup>12</sup> Ergänzend sei auf die folgende Stelle verwiesen, die (bei allerdings unsicherer Quellenlage) in den beiden Fassungen von BWV 80.8 erscheint:<sup>13</sup>

Beispiel 2: BWV 80.8, »Das Wort sie sollen lassen stahn«, T. 0<sup>4</sup>–4<sup>3</sup>

Hier wird der komplette Schlussklang inklusive der Quinte um eine Oktave nach oben versetzt, was indessen eher als Registerwechsel denn als Parallelführung zu interpretieren ist. Demgegenüber sind im nächsten Beispiel nur zwei Stimmen betroffen, und die fragliche Intervallfolge liegt innerhalb der Phrase, sodass die Oktave deutlicher zutage tritt:

Beispiel 3: BWV 120a.8, »Lobe den Herren, der deinen Stand«, T. 1–5

Bach verwendet die gleiche Stimmführung bei der Wiederholung des Chorals (ab T. 19) sowie in der (vermutlich älteren) Fassung BWV 137.5<sup>14</sup>; ein Versehen dürfte also ausgeschlossen sein. Die Texte, von denen noch am ehesten Aufschlüsse über diese ungewöhnliche Schreibweise zu erwarten wären, weisen keinerlei Besonderheiten auf.<sup>15</sup>

An einigen Stellen finden sich Oktavparallelen, die durch Pausen unterbrochen sind, wobei die Zäsur durch eine der übrigen Chorstimmen überbrückt wird (Beispiel 4a) oder die Instrumentalstimmen fortlaufen (Beispiel 4b, mit Quint-Oktav-Parallele):

<sup>12</sup> BWV 139.6 und 251. Vgl. Daniel 2000, 80f.

<sup>13</sup> Vgl. auch CPHE 250, 273 und DIETEL 3, 35. In CPHE 20 und DIETEL 64 wird die Quinte vermieden.

<sup>14</sup> Vgl. auch DIETEL 77.

<sup>15</sup> Vgl. die Anmerkungen zu Beispiel 6.

Beispiel 4a: BWV 8(2).6,  
»Herrscher über Tod und Leben«, T. 3–4<sup>3</sup>

Beispiel 4b: BWV 147.6,  
»Wohl mir, daß ich Jesum  
habe«, T. 11–14

Solche Übergänge bereiten dann Probleme, wenn die Pausen im Zuge der Bearbeitung entfernt werden. So übernimmt Dietel in seiner Kopie des Satzes BWV 248.64 (DIETEL 122) eine Oktave am Phrasenübergang, obwohl im Original fünf Takte zwischen den Choralzeilen liegen. Dieses Vorgehen mag philologisch korrekt sein, wäre aber – falls man davon ausgehen kann, dass Bach eine unmittelbare Parallelführung nicht geduldet hätte<sup>16</sup> – als inadäquat zu betrachten.<sup>17</sup>

Die folgende Stelle (Beispiel 5a) kann insofern als ein Kuriosum gelten, als hier zwischen Bass und Alt gleich zwei Oktavparallelen hintereinander auftreten; Beispiel 5b zeigt Bachs Korrektur (umseitig).

Zwar ist die ältere Fassung nicht im Autograph überliefert, doch liegt mit dem von Bach revidierten Originalstimmensatz der Thomasschule eine fast gleichwertige Quelle vor.<sup>18</sup> Letzte Zweifel sind trotzdem nicht von der Hand zu weisen: So ist schwer vorstellbar, dass Bach neben der Parallele zunächst auch die Verdopplung des skalenfremden Leittons *cis* (\*) übersehen haben sollte, um sie im Nachhinein zu beheben.<sup>19</sup>

16 Vgl. auch die Diskussion in Fitsioris/Conklin (2008), 5.

17 Vgl. des weiteren die von Carl Ferdinand Becker mitgeteilte Fassung von BWV 225.2 (BECKER 11). Eine Oktave nach Fermate und kurzer Pause findet sich in Telemanns Version von »O Haupt voll Blut und Wunden«, TMW 33, 132 f. Leider fehlt in dem laut kritischem Bericht (26 f.) originalen Stimmensatz ausgerechnet der betroffene Alt; doch wird der vorhandenen Partitur aus dem Besitz von Georg Michael Telemann ein »hoher Quellenwert« (ebd.) zugestanden.

18 Siehe den kritischen Bericht zu Bd. 1,2 der NBA, wo die Parallelführung erwähnt wird (151). Die Revision der Chorstimmen ist durch autographe Eintragungen (Textkorrekturen) belegt. Inwieweit vom Herausgeber dargelegte Schwierigkeiten bei der Rekonstruktion der älteren Fassung aus dem (korrigierten) Originalstimmensatz (vgl. ebd., 151 f.) die Lesart der fraglichen Stelle tangieren, konnte nicht festgestellt werden.

19 Die Verdopplung von Leittönen ist allerdings auch dann nicht ganz ausgeschlossen, wenn diese durch Hochalteration entstehen; siehe z. B. BWV 183.5, T. 1(5)<sup>4,5</sup> und 2(6)<sup>4,5</sup>, wo die Strebetendenz der im Alt erscheinenden Töne durch Sprünge in Achtern kompensiert wird.

Beispiel 5a: BWV 91(2).6,  
»Das hat er alles uns getan«,  
T. 6<sup>4</sup>–9<sup>2</sup>

Beispiel 5b: BWV 91.6  
(= spätere Fassung)

Telemanns Choralsätze enthalten einige im Phrasenverlauf auftretende Oktavparallelen. Im nachstehend zitierten Fall scheint der Textbezug (»falscher Lehr«) auf der Hand zu liegen:<sup>20</sup>

Beispiel 6: TMW 30, 53–57,  
»Des dank ihm alle  
Christenheit«, T. 113–15

In den übrigen Fällen ist eine Beziehung zum Text jedoch nicht nachzuweisen. Obwohl die durchschnittliche Häufigkeit der in Telemanns Chorälen auftretenden Parallelen ungefähr derjenigen der Bachschen Originale entspricht, findet sich hier eine deutlich größere Anzahl fragwürdiger Stellen; doch wäre es wohl übertrieben, die Echtheit sämtlicher betroffener Choräle in Zweifel zu ziehen (Beispiel 7).<sup>21</sup>

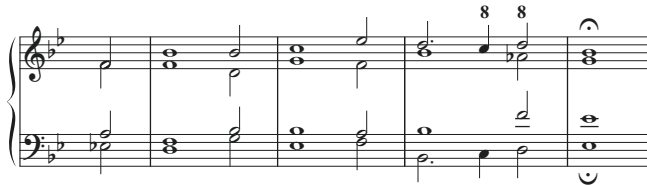
Offene Quinten sind etwas häufiger anzutreffen als Oktaven, was unter anderem auf die größere Bandbreite der hier in Frage kommenden musikalischen Situationen zurückzuführen ist. Daniel unterscheidet zwei Arten satztechnisch zulässiger Quintparallelen, welche im Folgenden als »Transitus-anticipatio-Typ« bzw. »Transitus-Typ« bezeichnet wer-

20 Textausdeutungen mittels intendierter Stimmführungsfehler lassen sich bereits im 16. Jahrhundert nachweisen, etwa in Caspar Othmayrs Satz »Wer in dem Schutz des höchsten ist«, wo an der Textstelle »vons Teufels Stricken« eine Oktavparallele erscheint (vgl. Günter Fork, *Schule des Partiturspiels*, Wolfenbüttel: Mössler 1980/82, Bd. 2, 65). Im Rahmen der späteren musikalischen Figurenlehre wurden derartige Verfahren indes nicht thematisiert.

21 Beide Sätze sind mit unsicherer Quelle (im Folgenden: u. Q.) überliefert.



Beispiel 7a: TMW 33, 27f.  
»Dein Blut, der edle Saft«,  
T. 1–4



Beispiel 7b: TMW 35,  
231–33 »Sei Lob und Preis  
mit Ehren«, T. 15<sup>3</sup>–19<sup>2</sup>

den.<sup>22</sup> Der erste Typ beruht auf der Kombination eines Septdurchgangs im Tenor mit einer Vorausnahme der Tenorklausel-Ultima im Sopran, die auf leichter Achtelposition am Phrasenende erscheint:



Beispiel 8: BWV 40.8,  
»Jesu, nimm dich deiner  
Glieder«, T. 1–2

Tatsächlich tritt dieses Stimmführungsmuster in den Chorälen aus Bachs Originalwerken nicht weniger als zehnmal auf, und zwar in fünf Sätzen<sup>23</sup> zu drei unterschiedlichen Melodien; hinzu kommen inklusive der Dubletten acht Stellen aus den Sammlungen, unter denen die folgenden Varianten zu finden sind (Beispiel 9, umseitig).

Im ersten Fall steht das Ausgangsintervall bereits am Taktanfang, während der Septime eine zusätzliche Antizipation folgt. Fragwürdig wirkt indes die zweite Stelle: Hier erscheint der Septdurchgang nicht im Tenor, sondern im Alt, und zudem verlaufen beide Stimmen in synchronen Achtelnoten, sodass die Parallele visuell wie auch akustisch deutlich hervortritt.

22 Vgl. Daniel 2000, 145–148. Fitsioris/Conklin (2008), die eine ähnliche Typologie wie Daniel entwickeln, führen zwar nicht alle, aber doch immerhin die meisten Quintparallelen an. Eine weitere Parallele wird für CPHE 169 (= BWV 355) vermerkt, die laut Auffassung der Autoren (ebd., 4; vgl. auch den krit. Bericht zu Bd. 3,2.2 der NBA, 233) jedoch auf einen Melodiefehler zurückgeht. Die vorliegende Untersuchung folgt der NBA-Fassung, wo die Stelle bereits korrigiert ist.

23 BWV 26.6, 40.8 und 244.40, dazu (mit u. Q.): 146.8 und 244b.40.

Beispiel 9a: CPHE 128 »Alles ist an Gottes Segen«, T. 5–6

Beispiel 9b: DIETEL 104  
»Jesu, meiner Seelen  
Wonne«, T. 11–12

Der andere Typ der ›legitimen‹ Quintparallele beruht auf einer *Transitus*-Figur, die als Durchgang oder Wechselnote auftreten kann:<sup>24</sup>

Beispiel 10a: BWV 48.7,  
»Herr Jesu Christ, einiger Trost«, T. 14–15

Beispiel 10b: BWV 33.6,  
»Ehre sei Gott in dem  
höchsten Thron«, T. 5–6

Neben den vier von Daniel zitierten Stellen sind zwei Fälle zu erwähnen, in denen die Quinte in Verbindung mit einer nachschlagenden Septime erscheint.<sup>25</sup> Die Quintparallele nach einer Wechselnote kommt in den Sätzen aus Originalwerken nur zweimal vor.<sup>26</sup> Immerhin kann auf die Verwandtschaft der auf Durchgangs- und Wechselnoten-

<sup>24</sup> Zur Terminologie siehe Daniel 2000, 113.

<sup>25</sup> BWV 185.6 bzw. 185(2).6.

<sup>26</sup> Zusätzlich in BWV 99.6. Vgl. auch CPHE 13 und DIETEL 80; außerdem CPHE\_ADD 2, PENZEL 6, 20. DIETEL 7 enthält eine Quinte nach oberer Wechselnote, die in der Dublette CPHE 252 fehlt. In einigen Sätzen aus den Sammlungen treten Quintparallelen bei Wechselnotenbewegung in Sech-



bildung beruhenden Formen verwiesen werden; auch findet sich eine ähnliche Stelle bei Telemann:<sup>27</sup>



Beispiel 11: TMW 40, 264 f.,  
»Hierauf so sprech ich Amen«, T. 10<sup>3</sup>–12<sup>3</sup>

Ausgehend von diesen beiden Typen postuliert Daniel, dass »offene Quintparallelen« zum einen »die Beteiligung wenigstens eines dissonanten Tons« verlangten<sup>28</sup>; des Weiteren würden sie »nicht in Hauptzählzeiten [...] und nicht zum Baß gesetzt«.<sup>29</sup> Solange sich die fraglichen Fortschreitungen innerhalb der Phrasengrenzen befinden, ist dem im Wesentlichen zuzustimmen. Daniels Argument, wonach die erste der in BWV 99.6 aufeinander folgenden Quinten als »Scheinkonsonanz« zu interpretieren sei<sup>30</sup>, erscheint plausibel; entsprechendes gilt auch für den folgenden Satz, in dem das *fis*<sup>1</sup> des Tenors als Vorhalt zum anschließenden e<sup>1</sup> fungiert:



Beispiel 12: BWV 107.7,  
»Herr, gib, daß ich dein  
Ehre«, T. 344–37

Für Quinten, die nach Pausen oder Fermaten auftreten, bleiben die genannten Einschränkungen bezüglich des Sonanzgrads und der metrischen Position ohne Konsequenzen; anders als bei Oktaven sind Interpolationen in anderen Stimmen nicht notwendig:

zehnteln auf (BECKER 6, T. 5, CPHE 370, MISC deest); vgl. auch BWV 244b.29, 29(2). Eine Quinte der Außenstimmen im Zusammenhang mit einer *superjectio* und einer nachfolgenden Vorschlagsnote findet sich in dem (nicht zum engeren Typ des Choralatzes gehörenden) Satz »Ruht wohl, ruht wohl, ihr heiligen Gebeine«, BWV 245.39<sup>11</sup>, T. 64<sup>3,75</sup>-65.

27 Die Quellenlage (Stimmensatz mit Chorstimmen von Bodinus) kann als halbwegs zuverlässig gelten. Ob die Quinten des zweiten Typs wirklich ausnahmslos intendiert waren oder nicht doch zum Teil auf Flüchtighkeitsfehler zurückzuführen sind, darf angesichts der geringen Zahl der nachweisbaren Fälle zumindest gefragt werden. Dass selbst Bach gegen solche Irrtümer nicht immun war, beweist seine Korrektur der Viola-Stimme im ersten Satz des fünften *Brandenburgischen Konzerts* (T. 11), mittels derer er vermutlich zwei Oktavparallelen mit der Solovioline zu eliminieren suchte, stattdessen aber eine Serie von sechs aufeinander folgenden reinen Quinten mit der rechten Hand des Cembalos produzierte (vgl. den krit. Bericht zu Bd. 7,2 der NBA, 111).

28 Daniel 2000, 146.

29 Ebd., 145.

30 Ebd., 147.

Beispiel 13a: BWV 57.8,  
»Richte dich, Liebste, nach  
meinem Gefallen«, T. 14–16

Beispiel 13b: BWV 190.7, »Laß uns das Jahr  
vollbringen«, T. 4–63

Allerdings gehören solche Quinten – gemessen an der Zahl der Choralphrasen – immer noch zu den Seltenheiten; in den Sätzen aus Bachs Originalwerken finden sie sich ungefähr so oft wie diejenigen des ›Transitus-Typs‹.<sup>31</sup>

Schließlich sei noch auf zwei Stellen aus autograph überlieferten Choralsätzen Telemanns hingewiesen:

Beispiel 14a: TMW 15, 198,  
»Er ist aus der Angst und Qual«, T. 105–108

Beispiel 14b: TMW 30,  
97–99, [ohne Text], T. 10<sup>3</sup>–14

Im ersten Fall könnte die von Sopran und Bass gebildete verminderte Septime als ›mildernder Umstand‹ angeführt werden. Der zweite Choral wurde von Telemann gestrichen

31 Ohne Fortschreitungen nach langen Pausen oder mit instrumentalen Einschüben verbleiben sechs Fälle, inklusive der im Oktavsprung erreichten Duodezime in BWV 73.5. Wolfgang Wiemer bemängelt zwei entsprechende Stellen in der Sammlung von Penzel (PENZEL 2 und 3, T. 7<sup>1</sup>, vgl. Wiemer 1987, 44), wo die Quinten zwischen Bass und Tenor liegen. Analoge Folgen mit derselben Stimmkombination finden sich in der Gruppe JSB\* nur nach Pausen von mindestens einem Takt Dauer und mit durchlaufenden Instrumentalstimmen (vgl. BWV 76.7/14 und 147.6/10). Fitsioris/Conklin versuchen die Quinte nach Fermate in BWV 73.5 mit der Annahme einer Mittelgrund-Prolongation des Tonikadreiklangs zu erklären (2008, 5f.).

– wohl deswegen, weil er irrtümlich eine Melodie gewählt hatte, die nicht dem vorgesehenen Text entsprach.<sup>32</sup>

Parallelführungen anderer, nicht perfekt konsonanter Intervalle scheinen – abgesehen von den durch sonstige satztechnische Erfordernisse vorgegebenen Einschränkungen – weitgehend unproblematisch zu sein. So treten etwa Folgen reiner Quartens<sup>33</sup> (3055, 722, 156) und großer Terzen (2907, 701, 193) in beträchtlicher Zahl auf. Sekunden (268, 65, 2) und Septimen (146, 39, 2) kommen naturgemäß seltener vor, sind aber zumindest für den Bach-Choral nicht generell auszuschließen. Dass sie bei Telemann fast gänzlich fehlen<sup>34</sup>, erklärt sich aus der einfacheren Faktur der Sätze, die nur eine limitierte Verwendung von Dissonanzfiguren gestattet.

## Verdeckte Parallelen

Angesichts der hohen Zahl von 15005 (3549, 1643) verdeckten Parallelen<sup>35</sup> erscheint Diether de la Mottes Einschätzung, entsprechende Fortschreitungen seien generell als unbedenklich zu betrachten, zunächst plausibel.<sup>36</sup> Allerdings nimmt bereits de la Motte Differenzierungen vor, denen Daniel eine Reihe eigener Thesen gegenüberstellt.<sup>37</sup> Bevor die Positionen de la Mottes und Daniels einer näheren Betrachtung unterzogen werden, sollen zunächst einige allgemeine Sachverhalte zur Sprache kommen. Die erhobenen Daten (Tabelle 3) lassen schon bei flüchtiger Betrachtung ein deutliches Übergewicht der Stimmkombinationen mit Bassbeteiligung erkennen: Diese sind für fast 70% der verdeckten Parallelen verantwortlich, obwohl der Bass als eine der Außenstimmen besonderen Anforderungen hinsichtlich der Stimmführung unterliegt. Dabei ist aber zu beachten, dass perfekte Konsonanzen mit Beteiligung des Basses fast doppelt so häufig auftreten wie zwischen den oberen Stimmen.<sup>38</sup> Auffällig ist einerseits ein höherer Anteil von Oktaven (19.3 : 7.2% mit/ohne Bass), andererseits die geringere Beteiligung von

32 Vgl. die Ausführungen im krit. Bericht, XII. Bei dem erwähnten Text handelt es sich um den des weiter oben zitierten Satzes »Es dank ihm alle Christenheit«; die dritte Zeile »von falscher *Lehr* und bösem Wahn« würde an der markierten Stelle mit der Quintparallele zusammenfallen. Ob hier ein weiteres Beispiel für die rhetorische Verwendung einer offenen Stimmführungsparallele vorliegt, muss gleichwohl als fraglich gelten, da sich der Text ansonsten kaum mit der von Telemann verwendeten Melodie in Übereinstimmung bringen lässt.

33 Alle Angaben inklusive Oktaverweiterungen. Die jeweils letzten beiden Zahlen in Klammern stehen hier und im Folgenden für die Gruppen JSB\* und TELE.

34 Sekundparallelen finden sich lediglich in TELE 36, 113–18, T. 14 bzw. 27<sup>3–4,5</sup> (Zusammentreffen von Antizipation und Leitton der Diskantklause), Septparallelen in TELE 33, 68 f., T. 3<sup>1,5–2</sup> und 39, 55 f., T. 20<sup>2–3</sup> (nach Vierteldurchgang), bei jeweils unsicherer Quellenlage.

35 In allen erfassten Sätzen. Sofern nicht anders vermerkt, werden im weiteren Verlauf dieses Abschnitts nur die vollständigen vierstimmigen Sätze behandelt.

36 De la Motte 1976, 24: »Im Gegensatz zur Lehrmeinung vieler Bücher sind verdeckte Quinten- und Oktavparallelen zwischen Unter-, Ober-, Mittel- und Außenstimmen gleichermaßen häufig in Meisterwerken komponiert worden und deshalb gut«.

37 De la Motte, ebd., Daniel 2000, 81–88.

38 Gezählt wurden Intervalle mit simultanem Einsatz beider Töne. Unterschiede im Diminutionsgrad spielen nur eine geringe Rolle.

Quarten (1.9 : 18.2%), was jedoch im ersten Fall durch die Fundamentfunktion der Unterstimme, im zweiten durch die Behandlung der ›primären‹ Quarte als Dissonanz leicht zu erklären ist. Die Häufigkeit bestimmter Typen von Ereignissen lässt also nicht in jedem Fall bereits die Ableitung von Regeln zu.

Entsprechend ist die auch geringe Anzahl verdeckter Primen in Relation zur Gesamtzahl der simultan einsetzenden Intervalle zu bewerten; allerdings liegt die Quote der in Geradbewegung erreichten Primen mit 13% immer noch niedriger als die der Oktaven (17.7%) oder Quinten (18.7%). De la Motte wie auch Daniel verweisen auf den Umstand, dass verdeckte Primen besonders oft zwischen Tenor und Bass auftreten. Am häufigsten ist die Kombination eines Quartsprungs im Bass mit einem Sekundschrift im Tenor zu beobachten (ca. 60%), am zweithäufigsten (ca. 15%) eine Kombination von Oktav- und Quartsprung:

Beispiel 15a: BWV 5.7,  
»Führ auch mein Herz und Sinn«, T. 0<sup>4</sup>–2<sup>3</sup>

Beispiel 15b: BWV 31.9,  
»So fahr ich hin zu Jesu Christ«, T. 0<sup>4</sup>–2<sup>3</sup>

Die zweite, nach Daniel auf einer »Verwechslung der Dreiklangstöne«<sup>39</sup> beruhende Form findet sich bei Telemann nur einmal, und zwar am Phrasenübergang<sup>40</sup>; allerdings verwendet Telemann Oktavsprünge (insbesondere bei steigender Bewegung) generell sparsamer als Bach. Auffällig ist ferner, dass die verdeckte Prime zwischen Bass und Tenor im Bach-Choral nur sehr selten bei fallender Bewegung auftritt; in den Sätzen aus Bachs Originalwerken finden sich dafür lediglich zwei Beispiele.<sup>41</sup> Telemann hingegen gebraucht die fallende Folge achtmal (davon einmal in einem fünfstimmigen Satz), wobei er stets auf die gleiche Intervallkonstellation (Quarte und Sekunde) zurückgreift:<sup>42</sup>

Zwischen Sopran und Alt ist im Unterschied zu allen anderen Stimmkombinationen häufiger die Abwärtsbewegung anzutreffen, und zwar fast immer in Verbindung mit einem Sprung des Soprans; die Aufwärtsbewegung erfolgt zumeist im Sekundschrift. Daniels Regel, wonach »Verdeckte Primen [...] in den drei Oberstimmen ungebräuchlich«<sup>43</sup>

39 Daniel 2000, 83.

40 TMW 35, 291f. (u. Q.), T. 26<sup>1</sup>–27<sup>1</sup>.

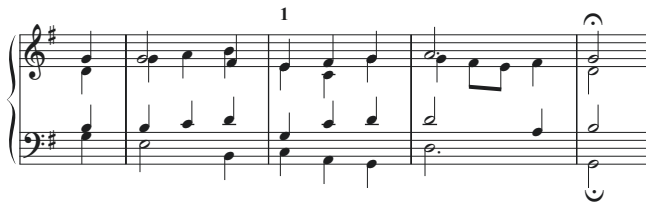
41 In den (weitgehend identischen) Sätzen BWV 059.3 und 175.7, T. 19<sup>2</sup> mit Oktavsprung abwärts im Tenor bei Wechselnotenbewegung des Basses. Vgl. auch DIETEL 110.



Beispiel 16: TMW 31, 132  
»In meines Herzens  
Grunde«, T. 1–5

seien, ist also am besten als Hinweis auf das bestehende Übergewicht von Bass und Tenor aufzufassen, zumal neben den vier von ihm angeführten Fällen acht weitere Stellen beim »originalen« Bach zu vermerken sind.<sup>44</sup>

Das von de la Motte formulierte Prinzip, wonach bei Beteiligung der Oberstimme diese zumeist das kleinere Sukzessivintervall aufweist<sup>45</sup>, trifft im statistischen Mittel auf alle drei Arten verdeckter Parallelen zu; unter dieser Voraussetzung lässt es sich auch auf die unteren Stimmen anwenden. Eine nach Intervallgröße, Bewegungsrichtung und Stimmkombination differenzierte Betrachtung ergibt jedoch ein uneinheitliches Bild. So werden etwa verdeckte Primen bei fallender Bewegung in keinem einzigen Fall gemäß der Regel behandelt<sup>46</sup>, doch ist dies nicht etwa als Ausdruck einer stilistischen Präferenz anzusehen, sondern aus der »Logik der Konstruktion« zu begründen<sup>47</sup>: Weil die oben liegende Stimme einen weiteren Weg zur Prime zurückzulegen hat als die Unterstimme, muss sie zwangsläufig auch das größere Intervall ausführen; bei Aufwärtsbewegung verhält es sich umgekehrt. Abweichungen von diesem Schema sind prinzipiell unmöglich und dementsprechend nirgends nachzuweisen.<sup>48</sup> Bei der folgenden Stelle handelt es sich nur scheinbar um eine Ausnahme, da die normale Anordnung der Stimmen durch die Kreuzung aufgehoben wird:



Beispiel 17: BWV 79.6,  
»Erhalt uns in der Wahr-  
heit«, T. 0<sup>3</sup>–4<sup>2</sup>

42 Das Werk ist u. a. in zwei vom Komponisten korrigierten Partiturabschriften überliefert. Bei den übrigen 7 Sätzen stellt sich die Quellenlage ungünstiger dar; für TMW 15, 57 f. existiert immerhin ein als verlässlich anzusehender Frankfurter Stimmensatz.

43 Daniel 2000, 84.

44 JSB\*: S-A: BWV 79.6, T. 2<sup>1</sup> und 2<sup>3</sup>, 91.6, T. 8<sup>3-5</sup>, 95.7, T. 1<sup>4</sup>, 129.5, T. 15<sup>3</sup>; A-T: BWV 46.6, T. 18<sup>4</sup>, 105.6, T. 2<sup>4</sup> und 129.5, T. 15<sup>2</sup>. Hinzu kommen 11 Primen an Phrasenübergängen.

45 De la Motte 1976, 24.

46 Vgl. Daniel 2000, 84.

47 Vgl. dazu Moraitis 1994, 147–158.

48 Für das diatonische System sind Gegenbeispiele mittels enharmonischer Notation zwar konstruierbar, wie z. B. die (musikalisch absurde) Folge *cisis<sup>1</sup>/deses<sup>1</sup> – h/h*; in solchen Fällen ist jedoch die Logik des zwölfstufigen Systems anzuwenden, womit das größere Intervall (gemessen in Halbtönen) nach wie vor in der oberen Stimme zu lokalisieren wäre.

Auch für in fallender Bewegung erreichte Quinten (ohne Oktaverweiterungen) ist die Gültigkeit von de la Mottes Regel zu verneinen; bei analogen Quartan hingegen (die nicht unter das Parallelenverbot fallen) liegt das kleinere Sukzessivintervall in den meisten Fällen oben. Ähnliches gilt für die Mehrzahl der imperfekten Konsonanzen<sup>49</sup>, sodass sich das Prinzip – den Ausschluss der erwähnten Sonderfälle vorausgesetzt – durchaus verallgemeinern ließe; dann allerdings wäre es als Satzregel im Kontext des Parallelenverbots entbehrlich. Im Übrigen kann dasselbe mit geringerer Verbindlichkeit auch für andere Bewegungsarten reklamiert werden.<sup>50</sup> Dabei ist ein tendenzieller Anstieg des ›regelkonformen‹ Anteils mit zunehmender Größe des Zielintervalls festzustellen, wofür nicht zuletzt die kontinuierliche Abnahme der durchschnittlichen horizontalen Intervallgröße vom Bass bis zum Sopran verantwortlich sein dürfte. Bemerkenswert ist allerdings, dass die Regel für fallende Fortschreitungen zu Doppel- und (seltenen) Tripeloktaven ohne Ausnahme gilt.<sup>51</sup> Konstruktive Notwendigkeiten scheinen hier nicht vorzuliegen; doch könnte die limitierte Verwendbarkeit der Sekunde im Bass (s. u.) in diesem Fall eine Rolle spielen.

Daniels Einschätzung, wonach »verdeckte Oktaven und Quinten der Außenstimmen [...] bei springendem Sopran gewöhnlich nur mit ›Verwechslung‹<sup>52</sup> auftreten, lässt sich wiederum nur tendenziell bestätigen. Zwar liegt der Anteil regelgerechter Fälle global (wie auch für die Sätze aus Bachs Originalwerken) bei ca. 75 %, doch sind insgesamt fast hundert Ausnahmen zu verzeichnen.<sup>53</sup> Daniel versteht unter ›Verwechslung‹ den Austausch von Akkordtönen bei gleichbleibender Harmonie; als typisch kann die folgende, an zahlreichen Satzanfängen anzutreffende Situation gelten:



Beispiel 18: BWV 69a.6,  
»Was Gott tut, das ist wohlgetan«, T. 0<sup>4</sup>–2<sup>3</sup>

- 49 Ausgenommen sind insbesondere Terzen bei absteigender Bewegung, da hier als Ausgangsintervalle bei ›regulärer‹ Intervalldisposition nur Primen und Sekunden in Frage kommen. Werden Terzen auf der einen und Primen auf der anderen Seite (für alle Richtungen) ignoriert, ergibt sich für die imperfekten Konsonanzen sogar ein leichtes Übergewicht.
- 50 Gegenbewegung erfolgt zumeist in diatonisch gleich großen Intervallen. Für beliebige Intervalle unterschiedlicher Größe ergibt sich ein Anteil von 63.1 % von Fortschreitungen im Sinne der Regel, bei Seitenbewegung sind es 62.4 %. Diese Quoten liegen zwar deutlich niedriger als im Fall der Geradbewegung (71.5 %), doch dürften sie noch als signifikant anzusehen sein.
- 51 Erwartungsgemäß dominiert dabei die Kombination von fallender Sekunde und Quinte (93.9 %).
- 52 Daniel 2000, 87. Hans-Jürgen Knipphals und Dirk Möller möchten verdeckte Parallelen der Außenstimmen nur mit Sekundanschluss im Sopran zulassen (vgl. Knipphals/Möller 1995, 10). Für Oktaven ergibt sich mit 94.1 % ›regelgerechter‹ Fortschreitungen (in allen Sätzen) zwar eine starke diesbezügliche Tendenz, doch sind immer noch 117 Ausnahmen zu konstatieren; bei Quinten beträgt die Quote 82.8 % (312 Ausnahmen).
- 53 Die Zahlen beziehen sich auf vollständige vier- und fünfstimmige Sätze. Von der Untersuchung der Außenstimmensätze (Gruppe SCHEM sowie BWV 163.6) wurde wegen der zum Teil unvollständigen Bezifferung abgesehen.

An der Bildung der betreffenden Parallelen können neben harmonieeigenen Tönen auch Durchgänge beteiligt sein.<sup>54</sup> Legt man Daniels Definition großzügig aus, kann das Merkmal der ›Verwechslung‹ durch dasjenige der ›beibehaltenen Harmonie‹ ersetzt werden. (In diesem Fall bleiben akzidentelle Unterschiede zwischen den Harmonien, insbesondere fehlende bzw. hinzugefügte Töne, alterierte Terzen und Vorhaltsbildungen, ebenso unberücksichtigt wie einfache Diminutionen, etwa eine Wechselnote im Bass oder eine *superjectio*-Figur im Sopran.) Trotz der nicht unbeträchtlichen Zahl von Abweichungen scheint zunächst einiges dafür zu sprechen, Daniels oben zitierte Aussage als unverbindliche Empfehlung zu akzeptieren. So lässt sich für einige Intervallkonstellationen ein sehr hoher Anteil von Fortschreitungen des ›Verwechslungstyps‹ belegen<sup>55</sup>, zudem ist bei Gegenbewegung und springendem Sopran keinerlei Tendenz zum Festhalten der Harmonie erkennbar: Die Quoten liegen hier lediglich bei 26.9% (für Oktaven) und 8.3% (für Quinten). Ganz anders verhält es sich bei Seitenbewegung, wo die Harmonie in jeweils rund 95% der Fälle erhalten bleibt – ein Befund, der kaum überrascht, da außer der 5-6-Vertauschung nicht allzu viele Möglichkeiten für einen Wechsel zur Verfügung stehen. Relevant ist dies indessen im Zusammenhang mit einer weiteren Beobachtung: Von den 376 (106, 27) verdeckten Parallelen der beschriebenen Art entstehen nicht weniger als 219 (63, 14) im Zusammenhang mit einem Oktavsprung des Basses. Weil dieser der Tonwiederholung in einem anderen Register entspricht, gelten hier ähnliche Bedingungen wie im Fall der Seitenbewegung. Dementsprechend werden, sofern der Bass um eine Oktave springt, 95.6% der verdeckten Oktaven und sogar 100% der Quinten im Zuge einer ›Verwechslung‹ erreicht; andernfalls liegen die Werte mit 33.3 bzw. 40.8% außerhalb des signifikanten Bereichs. Bei Gegenbewegung mit Sprung im Sopran und Oktavsprung im Bass bleibt die Harmonie sogar in sämtlichen beobachteten Fällen erhalten. Da aber das Parallelenverbot bei Gegen- wie auch schon bei Seitenbewegung keine Rolle spielt<sup>56</sup>, liegt die Vermutung nahe, dass es auch für Daniels ›Verwechslungstyp‹ von untergeordneter Bedeutung ist. Immerhin kommt der Harmoniewechsel bei Geradbewegung selbst dann, wenn Oktavsprünge des Basses ausgeklammert werden, noch signifikant häufiger vor als bei entsprechender Gegenbewegung. Am deutlichsten zeigt sich dies bei fallenden Quartsprüngen des Soprans zur Quinte über dem Bass, die im ersten Fall stets mit konstanter, im zweiten ausnahmslos mit wechselnder Harmonie gesetzt werden. Maßgeblich ist wiederum das Zusammenspiel konstruktiver Notwendigkeiten mit allgemeinen stilistischen Normen. Bleiben Wechselnoten und dreiklangsfremde Akkordtöne außer Betracht, so ergeben sich für den Außenstimmensatz unter den genannten Bedingungen die folgenden Möglichkeiten:

54 Ebd., 86.

55 Vor allem für fallende kleine Terzen (bei verdeckten Oktaven) sowie für steigende Quinten, fallende Quartan und steigende große Terzen (bei Quinten).

56 Ausgenommen sind lediglich die weiter unten behandelten Antiparallelen.



Beispiel 19: Geradbewegung (a–c) und Gegenbewegung (d–g) mit Quartfall des Soprans zur nachfolgenden Quinte

Die Varianten b) und e) scheiden wegen der im Verhältnis zum Bass gebildeten Quarte aus. Bei den unter a) und g) gezeigten Fortschreitungen stören die Sextsprünge, die im Bach-Choral zwar möglich sind, doch kaum ohne zwingenden Grund einer einfacheren Lösung vorzuziehen wären. Ebenfalls nur unter Vorbehalt verwendbar ist die bei f) dargestellte ›Antiquite‹ (s. u.). Es verbleiben also als plausibelste Optionen die Varianten c) und d), auf die tatsächlich in der überwiegenden Zahl aller Fälle – meist in Verbindung mit einem Durchgang im Bass – zurückgegriffen wird. Ein Zusammenhang mit dem Parallelenverbot ist auch hier unwahrscheinlich.

Dass bei Geradbewegung der Außenstimmen »offenbar besonders solche [Quinten und Oktaven] gemieden [wurden], die mit einer (fundamentalen) Sekundbewegung im Baß verbunden sind, zumal dann, wenn sie zu einer Diskant- oder Tenorklausel gehören«<sup>57</sup>, kann für den letzten Fall bestätigt werden: Tatsächlich finden sich an den 6159 Phrasenenden<sup>58</sup> lediglich zwei Ausnahmen, eine davon in einem originalen Choral Bachs:<sup>59</sup>



Beispiel 20: BWV 225.2, »Wie sich ein Vater erbarmet«, T. 189–191<sup>2</sup>

Allerdings sind bei Bach insgesamt nur acht Fälle zu verzeichnen, in denen am Schluss der Phrase eine verdeckte Parallele zwischen springendem Sopran und Bass erscheint; Telemann macht von dieser Möglichkeit überhaupt keinen Gebrauch. Der folgenden Abbildung sind sämtliche nachgewiesenen Intervallkombinationen zu entnehmen:<sup>60</sup>

57 Daniel 2000, 87. Hierbei ist ein Sprung im Sopran obligatorisch, da andernfalls das Prinzip der Geradbewegung verletzt würde; es besteht also eine Verbindung zu der oben erörterten Regel.

58 Die Bestimmung der Phrasenabgrenzungen durch den Computer stellt keine triviale Aufgabe dar, da das Phrasenende nicht in jedem Fall durch Fermaten, Wiederholungsdoppelstriche oder Generalpausen eindeutig gekennzeichnet ist. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wurden auch innerhalb der Zeilen liegende, schlussartige Wendungen (wie sie gelegentlich im Zusammenhang mit *exclamatio*-Figuren auftreten) als selbständige Phrasen betrachtet. Eine Tonwiederholung am Melodieende wurde nicht als »Altklausel« interpretiert, sofern kein Harmoniewechsel vorlag; die *ultima* war dann beim vorletzten Ton anzusetzen. In zweifelhaften Fällen musste das Phrasenende manuell markiert werden. Aufgrund dieser und anderer Probleme können die ermittelten Zahlen je nach Betrachtungsweise geringfügig voneinander abweichen.

59 Analog in BECKER 11, 17.1–3. Außenstimmensätze wurden einbezogen.





Beispiel 21: Verdeckte Parallelen der Außenstimmen bei springendem Sopran (Phrasenende)

Insgesamt wurden 95 (27, 2) Sekundschriffe gefunden, jedoch beruhen diese zu mehr als zwei Dritteln auf Durchgängen oder Wechselnoten, womit sie nicht den von Daniel genannten Kriterien entsprechen. Zwar dominiert unter den vom Bass ausgeführten Sukzessivintervallen die Oktave (59.2%), doch ist die Sekunde (außer bei Telemann) immer noch das zweithäufigste Intervall (22.1%). Bleiben Dissonanzfiguren unberücksichtigt, so liegt ihr Anteil mit 6.5% nur knapp unter demjenigen der Quinten (7.5%), alle anderen Intervalle sind noch seltener anzutreffen.

Schließlich formuliert Daniel eine Regel, der zufolge »verdeckte Oktaven der Außenstimmen, die nicht auf ›Verwechslung‹ beruhen, [...] auf Zeilenschlüsse verwiesen« seien.<sup>61</sup> Hier ist zunächst zu beachten, dass verdeckte Oktavparallelen zwischen Sopran und Bass abseits der Schlüsse generell sparsam eingesetzt werden: Von den 1963 (446, 209) außerhalb von Phrasenübergängen nachgewiesenen Fortschreitungen enden nicht weniger als 1809 auf der Klauselultima, sodass lediglich 154 (42, 13) Stellen auf alternativen Positionen verbleiben.<sup>62</sup> Für diese Diskrepanz ist einerseits der Umstand verantwortlich, dass die am Zeilenschluss sehr oft anzutreffende Verbindung von Tenor- und (fallender) Bassklausel notwendig zu einer Oktave in Geradbewegung führt<sup>63</sup>; andererseits lässt der weitaus höhere Anteil abseits des Phrasenendes liegender Fortschreitungen bei allen weiteren Stimmkombinationen<sup>64</sup> vermuten, dass verdeckte Oktaven (nicht jedoch Quinten) der Außenstimmen hier bewusst mit einer gewissen Zurückhaltung verwendet worden sind. Von 135 (42, 13) Stellen in den vollständigen vier- und fünfstimmigen Sätzen erfolgen 84 (22, 10) mit Harmoniewechsel; eine generelle Bevorzugung des ›Verwechslungstyps‹ ist also nicht zu erkennen. Lediglich an den Phrasenanfängen zeichnet sich ein deutliches Übergewicht der harmoniekonstanten Fortschreitungen ab: Hier liegt in 26 von 35 Fällen die bekannte Kombination von Quart- und Oktavsprung im Sopran bzw. Bass vor; an den verbleibenden neun Stellen führt der Bass einen Quartsprung aus, während die Oberstimme die (zumeist kleine) aufsteigende Sekunde enthält. Die Kombination ›Tenor-/Bassklausel‹ des Außenstimmensatzes mit resultierender Oktave scheidet am Phrasenbeginn also aus; dies gilt im Übrigen auch bei Gegenbewegung, sodass wiederum keine unmittelbare Beziehung zum Parallelenverbot vorzuliegen scheint.

60 Oben: Anzahl der gefundenen Stellen, in Klammern: Gruppe JSB\*.

61 Daniel 2000, 88.

62 In allen Sätzen. Dagegen sind 1047 von 1489 Quinten betroffen. Dass diese auch am Phrasenübergang (389 Stellen) weitaus häufiger auftreten als Oktaven (35), ist wohl durch die vorherrschende Oktavlage der Ultimaklänge zu erklären.

63 Vgl. Daniel 2000, 88.

64 79.7% gegenüber 7.9%. Phrasenübergänge sind wiederum ausgeschlossen.

## ›Rein-verminderte‹ und ›vermindert-reine‹ Quinten

Parallelführungen mit Beteiligung einer verminderten Quinte stellen insofern Sonderfälle dar, als sie in der Regel in einem harmonischen Kontext stehen, der bestimmte Anforderungen an die Auflösung bzw. Einführung des verminderten Intervalls impliziert.<sup>65</sup> Bei der ›vermindert-reinen‹ Folge handelt es sich im Grunde um eine verdeckte Parallele, da die Intervalle nur bezüglich ihrer diatonischen Größe, nicht jedoch akustisch übereinstimmen; die ›rein-verminderte‹ Fortschreitung fällt insofern aus dem Rahmen des ›klassischen‹ Parallelenverbots, als das entscheidende zweite Intervall keine perfekte Konsonanz darstellt, weswegen die üblichen Begründungen für eine Reglementierung nicht in Betracht kommen. Dieser Erwägung mag sich auch der aus dem traditionellen Tonsatzunterricht bekannte Lehrsatz verdanken, wonach nur rein-verminderte Quintenfolgen, nicht jedoch solche in umgekehrter Abfolge als zulässig zu betrachten seien.<sup>66</sup> Insgesamt wurden 199 Fortschreitungen der ersten und 154 der zweiten Art gefunden. In der ›Bach-Gruppe‹ kommen beide Formen ungefähr gleich häufig vor: Hier stehen 138 rein-verminderte 143 vermindert-reinen Folgen gegenüber.<sup>67</sup> Bei Telemann hingegen ist das Verhältnis deutlich zugunsten der ersten Form verschoben (61 gegenüber 11 Stellen), womit der oben erwähnte Lehrsatz wenigstens tendenziell Bestätigung erfährt.<sup>68</sup>

Im Folgenden werden zunächst die vermindert-reinen Quintparallelen behandelt. Diese erfolgen fast immer bei enger Lage der Intervalle<sup>69</sup> und ausnahmslos mit Sekundanschluss, wobei zu rund 90 % in der oberen Stimme die große Sekunde liegt, während die untere Stimme eine kleine Sekunde fortschreitet. Die Bewegung verläuft unter diesen Voraussetzungen aufwärts und somit im Sinne der von Daniel formulierten Regel (Beispiel 22).<sup>70</sup>

In etwa einem Viertel der Fälle wird der Tiefton des Intervalls mit einer ›5-6-Progression‹ über dem Bass eingeführt (Beispiel 22b); allerdings ist diese Konstellation nicht alternativlos.<sup>71</sup> Nichtsdestoweniger kann die verminderte Quinte (mit vertauschter Position der Sekundschritte) auch abwärts aufgelöst werden, insbesondere wenn sie zwischen dem zweiten und vierten Ton eines verminderten Septakkords (bei ›hinzugedachtem‹ Grundton also zwischen Quinte und kleiner None) auftritt (Beispiel 23).<sup>72</sup>

65 Vgl. Daniel 2000, 88.

66 Vgl. den von Daniel zitierten (und zu Recht angezweifelten) Merkspruch »*Rein-vermindert ungehindert, vermindert-rein, das laß sein!*« (ebd.). Sinngemäß (wenn auch in abgeschwächter Form) ist diese Auffassung bei Carl Philipp Emanuel Bach zu belegen (1762, 35); vgl. Daniel 2000, 89.

67 JSB\*: 42/39.

68 Dies ist nicht zwangsläufig als Hinweis auf abweichende kompositorische Prämissen zu interpretieren; vielmehr könnte dabei wiederum der zumeist niedrige, dem Typus des einfachen Kantionalsatzes entsprechende Diminutionsgrad der Telemann-Choräle eine Rolle spielen.

69 Duodezimen erscheinen lediglich in SCHEM 18, T. 25<sup>1,5-2</sup> (s. u.) und TMW 35, 332–34 (u. Q.), T. 17<sup>3-18</sup>.

70 Daniel 2000, 91: »Die Quintparallele vermindert-rein erfolgt aufwärts, gewöhnlich zwischen Sopran und Alt, keinesfalls aber mit Baßbeteiligung«.

71 So erfolgt die Einführung in BWV 55.5, T. 1<sup>2,5-3</sup> mit Hilfe eines 8-9-Durchgangs.

72 Die Stelle wird in Daniel 2000 (91, Fußnote 40) erwähnt. Neben den Dubletten CPHE 262 und DIETEL 26 sind in diesem Zusammenhang zu nennen: BWV 95.1, T. 26<sup>2-27</sup> (Phrasenübergang)

Beispiel 22a: BWV 20.7,  
»Solang ein Gott im  
Himmel lebt«, T. 0<sup>2</sup>-2<sup>3</sup>

Beispiel 22b: BWV 36(2).8,  
»Lob sei Gott dem Vater  
ton«, T. 3-4

Beispiel 23: BWV 2.6,  
»Das wollst du, Gott, be-  
wahren rein«, T. 2<sup>4</sup>-4<sup>3</sup>

Diese Stelle unterscheidet sich grundlegend von den oben angeführten Beispielen, da die im Verhältnis zum Bass gebildete verminderte Septime in Abwärtsbewegung weitergeführt werden muss<sup>73</sup>; eine Vermeidung der Parallele wäre also allenfalls durch eine Modifikation des Tenors zu erreichen<sup>74</sup>, die im vorliegenden Fall jedoch das kontrapunktische Gesamtbild nachteilig beeinflussen würde.

Vermindert-reine Quintparallelen mit Beteiligung des Basses möchte Daniel generell für unzulässig erklären.<sup>75</sup> Die folgende Stelle aus einem autograph überlieferten Bach-Choral sei als eine der (seltenen) Ausnahmen zitiert:<sup>76</sup>

und 244b.10 (Partituraschrift von Altnikol), T. 7<sup>4</sup>- 8<sup>1</sup>, TMW 40, 220f. (u. Q.) T. 18<sup>2</sup>-19<sup>1</sup>, CPHE 114, T. 12<sup>3</sup>-13<sup>1</sup>, 339, 14<sup>2.5-3</sup>, PENZEL 15, T. 4<sup>4.5</sup>-5<sup>1</sup> (in Umkehrung). Die übrigen fünf Stellen, darunter BWV 65.7, T. 18<sup>2-2.5</sup> (vgl. Daniel, ebd.) bleiben hier außer Betracht.

73 Vereinzelt auftretende Ton- oder Klangwiederholungen vor dem absteigenden Sekundschritt (wie in BWV 169.7, T. 13<sup>4.5</sup> bzw. 245.37, T. 7<sup>4</sup>) stellen keine Regelverletzungen dar. Ausnahmsweise kann die Fortsetzung auch in einem abwärts gerichteten Sprung bestehen, siehe z. B. BWV 248.46, T. 4<sup>3-4</sup> (Terzsprung) und 80b.1, T. 23<sup>2-2.5</sup> (Quartsprung). In SCHEM 23, T. 11 (letztes Achtel) sowie vierstimmig in PENZEL 24, T. 7 erfolgt die Auflösung mit Verzögerung nach eingeschalteter *superfectio*, wodurch eine vermindert-reine Quintparallele vermieden wird. Die Stelle muss allerdings schon wegen der dabei entstehenden verminderten Oktave als fragwürdig angesehen werden. Bei den Stimmkombinationen ohne Bassbeteiligung ist eine Aufwärtsbewegung des Hochtens nur in CPHE 133, T. 18<sup>4.5</sup>-19<sup>1.5</sup> und 339, T. 3<sup>1-2</sup> (jeweils chromatisch) nachzuweisen.

74 Am häufigsten geschieht dies durch Quintabsprung, siehe z. B. BWV 20.7/11, T. 13<sup>4</sup>-14<sup>1</sup>.

75 Daniel 2000, 90.

76 Vgl. des weiteren CPHE\_ADD 2, T. 12<sup>2.5-3</sup> (Wechselnote), PENZEL 8, T. 6<sup>2.5-3</sup>, 15, T. 4<sup>4.5</sup>-5<sup>1</sup> (s.o.), TMW 35, 332-34 (u. Q.), T. 17<sup>3</sup>-18<sup>1</sup> (Vorrang der Oberstimme). Die vermindert-reine Parallele in

Beispiel 24: BWV 29.8,  
»Sei Lob und Preis mit  
Ehren«, T. 38<sup>3</sup>–41<sup>2</sup>

Hier liegt ein ›verkürzter Dominantseptakkord‹ mit verdoppelter Septime vor; der Sopran übernimmt die reguläre Fortsetzung, sodass die Mittelstimme steigen kann (was sie aufgrund der sonst entstehenden Oktavparallele auch muss). Der Regel, wonach die verminderte Quinte »zum Baß [...] eine Dissonanz dar[stellt], die der verengenden Auflösung zur Terz bedarf«, womit sich »die Parallelführung in die reine Quinte folglich verbietet«<sup>77</sup>, kann in diesem Fall nicht entsprochen werden.<sup>78</sup> Festzuhalten bleibt, dass die vermindert-reine Quintenfolge zwischen den Außenstimmen nicht zu belegen ist<sup>79</sup>, was der von Knippahls und Möller formulierten Regel entspricht.<sup>80</sup>

Im Unterschied zur vermindert-reinen Quintparallele tritt die rein-verminderte Form in rund einem Viertel der Fälle in weiter (Duodezim-)Lage auf. Nach Daniel verläuft die Fortschreitung regelmäßig in fallender Richtung<sup>81</sup>, was für gut 80 % der Fälle zu bestätigen ist. Oft dient sie der Einführung einer Dominantseptime (Beispiel 25a), doch ist auch die Form mit der None über dem ›virtuellen‹ Grundton (Beispiel 25b) zu belegen:

Beispiel 25a: BWV 28.6,  
»All solch dein Güt wir  
preisen«, T. 10<sup>4</sup>–12<sup>3</sup>

TMW 32, 098f. (autograph), T. 17<sup>3</sup>–22 dürfte auf einem Irrtum beruhen: Telemann setzt in den beiden Dubletten des Chorals (TMW 32, 027f. und 114–16) im Tenor den Grundton statt der Dominantseptime.

77 Daniel 2000, 90.

78 Darüber hinaus gilt das Auflösungsgebot für »primäre« verminderte Quinten nicht ganz so streng wie für verminderte Septimen: Vgl. z. B. BWV 20.7 (20.11), T. 13<sup>1-2</sup> (Chromatik), 40.3, T. 2<sup>1-2</sup> und 119.9, T. 7<sup>3-8</sup> (›Heterolepsis‹ mit Registerwechsel), 140.7, T. 45<sup>2-2.5</sup> (7 : 8) oder 245.5(2), T. 6<sup>4-7</sup> (Leittonabspung im Bass).

79 Die Fortschreitung in SCHEM 18, T. 25<sup>1.5-2</sup> dürfte zu vernachlässigen sein, da das zweite Intervall nach einer Pause im Sopran und mit interpolierender Achtelbewegung des Basses einsetzt.

80 Vgl. Knippahls/Möller 1995, 11. In instrumentalen Sätzen ist die Parallele, namentlich bei Figurationen, auch in den Außenstimmen möglich, siehe z. B. Bachs *Wohltemperiertes Klavier*, Bd. I, Präludium VI, T. 5<sup>1.83-2</sup>, Fuga VII, T. 15<sup>3.25-3.5</sup> oder Fuga X, T. 11<sup>3.5-3.75</sup> (analog in den T. 22 und 32).

81 Daniel 2000, 91: »Die Quintparallele rein-vermindert erfolgt abwärts und gewöhnlich in den drei Oberstimmen.«



Beispiel 25b: BWV 185.6,  
»Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ«, T. 10<sup>4</sup>-12<sup>2</sup>

Die von Daniel angeführten vier Ausnahmen aus Bachschen Originalwerken<sup>82</sup>, von denen eine oben abgebildet ist (Beispiel 25b), ereignen sich sämtlich im Phrasenverlauf und (ebenso wie die »regulären« Fälle) mit Sekundanschluss. Für Phrasenübergänge besteht zusätzlich die Möglichkeit eines Aufwärtssprungs, auf die Bach häufig in den Sätzen zu der Melodie »Herzlich tut mich verlangen« (Beispiel 26b) zurückgreift:<sup>83</sup>



Beispiel 26a: BWV 13.6, »So sei nun, Seele, deine«, T. 10<sup>4</sup>-12



Beispiel 26b: BWV 244.62, »Wenn ich einmal soll scheiden«, T. 11<sup>4</sup>-13<sup>2</sup>

Telemann verwendet die aufsteigende Variante zehnmal, was etwa einem Sechstel der beobachteten Fälle entspricht.<sup>84</sup> Von den innerhalb der Phrase lokalisierten Stellen seien hier nur die auf sicheren Quellen beruhenden wiedergegeben:

82 Ebd., Fußnote 41.

83 In BECKER 9, T. 5<sup>1-2</sup> liegt ein Terzsprung am Phrasenanfang vor. Ansonsten finden sich 5 Terzen bei Übergängen, z. B. in CPHE 16, T. 3<sup>1-4</sup>.

84 Allerdings möchte Daniel seine Regel auf den »spätbarocken Choralatz namentlich J.S. Bachs« (2000, 91) bezogen wissen.



Beispiel 27a: TMW 15, 47,  
»Treib, Herr, von mir und  
verhüte«, T. 1–5



Beispiel 27b: TMW 22,  
93 f., »Dein Nam' ist  
zuckersüß Honig«, T. 13–16

Der harmonische Kontext – aus ›moderner‹ Perspektive ließen sich die Zielklänge als Subdominanten interpretieren – lässt die Frage nach der ›absoluten‹ Bewegungsrichtung sekundär erscheinen; auch bieten sich bei der vorgegebenen Ausgangssituation kaum Alternativen zu einer steigenden Einführung an.

### Indirekte Parallelen

Daniel ersetzt den für Musik des *stylus gravis* fragwürdigen Begriff der ›Akzentparallele‹ durch den der ›indirekten Parallele‹<sup>85</sup>, eine Neuerung, die hier übernommen wird. Auch wenn ein ›Akzent‹ nicht unbedingt als Klangverstärkung verstanden werden muss, sondern ebenso einen ›inneren‹ Schwerpunkt bezeichnen kann, ist doch das Argument, wonach »eine indirekte Parallele auch leichte Taktzeiten betreffen« könne, »ohne dadurch mehr oder weniger legitim zu sein«<sup>86</sup>, nicht von der Hand zu weisen; jedenfalls spielt die metrische Qualität, auch wenn sie einen gewissen Einfluss zu besitzen scheint (s. u.), nicht die entscheidende Rolle. Über die Verwendbarkeit solcher nach Interpolation in mindestens einer Stimme erfolgenden Parallelführungen entscheiden nach Daniel die Art der verwendeten Intervalle, ihre Distanz im Satzverlauf und gegebenenfalls auch die Frage, ob die besagte Folge zwischen den Außenstimmen auftritt.<sup>87</sup>

Besondere Aufmerksamkeit erfordern naturgemäß Fortschreitungen von einer Taktzeit zur nächsten. Für Oktaven (bzw. Primen) betrachtet Daniel die Gegenbewegung generell als obligatorisch, für Quinten indes nur in Bezug auf die Außenstimmen. Demnach können Stellen wie die folgenden als unproblematisch gelten (Beispiel 28).

Die Interpolation eines oder mehrerer Töne mit resultierender Gegenbewegung stellt zugleich ein probates Mittel zur Vermeidung offener Parallelen dar, das oft auch nachträglich angewendet werden kann, um ›verunglückte‹ Stellen zu reparieren; in welcher

85 Daniel 2000, 92.

86 Ebd.

87 Vgl. ebd., 92 ff.



Beispiel 28a: BWV 1.6,  
»Wie bin ich doch so herzlich froh«, T. 2<sup>4</sup>-4<sup>3</sup>

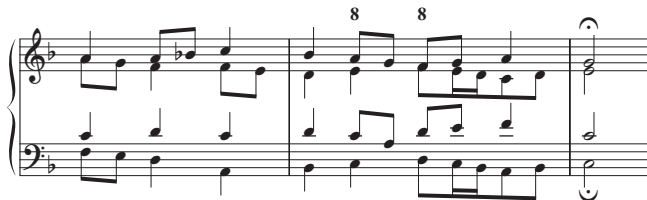


Beispiel 28b: BWV 7.7,  
»Das Aug allein das Wasser  
sieht«, T. 16<sup>4</sup>-18

Stimme der Ausgleich erfolgt, ist dabei von untergeordneter Bedeutung. Für Primen sowie für zwischen Bass und Sopran auftretende Oktaven und Quinten kann die Gültigkeit der von Daniel formulierten Regel bestätigt werden; allerdings ist die Zahl der nachweisbaren Stellen gering.<sup>88</sup> Von den 193 (47, 2) nicht von den beiden Außenstimmen gebildeten indirekten Oktaven weisen 28 (11, 0) keine Gegenbewegung auf; dabei liegt fast ausnahmslos ein Richtungswechsel in einer der betroffenen Stimmen vor:<sup>89</sup>



Beispiel 29a: BWV 194.6,  
»Heiliger Geist in Himmels Throne«,  
T. 11-12



Beispiel 29b: BWV 52.6,  
»In dich hab ich gehoffet,  
Herr«, T. 6<sup>2</sup>-8<sup>2</sup>

88 13 (6, 0), 12 (4, 0) bzw. 18 (6, 1). Die in SCHEM 42, T. 14<sup>2</sup>-15<sup>1</sup> vorliegende indirekte Oktave ohne eingeschaltete Gegenbewegung kommt als Gegenbeispiel nicht in Betracht, da das Metrum trotz der *Alla-breve*-Signatur als vierzeitig zu interpretieren ist. (Dies ergibt sich u. a. aus der Position der Zeilenschlüsse).

89 Vgl. auch Kaiser 2002, 152 (zweites Beispiel). Ohne Richtungswechsel, jedoch mit Seitenbewegung verläuft die Fortschreitung in CPHE 205, T. 25<sup>2-3</sup>.

Diese Option kommt außerhalb des Außenstimmensatzes ausnahmsweise in Betracht, wenn der Einsatz von Gegenbewegung nicht möglich ist oder zu einem weniger plausiblen Gesamtergebnis führen würde.<sup>90</sup>

Auch bei Quinten kann der Ausgleich auf diese Weise erfolgen, doch stellt die Voraussetzung eines der beiden Zieltöne (mit resultierender Seitenbewegung) die häufigere Variante dar:<sup>91</sup>



Beispiel 30: BWV 78.7,  
»Herr, ich glaube, hilf mir  
Schwachen«, T. 1–2

Quinten, die nicht mit Hilfe einer der beschriebenen Methoden ausgeglichen werden, gehen entweder von einer leichten Taktzeit aus, oder das erste Intervall setzt asynchron (z. B. nach Überbindung) ein. Zumindest auf dieser Ebene scheint die »Akzentuierung« im weitesten Sinn doch eine gewisse Rolle zu spielen.<sup>92</sup>

Indirekte Parallelen im Abstand einer halben Taktzeit treten nur als Quinten, nie zwischen den Außenstimmen und gewöhnlich im Zusammenhang mit einer diminuierten *superjectio*-Figur auf<sup>93</sup>; wegen der sehr kurzen Dauer des ersten Hochtons bei asynchronem Einsatz des Ausgangsintervalls sind über den Richtungswechsel hinaus gehende Maßnahmen entbehrlich:



Beispiel 31: BWV 248.5,  
»Wie soll ich dich empfangen«, T. 2<sup>3</sup>–3<sup>3</sup>

Primen und Oktaven, die von einer halben Taktzeit (beispielsweise einer leichten Achtelposition) zur nächstfolgenden halben Taktzeit entstehen, werden durch Gegenbewegung

90 Dass entsprechende Stellen bei Telemann fehlen, mag erneut auf die oben genannten Gründe zurückzuführen sein.

91 Vgl. Daniel 2000, 93. Ohne Gegenbewegung oder Richtungswechsel: 164 (44, 2) Fälle, mit Richtungswechsel ohne Gegen- oder finale Seitenbewegung: 41 (9, 0).

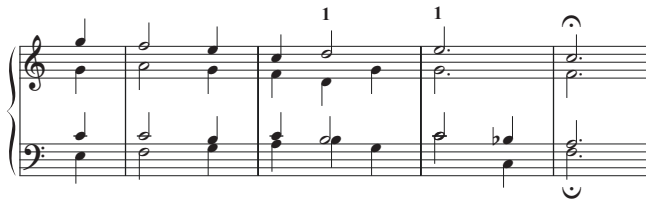
92 Betroffen sind 21 (3, 0) Stellen. Die einzige Ausnahme findet sich in PENZEL 7, T. 5<sup>1-2</sup>, wo die erste Quinte durch eine Antizipation vorbereitet wird.

93 SCHEM 10, T. 6<sup>1-1.5</sup> (Außenstimmen) scheidet wiederum wegen einer missverständlichen *Alla-breve*-Signatur aus; ansonsten weicht nur PENZEL 18, T. 7<sup>4-4.5</sup> (ohne Richtungswechsel) von der Standardform ab. Die Stelle wird auch von Wiemer erwähnt (1987, 45); die an gleicher Stelle angeführte »Akzentoktave« ist zum einen aufgrund der vorliegenden Gegenbewegung, zum anderen wegen des asynchronen einsetzenden zweiten Intervalls nicht zu beanstanden.



ausgeglichen<sup>94</sup>, bei Quinten gilt dies nur für die Außenstimmen<sup>95</sup>, sodass Daniels oben erwähneter Regel hier vollständig entsprochen wird. Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass Oktaven außerhalb des Außenstimmensatzes auch bei bloßem Richtungswechsel toleriert worden wären und lediglich wegen der auf Achtelposition eingeschränkten satztechnischen Möglichkeiten nicht zur Anwendung gekommen sind.

Indirekte Parallelen von einer Taktzeit zur übernächsten müssen nach Daniel entweder mit eingeschalteter Gegenbewegung oder mit Seitenbewegung zum Zielintervall erfolgen<sup>96</sup>; doch finden sich an den insgesamt 6972 (1779, 390) Stellen nicht weniger als 713 (176, 45) Abweichungen. Am ehesten noch ist die Regel auf Primen anwendbar<sup>97</sup>, zumal zwei der bei Bach nachzuweisenden ›irregulären‹ Fortschreitungen durch Fermaten unterbrochen werden.<sup>98</sup> Im folgenden Beispiel wird die Phrasengrenze nicht überschritten; den Ausgleich gewährleistet die Seitenbewegung am Anfang der Folge in Verbindung mit einem Richtungswechsel in derselben Stimme:



Beispiel 32: BWV 19.7,  
»Laß dein Engel mit mir  
fahren«, T. 27<sup>3</sup>–31

Wenigstens in Bezug auf Quinten und Oktaven erscheint Daniels Forderung eindeutig zu streng: Selbst wenn man Fortschreitungen über Phrasengrenzen und Stellen mit asynchronem Einsatz des Ausgangsintervalls unberücksichtigt lässt, wären bei konsequenter Anwendung der Regel immer noch 296 der untersuchten Sätze – darunter 76 aus zuverlässig überlieferten Werken Bachs – als ›fehlerhaft‹ einzustufen. Auch im Außenstimmensatz sind gelegentlich Ausnahmen anzutreffen, wie die folgenden Beispiele zeigen:



Beispiel 33a: BWV 9.7, »Ob sich's anließ, als wollt er nicht«, T. 10<sup>4</sup>–12<sup>3</sup>

94 In BWV 227.7 (u. Q.), T. 274<sup>2.5-3.5</sup> findet sich eine Oktave am Phrasenübergang nach Achtelpausen in beiden Stimmen; der Ausgleich erfolgt durch Seitenbewegung am Ende. Vgl. auch die Dubletten CPHE 283 und Dietel 21 (jeweils T. 17).

95 Fünf in der Schemelli-Sammlung nachzuweisende Quinten ohne Gegenbewegung sind aus dem bereits genannten Grund zu vernachlässigen.

96 Daniel 2000, 93.

97 Stellen/Ausnahmen: 196/11 (65/3, 12/0).

98 BWV 40.3, T.7.2–7.4 und 248.28, T.6.2–6.4.

The image shows a short musical excerpt in G major, BWV 96.6. It consists of two staves. The right hand has a quarter note G4 (fingered 5), followed by a quarter note A4 (fingered 5), and then a half note G4 with a fermata. The left hand has a quarter note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note G3 with a fermata. The interval between the two notes is a perfect fifth.

Beispiel 33b: BWV 96.6, »Ertöt uns durch dein Güte«, T. 0<sup>4</sup>–2<sup>3</sup>

In beiden Fällen findet keine Gegenbewegung, wohl aber ein Richtungswechsel statt. Fehlt auch dieser, so reicht eine am Anfang der Stelle vorliegende Seitenbewegung aus, um den Ausgleich herzustellen; bei Quinten genügen bereits eingefügte Achteldurchgänge (Beispiel 34b):

The image shows a short musical excerpt in G major, BWV 12.7. It consists of two staves. The right hand has a quarter note G4 (fingered 8), followed by a quarter note A4 (fingered 8), and then a half note G4 with a fermata. The left hand has a quarter note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note G3 with a fermata. The interval between the two notes is a perfect fifth.

Beispiel 34a: BWV 12.7, »Was Gott tut, das ist wohlgetan«, T. 8<sup>4</sup>–10<sup>3</sup>

The image shows a short musical excerpt in G major, BWV 59.3. It consists of two staves. The right hand has a quarter note G4 (fingered 5), followed by a quarter note A4 (fingered 5), and then a half note G4 with a fermata. The left hand has a quarter note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note G3 with a fermata. The interval between the two notes is a perfect fifth.

Beispiel 34b: BWV 59.3, »Komm, Heiliger Geist, Herre Gott«, T. 12<sup>3</sup>–14

Jedoch können Quinten in dieser Distanz auch ohne Gegenbewegung, finale bzw. initiale Seitenbewegung oder einen Richtungswechsel auftreten.<sup>99</sup> Von den insgesamt 4030 (990, 233) Stellen sind allerdings nur 22 (6, 4) betroffen, von denen keine im Außenstimmensatz liegt.

Werden auch auf leichter Zeit oder asynchron einsetzende Fortschreitungen ausgeklammert, verbleiben noch sieben Fälle, darunter zwei aus zuverlässig überlieferten Bach-Werken. In Beispiel 35a ist der Vorhaltscharakter des zweiten Hochtons zu beachten, der dem Quintintervall einen eigentümlichen Reiz verleiht (Beispiel 35).<sup>100</sup>

Bei einem Abstand von anderthalb Taktzeiten sind derartige Quinten noch nicht nachzuweisen; dafür findet sich bei Primern und Oktaven vereinzelt der Ausgleich durch Seitenbewegung am Anfang.<sup>101</sup>

99 Bei Oktaven geschieht dies nur einmal am Phrasenübergang, und zwar in DIETEL 122, T. 2.3–3.1.

100 Vgl. auch TMW 39, 67 (u. Q.), T. 17.1–17.3 (steigend in Bass und Tenor). Ansonsten sind nur Dubletten der oben zitierten Sätze betroffen.

101 Beim »originalen« Bach ist dies nur für die Oktave zu belegen; als einzige Stelle innerhalb einer Phrase verbleibt hier BWV 126.6, T. 9<sup>4</sup>–10<sup>1.5</sup>.

Beispiel 35a: BWV 57.8, »Richte dich, Liebste, nach meinem Gefallen«, T. 6–7

Beispiel 35b: BWV 122.6, »Es bringt das rechte Jubeljahr«, T. 9–12

Indirekte Parallelen, die sich über mehr als zwei Taktzeiten erstrecken, können nach Daniel vernachlässigt werden.<sup>102</sup> Ob sie sich tatsächlich in jedem Fall »der Aufmerksamkeit entziehen«, ist insbesondere für Folgen fraglich, die von der ›Eins‹ eines Takts bis zur nächsten ›Eins‹ reichen, zumal auch hier kaum Fortschreitungen ohne Ausgleich durch Gegenbewegung, finale bzw. initiale Seitenbewegung oder einen Richtungswechsel vorkommen. Nachzuweisen sind lediglich drei Quintenfolgen bei Telemann, eine davon in der im autorisierten Erstdruck überlieferten *Johannespassion* (1745):

Beispiel 36: TMW 29, 3f., »Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld«, T. 1–5

Wie auch an den beiden anderen Stellen<sup>103</sup> wird die von den Mittelstimmen gebildete Quintenfolge durch den zur Prime steigenden Bass »verdeckt«. Gleichwohl könnte eingewandt werden, dass sich beim Abstand eines ganzen Takts, insbesondere in stärker diminuierten Choralsätzen, fast zwangsläufig eines der oben genannten Bewegungsmuster ergeben muss. Dies ist in der Tat auch bei Intervallen, die nicht zu den perfekten Konsonanzen zählen, für gewöhnlich der Fall; doch waren hier immerhin noch 121 (23, 29) indirekte Parallelen (zumeist in Terzen oder Sexten, aber auch in Quartan) ohne jeglichen Ausgleich zu verzeichnen – ein Befund, der auch durch die vergleichsweise größere Anzahl der Fortschreitungen nicht aufgewogen wird.

<sup>102</sup> Daniel 2000, 92: »Größere Abstände entziehen sich der Aufmerksamkeit und sind damit satztechnisch irrelevant.«

<sup>103</sup> TMW 35, 304–06, T. 2<sup>1</sup>–3<sup>1</sup> und 332–34, T. 18<sup>1</sup>–19<sup>1</sup> (u. Q.).

## Antiparallelen

Mit dem nicht sehr glücklich gewählten, jedoch kaum sinnvoll zu ersetzenden Begriff der ›Antiparallele‹ werden in Gegenbewegung verlaufende Folgen gleichartiger, jedoch hinsichtlich des Grades ihrer Oktaverweiterung verschiedener Intervalle bezeichnet.<sup>104</sup> Da die Größendifferenz der betroffenen Intervalle (z. B. Oktave-Prime, Duodezime-Quinte und umgekehrt) nach dieser Definition mindestens eine Oktave beträgt<sup>105</sup>, muss auch die Summe der von den beiden Stimmen ausgeführten Sukzessivintervalle diesem Wert entsprechen. Somit bewirkt die Antiparallele eine Verengung oder Erweiterung des aktuellen Tonraums um eben diese Oktave, was Konsequenzen für die Führung der übrigen Stimmen nach sich zieht.

Daniels Feststellung, wonach Antiprimen »nirgends nachzuweisen«<sup>106</sup> seien, ist angesichts von 15 dokumentierten Fällen<sup>107</sup> (darunter fünf in ›gesicherten‹ Bach-Chorälen und drei bei Telemann) nicht aufrecht zu erhalten:

Beispiel 37a: BWV 248.64  
»Nun seid ihr wohl gerochen«, T. 12<sup>4</sup>–14<sup>3</sup>

Beispiel 37b: BWV 251  
»Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut«, T. 12<sup>4</sup>–14

104 Hugo Riemann erhebt im Vorwort zur dritten Auflage (1897) seiner *Harmonielehre* (1880, IX) den Anspruch, das Verbot entsprechender Intervallfolgen (vgl. ebd., 31) erstmals formuliert zu haben, wobei er sich des Begriffs der ›Antiparallele‹ noch nicht bedient. Riemann hatte indessen Vorläufer; so schreibt Johann Georg Albrechtsberger schon 1790: »Auch muß man sich sogar in der Gegenbewegung vor zwoen Quinten, und Octaven hüten; besonders, wenn eine Orgel, die mit einem Pedal versehen ist, die Begleitung mit macht; weil die Organisten die meisten Grundtöne mit dem linken Fuße treten, und sehr oft aus einem Quartensprunge aufwärts, einen Quintensprung abwärts, und umgekehrt machen, folglich gerade Quinten, oder Octaven gehört werden« (1790, 20f.). Dies wird für den »strengen« zweistimmigen Satz reklamiert, sollte aber bei Beteiligung des Basses auch für mehr als zweistimmige Sätze gelten. Riemann begründet sein Verbot hingegen mit dem Hinweis auf den ähnlichen Verschmelzungsgrad der oktavidentischen Konsonanzen. Heinrich Schenker (1910, 175; siehe auch 212–217) verweist auf den »Umkehrungscharakter« bestimmter im Kontext von Antiparallelen auftretender Intervalle, womit er implizit die harmonische Komponente ins Spiel bringt.

105 Die Doppeloktave ist als Differenzintervall nur viermal nachzuweisen, und zwar in BWV 162.6 und 162(2).6 (Intervallfolge 22–8), CPHE 209 und DIETEL 6 (19–5) jeweils bei der Stollenwiederholung sowie in CPHE 229, T.15<sup>3–4</sup> (5–19) am Phrasenübergang.

106 Daniel 2000, 98.

Auffällig ist an beiden Sätzen das Vorliegen von Stimmkreuzungen, die den mit der Oktavreduzierung verbundenen Raumverlust kompensieren. Doch sind Antiprimen auch ohne Kreuzung der Stimmen möglich, wie das folgende Beispiel von Telemann zeigt:<sup>108</sup>

Beispiel 38: TMW 31, 132,  
»In meines Herzens Grunde«, T. 10<sup>3</sup>-14

Lösungen wie die oben zitierten eignen sich, wie die meisten der in diesem Beitrag angeführten Ausnahmen, sicher nicht als Lehrbeispiele für den »gewöhnlichen« vierstimmigen Satz. Dennoch erscheint es unzweckmäßig, sie gänzlich außer Betracht lassen: In dem Telemann-Choral etwa wäre eine akzeptable Fortsetzung unter den gegebenen Voraussetzungen kaum anders zu realisieren.

Antioktaven kommen in den untersuchten Sätzen insgesamt 60 (13, 8) Mal vor, wobei die Folgen 15-8 und 1-8 mit 30 bzw. 17 Stellen am häufigsten vertreten sind. Überproportional oft, nämlich 25 Mal, tritt die Antioktave in den Außenstimmen auf, allerdings ausschließlich an Phrasenübergängen. Innerhalb der Phrase verbleiben 18 (4, 3) Fälle, von denen 17 dem Muster 1-8 entsprechen:<sup>109</sup>

Beispiel 39a: BWV 154.8,  
»Meinen Jesum laß ich nicht«, T. 1-2

Beispiel 39b: BWV 244.32,  
»Mir hat die Welt trüglich gericht'«, T. 0<sup>4</sup>-3<sup>1</sup>

107 Ohne Fortschreitungen nach sehr langen Pausen, inklusive Dubletten. 9 Stellen entfallen auf Phrasenübergänge.

108 Zur Quellenlage s. o.; vgl. auch TMW 33, 16f., T. 20<sup>1</sup>-21<sup>1</sup> und 40, 302, T. 16<sup>1</sup>-17<sup>1</sup> (u. Q.). Ohne Stimmkreuzung (ein Zusammentreffen der Stimmen in der Prime bleibt hier unberücksichtigt) verläuft auch die von Alt und Tenor gebildete Folge in CPHE 272, T. 6<sup>3-4</sup>; in BWV 48.3, T. 6<sup>3-4</sup> (am Phrasenübergang) liegt die Stimmkreuzung bereits beim Ausgangsklang vor.

109 Nur in TMW 35, 231-33 (u. Q.) wird die Folge 8-15 verwendet.

Von den 180 (54, 10) nachgewiesenen Antiquinten liegen 34 (7, 3) zwischen Sopran und Bass, doch ist Daniels Beobachtung, wonach die Antiquinte innerhalb der Phrase für die Außenstimmen nicht in Frage kommt<sup>110</sup>, bezüglich der originalen Bach-Choräle zu bestätigen; in den anderen Gruppen finden sich fünf Ausnahmen.<sup>111</sup>

Demgegenüber stellen Konsekutiven zweier perfekter Konsonanzen in Gegenbewegung kein Problem dar, wie die beträchtliche Zahl von 4717 Fortschreitungen der Form 8-5 bzw. 5-8 (inklusive Oktaverweiterungen) belegt.<sup>112</sup> Dabei ist jedoch zu beachten, dass die konstruktiven Voraussetzungen bei perfekten Konsonanzen unterschiedlichen Typs von den für Antiparallelen beschrieben abweichen: Da die Intervallgrößen nun im günstigsten Fall nicht mehr um eine Oktave, sondern (je nach Bewegungsrichtung und Reihenfolge der Intervalle) um eine Quarte oder Quinte differieren, verringert sich auch die Gesamtgröße der erforderlichen Sukzessivintervalle auf diesen Betrag. In der Tat überschreiten 99.4% der untersuchten Folgen die besagte Quart- bzw. Quintdifferenz nicht.<sup>113</sup> Dafür, dass die Größe der Sukzessivintervalle (zuzüglich der Konsequenzen, die sich daraus für die anderen Stimmen ergeben) eine gewisse Rolle spielt, scheint auch der Umstand zu sprechen, dass Antiquarten (28 Fälle, erwartungsgemäß ohne Beteiligung des Basses) und -sexten (83) ebenfalls nur selten auftreten. Jedoch ist die Zahl der Antiterzen (833) immer noch recht hoch, und Fortschreitungen der Außenstimmen im Phrasenverlauf (193) scheinen hier (wie auch schon bei den Sexten, wo mit 19 Fällen ein proportional vergleichbarer Anteil vorliegt) keinen besonderen Einschränkungen zu unterliegen.<sup>114</sup> Die konsequente bzw. weitgehende Vermeidung von Antioktaven und -quinten der Außenstimmen im Phrasenverlauf ist daher nicht allein mit dem Hinweis auf die Differenzen der Intervallgrößen zu erklären.

Wie bei fast jeder Satzregel sind gelegentliche Ausnahmen von den allgemein geltenden Prinzipien möglich. Im folgenden Beispiel wird die Wirkung einer Vorhaltsdissonanz durch die Antiquinte auf ›einleuchtende‹ Weise unterstrichen – ein Verfahren, welches für das gewöhnliche Choralrepertoire allerdings kaum Betracht kommt:<sup>115</sup>

110 Vgl. Daniel 2000, 97. Wie bereits deutlich wurde, lässt sich diese Regel auch für Oktaven formulieren.

111 CPHE 114, T. 3<sup>4</sup>–4<sup>1</sup>, DIETEL 38/CPHE\_ADD 7, T. 3<sup>1-2</sup> und TMW 36, 113–18 (u. Q.), T. 10<sup>2-3</sup> und 23<sup>2-3</sup>.

112 Fortschreitungen, die Oktavsprünge enthalten, bleiben hier unberücksichtigt. Selbst die Folge 5–1 ist mit 455 Stellen häufig vertreten.

113 Undezimen erscheinen lediglich an 18, Duodezimen an 8 Stellen, wobei jeweils eines der beiden Intervalle eine zusätzliche Oktaverweiterung aufweist. Innerhalb der Phrase und zwischen den Außenstimmen geschieht dies nur in CPHE 9, T. 4<sup>2-3</sup> (19–8 zur Fermate, mit Undezimsprung im Bass) sowie SCHEM 46, T. 2<sup>2.5</sup>–3<sup>1</sup> und 14<sup>2.5</sup>–15<sup>1</sup> (22–12 am Phrasenanfang, mit fallender Septime im Sopran).

114 Dass Antiterzen etwa zehnmal so häufig auftreten wie Antisexten könnte damit zusammenhängen, dass zwar beide Terzen, nicht aber beide Sexten eines Dreiklangs ohne weiteres zwischen dem Bass und einer der oberen Stimmen einsetzbar sind. Für diese Annahme spricht indirekt der Umstand, dass 809 der beobachteten Terzen (also über 97%) unter Beteiligung des Basses entstehen. Begünstigt wird dies nicht zuletzt durch die damit zur Verfügung stehende größere Bewegungsfreiheit. Im Fall der Quartan ist eine ähnliche Argumentation möglich.

115 Die Melodie stammt nach Ansicht von Frieder Rempff »möglicherweise von Bach« (NBA 3,2.1, krit. Bericht, 56). Vgl. auch CPHE\_ADD 7.



Beispiel 40: DIETEL 38,  
»Denket doch, ihr  
Menschen-kinder«, T. 3–4

## Scheinparallelen

Folgen im mehrstimmigen Satz perfekte Konsonanzen gleicher Größe derart aufeinander, dass sich durch Umverteilung der Stimmen Parallelführungen ergeben würden, so gilt dies gemeinhin nicht als Regelverstoß; da solche Fortschreitungen meist erst bei der Ausführung auf einem Tasteninstrument auffallen, ist zuweilen auch von »Klavierparallelen« die Rede. Im mehr als zweistimmigen Satz beruhen derartige, hier als »Scheinparallelen« bezeichnete Klangbewegungen nicht zwangsläufig auf Stimmkreuzungen; vielmehr sind die so genannten »Kreuzungsparellen« als Spezialfälle in der Gruppe der ersteren enthalten. Echte Kreuzungsparellen, die sich zwischen zwei Stimmen ereignen, finden sich nur sehr selten. Belegbar sind lediglich 6 (2, 0) zwischen Alt und Tenor auftretende Quinten, die jeweils in Verbindung mit einem Oktavsprung erfolgen.<sup>116</sup>



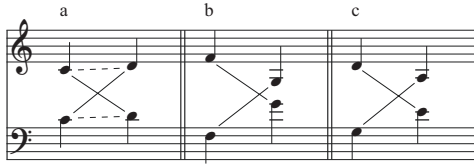
Beispiel 41a: BWV 97.9,  
»So sei nun, Seele, deine«, T. 2<sup>4</sup>-4<sup>3</sup>



Beispiel 41b: BWV 121.6, »Lob, Ehr und Dank sei dir gesagt«, T. 10<sup>4</sup>-13<sup>1</sup>

Bei der Klärung der Frage, warum anders gestaltete zweistimmige Folgen nirgendwo anzutreffen sind, hilft wiederum ein Blick auf die konstruktiven Gegebenheiten. Kreuzungsprimen zwischen zwei Stimmen wären mit offenen Primen äquivalent und scheiden daher von vornherein aus (Beispiel 42a):

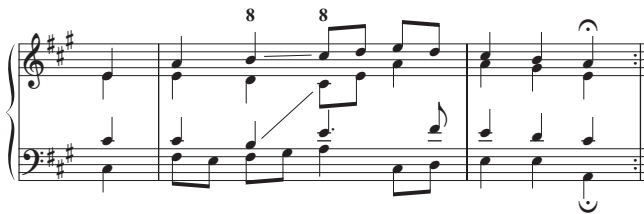
<sup>116</sup> Vgl. auch die Dubletten DIETEL 66 bzw. CPHE 55, dazu CPHE 355 = DIETEL 115, T. 3<sup>2-3</sup>.



Beispiel 42: Kreuzungsprimen, -oktaven und -quinten zweier Stimmen

Oktaven erforderten wenigstens einen Sept- und einen Nonensprung, weshalb sie gleichfalls kaum in Betracht kommen (42b). Kreuzungsquinten ließen sich noch am ehesten bei Sekundabstand der Rahmenintervalle realisieren, da hier ein Sextsprung in einer der beiden Stimmen hinreichend wäre (42c). Ob dieses Stimmführungsmuster bewusst vermieden wurde oder nur »mangels Gelegenheit« in keinem der untersuchten Sätze zur Anwendung gekommen ist, muss offen bleiben; doch erscheint die zweite Annahme nicht weniger plausibel als die erste. Die Zahl der Kreuzungsquarten (51, 13, 1)<sup>117</sup> liegt deutlich höher als die der -quinten; Kreuzungssexten kommen indessen nur zweimal vor<sup>118</sup>, und größere Intervalle fehlen gänzlich.

Weitaus häufiger sind Scheinparallelen mit drei beteiligten Stimmen; Stimmkreuzungen auf der Ausgangs- oder Zielposition (vgl. Beispiel 43a) treten in rund 13 % der insgesamt 27594 (6480, 3859) Fälle auf:



Beispiel 43a: BWV 245.11, »Wer hat dich so geschlagen«, T. 10<sup>3</sup>–12



Beispiel 43b: BWV 94.8, »Was frag ich nach der Welt!«, T. 4<sup>4</sup>–6<sup>3</sup>

Die von Daniel zitierten Stellen entsprechen ausnahmslos dem ›dreistimmigen Kreuzungstyp<sup>119</sup>; dass die Parallelen durch die Stimmkreuzungen »verschleiert« werden<sup>120</sup>, dürfte angesichts der statistischen Befunde jedoch als sekundär anzusehen sein. Gut ein Drittel der Fortschreitungen beruht auf Quintspiegelungen (wie z. B.  $d^2-g^1/g^1-c^1$ );

117 Die Zahlen beziehen sich auf reine Intervalle.

118 In CPHE 18, T. 12<sup>4-4.5</sup> und 346, T. 12<sup>4.5-13</sup> (jeweils zwischen Alt und Tenor).

119 Vgl. Daniel 2000, 99ff.

120 Ebd., 99 und 100.



fallende Quinten kommen dabei etwa doppelt so oft vor wie steigende, was auf den Einfluss harmonischer Faktoren hindeutet.

Scheinparallelen unter Beteiligung von vier Stimmen sind mit 4909 (1134, 639) nachgewiesenen Stellen zwar deutlich seltener vertreten, doch liegt die Anzahl der möglichen Stimmkombinationen im vierstimmigen Satz (6) hier *a priori* niedriger als bei der dreistimmigen Form (24). Nicht selten ist eine Verbindung von Drei- und Vierstimmigkeit zu beobachten, wie im vorletzten Takt des folgenden Beispiels:

Beispiel 44: TMW 29, 226 f., »Darum wir wollen loben«, T. 30<sup>4</sup>–33

Besonderheiten bezüglich der Beteiligung des Außenstimmensatzes, der syntaktischen Position oder des Einsatzes von Geradbewegung zum Zielintervall<sup>121</sup> waren bei den mehr als zweistimmigen Scheinparallelen nicht festzustellen, sodass sie unter Beachtung der sonstigen satztechnischen Regeln ohne Einschränkungen verwendbar sein sollten.

\* \* \*

Die vorliegende Studie mag zunächst als Beleg dafür dienen, dass die Anwendung computergestützter Analysemethoden auch für die »konventionelle« Musiktheorie von signifikantem Nutzen sein kann. Im Verlauf der Untersuchung war nicht selten eine Modifikation der Fragestellung nötig, um übergreifende Zusammenhänge zu beleuchten oder Teilaspekte der behandelten Probleme sichtbar zu machen; die entsprechenden statistischen Erhebungen hätten auf herkömmlichem Wege zum Teil mehrere Monate in Anspruch genommen, während der Rechner sie in wenigen Sekunden bewältigte. Dieser Vorteil bringt aber auch Risiken mit sich – fällt es doch allzu leicht, die methodische Verantwortung den Zahlen selbst zu übertragen, statt deren Bedeutungen in den jeweiligen Kontexten kritisch nachzuspüren. Deshalb wurde auf den vorangegangenen Seiten so oft wie möglich ins Detail gegangen.

Die gewonnenen Erkenntnisse sind zum einen als Beitrag zur Stilanalyse zu verstehen, zum anderen fordern sie zur Diskussion einiger Paradigmen der traditionellen Satzlehren heraus. Allerdings dürfte nicht jeder dokumentierte Sonderfall die Neuformulierung etablierter Lehrsätze rechtfertigen: Regelsysteme müssen – soweit sie didaktischen Ansprüchen verpflichtet sind – überschaubar bleiben, wenn sie ihren ursprünglichen Zweck nicht verfehlen sollen. Die daraus resultierende, manchmal beträchtliche Differenz zur »musikalischen Realität« bedarf indes eines Ausgleichs: Daher bildet die am individuellen Fall orientierte Sichtweise neben der Vermittlung von Regeln einen unverzichtbaren Bestandteil jedes anspruchsvollen Tonsatzlehrgangs. (Daniels Buch ist – trotz der vorgebrachten Einwände – hierfür ein Musterbeispiel.)

121 Deren Anteil entspricht mit knapp 20% dem Durchschnittswert für perfekte Konsonanzen.

## Anhang

Tabelle 1: Die untersuchten Satzgruppen

Signatur	Bedeutung	Nummerierung	Anzahl
JSB (BWV) <sup>122</sup>	Sätze aus Originalwerken von J. S. Bach (außer BWV 27.6 und 43.11)	BWV-Nr. (gem. NBA)	251
CPHE	Sammlung C. Ph. E. Bach (Breitkopf-Druck 1784–87)	gem. NBA 3,2.2, 2–212	371
CPHE_ ADD	Addenda zur Gruppe CPHE	gem. NBA 3,2.2, Anhang, 214–218	9
DIETEL	Sammlung J. L. Dietel	gem. NBA 3,2.1, 9–101	149
PENZEL	30 Sätze aus der Sammlung Chr. Fr. Penzel	gem. NBA 3,3, 55–76	30
BECKER	11 Choräle und geistliche Lieder nach der Ausgabe von C. F. Becker	gem. NBA 3,3, 79–88	11
MISC	4 weitere Sätze aus der NBA III,3 sowie BWV 27.6 (= Anh. 170) und 43.11	BWV-Nr. (gem. NBA)	6
SCHEM	Geistliche Lieder und Arien aus dem Gesangbuch von G. Chr. Schemelli	gem. NBA 3,2.1, 104–237	69
TELE (TMW)	Choralsätze von G. Ph. Telemann	TMW Band, Seite	100

(Fußnoten zu den Tabellen 1 und 2)

122 JSB\* = nur Sätze mit sicherer Quelle (215), ohne die nach (sicheren) Quellen anderer Bach-Werke edierten Sätze BWV 162(2).6, 172.6 und 185(2).6. Dubletten wurden im Rahmen der Statistiken als eigenständige Sätze behandelt, nicht ausgeschriebene Wiederholungen (mit Ausnahme der Anschlussstellen) blieben unberücksichtigt. Für weitere Informationen, insbesondere hinsichtlich abweichender Lesarten, vgl. Moraitis 2010.

123 Ohne die mit Df, L, P++ und Pi gekennzeichneten Einträge; siehe die folgende Fußnote.

124 Df = nachgewiesener Druckfehler, F = nach Fermate (- = nicht notiert), sofern keine Pause oder Wiederholung vorliegt, L = abweichende Lesart (siehe krit. Bericht), O = Oktavsprünge, P = nach Pause (+ = mehr als ein Takt, ++ = mehr als zwei Takte, i = Interpolationen in der zweiten Stimme), W = nach Wiederholung. Zur Quellenlage (Gruppe JSB: nach NBA und Göttinger Bach-Katalog, Gruppe TELE: nach TMW): a = alle Stimmen autograph (i.d.R. in Partitur) überliefert, b = Originalstimmensatz (- = Vokalstimmen unvollständig), c (Gruppe TELE) = zeitnahe, unter Beteiligung von Bodinus entstandener Stimmensatz (s. o.), andernfalls kein Eintrag.

Tabelle 2: Offene Parallelen in vollkommenen Konsonanzen

Gruppe	Anzahl <sup>123</sup> (1, 8, 5)	Satz, Takt/Taktzeit des Zielklangs, Stimmen, Intervall, (Anm. <sup>124</sup> )	
JSB	47 (0, 16, 31)	8.6, 4 <sup>2</sup> , T-B, 8 (P) (b) 8(2).6, 4 <sup>2</sup> , T-B, 8 (P) (b) 24.6, 23 <sup>2</sup> , T-B, 8 (P+) (a) 26.6, 4 <sup>2,5</sup> , S-T, 5 (a) 33.6, 6 <sup>1</sup> , S-T, 5 (a) 40.8, 2 <sup>2,5</sup> , S-T, 5 (a) 40.8, 4 <sup>2,5</sup> , S-T, 5 (a) 40.8, 6 <sup>2,5</sup> , S-T, 5 (a) 40.8, 16 <sup>2,5</sup> , S-T, 5 (a) 48.7, 14 <sup>2</sup> , A-T, 5 (a) 57.8, 16 <sup>1</sup> , S-T, 5 (P) (a) 73.5, 8 <sup>4</sup> , S-B, 12 (F, O) (b) 76.7, 29 <sup>4</sup> , T-B, 5 (P) (a) 76.14, 29 <sup>4</sup> , T-B, 5 (P) (a) 80.8(1), 0(4) <sup>4</sup> , S-B, 8 (W, O) 80.8(1), 0(4) <sup>4</sup> , A-B, 5 (W, O) 80.8(2), 0(4) <sup>4</sup> , S-B, 8 (W, O) 80.8(2), 0(4) <sup>4</sup> , A-B, 5 (W, O) 86.6, 14 <sup>1</sup> , S-T, 5 (a) 91(2).6, 8 <sup>3,5</sup> , A-B, 8 (b) 91(2).6, 8 <sup>4</sup> , A-B, 8 (b) 99.6, 11 <sup>4</sup> , S-T, 5 (a) 107.7, 36 <sup>4</sup> , S-T, 5 (b) 115.6, 11 <sup>1</sup> , A-T, 5 (F) (a) 120a.8, 3 <sup>2</sup> , T-B, 8 (O) (a) 120a.8, 21 <sup>2</sup> , T-B, 8 (O) (a) 137.5, 3 <sup>2</sup> , T-B, 8 (O) (b)	139.6, 0(4) <sup>4</sup> , S-B, 15 (W) (b) 146.8, 10 <sup>2,5</sup> , S-T, 5 147.6, 14 <sup>1</sup> , A-B, 8 (P+) (a) 147.6, 14 <sup>1</sup> , T-B, 5 (P+) (a) 147.10, 14 <sup>1</sup> , A-B, 8 (P+) (a) 147.10, 14 <sup>1</sup> , T-B, 5 (P+) (a) 174.5, 23 <sup>4</sup> , A-T, 5 (F) (a) 175.7, 21 <sup>2</sup> , A-B, 5 (P) (a) 185.6, 14 <sup>3</sup> , A-T, 5 (b) 185(2).6, 14 <sup>3</sup> , A-T, 5 190.7, 18 <sup>4</sup> , A-B, 12 (F) (a) 225.2, 183 <sup>4</sup> , A-B, 8 (P++) (a) 244.40, 4 <sup>2,5</sup> , S-T, 5 (a) 244.40, 8 <sup>2,5</sup> , S-T, 5 (a) 244b.29, 13 <sup>2</sup> , S-T, 8 244b.29(2), 13 <sup>2</sup> , S-T, 8 244b.40, 4 <sup>2,5</sup> , S-T, 5 244b.40, 8 <sup>2,5</sup> , S-T, 5 248.23, 11 <sup>4</sup> , A-B, 12 (P+) (a) 248.33, 2 <sup>2</sup> , S-A, 5 (a) 248.64, 55 <sup>4</sup> , T-B, 8 (P++) (a) 251, 0(4) <sup>4</sup> , T-B, 8 (W) (a)
CPHE	40 (0, 19, 21)	2, 0(4) <sup>4</sup> , S-B, 8 (W) 2, 0(4) <sup>4</sup> , A-B, 5 (W) 4, 14 <sup>1</sup> , S-T, 5 8, 2 <sup>2,5</sup> , S-T, 5 (L) 13, 6 <sup>1</sup> , S-T, 5 (L) 20, 0(4) <sup>4</sup> , S-B, 8 (W, O) 34, 9 <sup>1</sup> , T-B, 5 (F, O) 36, 6 <sup>3</sup> , T-B, 5 (F, O) 38, 11 <sup>1</sup> , A-T, 5 (F) 70, 0(6) <sup>4</sup> , S-B, 15 (W) 70, 0(6) <sup>4</sup> , A-B, 12 (W) 128, 6 <sup>2,5</sup> , S-T, 5 137, 3 <sup>3</sup> , T-B, 5 (F) 139, 2 <sup>2</sup> , S-A, 5 (L) 150, 13 <sup>4</sup> , S2-B, 12 150, 18 <sup>1</sup> , T-B, 8 (Df) 150, 21 <sup>1</sup> , A-T, 5 (Df) 163, 0(4) <sup>4</sup> , A-B, 15 (W) 167, 8 <sup>3</sup> , A-B, 8 (F) 176, 14 <sup>1</sup> , S-T, 8 182, 0(4) <sup>4</sup> , S-B, 15 (W) 182, 0(4) <sup>4</sup> , A-B, 12 (W) 205, 8 <sup>4</sup> , T-B, 5 (W) 226, 12 <sup>4</sup> , A-B, 8 (F)	243, 1 <sup>1</sup> , S-B, 15 (W) 250, 0(4) <sup>4</sup> , S-B, 8 (W, O) 250, 0(4) <sup>4</sup> , A-B, 5 (W, O) 264, 12 <sup>4,5</sup> , S-T, 5 269, 1 <sup>1</sup> , S-A, 5 (W) 269, 1 <sup>1</sup> , S-B, 12 (W) 269, 1 <sup>1</sup> , A-B, 8 (W) 273, 0(4) <sup>4</sup> , S-B, 8 (W, O) 273, 0(4) <sup>4</sup> , A-B, 5 (W, O) 286, 1 <sup>1</sup> , S-B, 15 (W) 309, 0(4) <sup>4</sup> , S-B, 15 (W) 309, 0(4) <sup>4</sup> , A-B, 12 (W) 319, 8, 3., S-T, 5 326, 16 <sup>4</sup> , A-B, 12 (W) 328, 0(4) <sup>4</sup> , T-B, 8 (W) 333, 8 <sup>3</sup> , A-B, 8 (F) 358, 0(7) <sup>4</sup> , S-B, 15 (W) 367, 1(10) <sup>1</sup> , S-T, 5 (W) 367, 1(10) <sup>1</sup> , S-B, 12 (W) 367, 1(10) <sup>1</sup> , T-B, 8 (W) 370, 3 <sup>3</sup> , S-T, 8
CPHE_ ADD	6 (0, 5, 1)	2, 7 <sup>3</sup> , S-T, 8 2, 7 <sup>4</sup> , S-T, 8 2, 7 <sup>4</sup> , A-B, 5	2, 12 <sup>3</sup> , S-T, 8 9, 15 <sup>3</sup> , S-B, 15 9, 15 <sup>4</sup> , S-T, 8

DIETEL	40 (0, 13, 27)	3, 0(4) <sup>4</sup> , S-B, 8 (W, O) 3, 0(4) <sup>4</sup> , A-B, 5 (W, O) 7, 5 <sup>3</sup> , A-T, 5 23, 18 <sup>4,5</sup> , S-T, 5 27, 11 <sup>1</sup> , A-T, 5 (F) 29, 1(6) <sup>1</sup> , S-A, 5 (W) 29, 1(6) <sup>1</sup> , S-B, 12 (W) 29, 1(6) <sup>1</sup> , A-B, 8 (W) 35, 0(4) <sup>4</sup> , S-B, 8 (W, O) 35, 0(4) <sup>4</sup> , A-B, 5 (W, O) 40, 14 <sup>2</sup> , A-T, 5 42, 12 <sup>4,5</sup> , S-T, 5 49, 8 <sup>4</sup> , A-B, 12 (F) 57, 5 <sup>2</sup> , S-T, 8 57, 12 <sup>2</sup> , S-B, 12 63, 1(6) <sup>1</sup> , S-B, 15 (W) 64, 0(4) <sup>4</sup> , S-B, 8 (W, O) 66, 9 <sup>3</sup> , S-T, 12 68, 14 <sup>3</sup> , A-T, 5 77, 3 <sup>2</sup> , T-B, 8 (O) 77, 13 <sup>1</sup> , A-B, 8 (F) 77, 13 <sup>1</sup> , T-B, 5 (F) 80, 6 <sup>1</sup> , S-T, 5 81, 38 <sup>3</sup> , S-T, 12	88, 4 <sup>2</sup> , T-B, 8 (P) 104, 12 <sup>2,5</sup> , S-A, 5 109, 6 <sup>3</sup> , T-B, 5 (F, O) 110, 21 <sup>2</sup> , A-B, 5 (P) 111, 19 <sup>1</sup> , A-B, 8 111, 23 <sup>4</sup> , A-T, 5 (F) 113, 15 <sup>4,5</sup> , S-T, 5 122, 14 <sup>4</sup> , T-B, 8 (F) 125, 2 <sup>2</sup> , S-A, 5 128, 0(4) <sup>4</sup> , S-B, 15 (W) 128, 0(4) <sup>4</sup> , A-B, 12 (W) 135, 3 <sup>4</sup> , S-T, 12 139, 4 <sup>2,5</sup> , S-T, 5 146, 1(10) <sup>1</sup> , S-T, 5 (W) 146, 1(10) <sup>1</sup> , S-B, 12 (W) 146, 1(10) <sup>1</sup> , T-B, 8 (W) 148, 11 <sup>4</sup> , A-B, 12 (Pi) 148, 13 <sup>2</sup> , T-B, 8 (Pi)
PENZEL	13 (0, 5, 8)	2, 6 <sup>2</sup> , T-B, 5 (P) 3, 2 <sup>3</sup> , T-B, 5 3, 7 <sup>1</sup> , T-B, 5 (F) 6, 15 <sup>2,5</sup> , A-B, 8 12, 1 <sup>1</sup> , S-B, 15 (W) 14, 5b <sup>3</sup> , T-B, 8 17, 3 <sup>1</sup> , S-T, 5 20, 13 <sup>2</sup> , S-T, 5 22, 6 <sup>4</sup> , S-B, 15 (F)	25, 1 <sup>1</sup> , S-B, 15 (W) 25, 1 <sup>1</sup> , A-B, 12 (W) 26, 23 <sup>2</sup> , S-B, 12 27, 4 <sup>4</sup> , A-B, 12 (F)
BECKER	6 (0, 3, 3)	1, 7 <sup>1</sup> , T-B, 8 2, 18 <sup>2</sup> , A-T, 5 6, 1 <sup>1</sup> , S-B, 8 (W, F)	6, 1 <sup>1</sup> , A-B, 5 (W, F) 6, 5 <sup>3,5</sup> , S-A, 5 11, 14 <sup>2</sup> , A-B, 8 (F)
MISC	1 (0, 1, 0)	deest, 1, 3., A-T, 8	
SCHEM	11 (0, 9, 2)	2, 0(4) <sup>4</sup> , S-B, 12 (W) 4, 1(7) <sup>1</sup> , S-B, 15 (W) 15, 1(9) <sup>1</sup> , S-B, 8 (W) 17, 1(14) <sup>1</sup> , S-B, 15 (W) 19, 0(6) <sup>4</sup> , S-B, 15 (W) 20, 1(9) <sup>1</sup> , S-B, 15 (W)	21, 1(5) <sup>1</sup> , S-B, 15 (W) 24, 1(6) <sup>1</sup> , S-B, 8 (W) 45, 1(9) <sup>1</sup> , S-B, 15 (W) 56, 1(5) <sup>1</sup> , S-B, 12 (W) 64, 0(5) <sup>4</sup> , S-B, 15 (W)
TELE	19 (2, 7, 10)	15, 080, 114 <sup>1</sup> , S-T, 8 (W) (a) 15, 198, 108 <sup>1</sup> , S-A, 5 (a) 27, 034, 16 <sup>3</sup> , T-B, 5 (P) (a) 30, 053-57, 12 <sup>3</sup> , A-T, 8 (a) 30, 097-99, 12 <sup>3</sup> , S-T, 12 (a) 32, 098f., 13 <sup>1</sup> , S-T, 8 (a) 33, 027f., 3 <sup>2</sup> , A-B, 8 (b-) 33, 132f., 6 <sup>2</sup> , A-B, 8 (P) (b-) 35, 231-33, 18 <sup>3</sup> , S-B, 15 35, 317f., 12 <sup>1</sup> , T-B, 5 (F-, O) 36, 017-22, 30 <sup>1</sup> , S-T, 8 (P)	36, 017-22, 30 <sup>1</sup> , S2-T, 5 (P) 36, 017-22, 20 <sup>3</sup> , A-T, 1 39, 135f., 3 <sup>3</sup> , T-B, 5 (F-) 39, 170, 8 <sup>4</sup> , A-B, 12 (P) (c) 40, 022f., 27 <sup>2</sup> , S-A, 1 (c) 40, 169-76, 19 <sup>1</sup> , T-B, 8 (P++) 40, 169-76, 75 <sup>1,5</sup> , T-B, 5 (P++) 40, 225, T, 12 <sup>1</sup> , T-B, 5 (F-) 40, 264f., 11 <sup>3</sup> , S-T, 5 (c) 40, 297, 11 <sup>3</sup> , A-B, 12 (P)

Tabelle 3: Verdeckte Parallelen<sup>125</sup>

Richtung / Intervall S-A		Stimmkombination / Anzahl der Fortschreitungen, davon: kleineres Sukzessivintervall oben (in % – alle Gruppen, letzte Spalte zusätzlich: JSB*, TELE)						
		S-T	S-B	A-T	A-B	T-B	Alle	
+	1r	26 (100)	–	–	30 (100)	5 (100)	467 (100)	528 (100)
	5r	661 (48)	529 (98)	27 (100)	760 (51)	251 (94)	551 (70)	2779 (67, 65, 73)
	8r	53 (0)	550 (17)	67 (94)	23 (4)	1763 (93)	971 (48)	3427 (66, 63, 77)
	12/19r	–	39 (5)	500 (95)	–	23 (52)	15 (0)	577 (85, 90, 86)
	15r	–	1 (0)	225 (96)	–	57 (33)	1 (0)	284 (83, 86, 85)
–	1r	38 (0)	–	–	7 (0)	–	11 (0)	56 (0)
	5r	322 (45)	432 (19)	4 (50)	564 (63)	177 (47)	704 (58)	2203 (49, 50, 41)
	8r	49 (100)	247 (95)	75 (91)	53 (100)	63 (94)	266 (98)	753 (96, 96, 90)
	12/19r	–	44 (91)	1164 (95)	–	1187 (97)	65 (95)	2460 (96, 95, 99)
	15/22r	–	–	1515 (100)	–	55 (100)	2 (100)	1572 (100)

## Notenausgaben

NBA = Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Kassel u. a. 1954 ff.

TMW = Georg Philipp Telemann, *Musikalische Werke*, hg. von Martin Ruhnke und Wolf Hohohm, Kassel u. a. 1953 ff.

## Literatur

Albrechtsberger, Johann Georg (1790), *Gründliche Anweisung zur Komposition*, Leipzig: Breitkopf.

Bach, Carl Philipp Emanuel (1753–62), *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, 2 Teile, Berlin: Henning/Winter 1753 und 1762, Reprint hg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1981.

Daniel, Thomas (2000), *Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Eine historische Satzlehre*, 2. Aufl., Köln: Dohr 2004.

<sup>125</sup> Nur für vollständige vierstimmige Sätze. Ca. 1/3 der Primen, 1/4 der Quinten und 1/5 der Oktaven entfallen auf Phrasenübergänge. Maßgeblich für den Vergleich der Sukzessivintervalle war die auf der Ausgangsposition oben liegende Stimme.

- Deppert, Heinrich (1987), »Einige Anmerkungen zu Johann Sebastian Bachs vierstimmigen Choralgesängen«, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach, Händel, Schütz. Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Stuttgart 1985*, 2 Bde., hg. von Dietrich Berke und Dorothee Hanemann, Kassel u. a.: Bärenreiter, Bd. 1, 320–329.
- Fitsioris, George and Darrell Conklin (2008), »Parallel successions of perfect fifths in the Bach chorales«, in: *Proceedings of the fourth Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM08)* Thessaloniki, Greece, 3–6 July 2008. [http://cim08.web.auth.gr/cim08\\_papers/Fitsioris-Conklin/Fitsioris-Conklin.pdf](http://cim08.web.auth.gr/cim08_papers/Fitsioris-Conklin/Fitsioris-Conklin.pdf)
- Kaiser, Ulrich (2002), *Der vierstimmige Satz. Kantionalsatz und Choralsatz*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Knipphals, Hans-Jürgen und Dirk Möller (1995), *Johann Sebastian Bach – Der Choralsatz. Ein Lehrwerk*, Wolfenbüttel: Möseler.
- Louis, Rudolf und Ludwig Thuille (1907), *Harmonielehre*, 7. Aufl. Stuttgart: Carl Grüninger o. J.
- Moraitis, Andreas (1994), *Zur Theorie der musikalischen Analyse*, Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- (1997), »Das Parallelenverbot und die Beziehungen zwischen Klang und Stimmführung«, in: *Semantische Inseln – musikalisches Festland. Für Tibor Kneif zum 65. Geburtstag*, hg. von Hanns-Werner Heister u. a., Hamburg: von Bockel, 215–234.
- (2010), »Eine Untersuchung zum ›Bach-Choral‹«, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. Bericht über den 8. Kongress der GMTH*, Graz, hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 663–672.
- de la Motte, Diether (1976), *Harmonielehre*, 3. Aufl. Kassel u. a.: Bärenreiter 1980.
- Poos, Heinrich (1995), *Johann Sebastian Bach. Der Choralsatz als musikalisches Kunstwerk* (= Musik-Konzepte 87), München: Text+Kritik.
- Riemann, Hugo (1880), *Handbuch der Harmonielehre*, 10. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1929.
- Schenker, Heinrich (1910), *Kontrapunkt*, 2 Bde., (= Neue musikalische Theorien und Phantasien 2), Reprint der Ausgaben Stuttgart 1910 und Wien/Leipzig 1922, Hildesheim u. a.: Olms 1991.
- Smend, Friedrich (1966), »Zu den ältesten Sammlungen der vierstimmigen Choräle J. S. Bachs«, *Bach-Jahrbuch* 52, 5–40.
- Wiemer, Wolfgang (1987), »Ein Bach-Doppelfund: Verschollene Gerber-Abschrift (BWV 914 und 996) und unbekanntes Choralensemble Christian Friedrich Penzels«, *Bach-Jahrbuch* 73, 29–73.

## Online-Ressource

Staehelin, Martin u. a. (1999ff.): »Göttinger Bach-Katalog«, <http://www.bach.gwdg.de>

# Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen

## Überlegungen zu einer Reform der harmonischen Analyse<sup>1</sup>

Ludwig Holtmeier

*Für Clemens Kühn und John Leigh*

ABSTRACT: Seit dem Erstarken der historischen Musiktheorie stellt sich die Frage nach einer dem heutigen Stand des Diskurses angemessenen Form der musikalischen Analyse, insbesondere danach, welchen analytischen Zeichensystem sich eine historisch informierte Satzlehre bedienen soll. Wolfgang Budday hat bereits vor über 10 Jahren die vom ›Sitz der Akkorde‹ ausgehende Bezifferung mit Arabischen Stufenziffern für die Analyse der Musik der Wiener Klassik in Erinnerung gerufen. Ausgehend von der ›Stufentheorie‹ Emanuel Aloys Försters bezeichnen die Arabischen Ziffern dabei die jeweils vorherrschenden ›lokalen‹ Sequenz- und Kadenzmodelle. Die zugrunde liegende ›Tonalität‹ eines Musikstücks, der übergeordnete harmonische Zusammenhang, der im Zentrum des musiktheoretischen Interesses des 19. und 20. Jahrhunderts stand, wird von den Arabischen Stufen Försters hingegen kaum berücksichtigt. Das mag einer der wesentlichen Gründe dafür gewesen sein, dass diese Form der Analyse – und mit ihr die Arabischen Stufenziffern – bereits zur Mitte des 19. Jahrhunderts fast vollständig verschwunden waren. Dabei eignet sich gerade die Arabische Stufen-Analyse dazu, das dialektische Spannungsverhältnis von Linie und Klang, von Kadenzharmonik und Skalenstruktur, kurz: jene funktionale Mehrdeutigkeit zu beschreiben, die im Allgemeinen als das zentrale Merkmal der ›chromatischen‹ Harmonik angesehen wird. Mein auf zwei Teile angelegter Text ist nicht allein ein Plädoyer für eine Renaissance der Arabischen Stufen-Analyse im Sinne einer historisch informierten Musiktheorie, sondern ich möchte diese Analyseverfahren an dem Punkt wieder aufgreifen, an dem sie einst aufgegeben wurde, um sie weiter zu entwickeln und im zweiten Teil dieses Textes für die Analyse der avancierten Harmonik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts nutzbar zu machen.

Vor nunmehr zehn Jahren hat Wolfgang Budday mit seiner *Harmonielehre Wiener Klassik*<sup>2</sup> eine der bedeutendsten musiktheoretischen Veröffentlichungen der letzten Jahrzehnte vorgelegt. Jahre bevor die Partimento-Bewegung den musiktheoretischen Diskurs erfasst hat, hat Budday die musiktheoretischen Arbeiten Emanuel Aloys Försters wieder ins Bewusstsein gehoben und damit zugleich eine einfluss- und folgenreiche Kritik an der gängigen Art, harmonische Prozesse in der Musik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts zu ana-

1 Dies ist der erste Teil eines zweiteilig angelegten Textes. Der zweite Teil wird in der nächsten Ausgabe der ZGMTH erscheinen.

2 Budday 2002.

lysieren, geübt. Sein Verdienst ist es, die Bedeutung des ›Sitzes der Akkorde‹ als ein dem Generalbassdenken zugrunde liegendes harmonisches System herausgestellt und die Analyse mit arabischen Stufenziffern in seinem Lehrbuch konsequent angewandt zu haben.<sup>3</sup>

Ich möchte im Folgenden ein weiteres Mal<sup>4</sup> die spezifischen Eigenschaften, Probleme sowie die historischen und methodischen Bedingungen der Analyse mit arabischen Stufen diskutieren und zudem zeigen, dass sie sich über ihren eigentlichen historischen Ort hinaus sinnvoll weiterdenken und mit großem Gewinn auf Musik anwenden lässt, die erst nach ihrem weitgehenden Verschwinden aus der analytischen Praxis entstanden ist.<sup>5</sup>

Es geht mir bei diesem Plädoyer für die arabische Stufen-Analyse also nicht nur um eine historisch informierte Annäherung an die musikalischen Werke der Vergangenheit, sondern mehr noch um die Entwicklung eines modernen analytischen Instrumentariums, das aus einer historisch informierten Musiktheorie hervorgeht. Das zur Diskussion gestellte Zeichensystem für die harmonische Analyse ist zwar noch nicht bis in die letzten Einzelheiten ausgebildet, hat sich aber bereits seit längerer Zeit in der Lehre bewährt.

\* \* \*

Hinter Försters harmonischen Analysen mit arabischen Stufenziffern steht eine für das gesamte 18. Jahrhundert typische Vorstellung von harmonischem Raum. Im Zentrum eines »Tons« steht eine Tonleiter, deren Stufen spezifische Akkorde zugeordnet sind.<sup>6</sup> Diese »Haupttonleiter« steht in Beziehung zu anderen Tonleitern: Der Tonraum eines Tons entsteht durch die »Mischung verschiedener Tonleitern«.<sup>7</sup> Der Terminus ›Verwandtschaft‹ beschreibt im 18. Jahrhundert deren Beziehung untereinander. ›Verwandte‹ Tonleitern sind in erster Linie diejenigen, die sich von den reinen leitereigenen Terzquintklängen ableiten.<sup>8</sup> Dieser harmonische Raum weitet sich, da »auch die Tonleitern von einerley Namen, wie C-Dur und c-moll, D-Dur und D-moll [...] eine gewisse Verwandtschaft unter einander« haben.<sup>9</sup> Schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gilt, dass eine »Haupttonleiter« im Zentrum eines Tonraums steht, der nicht nur die Tonleitern der eigenen Verwandtschaft, sondern auch die seiner Varianttonleiter umfassen kann.<sup>10</sup> Weiterhin können auch die Tonleitern der erweiterten Verwandtschaft in der Gestalt ihrer

3 Zur Oktavregel als System vgl. Christensen 1992 und 2010, Holtmeier/Diergarten 2007, Holtmeier 2007b und den Artikel »Förster, Emanuel Aloys« (Holtmeier 2008). Vgl. dazu auch Folker Froebes Rezension von Holtmeier/Menke/Diergarten 2008 (Froebe 2010).

4 Vgl. Diergarten/Holtmeier 2011.

5 Felix Diergarten hat unlängst darauf hingewiesen, dass die Harmonielehre des Förster-Schülers Joachim Hoffmann in der Mitte des 19. Jahrhundert wie ein Solitär dasteht. Tatsächlich findet sich nach Hoffmanns Lehrbuch keine einflussreiche Harmonielehre mehr, die sich durchgehend der arabischen Stufenziffern bedient (Diergarten i.V).

6 Zum Akkordbegriff der Oktavregel bzw. des ›Sitzes der Akkorde‹ siehe insbesondere den zweiten Teil dieses Textes. Vgl. auch Anm. 47.

7 Förster 1823, 29.

8 Vgl. für eine detaillierte Beschreibung dieses Tonraums die Artikel »Modulation/Ausweichung« und »Tonart/Tonalität« des *Beethoven-Lexikons* (Holtmeier 2008).

9 Förster 1823, 3. Vgl. dazu auch Koch 1787, 194f.



Varianten erscheinen. Zu den Tonleitern, die sich »mit der Haupttonleiter, in welcher das Stück anfängt und endigt, in so naher Verbindung« befinden, »daß sie alle Augenblicke zu Gebote stehen«<sup>11</sup>, treten schließlich auch noch die »entfernten« Tonleitern. Auch hier ist die Ausrichtung an den Stufen der Haupttonleiter allenthalben greifbar, denn die Tonleitern jener Stufen, die dem leitereigenen bzw. dem erweiterten leitereigenen Tonvorrat angehören, spielen unter ihnen eine herausragende Rolle, also die Tonleitern der 7. und der erhöhten 4. Stufe in Dur, sowie die der 2. und der großen 6. und 7. Stufe in Moll.<sup>12</sup>

Wie man sich im Raum der Verwandtschaft bewegt, beschreibt beispielsweise Daniel Gottlob Türk in seiner Generalbasslehre: »[...] sobald aus dem Haupttone in irgendeinen anderen Ton ausgewichen worden ist, so bald werden auch die Stufen von dem letzteren an gezählt. In einem Tonstück aus C Dur ist also C die erste, D die zweyte, E die dritte Stufe etc.; weicht aber der Komponist in G-Dur aus, so gilt nunmehr G für die erste, A für die zweyte, H für die dritte Stufe.«<sup>13</sup> Der Vorstellung von Modulation als einem Wechsel von einer Tonleiter in eine andere kommt in der Generalbasslehre des 18. und frühen 19. Jahrhundert eine zentrale Bedeutung zu.

Dieser Begriff von Bewegung im harmonischen Raum, der in Försters Umgang mit arabischen Stufenziffern eine vollständige Entsprechung findet, unterscheidet sich grundlegend von jenem, den das moderne Tonalitätsverständnis impliziert.<sup>14</sup> Im prädisponierten harmonischen Tonleiter-Netzwerk Försters spielt der Rekurs auf ein tonales Zentrum keine entscheidende Rolle: Die »Haupttonleiter« ist der Punkt, von dem die harmonische Entwicklung zwar ihren Ausgang nimmt und zu dem sie schließlich auch zurückkehrt<sup>15</sup>, einmal auf dem Weg aber, gibt es keinen Blick zurück: Der harmonische Diskurs erscheint in Försters analytischem Zeichensystem als ein selbstvergessenes Springen von Tonleiter zu Tonleiter.

Natürlich gibt es auch in der Musiktheorie Försters eine Vorstellung von übergeordneter tonaler Ordnung. Das Tonleiter-Netzwerk der Verwandtschaft ist hierarchisch strukturiert.<sup>16</sup> Und dass nicht jede Einführung einer »zufälligen« Dissonanz zu einem Verlassen des herrschenden Tons führen muss, ist eine alte Erkenntnis. Man könne, betont Kirnberger, »bisweilen die natürlichen kleinen Terzen verlassen, und die großen dafür nehmen als wenn man ausweichen wollte; wenn man sie nur gleich wieder verläßt«,

10 Das gilt insbesondere für die Oper. Vgl. hierzu Holtmeier 2011a.

11 Förster 1823, 29.

12 Dass dieser an der Skala orientierte Begriff des harmonischen Raums im 18. Jahrhundert zunehmend von einem an den Relationen des Quintenzirkels orientierten Denken überformt wird, habe ich andernorts beschrieben (Holtmeier 2008, Art. »Modulation/Ausweichung«).

13 Türk 1800, 36. Unschwer lässt sich erkennen, dass dieses Verständnis von Modulation direkt vom Begriff der »Mutation« aus der Praxis der Solmisation abstammt.

14 Ich werde mich im zweiten Teil dieses Textes ausführlicher mit dem Begriff der »Tonalität« auseinandersetzen.

15 Dieser »unzentrierte« Begriff des harmonischen Raums schlägt sich auch im zeitgenössischen Sprachgebrauch nieder: Gemeinhin ist im 18. Jahrhunderts nicht die Rede davon, dass ein Stück »in G-Dur« steht, sondern dass es »aus G-Dur« geht. Vereinzelt wird in musiktheoretischen Quellen explizit auf den Sinn dieser Bezeichnung verwiesen.

16 Vgl. dazu den Artikel »Modulation/Ausweichung« im *Beethoven-Lexikon* (Holtmeier 2008).

man wäre »doch ganz« im »Ton«<sup>17</sup>: »Denn wenn man nicht wirklich in den angekündigten Ton übergeht, oder wenn man ihn sogleich wieder verläßt, so ist keine Ausweichung geschehen.«<sup>18</sup> Die arabischen Stufenziffern aber machen keinen Unterschied zwischen einer »rechten« und einer »als wenn«-Ausweichung: Den Begriff der »Zwischendominante« kannte weder Förster noch die zeitgenössische Musiktheorie. In Analogie zum Begriff der »interpunktischen Formanalyse« könnte man bei Förster von einer »interpunktischen harmonischen Analyse« sprechen: Im harmonischen Diskurs, der durch die arabischen Stufen als Aneinanderreihung von Skalenausschnitten ausgewiesen wird, erscheint die regelpoetische Vorstellung, Musik bestünde aus einer Abfolge von Sequenz- und Kadenzmodellen, fortgeschrieben.

\* \* \*

Bevor ich im Folgenden Grundzüge eines mehrschichtigen, über Förster hinausweisenden harmonischen Analyseverfahrens mit arabischen Stufen entwickle, möchte ich die großen Vorteile der Försterschen Methode an einem einfachen Beispiel demonstrieren. Ich wähle zu diesem Zweck aber gerade nicht eines jener aus dem 17. und 18. Jahrhundert überkommenen Satzmodelle zum Gegenstand, die meist herangezogen werden, um die historische Angemessenheit und analytische Überlegenheit der Försterschen Methode zu demonstrieren.

Von allen gängigen Zeichensystemen der harmonischen Analyse scheint die arabische Stufenanalyse dem Wesen der »sequenziellen«, diatonischen Tonsprache des 18. Jahrhunderts am nächsten zu kommen.<sup>19</sup> Allerdings gerät, wie noch zu zeigen sein wird, auch Försters analytische Methode nicht selten in Widerspruch zu einem musikalischen Diskurs satztechnischer Modelle. Denn Försters Gegenstand ist keineswegs das aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert überkommene und allgemein akzeptierte Modellrepertoire, sondern die avancierte Harmonik um 1800<sup>20</sup>: Man täte Förster unrecht, wollte man seinen Erfolg als Lehrer allein auf die ausgereifte pädagogische Methode zurückführen und übersehen, dass seine Lehrwerke inhaltlich zum Progressivsten gehören, was die zeitgenössische Musiktheorie zu bieten hat.<sup>21</sup> Nicht zufällig vermag sein Analyseansatz gerade die »modulierende« Harmonik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts besonders treffend zu beschreiben.

17 Kirnberger 1774, 102.

18 Ebd., 111. Die Begriffe »Tonleiter«, »Tonart« und »Ton« werden im 18. Jahrhundert sehr uneinheitlich verwandt, nicht selten werden sie wie Synonyme benutzt. »Tonart« bezeichnet bei Förster nur die beiden Tongeschlechter Dur und Moll (die »harte« und die »weiche« Tonart) (Förster 1823, 1), während der Begriff sonst oft gleichbedeutend mit dem der »Tonleiter« benutzt wird. Wenn Kirnberger von »Ton« redet, dann handelt es sich um jene Bezugsebene, die bei Förster »Tonleiter« heißt, wobei für Kirnberger die Skala nicht der bestimmende Bezugspunkt eines »Tons« ist.

19 Gemeint sind hier die »usuellen« pädagogischen Formen harmonischer Bezifferung.

20 Försters Methode hat ihren historischen Ort in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Förster veröffentlichte die *Practischen Beyspiele* in seinem siebzigsten Lebensjahr, fünf Jahre vor seinem Tod. Man darf vermuten, dass er schon in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts nach diesem Lehrgang unterrichtet hat. Vgl. dazu die Einleitung Försters (Förster 1818).

Das folgende Beispiel stammt aus Schuberts *Der Zwerg*.

Beispiel 1: Franz Schubert, *Der Zwerg*, T. 79–83

Es handelt sich um eine zentrale Stelle der Ballade, ziemlich genau in ihrer Mitte. Die harmonische Bewegung hat tief hinab in jene ›entfernten‹, dunklen Tonleiterbereiche geführt, die Schubert dem Zwerg zugeordnet hat: Er verkündet der Königin, dass er sie töten wird. Noch während dieser Ankündigung wendet sich die Musik unmittelbar in die Haupttonleiter a-Moll zurück, die sich im weiteren Verlauf ›picardisch‹ aufhellt. Das Beispiel zeigt den Moment des ›Umschlags‹ in die Haupttonleiter. Wir befinden uns in b-Moll. Der dreifache Auftakt, das rhythmische Kernmotiv der Ballade, verwandelt sich durch den semantisch aufgeladenen und deutlich in Szene gesetzten Sprung der falschen Quinte hinab auf die erhöhte 4. Stufe zu einem ›Topos des Schicksalhaften‹. Die Rückkehr in die Haupttonleiter geschieht schlicht dadurch, dass die leittonige, ›doppeldominantische‹ erhöhte 4. Stufe im Bass in eine 5. Stufe transformiert wird, auf der eine breit angelegte *cadenza doppia*<sup>22</sup> zu stehen kommt. Aus einer dynamischen ›Strebestufe‹, einem Leitton, der nicht einmal dem engeren diatonischen Material zugehört, wird unvermittelt eine ›reguläre‹, semi-stabile Skalenstufe. Tatsächlich erlebt man diese Passage als überraschendes Absinken einer ursprünglichen Spannung, das mit einer plötzlichen Aufhellung einhergeht.<sup>23</sup> Weder das Zeichensystem der (römischen) Stufen-, noch dasjenige der Funktionstheorie können diese funktionale Umdeutung so knapp und zugleich

21 Zum ›romantischen Generalbass‹ vgl. Diergarten 2011.

22 Zum Begriff der *cadenza doppia* vgl. den Artikel von Johannes Menke in dieser Ausgabe der ZGMTH.

23 Die hier vorgeschlagene Bezifferungsweise unterscheidet sich von derjenigen Försters, wie ich im weiteren Verlauf des Textes ausführen werde. Die 7 in runden Klammern über der erhöhten 4. Stufe, zeigt an, dass auf der erhöhten 4. Stufe jene Akkorde stehen können, die ihren Sitz auf der 7. Stufe haben. In meiner Analyse führt zur Verdeutlichung ein Pfeil zu einem ›A‹. Der Buchstabe ›A‹ steht hier für *appoggiatura*, denn der verminderte Septakkord findet hier eine ›*appoggiatura*‹-artige Auflösung, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts bereits ein idiomatisches Progressionsmodell darstellt. Wie bei den traditionellen ›modulierenden‹ Auflösungen des *accord de la septième diminuée* handelt es sich auch hier um ein enharmonisches Phänomen: Die abwärts gerichteten Dissonanzen (*b* und *des*) werden zu aufwärts gerichteten (*ais* und *cis*). Nur dass in dieser enharmonischen Transformation ehemals leitereigene Töne der Ausgangstonleiter zu zufälligen Erhöhungen (*appoggiature*) der Zieltonleiter werden.

treffend chiffrieren wie die auf Förster zurückgehende Stufen-Analyse.<sup>24</sup> Vor allem eine Qualität tritt hier deutlich zu Tage: Die Analyse ist überaus nah am Hörvorgang. Kaum ein anderes der etablierten harmonischen Analyseverfahren ist der musikalischen Wahrnehmung so verpflichtet wie diese.<sup>25</sup>

\* \* \*

Das folgende Beispiel zeigt den Beginn von Mozarts Sonate a-Moll KV 310 (Beispiel 2). In der untersten Reihe ist die Analyse mit arabischen Stufenziffern im Försterschen Sinne wiedergegeben, derzufolge sich das Stück bis Takt 11 durchgehend in der Haupttonleiter befindet.<sup>26</sup> Dann erscheint in Takt 12 der dominantische ›Schrittklang‹ der zweiten Stufe von F-Dur<sup>27</sup>, hier in seiner Gestalt als Terzquartakkord. Im Takt darauf folgt der gleiche dominantische Klang, nun über e auf d-Moll<sup>28</sup> bezogen. Förster würde hier zweimal hintereinander die Stufenziffern 2 und 1 unter die Klänge setzen. Offensichtlich haben wir es hier aber mit jenem Zustand zu tun, der Kirnbergers obiger Beschreibung entspricht: Die Ausweichung ist kein ›Übergang‹ in einen neuen Ton, da dieser sogleich wieder verlassen wird, so dass man – um mit Kirnberger zu sprechen – »doch ganz« in der herrschenden Tonleiter verbleibt. Man erkennt, worum es Förster mit seiner Stufenanalyse geht: Sie beschreibt in erster Linie Akkordtypen. Wenn auf einer Basstufe ein Schrittklang mit kleiner Terz und großer (leittöniger) Sext (und eventuell auch mit der reinen Quarte oder verminderter Quinte erscheint), dann macht dieser Klang den Bass zu einer zweiten Stufe, unabhängig davon, in welchem übergeordneten tonalen Zusammenhang sich dieser Klang befindet.

Hier wird unmittelbar greifbar, woher dieses analytische Zeichensystem historisch stammt: Aus der Praxis des *Accompagnement*, insbesondere aus der Praxis des Spielens unbezifferter Bässe. Bei der Begleitung unbezifferter Bässe geht es darum, die Basstimme blitzschnell in kleinere Einheiten zu segmentieren und diese ihren jeweiligen Skalen

24 Auf die ›Funktionalität‹ der Stufen werde ich im zweiten Teil dieses Textes eingehen. Vgl. auch Anm. 47.

25 Dieser Gedanke soll im zweiten Teil des Textes weiter vertieft werden. Getragen wird er auch durch eigene pädagogische Erfahrungen im Gehörbildungsunterricht, viele Kollegen haben ähnliche gemacht: Die Unterschiede zwischen einer Methodik im harmonischem Hören, die von der Oktavregel bzw. dem ›Sitz der Akkorde‹ ihren Ausgang nimmt und einer Methodik, die auf dem traditionellen Grundbass-Denken aufbaut, sind gewaltig: ›Oktavregel-Hörer‹ lernen nicht nur wesentlich schneller, sie sind vor allem eher in der Lage, größere musikalische Abschnitte ganzheitlich zu erfassen.

26 Mit ›Försterscher Analyse‹ bzw. ›Analyse im Försterschen Sinne‹ bezeichne ich Analysen nach Försters Methode, mit ›Försters Analysen‹ die eigenen Analysen Försters.

27 Vgl. Anm. 47. Die Begriffe ›Schrittklang‹ und ›Stufenklang‹ werden im zweiten Teil dieses Textes genauer erläutert. Vgl. dazu auch Holtmeier 2007b, 38 ff.

28 Tatsächlich handelt es sich um d-Moll und nicht um D-Dur, wie das *fis* in der Oberstimme vermuten lassen könnte. Der erste Akkord in Takt 14 ist ein *accord de la quarte*. Die dissonante Quarte *g* resolviert aber nicht über liegendem Bass ins *f*, sondern erst im folgenden dissonanten *accord de la fausse-quinte*. In satztechnischer Hinsicht handelt es sich in Takt 14 um eine *resolutio dissonantiae in dissonantiam* (Heinichen, vgl. Holtmeier 2007, 288). Das *fis* ist also kein Leitton im ›klassischen‹ Sinne, sondern mehr ein ›verändertes‹ *f*, das als chromatischer Durchgang zum *f* fungiert. Es handelt sich hier um eine verbreitete idiomatische Wendung.

**Allegro maestoso.**

Stufenanalyse  
nach Förster 1

5 Terzfall

Förster  
1                      6   7                      5   6                      4   5                      1

10

Förster  
2                      1                      7                      2                      1                      3                      2

15 *calando*

Förster 1    7    1    6    4                      4    4#    5                      4    2    3    1    6

4#    5

bzw. 7

Beispiel 2: Wolfgang Amadeus Mozart, Klaviersonate a-Moll, KV 310, T. 1–17

zuordnen zu können. Die Technik dieses schnellen Überblicks im Zusammenhang mit dem *prima-vista*-Vortrag eines *basso continuo* wird im 18. Jahrhundert mitunter als »prevedere« beschrieben<sup>29</sup>: Will der Spieler sich einen schnellen Überblick über die Folge der Tonleitern machen, die in einem Stück erscheinen, dann reagiert er auf ganz elementare Zeicheninformationen, die immer an der Oberfläche der harmonischen Prozesse angesiedelt sind: Eine »zufällige« Erhöhung etwa ist fast immer ein Leitton, ein neues b oder Auflösungszeichen meist eine 4. (oder kleine 6.) Stufe, der Sekundgang aufwärts

29 Etwa bei Gasparini 1722, 50 und 56ff.

mit folgendem Quintfall ist eine Kadenz, ein fallender, abschließender Sekundgang eine Tenorklausel (Stufengang 2-1) etc. Das ›prevedere‹ ist ganz auf die praktische Ausführung gerichtet. Übergeordnete strukturelle Zusammenhänge spielen keine Rolle.

\* \* \*

Durch die radikale Fixierung Försters auf die reine Akkordstruktur wird vielfach gerade das verdeckt, was als die herausragende Qualität der Analyse mit arabischen Stufen bereits mehrfach herausgestellt wurde: Ihre Konzentration auf den realen linearen Stimmführungsverlauf der *basse continue*.<sup>30</sup> Die Widersprüche der Försterschen Analyse treten – wie bei anderen Theorien harmonischer Funktionalität – im Umgang mit Sequenzmodellen besonders deutlich hervor: Sie spielen daher nicht zufällig in Försters Werken eine erstaunlich untergeordnete Rolle.<sup>31</sup>

Ich möchte das an einem Beispiel verdeutlichen:

①            ⑦            ⑥            ⑤            ④            ③            ②            ⑤            ①  
 I        II<sup>7</sup>    V        I<sup>7</sup>        IV        VII<sup>7</sup>    III        VI<sup>7</sup>        II        V<sup>7</sup>        I        II<sup>7</sup>        V        I

Beispiel 3: Diatonische 2-6-Sequenz

Beispiel 3 zeigt eine 2-6-Sequenz, also eine diatonische Folge von Sekundakkord und Sextakkord. Im Unterschied zur römischen Bezifferung muss Försters Bezifferung nicht auf eine zugrunde liegende *basse fondamentale*-Matrix rekurren. Das die Wahrnehmung bestimmende ›Vordergründereignis‹ dieser Sequenz ist die kontrapunktische 2-3-Consecutive und der absteigende synkopierende diatonische Stufengang selbst – und keine Quintfallsequenz, als deren Ableitung die Stufentheorie sie deutet. Wenn man diese Sequenz nun aber durch ›zufällige‹ Erhöhungen variiert, kehren sich die Verhältnisse förmlich um (Beispiel 4).

Obwohl die Passage durch die Änderungen eine neue Farbe und einen anderen Duktus erhält, bleibt sie dennoch deutlich hörbar eine Sequenz. Vor allem aber vollziehen sich die chromatischen, ›zufälligen‹ Erhöhungen in den Oberstimmen über dem gleichen diatonischen Bass, und auch das kontrapunktische Gerüst bleibt unverändert. Dennoch führt die Chromatisierung zu einer völlig neuen arabischen Bezifferung: Der synkopierte diatonische Stufengang, der maßgeblich die Einheit der musikalischen Gestalt bestimmt, wird durch die Analyse nicht abgebildet. Der Konflikt zwischen funktionalen und (leiter-eigenen) sequenziellen Klangfortschreitungen, der alle Theorien harmonischer Funktio-

<sup>30</sup> Vgl. Diergarten/Holtmeier 2011, 129 ff.

<sup>31</sup> Ebd., 127.

① (4) (3) 7 6 (4) (3) (4) (3) 4 3 (2) 6 (5) (1) 1  
 Förster I 4 3 7 6 4 3 4 3 4 3 5 5 1  
 I II<sup>7</sup> V I<sup>7</sup> IV VII<sup>5 7/4</sup> III IV<sup>7</sup> II V<sup>7</sup> I II<sup>7</sup> V I

Beispiel 4: Diatonische 2-6-Sequenz mit zufälligen Erhöhungen

nalität seit Rameau begleitet, eignet auch der Försterschen Analyse: Wie ein Fremdkörper steht die (leitereigene) 7-6-Stufenfolge zwischen den Sequenzgliedern der dominantischen 4-3-Stufenfolge. Vor allem aber ist den arabischen Stufenziffern nicht abzulesen, was der diatonische Stufengang der Bassstimme so unmissverständlich mitteilt: dass die herrschende Tonleiter nie verlassen wird. Demgegenüber bleibt im Zeichensystem der römischen Stufen die Grundstruktur der ursprünglichen Sequenz auch in ihrer veränderten Form erhalten: Sie bleibt durch ihre Veränderungen hindurch wiedererkennbar.<sup>32</sup>

Die zentrale Erkenntnis Rameaus, dass das ›diatonische‹ Material der Skala nicht identisch mit dem Tonmaterial ist, aus dem sich die Klänge zusammensetzen, die auf den diatonischen Stufen der Skala ihren Sitz haben, hat keine Spuren in Försters System hinterlassen. Rameau hat hervorgehoben, dass die Oktavregel, die er als Ausdruck der ›natürlichen‹ Harmonik nie in Frage stellte, eigentlich aus zwei Tonleitern bestehe: Sie sei per se ›modulierend‹. Die Tonleiter und ihre Harmonik, so lautet das ernüchternde Fazit Rameaus, der sich lange bemüht hat, das Gegenteil zu beweisen, seien letztlich nicht auf ein und dasselbe »principe« rückführbar.<sup>33</sup>

Es ist eine zentrale Eigenschaft der Oktavregel, dass auf der fallenden 6. Stufe in Dur der (dominante) Klang einer 2. Stufe der Tonart der V. Stufe seinen ›Sitz‹ hat. Dennoch kann dieser fremde Klang der einheitsbildenden Kraft des diatonischen Fundaments nichts anhaben.<sup>34</sup> Die Oktavregel mag in sich ›modulierend‹ sein, als geschlossene Einheit eines ›Tons‹ wird sie dennoch wahrgenommen.<sup>35</sup> In der Oktavregel treten Klang und Skalenstufe in einem Moment auseinander: Die 6. Stufe bleibt die 6. Stufe des Tons, auch wenn Sie den Klang einer 2. Stufe über sich trägt.

32 Wobei natürlich zu fragen wäre, um ›welche‹ Stufentheorie es sich handelt. Der gängigen, an der Tonleiter orientierten Form, die auch hier zur Anwendung gelangt, stehen Stufentheorien gegenüber, die die Funktionalität der Klänge stärker berücksichtigen. Vgl. hierzu Holtmeier 2004, 250 und Menke 2010.

33 Vgl. Holtmeier 2010b, 239.

34 Budday beziffert mit 6d (= ›doppeldominante‹ 6. Stufe). Vgl. Budday 2002, 9.

35 Es ist dieser Widerspruch, an dem sich Rameau mit seinen Versuchen, die Oktavregel durch die *basse fondamentale* zu erklären, abgearbeitet hat: Wenn die Diatonik aus der Natur des *corps sonore* entsprungen ist, warum kann sie dann die natürliche Harmonik der Oktavregel nicht befriedigend erklären? Rameau wird später zu der radikalen Erkenntnis kommen, dass die Diatonik einer natürlichen Harmonik wesensfremd sei. Vgl. Holtmeier 2010b, 239ff. und Christensen 1993, 193ff. sowie Diergarten/Holtmeier 2011, 135, Anm. 44.

Eine solche Differenzierung wird man bei Förster nicht finden.<sup>36</sup> Sehr wohl betrachtet er die Klänge mit der übermäßigen Sexte als der kleinen 6. Stufe in Moll zugehörig, nicht aber den Klang mit der ›großen Sext‹ auf der fallenden 6. Stufe in Dur. Denn bei Förster hat jeder (dissonante) Klang eine feste Bestimmung: Die Klänge mit der übermäßigen Sext haben exklusiv auf der kleinen 6. Stufe ihren ›Sitz‹ – und nur dort. Der Klang mit der kleinen Terz und der leittönigen Sexte aber gehört alleine der 2. Stufe zu.

Die radikale Koppelung der Stufenbestimmung an den Klang bei Förster lässt sich gut an folgendem Beispiel verdeutlichen:

Förster 1      6    7    1      1      7    7    1

Beispiel 5: Försters unterschiedliche Deutung der ›großen‹ 6. Stufe

Beide Beispiele behandeln den steigenden Skalengang über die große 6. und 7. Stufe in Moll. In Beispiel 5a beziffert Förster der Tonleiter entsprechend mit 1-6-7-1 in Beispiel 5b aber mit 1-7-7-1.<sup>37</sup> Die unterschiedlichen Deutungen ergeben sich aus den unterschiedlichen Klängen, die über den Stufen stehen. Da die große 6. Stufe in Beispiel 5b einen *accord de la fausse-quinte* trägt, dieser Klang bei Förster aber *immer* die Umkehrungsform eines »charakteristischen Akkords«<sup>38</sup> (eines Dominantseptakkordes) darstellt und seinen ›Sitz‹ auf der 7. (bzw. großen 7.) Stufe hat, so muss der Bass folgerichtig mit 7 beziffert werden.

\* \* \*

Auch bei der Analyse der Mozartschen Sonate im Försterschen Sinne bleibt Wesentliches unberücksichtigt. Denn entscheidend für die Wahrnehmung dieser Passage ist eben auch, dass sich die sequenzielle 2-1-Stufenfolge in Takt 12 ff. über der absteigenden diatonischen Skala von a-Moll ereignet. Diese aber ist materialidentisch mit der steigenden und fallenden Skala von C-Dur<sup>39</sup>, welches das übergeordnete Ziel der harmonischen Bewegung darstellt. Wir haben es hier also genau mit jener »schönen und singbaren

36 Die Rede von der ›Oktavregel‹ ist in diesem Zusammenhang historisch nicht ganz zutreffend, insofern die konkrete Oktavregel bei Förster keine Rolle spielt: Weder in der Generalbasslehre noch in seinen *Practischen Beispielen* wird sie gelehrt. Försters ›Harmonielehre‹ ist im Kern eine streng diatonische Stufentheorie, die von »unsere[n] sieben diatonischen Klänge[n]« (Sorge 1745, 36), d. h. den leitereigenen Dreiklängen und Septakkorden ihren Ausgang nimmt (vgl. Holtmeier 2010b). Von ihnen werden die Umkehrungsformen abgeleitet und anschließend deren Position innerhalb der Skala, der ›Sitz der Akkorde‹, bestimmt.

37 Vgl. Förster 1823, Beispielheft, 2, Beispiel 4; sowie 13, Beispiel 13.

38 Ebd., 16ff.

39 Im Allgemeinen gesteht die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts dem Moll-Geschlecht keine wirkliche Autonomie zu. In seinem musiktheoretischen Spätwerk leitet Rameau a-Moll tatsächlich direkt von C-Dur ab und spricht von einer »cohabitation des modes«. Vgl. Holtmeier 2010b, 34ff.



Transition«<sup>40</sup> zu tun, die uns möglichst unauffällig von einer Tonart in die andere leitet. Man könnte sagen, dass die a-Moll-Skala im Abstieg langsam zur C-Dur Skala wird, ein Prozess der spätestens abgeschlossen ist, wenn die den Leitton tragende 2. Stufe von a-Moll sich als ›neuer‹ Leitton von C-Dur hat etablieren können (Takt 14). Gerade der lineare Verlauf des Basses aber, der ja durch die Analyse mit arabischen Stufenziffern besonders deutlich hervorgehoben werden kann, gerät durch eine Analyse im Försterschen Sinne aus dem Blick.

Solche und vergleichbare Passagen ließen sich auch anders beziffern. Das Auseinanderklaffen von Klang und Stufe, das am Beispiel der fallenden 6. Stufe der Oktavregel diskutiert wurde, dient dabei gewissermaßen als Ausgangspunkt. Schon Rameaus Begriffe *Tonique* (*Notte tonique*, *Note tonique*), *Dominante-tonique* (*Dominante tonique*), *Sous-dominante* (*Soudominante*), *Sus-tonique* und *Sus-dominante* bezeichnen sowohl Klänge als auch ›melodische‹ Skalenstufen<sup>41</sup>: *Dominante* kann bei Rameau zum einen tatsächlich den Akkord auf der 5. Skalenstufe im Sinne der Oktavregel meinen, zum anderen aber auch den Klang des *Son fondamentale*<sup>42</sup>, und schließlich bezeichnet der Begriff oft schlicht den ›melodischen‹ 5. Skalenton (der dann auch in der Oberstimme liegen kann).<sup>43</sup> Rameaus Spätwerk ist ohne das Wissen um die Mehrfachbedeutung dieser Begriffe kaum zu verstehen.

Auch in meiner Analyse haben die arabischen Stufen eine doppelte Bedeutung: Zum einen bezeichnen sie den Klang bzw. eine Klangfamilie, die auf einer bestimmten Skalenstufe ihren Sitz hat, zum anderen bezeichnen sie aber auch die einzelnen ›melodischen‹ Töne der herrschenden Tonleiter, ohne dass diesen dadurch eine bestimmte akkordische Bedeutung zugeschrieben würde.<sup>44</sup>

In der Sequenz in Beispiel 4 entspricht die obere Analyse diesem Verfahren. Sie besteht aus zwei Ebenen: Die untere Ebene der eingekreisten Stufenziffern gibt die Töne der herrschenden Tonleiter an, sie macht deutlich, dass hier die fallende synkopierte Tonleiter von C-Dur harmonisch zwar ›ausgeleuchtet‹, aber niemals verlassen wird: Es findet keine Ausweichung statt. Über den umkreisten Stufen befindet sich eine Ebene mit Ziffern in runden Klammern. Diese bezeichnen, welche Klänge über den jeweiligen Stufen der Haupttonleiter erklingen. So erklingt hier über der 1. Skalenstufe (von C-Dur) ein dominantischer Klang der vierten Stufe (von G-Dur), ebenso über der 6. und über der

40 Albrechtsberger 1790, 10.

41 Das Verhältnis von Stufenbezeichnung und Klang in Rameaus Schriften ist äußerst verwickelt, da die Begrifflichkeit einem stetigen Wandel unterworfen ist und zudem auf ganz disparate Bereiche seiner Musiktheorie angewandt wird. Vgl. Holtmeier 2010b, 21, Anm. 36.

42 Zum Unterschied zwischen *basse fondamentale* und *sons fondamentaux* bzw. *sons fondamentaux du mode* vgl. ebd., 20, Anm. 26.

43 Wenn Rameau schreibt, dass auf der *Sous-dominante* eine *Dominante simple* steht, dann ist damit gemeint, dass sich auf der 4. Stufe ein in einem sequenziellen Zusammenhang stehender Septakkord befindet, der in einen Septakkord der 7. Stufe weiter schreitet. Wenn er schreibt, dass auf der *Sus-tonique* eine *Dominante (tonique)* steht, dann ist damit ein (dominantischer) Septakkord auf der 2. Stufe gemeint: Dies ist die ramistische Beschreibung der Doppeldominante.

44 Auch Robert Gjerdingen unterscheidet zwischen harmonischer und melodischer Bedeutung der Skalenstufen (die melodischen Skalenstufen sind bei ihm geschwärzt), allerdings bleiben die Ebenen bei ihm deutlich voneinander getrennt. Vgl. Gjerdingen 2007.

5. Stufe. Auf diese Weise wird der Riemannsche Begriff der ›Zwischendominante‹ quasi in die Analyse mit arabischen Stufen hineingetragen.<sup>45</sup> Wo keine umklammerten Ziffern über den restlichen Stufen stehen, stehen Klang und Stufe der herrschenden Tonleiter in Einklang: Die umkreiste Stufe hat hier also auch eine klangliche Bedeutung.<sup>46</sup>

Auf die gleiche Art und Weise wurde auch Mozarts Klaviersonate beziffert. In dieser zweischichtigen Analyse, die sich über der Försterschen befindet, habe ich unter die Förstersche Vordergrundanalyse die analytische Ebene der herrschenden Tonart gelegt. Diese Ebene ist nicht allein das Ergebnis einer reinen (akkordfunktionalen) Klassifizierung (und genau das sind Försters Stufenziffern im Kern), sondern immer auch Resultat einer individuellen Interpretation: Die untere Ebene beschreibt, wo der Übergang in die neue Tonleiter stattfindet.<sup>47</sup>

45 In der pädagogischen Praxis spreche ich hier von ›Zwischenzwei‹, ›Zwischenvier‹, ›Zwischenfünf‹ etc.

46 Es scheint mir an dieser Stelle geboten, zumindest einige kursorisch Anmerkungen zum Akkordbegriff des ›Sitzes der Akkorde‹ zu machen, obwohl das Thema erst im zweiten Teil dieses Textes ausgeführt werden soll. Auf einer Skalenstufe haben unterschiedliche Klänge bzw. ganze Klangfamilien ihren Sitz. Wesentlich für die funktionale Bestimmung der Stufenklänge ist ihre Unterscheidung in ›Schritt-‹ und ›Sprungklänge‹ (vgl. Holtmeier 2007b). Die Akkorde sind unterschiedlichen ›Funktionen‹ zugeordnet: Den kadenzialen Funktionen Ultima, Penultima, und Antepenultima (bzw. Tonika, Dominante und Prädominante) (seltener auch Ante-Antepenultima) sowie Sequenz- bzw. Modellfunktionen. So ist etwa der *accord parfait* der 1. Stufe ein Ultimaklang, der Sekundakkord auf der 1. Stufe hingegen kann sowohl Antepenultimaklang als auch Sequenzklang sein. Der ›Schritt-‹ auf der 2. Stufe hat eine Penultima-Funktion, der Septakkord auf der 2. Stufe hingegen ist ein Sprungklang und nimmt eine Antepenultima-Funktion oder eine Sequenzfunktion ein etc. – In Beispiel 4 trägt die 7. Stufe einen ihrer Sequenzklänge. Der ›Sitz der Akkorde‹ hat also nichts mit jener eindimensionalen Klangzuordnung zu tun, die der ›praktischen‹ Oktavregel oft zugeschrieben wird.

47 Es geht nicht darum, den einen ›richtigen‹ Moment einer Modulation zu bestimmen. Sehr gute Gründe sprechen dafür, die Modulation nach C-Dur schon mit dem Erreichen des neuen Leittons in Takt 14 als vollzogen anzusehen. Mit geht es in meiner Analyse darum, zu betonen, wie sehr die harmonische Progression bis zur breit auskomponierten Dominantpräparation der 4. Stufe, im Bannkreis der Haupttonleiter bleibt: Der 7-6-Vorhalt auf dem *f* in Takt 15 ließe sich ohne große Schwierigkeit im Sinne der kleinen 6. Stufe fortführen: Man müsste nur die Sechszehntel in diesem Takt einen Ton höher und anschließend die folgenden Takte nach a-Moll transponieren. Erst der 4-4#-5 Halbschluss ist jener ›point of no return‹: der deutlich von der Haupttonleiter wegführt. Dass in dieser hypothetischen Rückkehr über die 6. Stufe in die Haupttonleiter auch deutlich ein Vermeiden des C-Dur mitklingt, sei nicht geleugnet. Es wäre dieses C-Dur dann aber eine stark inszenierte ›als wenn‹-Ausweichung: Man bliebe ›doch ganz‹ in der Haupttonart. Meine Analyse hebt hervor, was die Bindung an die Haupttonleiter über die auf C-Dur gerichtete Modulation hinweg so lange aufrecht erhält und was den ›fließenden‹ Charakter dieser Modulation bestimmt. Man kann im 2-1-Stufengang der Takte 12–14 ein starkes ›Preparament‹ einer folgenden (variieren) *cadenza doppia* in C-Dur erkennen. Aber die neuen, ›zufälligen‹ Leitöne der ›als wenn‹-Ausweichungen erscheinen in den Oberstimmen und eben gerade nicht in der *basse continue*, deren diatonische Gestalt bis zum *fis* in Takt 15 völlig unberührt bleibt. Es zeigt sich hier, wie praxisnah Rameaus Rede von der ›cohabitation des modes‹ zu verstehen ist: Tatsächlich ist es unmöglich zwischen einem sequenziell auskomponierten Stufengang in C-Dur und einem fallendem in a-Moll zu unterscheiden: Es ist hier fast einerlei, ob man den fallenden Stufengang in Takt 11 mit der 1. Stufe von a-Moll oder der 6. Stufe von C-Dur beginnen lässt. Die ›cohabitation‹ gelingt hier aber nur, weil die *basse continue* den engen Rahmen der ›vermittelnden‹ Diatonik nicht überschreitet und vor allem jene Töne meidet, die dem Bassgang eine eindeutige Richtung verleihen würden: *gis* (als Leitton von a-Moll) und *fis* (als erhöhte 4. Stufe von C-Dur). Ich danke Folker Froebe für die anregende Diskussion dieser Passage.

Bei der Bezifferung des Orgelpunkts habe ich versucht, ein Verfahren grafisch umzusetzen, das bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorgeschlagen wurde und seitdem seinen festen Platz in der musiktheoretischen Lehrliteratur hat: Die satztechnischen Abläufe über dem Orgelpunkt werden so analysiert, als wenn es den Orgelpunkt nicht gäbe.<sup>48</sup> Zu diesem Zweck habe ich über die eingekreiste Ziffer 1 einen durchgehenden Strich gezogen, der die Dauer des Orgelpunkts anzeigt. Über diesem Strich werden dann die Stufen derjenigen Klänge notiert, die über dem Orgelpunkt zu stehen kommen. Querstehende Balken hinter einer Stufenziffer zeigen, wo der ›Wirkungskreis‹ der Stufe endet: So soll der Strich am Ende von Takt 2 anzeigen, dass von da an wieder der Orgelpunkt seine Funktion als Stufe ausübt. Die eingeklammerten Stufenziffern über den umkreisten Stufenziffern in Takt 6 deuten eine implizite harmonische Bedeutung dieser Harmoniefolge an, die die Möglichkeit einer Modulation nach C-Dur erahnen lässt.<sup>49</sup>

In meiner Analyse der Mozart-Sonate ist ebenfalls angedeutet, dass die harmonische Analyse durch eine Modellanalyse ergänzt werden kann, so wie es in den Analysen von Budday, Gjerdingen und anderen auch geschieht. Nicht allein die ›Terzfallsequenz‹<sup>50</sup> wäre dann zu bezeichnen, sondern ebenso die spezifischen Orgelpunkt- und Kadenzmodelle. Auch die absteigende Mollskala wäre als Grundlage einer 2-1-Stufenfolgensequenz herauszustellen. In diesem Zusammenhang stellt sich allerdings auch die Frage, ob es einer mehrschichtigen harmonischen Analyse überhaupt noch bedarf, wenn die ›lokalen‹ harmonischen Prozesse in einen höheren Modellzusammenhang integriert werden. Auf diese Frage werde ich später noch einmal zurückkommen.

\* \* \*

Der Einwand liegt nahe, hier würde nichts prinzipiell Neues ins Feld geführt, sondern lediglich Altes (Zwischendominantik) in ein neues Gewand gekleidet. Die Frage drängt sich auf, was das hier vorgestellte Analyseverfahren substantiell von einem traditionellen funktionstheoretischen Ansatz unterscheidet.

48 Der wesentliche Gewährsmann ist hier Carl Philipp Emanuel Bach (Bach 1762, 182), auf den auch Förster verweist (Förster 1823, 29 und Beispielheft, 15, Beispiel 135). Friedrich Wilhelm Marburg bemüht Bachs Erklärung des Orgelpunkts als Argument für die »untergeschobenen« Töne im Streit mit Georg Andreas Sorge. Im ganzen 18. Jahrhundert wurde über die wahre Natur des Orgelpunkts heftig gestritten. Insbesondere die norditalienischen Musiktheoretiker (vgl. Holtmeier 2010a), so auch der norditalienisch geschulte Georg Joseph Vogler betrachteten den Orgelpunkt immer als integralen Bestandteil des Akkordes.

49 Ich führe in Takt 6 die Stufenziffern 4 und 5 in runden Klammern über der herrschenden Tonart an, nicht aber die Ziffern 3 und 4 in Takt 7. Die Stufenfolge 4-5-3-4 würde hier (ganz im Försterschen Sinne) eine leitereigene Sequenz in C-Dur bezeichnen. Zwischen der leitereigenen Sequenz in fallendem a-Moll und in C-Dur besteht aber kein Unterschied (*cohabitation des modes*). Es würde mit dieser Bezifferung also gerade keiner harmonischen ›Mehrdeutigkeit‹ (siehe die folgenden Ausführungen) Ausdruck verliehen. Die eingeklammerten Stufen 4 und 5 in Takt 6 bezeichnen keine Sequenzfunktion, sondern eine Antepenultima- und Penultima-Funktion. Da eine sequenzielle ›Mehrdeutigkeit‹, die auf der *cohabitation des modes* gründet, in diesem Zeichensystem niemals angezeigt wird, ist die Bedeutung der eingeklammerten 4. und 5. Stufe an dieser Stelle eindeutig.

50 Zur Terminologie vgl. Holtmeier/Menke/Diergarten 2008.

Es soll gar nicht geleugnet werden, dass es sich um eine Weiterentwicklung bzw. Reformulierung von Verfahren handelt, die bei Riemann vorgebildet sind. Die hier vorgestellte mehrschichtige Analyse mit arabischen Stufen kann auch als synkretistischer Versuch verstanden werden, Aspekte der arabischen und römischen Stufenanalyse mit Elementen der traditionellen funktionalen Analyse zu verbinden. Dabei geht es mir vor allem darum, die Vorteile der arabischen Stufenbezeichnung, allen voran ihre stimmführungstechnische ›Unmittelbarkeit‹, in ein mehrschichtiges Analyseverfahren einzubringen. Sowohl die übergeordnete Ebene der herrschenden Tonleiter als auch die der ›lokalen‹ Akkordprogressionen bleiben immer direkt auf die Skala bezogen: Erst wenn die harmonische Analyse nicht mehr auf zugrunde liegende Grundbässe rekurriert, kann es tatsächlich zu einer Verschmelzung von übergeordneten linearen und lokalen klanglichen Aspekten in der harmonischen Analyse kommen.<sup>51</sup>

\* \* \*

Es gibt Stellen, die eine mehrschichtige Analyse mit arabischen Stufen von selbst zu rechtfertigen scheinen (Beispiel 6).

Der Passage aus dem ersten Satz von Schuberts G-Dur-Quartett D. 887 liegt ein vertrautes Bassmodell zugrunde:<sup>52</sup> Der Bass schreitet chromatisch von der Tonika zur Dominante und wird dann durch eine (abgebrochene und neuansetzende) *Composta*-Kadenz abgeschlossen.

Im Folgenden soll anhand eines möglichen ›Hörweges‹ gezeigt werden, inwiefern die mehrschichtige Analyse mit arabischen Stufen tatsächlich den Hörvorgang zu reflektieren vermag.

Die Stelle hat eine besondere räumlich-monumentale Wirkung, die auf jener sequenziellen 1-7-Stufenfolge beruht, die zweieinhalb Mal wiederholt wird und die man deutlich als blockartige Juxtaposition der Tonarten G-Dur, F-Dur und Es-Dur wahrnimmt. Zusammengehalten wird das Ganze durch die chromatische Linie des konventionellen Modells, das sich ganz in den Grenzen seiner Tonleiter bewegt und in dessen ›natürliche‹ Harmonik sich die Akkorde schließlich auch ›einklinken‹: Man hört das Abgrenzende der Sequenzblöcke und das Verbindende der Tonleiter zugleich. Das macht die Mehrdeutigkeit dieser Stelle aus. Dabei impliziert die Zweischichtigkeit auch zwei unterschiedliche zeitliche Momente des Hörens: Die Stufenziffern der obersten Schicht

51 Dieser Gedanke wäre durch eine Kritik an jenen Ansätzen auszuführen, die seit längerem versuchen, Skalenstufe und Funktionalität zusammen zu denken. Ich denke hier insbesondere an die Arbeiten von Charles J. Smith (Smith 1981, Smith 1986), Daniel Harrison (Harrison 1994, Harrison 2002) und Kevin J. Swinden (Swinden 2005a und 2005b). Diese ambitionierten und sehr interessanten Vermittlungsversuche resultieren bisher jedoch meist mehr in einem Nebeneinander als einem wirklichen Miteinander: Die unterschiedlichen Ebenen durchdringen sich nicht wirklich, und sowohl das lineare als auch das harmonische Moment bewahren eine zu große Autonomie. Dies liegt vor allem an der unhinterfragten Akzeptanz des Umkehrungsdenkens und der *basse fondamentale*. Insgesamt behandle ich hier natürlich exklusiv harmonische Vordergrundprozesse, die auch der eigentliche Gegenstand meines Interesses und dieses analytischen Verfahrens sind. Mit Fragen der Mittelgrund- und Hintergrundprozesse werde ich mich im zweiten Teil dieses Textes auseinandersetzen.

52 Zu diesem Beispiel vergleiche auch Diergarten i. V.

Beispiel 6: Franz Schubert, Streichquartett G-Dur, D. 887, T. 11–24

folgen quasi dem Hören im zeitlichen Verlauf, die untere Schicht der eingekreisten Stufen entspricht demgegenüber einem integrierenden und zugleich ›erinnernden‹ Hören.

Auf ein Moment von Gleichzeitigkeit zweier Wahrnehmungsebenen wurde auch im Zuge der Diskussion von Mozarts Sonate hingewiesen (Beispiel 2, T. 6), allerdings unterscheidet sich die dortige ›Gleichzeitigkeit‹ deutlich von jener in diesem Schubert-Beispiel: In der Mozart-Sonate geht es nämlich weniger um ein integrierendes Miteinander als um ein Neben- und Gegeneinander. In Takt 6 stehen dort über den eingekreisten Stufenziffern 6 und 7, die die diatonische Sequenz anzeigen, die Stufenziffern 4 und 5 in runden Klammern: Die untere Zeile zeigt den übergeordneten Zusammenhang der herrschenden Tonleiter an, während die obere die ›lokale‹ Harmonik beschreibt.<sup>53</sup> Die Stufen beider Schichten bezeichnen aber Akkorde: Auf der unteren Ebene werden sie im Sinne der leitereigenen Terzfallsequenz in a-Moll gedeutet (Sequenzfunktion). Die Stufen in runden Klammern der oberen Ebene hingegen suggerieren, dass man die erste Akkordprogression auch als (kadenzielle) 4-5-Stufenfolge (Antepenultima- und Penultima-Funktion) in C-Dur verstehen *könnte*. Auch hier geht es also um *Gleichzeitigkeit*: Sie wäre als eine harmonische bzw. ›funktionale Mehrdeutigkeit‹ zu beschreiben.

53 Wodurch ja zugleich auch dem Spannungsverhältnis zwischen herrschender Tonleiter und Klangprogression Ausdruck verliehen wird: Von der Ebene der herrschenden Tonleiter aus betrachtet trägt beispielsweise die 7. Stufe in Takt 12 eigentlich einen ›falschen‹ Akkord über sich.

Von ›funktionaler Mehrdeutigkeit‹ kann aber nur die Rede sein, wenn harmonische Prozesse in ihrem zeitlichen Verlauf verstanden werden. ›Funktional mehrdeutig‹ sind Akkorde oder harmonische Progressionen, wenn sie in ihrem Erklingen unterschiedliche harmonische Möglichkeitsräume eröffnen. Die eingeklammerten Stufen sagen aus, dass die Musik im nächsten Takt auch einen Weg nach C-Dur nehmen *könnte*.

\* \* \*

Nun ist diese Passage allerdings kaum ein überzeugendes Beispiel für das Phänomen harmonischer Mehrdeutigkeit. Was wäre aber, wenn man versuchen würde, komplexere harmonische Progressionen mit einer Mehrdeutigkeits-Analyse auf Grundlage der arabischen Stufen zu beschreiben?

Das folgende Beispiel zeigt den Beginn des langsamen Satzes aus Beethovens Waldsteinsonate.<sup>54</sup>

Adagio molto

			h/H:	(4)	(3 $\sharp$ /3)	(3/3 $\flat$ )	(2)	
			fis/Fis:	(7 $\downarrow$ /7 $\flat$ )	(6 $\uparrow$ /6)	(6 $\downarrow$ /6 $\flat$ )	(5)	
	a:	(6 $\downarrow$ )	e:	(1)	(1)	(7 $\uparrow$ )	(7 $\downarrow$ )	(6 $\uparrow$ )
	B:	(5) $\uparrow$				(2)		
F:	①							
Förster 1	6	5	1	4	3	2	6	5

⑥	④	⑤	①
6	4	5	1

Beispiel 7: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate C-Dur op. 53, Adagio molto, T. 1–9

Es handelt sich hier um annähernd den gleichen Modellverbund wie im Schubertschen Streichquartett: Ein absteigender chromatischer Gang von der 1. zur 5. Stufe mit anschließender 4-5-1-Kadenz, die hier nicht durch Wiederholung, sondern durch einen eingeschobenen Trugschluss erweitert wird.

54 Ich habe dieses Stück auch gewählt, weil diese Passage besondere Aufmerksamkeit gerade Schenkerianischer Musiktheoretiker gefunden hat. Oswald Jonas hat die Passage besprochen, ebenso Felix Salzer und David Beach. Hellmut Federhofer hat Hugo Riemanns Analyse mit derjenigen Jonas' verglichen (Federhofer 1956, 186–187). Vgl. Smith 1986, 95, Anm. 1.

In der unteren Zeile steht wieder die Förstersche Analyse. Der übergeordnete tonale Zusammenhang ist den Stufenziffern auch hier nicht zu entnehmen. Darüber steht mein Versuch einer Mehrdeutigkeits-Analyse mit arabischen Stufen. Wir haben es hier mit einer Kombination der bisher vorgestellten Analysearten zu tun: Die unteren eingekreisten Stufen geben die herrschende Tonleiter wieder. Die Stufenziffern haben nach der initialen 1. Stufe eine ›melodische‹ Stufenbedeutung. Erst mit der 6. Stufe in Takt 7 gelangt der harmonische Diskurs wieder zurück in die ›natürliche‹ Harmonie seiner Haupttonleiter, die von der 5. Stufe an dann sicher erreicht ist und nicht mehr verlassen wird. Wie bereits in der Analyse des Schubertschen Streichquartetts haben die grundierenden eingekreisten Stufen hier also manchmal eine ›akkordische‹, manchmal eine rein ›melodische‹ Bedeutung.

Die darüber stehenden Stufen in runden Klammern bezeichnen demgegenüber ausschließlich Klänge im Sinne des ›Sitzes der Akkorde‹. Sie beschreiben die eigentliche harmonische Mehrdeutigkeit. Die Türme mit den umklammerten Ziffern sind hierarchisch aufgebaut: Unten steht immer die harmonische Bedeutung, die die Wahrnehmung am deutlichsten bestimmt. Die Analyse liest sich folgendermaßen:

Das Stück beginnt auf der Tonika, der 2. Klang wird zunächst als eine Zwischenfüñ zur Subdominante gehört<sup>55</sup>, erweist sich aber durch die Fortführung als Penultima einer phrygischen Klausel, also als kleine 6. Stufe in a-Moll<sup>56</sup>, die sich in ihre dominantische 5. Stufe auflöst, die hier über der 7. Stufe der Haupttonleiter zu stehen kommt. Die Vermollung der Dominante (e-Moll) wird dem Usus der Zeit entsprechend als Funktionswechsel hin zur Tonika interpretiert. In den chromatischen Diskurs der folgenden Takte

55 Man mag hier jenen barocken Orgelpunkt-Eröffnungstopos mit der charakteristischen 1-7b-6-7-1-Stimmführung erwarten. Robert Gjerdingen nennt dieses Modell »Quiescenza« (Gjerdingen 2007, 181 ff.).

56 Ich spreche von ›kleiner‹ und ›großer‹ Sexte in Moll und bezeichne sie durch einen nach unten oder nach oben gerichteten Pfeil: Die Pfeile sollen andeuten, dass es sich das eine Mal um eine 6. Stufe der absteigenden, das andere Mal um eine der aufsteigenden Mollskala handelt. Ich schließe mich hier also weder Budday (Budday 2002) noch Gjerdingen (Gjerdingen 2007) an. Budday betrachtet – durchaus im Sinne der Theorie des 18. Jahrhunderts – die ›harmonische‹ Molltonleiter als die ›natürliche‹ Gestalt der Molltonart. Die kleine 6. Stufe und den Leitton betrachtet er demzufolge als leitereigen. Konsequenterweise werden die große 6. Stufe mit #6 und die kleine 7. Stufe mit b7 bezeichnet. Gjerdingen geht insgesamt recht uneinheitlich vor, es wird aber deutlich, dass er das ›melodische‹ Moll als leitereigen betrachtet. Die aufsteigenden Stufen 6 und 7 werden mit 6 und 7 beziffert, die absteigenden mit b6 und b7. Gjerdingens Bezeichnung hat gegenüber derjenigen Buddays den Nachteil, dass die Zeichengebung nicht zwischen einer erniedrigten 6. Stufe in Dur und einer diatonischen kleinen 6. Stufe in Moll unterscheiden kann, eine Unterscheidung die gerade in einer mehrschichtigen Analyse durchaus von Bedeutung sein kann. Die Bezeichnung mit Pfeilen verdeutlicht, dass beide Formen der 6. und 7. Stufe in Moll leitereigen sind und es sich eben nicht um ›zufällige‹ Erhöhungen handelt. Die Pfeile können auch überall dort angewandt werden, wo es sinnvoll erscheint, die Richtung einer Klangstufe anzuzeigen. Ich selbst habe, der allgemeinen Konvention entgegen, die Zeichen, die die Erhöhung und Erniedrigung anzeigen, hinter die Stufenziffer gesetzt. Förster setzt das Erhöhungszeichen vor die Ziffer (#4), sicher auch, um seine Stufenziffern deutlich von den Generalbassziffern abzusetzen (Förster 1823, Beispielheft, 17, Beispiel 158). In Quellen des 18. Jahrhunderts wird aber zwischen den Begriffen der Intervalllehre und den Bezeichnungen der Tonleiterstufen oft kein wesentlicher Unterschied gemacht: Die vierte Stufe wird als Quart, die zweite als Sekunde etc. bezeichnet. Ich habe diese Nähe von Stufen- und Intervallbezeichnung bei meiner Zeichengebung berücksichtigt.

sind verschiedene Satzmodelle gleichsam eingehängt, die die harmonische Progression zu verschiedenen Tonleiter-Räumen hin öffnen. Das folgende Beispiel führt sie ihrer Bedeutungshierarchie nach auf:

e-moll

① ⑦↑ ⑦↓ ⑥↑ ⑥↓ ⑤

fis-moll

① ⑦ ⑥↑ ⑥↓ ⑤ ① ④ ⑤ ①

h-moll

④ ④ ③↓ ③ ② ⑤ ①

Beispiel 8: ›Latente‹ chromatische Satzmodelle in den ersten Takten des *Adagio molto*

Der vierfache Turm über der 6. Stufe in Beispiel 7 stellt gewissermaßen den Kulminationspunkt der Mehrdeutigkeit dieser Passage dar. Hier zeigt sich auch die Schwierigkeit, in einem solchen Moment komplexer »functional multiplicity«<sup>57</sup> nicht nur die unterschiedlichen funktionalen Bezugsebenen selbst, sondern auch deren Zusammenspiel und hierarchische Ordnung präzise zu bestimmen. Auf der 6. Stufe der Haupttonleiter in Takt 5 steht eigentlich jener ›doppeldominante‹ Schrittklang, der dort ›natürlich‹ seinen ›Sitz‹ hat. Man nimmt den Klang bei seinem Eintreten aber mehr als Chromatisierung des vorausgehenden wahr, hört ihn also in einem e-Moll Kontext. Deswegen habe ich die eingeklammerte 2. Stufe, die den ›natürlichen‹, ›doppeldominanten‹ Klang der ›melodischen‹ 6. Stufe anzeigt, hier über die eingeklammerte kleine 7. Stufe gesetzt. Es soll damit angezeigt werden, dass sich der Klang nicht unmittelbar als Funktion der 6. Stufe der Haupttonleiter zu erkennen gibt, sondern quasi erst im Verlauf den e-Moll Kontext ›überschreibt‹: Die Klangstufen sind hier direkt im Turm übereinander gesetzt, um das Moment einer funktionalen Mischung anzuzeigen: Man kann diese Mischung im Sinne einer Bedeutungshierarchie zwar strukturieren, aber es ist kaum sinnvoll, die Wirk-

57 Smith 1986, 100.



samkeit der einzelnen Schichten hier zeitlich präzise bestimmen zu wollen. Eine solche ›zeitliche‹ Differenzierung habe ich aber in Takt 3 vorgenommen: Dort setzt die fis/Fis-Ebene erst nach der h/H-Ebene ein. Die fis/Fis-Ebene dominiert die Wahrnehmung, wenn man den Gesamtverlauf der Takte 3-4 betrachtet.<sup>58</sup> Bei seinem Eintreten aber hört man den »charakteristischen« Sekundakkord als eine ›Zwischenvier‹ im e-Moll-Kontext. Deshalb setzt die kleine/erniedrigte 7. Stufe der fis/Fis-Ebene gleichsam erst ›zeitverschoben‹ ein. Eine zeitliche Binnendifferenzierung findet sich auch am Ende von Takt 5: Der Strich, der die e-Moll-Ebene abschließt, steht noch vor dem *f* in der Oberstimme, denn bereits mit dem *f* (resp. *eis*) wird der e-Moll-Kontext deutlich hörbar verlassen.<sup>59</sup> Die Analyse benennt also jene harmonischen Räume, die sich dem Hörer öffnen: Von der 6. Stufe in Takt 5 könnte der Weg nach e-Moll, F-Dur, C-Dur, fis-Moll/Dur oder h-Moll/Dur führen: Jeder dieser Wege wäre durch die harmonische Vorgeschichte vermittelt.

\* \* \*

Man muss hier die Frage stellen, wie angemessen eine solche auf ›Tonalität‹ und funktionale Mehrdeutigkeit gerichtete Analyse dem historischen Gegenstand gegenüber ist. Wird hier nicht ein Begriff von ›Hören‹ zugrunde gelegt, dem eigentlich alle historischen Quellen widersprechen?<sup>60</sup> Und wird damit nicht jene unhistorische Sicht auf die Musik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts zurück ins Spiel gebracht, von der sich die historische Satzlehre gerade erfolgreich zu befreien sucht? Tatsächlich sprechen die musiktheoretischen Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts nur selten explizit vom Hören.<sup>61</sup> Das liegt aber vor allem daran, dass sich in der regelpoetischen musikalischen Sprache des 18.

58 Man könnte in Takt 6 gut einen *accord parfait* in Fis-Dur- bzw. Fis-Moll spielen.

59 Für Charles J. Smith geht die Verschränkung der Tonleitern von F-Dur und e-Moll noch weiter: »the missing augmented sixth of E is enharmonically equivalent to a dominant seventh on C, the dominant of F, which is, of course, the ultimate goal of the progression built over the chromatic descent of the bass line.« Er erkennt ein »remarkable overlapping of dominant seventh and augmented sixth identities in different keys« als übergeordnete Struktur der harmonischen »long-range progression« (Smith 1986, 96). Diese Beziehung bleibt aber schlecht abstrakt, denn der Verlauf jenes chromatischen Satzmodells in e-Moll, das zu dem übermäßiger Quintsextakkord über *c* in Takt 6 führt, wäre selbst schon Resultat einer komplexen »mixed function« und damit alles andere als archetypisch. Die funktionale Mehrdeutigkeit, die hier als Überlappen unterschiedlicher chromatischer Satzmodelle beschrieben wird, setzt aber eine Art von »functional parsimony« (vgl. Swinden 2005, 256) bezogen auf die Satzmodelle zwingend voraus: Wirksam können nur ›nahe liegende‹ Satzmodelle werden, also solche, die durch die Häufigkeit ihres Auftretens bereits zu ›archetypischen‹ Wendungen für den Hörer geworden sind.

60 Die zeitgenössische Musiktheorie behandelt das, was hier als funktionale Mehrdeutigkeit beschrieben wird, meines Wissens nicht. Gottfried Weber übernimmt den Begriff der »Mehrdeutigkeit« zwar von Vogler, fasst darunter aber wie jener vor allem die altbekannte Tatsache, dass bestimmte Akkordtypen ihren ›Sitz‹ auf unterschiedlichen Skalenstufen haben: So kann ein Durdreiklang auf der I., IV., V. in Dur oder auf der V. und VI. in Moll stehen etc. Auch die ›enharmonischen‹ Akkorde werden unter dem Begriff der Mehrdeutigkeit abgehandelt. Mögen die Akkorde an sich bei Weber ›mehrdeutig‹ sein, in einem konkreten musikalischen Kontext sind sie aber immer eindeutig. Vgl. Holtmeier 2007a.

61 Zum Begriff des »historical listener« vgl. Mirka 2009, 308 f.

Jahrhunderts die Kategorien des Produktionsprozesses und jene des Rezeptionsprozesses zu weiten Teilen überschneiden. Satzmodelle bilden, so ließe sich zugespitzt sagen, die Grundlage des Kompositions- wie des Hörprozesses: Das ›Hören‹ ist somit in den Werken und der pädagogischen Literatur der Zeit ›aufgehoben‹. Demgegenüber thematisieren die musiktheoretischen, insbesondere aber die musikpädagogischen Quellen des 18. Jahrhunderts das, was hier unter dem Begriff der funktionalen Mehrdeutigkeit behandelt wird, nicht einmal im Ansatz – und das ist in Anbetracht des detailversessenen ›handwerklichen‹ Pragmatismus und des ausgeprägten Sensualismus, der die Musiktheorie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts kennzeichnet, durchaus bemerkenswert.<sup>62</sup>

Wollte man hinsichtlich des Beethoven-Fragments einen Hörvorgang rekonstruieren, in dem sich die musikalische Struktur *und* die Denkweisen und Kategorien der zeitgenössischen Musiktheorie weitgehend in Einklang befinden, dann könnte man ihn etwa so beschreiben: Man hört eine Folge kadenzeller Ausdeutungen des Halbtonschritts in einem halbtönig fallenden Tetrachord: Eine phrygische Klausel zu Beginn (6-5–Stufenfolge), dann jene 4-3-Stufenfolge, die Robert Gjerdingen *Passo Indietro* nennt<sup>63</sup>, und am Ende des chromatischen Gangs schließlich eine weitere phrygische Klausel, diesmal mit Antepenultima (6-6b-5). Diese Vorstellung eines ›interpunktischen‹ Hörens scheint dem Beginn des *Adagio molto* gerecht zu werden, zumal die Folge der Phrasen, die hier durch die Pausen geschaffen werden, mit der Folge der Kadenzen identisch ist. Das ›klassische‹ zweischichtige Analyseverfahren, wie es bei der Mozart-Sonate angewandt worden ist, gibt dieses ›interpunktische Hören‹ recht getreu wieder.<sup>64</sup>

Für dieses ›interpunktische Hören‹ ist die Passage ein farbiges, *Fantasia*-artiges Auskomponieren des fallenden Tetrachord-Modells der *basse continue*, die gleichsam die Richtschnur des Hörvorgangs darstellt. Natürlich ist auch in diesem ›historischen Hören‹ die funktionale Mehrdeutigkeit ›präsent‹, aber sie wird durch den vordergründigen ›interpunktischen‹ Diskurs gleichsam in den Hintergrund gedrängt: Sie ist latent angelegt.

Funktionale Mehrdeutigkeit setzt eine ›Hörhaltung‹ voraus, die eingestellt ist auf ein Öffnen von Möglichkeitsräumen, das immer auch das Ausbrechen aus dem modellhaf-

62 Es sei hier nur daran erinnert, welche Bedeutung dem Moment des Körperlich-Haptischen in den Generalbasstraktaten des 18. Jahrhunderts beigemessen wird.

63 Gjerdingen 2007, 167.

64 Oder eben jene ebenfalls ›zweischichtige‹ Kombination von Modellanalyse und Försterscher Bezifferung, wie sie bei Budday, Gjerdingen und anderen praktiziert wird. Der Übergang zwischen den analytischen Ebenen der herrschenden Tonleiter und jener Ebene der Modellanalyse ist im Übrigen fließend: Dem Modelldiskurs ist selbst die Autonomie der ›melodischen‹ Bassführung gegenüber den klanglichen Vordergrundprozessen eingeschrieben: Die Passage aus Schuberts Streichquartett und der Beginn des *Adagio* der Waldsteinsonate sind Ausdrucksformen ein und desselben Bassmodells. Jenes chromatisch fallende Tetrachord aber ist wesentlich dadurch bestimmt, dass es Bestandteil und Ausdruck einer ›Haupttonleiter‹ ist: Es gehört zur Identität des Modells, dass sein Beginn als 1. und sein Ende als 5. Stufe bestimmt ist. Wenn nun in der Modellanalyse das chromatisch fallende Tetrachord mit einer Klammer eingegrenzt und benannt wird, dann gehören die ›melodischen‹ Stufen der Haupttonleiter bzw. der herrschenden Tonleiter quasi zur Voraussetzung des Modells selbst. Insofern wäre es gerechtfertigt, die Modellanalyse als ein übergeordnetes analytisches Verfahren anzusehen, zudem das Modell auch eine formale Kategorie darstellt. Andererseits drohen in der gängigen Modellanalyse gerade jene komplexen harmonischen Prozesse zu verschwinden, die durch die Ebene der herrschenden Tonleiter hervorgehoben werden.

ten Rahmen impliziert, in den die harmonische Bewegung gespannt ist. Dieser Rahmen ist hier aber sehr stabil: Ein Übergang in den *accord parfait* von Fis-Dur in Takt 6 würde mehr als ein unerwartetes Ausbrechen aus dem chromatischen Tetrachord-Modell denn als Einlösung eines Versprechens, das die funktional mehrdeutige harmonische Progression gemacht hat, wahrgenommen.

Ich stelle die schwierige Frage nach dem historischen Hörer in diesem Zusammenhang, weil es mir um eine historische Eingrenzung des Moments geht, in dem funktionale Mehrdeutigkeit zu einer zentralen Kategorie der harmonischen Sprache wird. In diesem Beispiel scheint sie noch ein ›Nebenprodukt‹ eines kompositorischen Verfahrens zu sein, in dem – um es hier einmal salopp im ›haptischen‹ Jargon des *accompagnement* zu formulieren – sich die Harmonik in der rechten Hand immer weiter von der Haupttonleiter in der linken entfernt. Funktionale Mehrdeutigkeit erscheint hier als das *Resultat* eines avancierten Umgangs mit Modellen, nicht aber als das eigentliche Ziel.

Das Beispiel zeigt aber, dass die hier vorgestellte Methode dazu geeignet ist, auch komplexe Momente funktionaler Mehrdeutigkeit sichtbar zu machen. Sie hätte sich zu bewähren an einer harmonischen Sprache, die genuin auf funktionale Mehrdeutigkeit hin angelegt ist. Das wird der Gegenstand des zweiten Teils dieses Textes sein.

## Literatur

- Albrechtsberger, Johann Georg (1790), *Anweisung zur Komposition mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte erläutert*, Leipzig: Breitkopf.
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1762), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Zweyter Theil*, Berlin: Georg Ludewig Winter.
- Budday, Wolfgang (2002), *Harmonielehre Wiener Klassik. Theorie – Satztechnik – Werkanalyse*, Stuttgart: Berthold & Schwerdtner.
- Christensen, Thomas (1992), »The Règle de l'Octave in Thorough-Bass Theory and Practice«, *Acta Musicologica* 64, 91–117.
- (1993), *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (2010) »Thoroughbass as Music Theory«, in: *Partimento and Continuo Playing*, hg. von Dirk Moelants, (= Collected Writings of the Orpheus Institute 9), Leuven: Leuven University Press, 9–41.
- Diergarten, Felix (2011), »Romantic Thoroughbass. Music Theory between Improvisation, Composition and Performance«, *Theoria. Historical Aspects of Music Theory* 18, 7–36.
- (i. V.), »Joachim Hoffmann: Ein Musiktheoretiker in Schuberts Wien«, in: *GMTH-Kongressbericht Bern 2011*, hg. von Martin Skamletz, Schliengen: Argus.
- Diergarten, Felix und Ludwig Holtmeier (2011), »Ruhige und feste Gänge. Beethoven, der Generalbass und die Sonate op. 109«, *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 26/2, 123–146.

- Förster, Emanuel Aloys (1818), *Emanuel Aloys Förster's Practische Beyspiele als Fortsetzung zu seiner Anleitung des Generalbasses*, 3 Bde., Wien: Artaria.
- (1823), *Anleitung zum Generalbaß*, 2. Aufl., Wien: Artaria.
- Froebe, Folker (2010), »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«, *ZGMTH* 7/2–3, 215–232.
- Federhofer, Hellmut (1958), »Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und die Schichtenlehre Heinrich Schenkers«, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Mozartjahr 1956*, hg. von Erich Schenk, Graz: Bohlhaus, 183–190.
- Gasparini, Francesco (1722), *L'armonico pratico al cimbalo*, Bologna: Antonio Silvani.
- Gjerdingen, Robert (2007), *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press.
- Harrison, Daniel (1994), *Harmonic Function in Chromatic Music. A Renewed Dualist Theory and an Account of its Precedents*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- (2002), »Nonconformist Notions of Nineteenth-Century Enharmonicism«, *Music Analysis* 21/2, 115–60.
- Holtmeier, Ludwig (2004), »From ›Musiktheorie‹ to ›Tonsatz‹. National Socialism and German Music Theory after 1945«, *Music Analysis* 23 2/3, 245–265.
- (2007a), Artikel »Weber, Gottfried«, in: MGG2, Personenteil, Bd. 17, Sp. 574–577.
- (2007b), »Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition. Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave«, *Journal of Music Theory* 51/1, S. 5–49.
- (2008), Art. »Modulation/Ausweichung«, »Chromatik«, »Generalbaß«, »Oktavregel«, »Satzmodelle«, »Teufelsmühle«, »Tonart/Tonalität«, »Förster«, »Albrechtsberger« und »Vogler«, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz von Loesch und Claus Raab, Laaber: Laaber.
- (2010a) »Harmonik/Harmonielehre«, in: *Lexikon der systematischen Musikwissenschaft*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Christian Utz (= Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Bd. 6), Laaber: Laaber, 166–169.
- (2010b), *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Berlin: Dissertation TU Berlin.
- (2010c), »Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts«, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie*, hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 81–100.
- (2011a), Art. »Harmonik«, in: *Das Händel-Lexikon*, hg. von Hans Joachim Marx, Laaber: Laaber, 353–360.
- (2011b) »Review« von Robert Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, *Eighteenth-Century Music* 8/2, 307–326.
- Holtmeier, Ludwig und Felix Diergarten (2007), Art. »Partimento«, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Supplement, Kassel: Bärenreiter, Sp. 653–659.

- Holtmeier, Ludwig, Johannes Menke und Felix Diergarten (Hg.) (2008), *Giovanni Paisiello, Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo* (= Praxis und Theorie des Partimentospiels 1), Heinrichshofen: Noetzel.
- Menke, Johannes (2010), Art. »Stufe«, in: *Lexikon der systematischen Musikwissenschaft*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Christian Utz (= Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Bd. 6), Laaber: Laaber, 459–460.
- Kirnberger, Johann Philipp (1774), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sichern Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert*, Erste Abtheilung, Berlin: Decker und Hartung.
- Koch, Heinrich Christoph (1787), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Zweyter Theil, Rudolstadt: Adam Friedrich Böhme.
- Mirka, Danuta (2009), *Metric Manipulations in Haydn and Mozart*, New York: Oxford University Press.
- Sorge, Georg Andreas (1745), *Vorgemach der musicalischen Composition*. Erster Theil, Lobenstein: Selbstverlag.
- Smith, Charles J. (1981), »Prolongations and Progressions as Musical Syntax«, in: *Music Theory. Special Topics*, hg. von Richmond Browne, New York: Academic Press, 139–174.
- (1986), »The Functional Extravagance of Chromatic Chords«, *Music Theory Spectrum* 8, 94–139.
- Swinden, Kevin J. (2005a), »Toward Analytic Reconciliation of Outer Form, Harmonic Prolongation and Function«, *College Music Symposium* 45, 108–123.
- (2005b), »When Functions Collide. Aspects of Plural Function in Chromatic Music«, *Music Theory Spectrum* 27/2, 249–282.
- Türk, Daniel Gottlob (1800), *Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen*, zweite verbesserte und sehr vermehrte Auflage, Halle: Selbstverlag.
- Weber, Gottfried (1817), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht mit Anmerkungen für Gelehrtere. Erster Band. Grammatik der Tonsetzkunst*, Mainz: Schott.



# Primäre und sekundäre Dauern in der Musik

## Über einige Grundzüge der ›Komponententheorie‹

Peter Petersen

ABSTRACT: Primäre Dauern sind konkrete Noten- und Pausenwerte, sekundäre Dauern entstehen zwischen Tönen/Klängen sowie Klanggestalten und deren Komponenten. Weil sekundäre Dauern nicht unmittelbar aus dem Notentext hervorgehen, wurden sie bisher meistens nicht als Dauern, sondern als Betonungen, emphatische Zusätze o.ä. angesehen. Was früher unter Begriffen wie Akzent, Faktor, Parameter usw. wahrgenommen wurde, verdient es jedoch, als Fundament rhythmischer Gefüge in die Analyse einbezogen zu werden. Denn es geht nicht nur um vereinzelte Betonungen oder Zusätze, sondern vor allem um Zeitintervalle zwischen ihnen. Nicht ›Akzent‹ o.ä., sondern ›Komponente‹ ist der geeignete Terminus, um die vom Komponisten gesteuerten und vom Musiker und Hörer wahrgenommenen ›sekundären Dauern‹, die zu echten Rhythmen (Komponentenrhythmen) führen, aufspüren und in die rhythmische Feinanalyse einbringen zu können.

Ausgehend von Wolf Frobenius' Bedeutungsgeschichte des Terminus' »Dauer« im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*<sup>1</sup>, soll im folgenden nach den Ansatzpunkten für die Benennung bzw. Bemessung von Dauern in Tonsätzen gefragt werden. Bereits im 13. Jahrhundert im Musikschrifttum nachgewiesen, »gehört der Ausdruck [Dauer, duratio] seit dem späteren 16. Jhd. zu den zentralen Termini der Tonbeschreibung.«<sup>2</sup> »Dauer« bedeutete im allgemeinsten Sinn »die zeitliche Erstreckung von Tönen«<sup>3</sup>, wobei zwischen der Fortsetzung der Existenz von etwas (»das Dauern«) und dem Maß der zeitlichen Erstreckung (»die Dauer«) unterschieden wurde. Der zu bezeichnende Gegenstand war der Einzelton, der als länger oder kürzer beschrieben wurde. Im 18. Jahrhundert unterschied man darüber hinaus tatsächliche »Klingdauern« und »Geltungsdauern« (auch »gemeinte Dauern«); mit letzteren war der »Abstand eines Toneinsatzes zum folgenden« gemeint.<sup>4</sup> Bis ins 20. Jahrhundert blieb der Terminus »Dauer« auf den Einzelton bezogen; er trat jetzt »an die Stelle der herkömmlichen Rede von Notenwerten« und wurde nun auch im Plural gebraucht.<sup>5</sup>

1 Frobenius 1979.

2 Ebd., 1.

3 Ebd.

4 Ebd., 4f.

5 Ebd., 5ff.

Musik ist wegen ihres Verlaufscharakters besonders geeignet, ›Dauern‹ im erwähnten zweifachen Sinn (Sukzession bzw. Maß) erfahrbar zu machen. Wer fragt: »Was dauert in der Musik?« bekommt die Antwort: »Alles in der Musik hat Dauer«. Entgegen dieser weiten Bedeutung von ›Dauer‹ wurde der Begriff in der Musiktheorie allerdings von Anfang an auf einen Terminus verengt, der nichts als den Zeitwert von Einzeltönen (›primäre Dauern‹) bezeichnet. Da aber musikalische Klangereignisse – allein weil sie geschehen – im Zeitkontinuum Markierungspunkte hinterlassen, ergeben sich ständig weitere Dauern bzw. Zeitintervalle (›sekundäre Dauern‹). Eine festgehaltene Tonhöhe bei Tonrepetitionen, die Abstände zwischen *sfz*-Akzenten, die Länge von Phrasierungsbögen, eine prolongierte Harmonie im mehrstimmigen Tonsatz und vieles andere mehr gehören zu solchen nicht unmittelbar notierten sekundären Dauern. Bewusst oder unbewusst fragen wir uns beim Spielen oder Hören von Musik, wieviel Zeit zwischen ›Anfang und Ende‹ oder ›Anfang und Anfang‹ von etwas verstreicht, wie lang also ›etwas dauert‹. Dass in der musikalischen Rhythmik unter diesem ›etwas‹ – der ›Dauer‹ also – immer nur Einzeltöne gemeint sein sollen, ist eine Verengung der Bedeutung des Begriffs, die nicht deshalb einleuchtender wird, weil sie – mit wenigen Ausnahmen<sup>6</sup> – seit hundert Jahren besteht.

Frobenius führt aus, dass »die Rede von *duratio* in bezug auf den Ton« erst mit der Ausbildung einer mensuralen Rhythmuskonzeption und der Entwicklung einer geeigneten Notenschrift aufkam.<sup>7</sup> Konnte man sich vorher über die Zeitwerte von Tönen leicht verständigen – nach der Maßgabe, dass eine Länge zwei Kürzen enthalte –, so bedurfte es bei der Festlegung graphischer Symbole genauer Regelwerke, um deren kontextabhängige Wertigkeiten (›perfekte‹ bzw. ›imperfekte‹ Teilung) als Ausführender erkennen und richtig umsetzen zu können. Die Verschriftlichung von Musik, die fraglos zu den großen Kulturleistungen des Abendlands gehört, hatte freilich außer Vorteilen auch Nachteile. Die Vorteile bestanden u. a. in der Möglichkeit, komplexere Strukturen zu entwickeln, wie etwa den präzisen Wechsel von Kon- und Dissonanzen. Nachteile lagen etwa darin, dass mit der Schriftlichkeit von Musik dem Missverständnis Vorschub geleistet wurde, das, was aufgeschrieben ist, bilde die klingende Musik tatsächlich ab. Stattdessen galt (und gilt weitgehend bis heute), dass die Notenschrift nicht den Zweck hat, Musik abzubilden, sondern dazu da ist, Musik zu ermöglichen, das heißt, sie überhaupt spielen zu können. Die Analytiker neigten allerdings bei der Beschreibung zeitlicher Strukturen in Musikstücken dazu, die Notenzeichen für das Ganze zu nehmen, also die Folge von Notenwerten in einer Stimme als ›den‹ Rhythmus dieser Stimme anzusehen. Dies führte dazu, dass ganze Bereiche rhythmischen Geschehens, namentlich die ›sekundären‹, erst zu erschließenden Dauern neben den ›primären‹, also direkt notierten Dauern vielfach außerhalb des Blickfelds blieben.

Hiermit ist selbstverständlich nicht gesagt, dass in Musiktheorie und Analyse bisher nur von Einzeltönen und deren Dauer gehandelt worden wäre. Unter Begriffen wie Akzent, Faktor, Element, Parameter usw.<sup>8</sup> oder auch Gruppe, Phrase, Hypermeasure usw.<sup>9</sup>

6 Z. B. LaRue 1957; Epstein 1995; Agmon 1997; Schachter 1999.

7 Ebd., 1.

8 Z. B. Berry 1976; Yeston 1976; Lerdahl & Jackendoff 1983; Lester 1986; Epstein 1995; Hasty 1997; London 2004.



wurden und werden markante Phänomene des Tonsatzes aufgenommen und auf ein jeweiliges rhythmisch-metrisches Gefüge bezogen, allerdings meistens nur im Sinne von akzidentellen Beifügungen und Sonderphänomenen. Im Gegensatz dazu ist festzustellen (und nachfolgend zu begründen), dass ›sekundäre Dauern‹ kein Sonderbefund sind, sondern ständig und notwendig vorkommen und entsprechend auch beim Komponieren eine Rolle spielen. Ich nenne solche den Zeitstrom markierenden Phänomene ›Komponenten‹. Dieser Begriff deckt sich weitgehend mit dem seit den 1950er Jahren verbreiteten, aus der Mathematik entlehnten und zunächst auf serielle und elektronische Musik bezogenen und dann immer mehr erweiterten Begriff ›Parameter‹ (Bestimmungsgröße).<sup>10</sup> Joseph Häusler hat folgende bündige Formulierung vorgeschlagen: »Parameter sind alle Komponenten des Klanges oder des Tonsatzes, die sich isoliert betrachten und behandeln lassen.«<sup>11</sup> Es fragt sich allerdings, wozu man den abstrakten und letztlich inadäquaten Begriff ›Parameter‹ noch braucht, wenn auch direkt von »Komponenten des Klanges oder des Tonsatzes« gesprochen werden kann. Komponenten sind konkrete, vom Komponisten gebrauchte Tonsatzbestandteile wie ›Tonhöhe‹, ›Diastematik‹ (Kontur), ›Artikulation‹, ›Dynamik‹, ›Klangfarbe‹, ›Harmonik‹, ›Textur‹, ›Phrase‹ und ›Sprache‹.<sup>12</sup> Sie bilden das Material, mit dem komponiert wird. Insbesondere können sie auch ursächlich sein für die Konstituierung von Dauern, die so zu ›Komponentendauern‹ werden. Entsprechend lässt sich von ›Komponentenrhythmen‹ sprechen, wenn mehrere solcher Dauern zu Zeitgestalten geformt werden. Da ein musikalisches Ereignis oder ein musikalischer Verlauf notwendig von mehreren Komponenten bestimmt ist, folgt daraus, dass selbst einstimmigen Tonfolgen mehr als ein Rhythmus inhärent ist. Dieser Gedanke sei an einem einfachen Beispiel erläutert.

\* \* \*

Als Beethoven 1824 das Finale seiner 9. Sinfonie fertig konzipiert hatte, machte er sich Gedanken darüber, wie die ›Freudenmelodie‹ in den Satz eingeführt werden könnte. Schließlich notierte er in einer Skizze die ersten acht Töne der Melodie und ließ diesen ein Rezitativ für Basso solo mit einem selbst erdachten Text folgen: »Dieses ist es Ha es ist nun gefunden.«<sup>13</sup> Man kann diese Worte, die sich in abgewandelter Form auch in der fertigen *Neunten* finden (›O Freunde, nicht diese Töne! Sondern laßt uns angenehmere anstimmen...‹ usw.), auf die Gestalt der ›Freudenmelodie‹ beziehen, die in der Tat als eine glückliche Findung Beethovens anzusehen ist. Analysiert man die melodische Struktur und vergleicht diese mit einer konstruierten ›schlechten‹ Variante, wird schnell deutlich, dass es rhythmische Qualitäten sind, die Beethovens Original attraktiver als das Konstrukt erscheinen lassen (Beispiel 1a).

9 Z. B. Kramer 1988; Rothstein 1989; Krebs 1999; Lerdahl 2001.

10 Vgl. zur Herkunft und Geschichte des Begriffs Blumröder 1982.

11 Häusler 1969, 49.

12 Ausführlich bei Petersen 2010.

13 Nach Thayer/Deiters/Riemann, Bd. V, 30; vgl. auch Nottebohm 1887, 191.

Beethovens Skizze                      konstruierte Variante

\*  
 primäre Dauern                      primäre Dauern  
 sekundäre Dauern                      sekundäre Dauern

Beispiel 1a: Beethoven, 9. Sinfonie, Finale, Skizze der ›Freudenmelodie‹ (Thayer 1879, S. 27 ff.)

Die ersten acht Töne der ›Freudenmelodie‹ – Beethoven hat sie in der Skizze noch in G-Dur notiert – zeigen als primäre Dauernfolge lauter Viertel; gleiches gilt für die konstruierte Variante, bei der ein Ton (\*) in seiner Höhe verändert wurde. Fragt man nun nach den sekundären Dauern und beobachtet speziell die Tonhöhen, die infolge von Tonrepetitionen länger oder kürzer sind, zeigen sich Abweichungen: Beim Original besteht die tonhöhenabhängige Dauernfolge aus Halben und Vierteln in ungerader Mischung, beim Konstrukt liegt eine gerade Anordnung vor. Dabei gilt für beide Fälle, dass die sekundären Dauern die primären nicht etwa auslöschen; vielmehr sind sie in Gestalt primärer und sekundärer Rhythmen *gleichzeitig* wirksam und auch wahrnehmbar. Dass Beethoven sich für eine Fassung der Melodie entschieden hat, bei der die von der Komponente ›Tonhöhe‹ abhängige Dauernfolge die acht Viertel nicht mittig, sondern asymmetrisch teilt, dürfte darin begründet sein, dass sie belebter, weniger mechanisch klingt als das Konstrukt.

Man könnte nun die Frage stellen, was der Wechsel von Tonhöhen mit Dauern und Rhythmen zu tun habe, wo es sich doch einfach um melodische Varianten handle. Das Notenbild lässt ja in der Tat keinen Unterschied der Notenwerte erkennen: Es zeigt ausschließlich Viertel. Die Antwort bestünde in einer Gegenfrage: Um was sollte es sich denn sonst handeln, wenn nicht um Dauern bzw. Rhythmen, die sich (im vorliegenden Fall) von den Tonhöhenwechseln herleiten? Wer den Unterschied der beiden Melodievarianten – Beethovens Original einerseits und das leicht veränderte Konstrukt andererseits – frei zu beschreiben versuchte, dem bliebe am Ende nichts anderes übrig, als Temporaladverbien zu Hilfe zu nehmen. Zunächst würde man vielleicht den Tonbestand ermitteln und feststellen, dass er in beiden Varianten identisch ist: *d-c-h-a*. Danach würden die melodischen Konturen verglichen und festgestellt, dass sie ebenfalls übereinstimmen: von der Terz aufwärts zur Quinte und danach wieder abwärts in Richtung Grundton. Des Weiteren könnte man registrieren, dass in beiden Fassungen zwei doppelt angeschlagene Tonhöhen sowie vier einzeln angeschlagene Töne vorkommen, was wiederum Übereinstimmung bedeutet. Um nun den Unterschied wirklich fassen zu können, müsste schließlich gefragt werden: ›Wann‹ setzen welche Töne ein und: ›Wann‹ verändern sich die Komponenten der Töne? Im vorliegenden Fall lautete z. B. eine Frage: ›Wann‹ treten die durch Repetition verlängerten Tonhöhen ein? Die Antwort: Im Konstrukt direkt nacheinander, im Original durch eine Viertel getrennt. Mit dieser Antwort hätten wir aber zeitliche Bestimmungen vorgenommen und befänden uns mitten in der

Rhythmusanalyse. Die derart ermittelten sekundären Rhythmen können im Übrigen erklären, was die reine Melodieanalyse nicht vermag: warum das Konstrukt um einiges naiver und steifer als das Original erscheint.

Jede Musikanalyse ist einerseits von ›Was‹-, andererseits aber von ›Wann‹-Fragen bestimmt.<sup>14</sup> ›Was‹-Fragen betreffen die Gesamtheit des klingenden Materials, mit dem komponiert wird – also Töne/Klänge und Klanggestalten sowie deren Komponenten, und ›Wann‹-Fragen sind auf die Zeitverhältnisse und somit auf die Rhythmik und Metrik von Musik gerichtet. Komponentendauern bzw. Komponentenrhythmen, die sich von klingenden Phänomenen herleiten, holen etwas in die Rhythmusanalyse zurück, das bei der Fixierung auf notierte Einzeltondauern bisher fast immer unter den Tisch gefallen ist.

\* \* \*

Feine Unterschiede in der Rhythmik von Melodievarianten lassen sich komponentenanalytisch gut beschreiben. Sie wurden bisher, wie ausgeführt, unter dem Aspekt ›Betonung‹, ›Emphase‹ oder ›Akzent‹ erörtert (sofern überhaupt nach ihnen gefragt wurde). Insbesondere der weit verbreitete Begriff ›Akzent‹ ist allerdings problematisch. Er scheint kaum angemessen, die Bildung von sekundären Dauern zu beschreiben, die ja zu den rhythmischen Alltagserscheinungen zählen. So lässt sich ein harmonischer Vorhalt zwar als Akzent beschreiben und historisch begründen, bei einem einfachen Wechsel von der Tonika in die Dominante und zurück liegt diese ›emphatische‹ Qualität dagegen meistens nicht vor. Sekundäre Dauern also, die sich etwa infolge solcher schlichter Harmoniewechsel einstellen, würden ignoriert, solange man nur nach Akzenten Ausschau hielte. Gleiches gilt für Tonhöhenwechsel nach Tonrepetitionen, die zwar im Einzelfall Akzentcharakter haben können, meistens aber nicht akzentuierend sind.

Ein weiteres Problem, das der Akzentbegriff aufwirft, hängt mit dem unklaren Verhältnis von metrischem und rhythmischem Akzent zusammen. Metrische Akzente werden seit Jahrhunderten als durch die Takhierarchie ›gegeben‹ beschrieben, während rhythmische Akzente das Ergebnis kompositorischer Entscheidungen sind. Bei letzteren stellt sich der Analysierende allerdings meistens die Frage, welche Akzente es ›wert‹ seien, bei der Beschreibung einbezogen zu werden, und welche als ›nebensächlich‹ vernachlässigt werden könnten. Denken wir an die Skizze zur Freudenmelodie zurück: Zwei Viertel  $h^1$  und zwei Viertel  $d^2$  wären in konventionellen Rhythmusanalysen womöglich als »Längenakzente«<sup>15</sup> eingestuft worden. Hätte dies aber auch noch in der textierten Fassung gegolten, in der die entsprechenden Töne (jetzt *fis-fis* und *a-a*) zwar

14 Justin London, der in seinem Rhythmus-Artikel im *New Grove* ebenfalls von »Whats« and »Whens« spricht, bezieht die beiden Anschauungsweisen auf die Rhythmik (»whats«) einerseits und die Metrik (»whens«) andererseits (London 2000, Bd. 21, 278). Weil der metrische Akzent nur im Kopf des Spielers oder Hörers existiere, fehle ihm die Konkretetheit eines musikalischen Ereignisses, weshalb auf ihn »Was«-Fragen nicht zu beziehen seien. Durchaus widersprüchlich klingt dann allerdings die Feststellung, der »metrische Akzent« sei »always the first event in a measure« (ebd.), womit ihm offenbar doch Ereignischarakter zugestanden wird. Meines Erachtens sollten ›Wann‹- und ›Was‹-Fragen sowohl auf rhythmische als auch auf metrische Sachverhalte bezogen werden.

15 Z. B. Dürr/Gerstenberg 1963, 389.

alle mit je einer Silbe belegt sind, aber nur der erste »Längenakzent« (*fis*—) offensichtlich mit der Prosodie übereinstimmt, der zweite (*a*—) nicht (Beispiel 1b)? Vermutlich nicht, denn die verlängerte Tonhöhe *a*, die jetzt (im metrischen Kontext) synkopische Wirkung entfaltet, wird von Versmaß und Silbengewicht scheinbar unkenntlich gemacht. Wiederrum wäre man dann jedoch mit der Schwierigkeit konfrontiert gewesen, das Konstrukt vom Original unterscheiden zu müssen, ohne auf die sekundären Dauern (Komponentenrhythmen) eingehen zu können, die hier eben nicht von Akzenten abhängen.

	Beethoven (T. 241)	konstruierte Variante
	Freu - de    schö - ner    Göt - ter - fun - ken	Freu - de    schö - ner    Göt - ter - fun - ken
primäre Dauern		
sekundäre Dauern		
Versmaß		

Beispiel 1b: Beethoven, 9. Sinfonie, Finale, ›Freudenmelodie‹, Anfang (textierte Fassung)

Besser geeignet als der Begriff ›Akzent‹ ist hier der neutralere Begriff ›Komponente‹<sup>16</sup>, insoweit es um die Erfassung sekundärer Dauern geht. Der umfassende Bedeutungshof des Worts ›Komponente‹ legt eine entsprechend umfassende Analysemethode nahe. Wählt man eine bestimmte Komponente aus, um deren Rolle im rhythmischen Gefüge eines Tonsatzes zu ermitteln, dann müssen konsequenterweise *alle* Zeitpunkte, an denen sie zeitmarkierend wirkt, einbezogen werden. Die Untersuchung sollte deshalb weitgehend formalisiert werden, um sich nicht dem Vorwurf subjektiver Willkür auszusetzen. Das Ziel besteht ja darin, von musikalischen Komponenten abgeleitete Dauernfolgen mit anderen solchen Dauernfolgen zusammenzubringen und zu vergleichen, um auf diese Weise die Rhythmik einer (ein- oder mehrstimmigen) Klanggestalt differenzierter als bisher beschreiben zu können.

\* \* \*

Zu den in rhythmischer Hinsicht besonders wirkungsmächtigen Komponenten gehört die Harmonik. Bei einem Harmoniewechsel haben wir es in jedem Fall mit einem bedeutenden Markierungszeichen im Zeitkontinuum zu tun. Von der Regel- oder Unregelmäßigkeit des harmonischen Rhythmus hängt der gesamte Bewegungscharakter einer Passage oder gar eines Satzes entscheidend ab. Im Fall der ›Freudenmelodie‹, die Beethoven zunächst in einer nicht harmonisierten Fassung in den Streicherbässen (T. 92) exponiert,

16 Siehe für eine Definition oben; außerdem: Petersen 1999; Petersen 2010.

The image displays a musical score for the finale of Beethoven's 9th Symphony. It is divided into two main sections: Variation I (T. 116) and Variation III (T. 164).  
 - **Var. I (T. 116):** Features a melody in the upper voice (marked with a *p* dynamic) and a bass line. A star symbol (\*) is placed above the final measure of this variation. Below the main staff is a 'Harmonieauszug' (harmonic extract) showing the chordal structure.  
 - **Var. III (T. 164):** Features a melody for 'Bläser' (woodwinds) and 'Streicher' (strings), marked with a *f* dynamic. Below the main staff is another 'Harmonieauszug'.  
 - **harmonischer Rhythmus:** A separate line at the bottom shows the harmonic rhythm, represented by vertical stems and dots indicating the timing of harmonic changes.

Beispiel 2a: Beethoven, 9. Sinfonie, Finale, Freudenmelodie, Var. I und III, harmonischer Rhythmus und Harmonieauszug (Fortsetzung umseitig)

kommen mit der ersten Variation (ab T. 116) im dreistimmig-polyphonen Satz (Melodie als Oberstimme in Bratschen und Celli) harmonische Rhythmen zum Zuge. Gleiches gilt für die nachfolgende vierstimmig-polyphone zweite Variation (ab T. 140) und schließlich für die vollstimmig-homophone dritte Variation (ab T. 164). Sehen wir uns den harmonischen Rhythmus der ersten und dritten Variation einmal etwas genauer an (Beispiel 2a).

Rhythmen – ganz gleich, ob sie auf primären oder sekundären Dauern beruhen – werden am besten auf einer Linie ohne Schlüssel und ohne Taktstriche notiert (siehe im Beispiel 2a jeweils das unterste System). Im vorliegenden Fall habe ich einen Harmonieauszug dazugestellt, damit man schneller überblicken kann, in welchem Rhythmus die harmonischen Funktionen wechseln. In Var. I (T. 116) ist der harmonische Rhythmus unerwartet mobil (eingedenk der schlichten Melodie), was selbst dann deutlich wird,

The image displays a musical score for Example 2a (Continuation), divided into two sections: Var. I and Var. III. Each section includes a main musical staff, a harmonic extract (Harmonieauszug), and a harmonic rhythm (harmonischer Rhythmus).

**Var. I:** The main staff shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The harmonic extract shows the chord progression in the treble clef, and the harmonic rhythm shows the underlying pulse in the bass clef.

**Var. III:** The main staff shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The harmonic extract shows the chord progression in the treble clef, and the harmonic rhythm shows the underlying pulse in the bass clef.

Beispiel 2a (Fortsetzung)

wenn man Akkordumkehrungen, Halb- und Vollkadenz, Vorhalte und ähnliche harmonische Details vorerst unbeachtet lässt und nur die Harmoniewechsel notiert. Mag man über einzelne Deutungen streiten (z. B. im vorletzten Takt des Ausschnitts von Var. I), so ist das meiste doch unstrittig, z. B. die Synkope des harmonischen Rhythmus beim Asteriskus (\*) über dem vierten Taktstrich. Anders als in Var. III (T. 167 und öfters im Finale) wechselt Beethoven an dieser Stelle mit dem neuen Takt nicht in die Dominante, sondern hält die Tonikaharmonie unter den beiden *fis*<sup>1</sup> der Hauptstimme fest. Damit wird beim Übergang vom dritten zum vierten Takt die Komponentendauer ›Tonhöhe‹ (*fis*<sup>1</sup> = Halbe) von der Komponentendauer ›Harmonik‹ (Tonika = Halbe) unterstützt, während die primären Dauern (zweimal *fis*<sup>1</sup> = zwei Viertel) fortbestehen. Auch der sich direkt anschließende Eintritt der Dominante auf der zweiten Zählzeit klingt synkopisch, wohingegen an der gleichen Stelle in Var. III der dominantische Vorhaltsquartsextakkord, der

von der Eins an gilt, taktbestätigend ist. Insgesamt lässt sich sagen, dass der harmonische Rhythmus in Var. I aufgrund seiner Unregelmäßigkeit das Taktmetrum tendenziell erschüttert, während in Var. III die harmonischen Funktionen fast ausschließlich in Ganzen wechseln und mit dazu beitragen, ein prägnantes Alla-breve-Taktgefüge zu etablieren.

\* \* \*

Anhand der Variationen I und III lassen sich weitere sekundäre Komponentendauern bzw. -rhythmen beschreiben. Die Komponenten ›Artikulation‹ und ›Phrasierung‹ sind nicht immer klar voneinander zu unterscheiden, zumal Legato- und Phrasierungsbögen die gleiche Form haben. In Var. I dürften die meisten Bögen in der Oberstimme *legato* bedeuten, während die langen Bögen in den Unterstimmen im 7. und 8. Takt wohl als Phrasierungsbögen gemeint sind. In Var. III, in der die Bläser (obere Akkolade) die ›Freudenmelodie‹ in einem einfachen Terz-Quint-Satz in vier Oktaven gleichzeitig spielen, handelt es sich meines Erachtens um Artikulationsbögen (*legato* bzw. *portato*) und gleichzeitig – mit Bezug auf den ersten und fünften Takt – um Phrasierungsbögen. Rhythmisch auffällig ist hier der Legatobogen im dritten Takt, der auf der zweiten Viertel beginnt und der Melodie einen leichten Impuls gibt. In den Streichern (untere Akkolade) wird markante Artikulation verlangt, die durch Pausen (Artikulationspausen), Staccatokeile oder beides gleichzeitig angezeigt ist. Die sekundären Dauern sind den primären eingepasst.

Phrasierungen leiten sich in erster Linie von innermusikalischen Motivbildungen her, darüber hinaus können sie durch Bögen angezeigt sein. Innere Phrasenstruktur und Phrasierungsbögen müssen dabei keineswegs übereinstimmen, viel eher können sie wie zwei eigenständige Komponenten eingesetzt werden und zu unterschiedlichen Dauernfolgen führen.<sup>17</sup> Die ›Freudenmelodie‹ ist schlicht isometrisch in  $4^{(2+2)} + 4^{(2+2)}$  Takte untergliedert. Dieser Phrasenrhythmus ist auch in Var. III bestimmend. In Var. I zeigen Bass- und Tenorstimme indessen abweichende innere Phrasenaufteilungen (Beispiel 2b). Hinweisen möchte ich hier insbesondere auf eine vorübergehend ternäre Struktur in der Tenorstimme in Takt 120–122 von Var. I, die durch eine zweifache melodisch-rhythmische Wendung zustande kommt und die Selbständigkeit der Stimme unterstreicht.

Große rhythmische Bedeutung haben auch jene sekundären Dauern, die aus Richtungswechseln in melodischen Verläufen resultieren. Beginnt eine Tonfolge steigend, so warten wir unbewusst darauf, wann ein Wechsel in die umgekehrte Richtung erfolgt. Die Zeitabstände zwischen den Wendepunkten führen zu Komponentenrhythmen von teils simpler, oftmals aber auch bizarrer Struktur. Dass sie Gegenstand des kompositorischen Kalküls sind, wird besonders bei monochronen Stücken, die auf einem einzigen Notenwert basieren, deutlich.<sup>18</sup> Hierher gehört in gewisser Weise auch der Anfang der Freudenmelodie in der Skizzenfassung ( $h^1-h^1-c^2-d^2-d^2-c^2-h^1-a^1$ ) mit seinen acht einheitlichen Notenwerten (siehe Beispiel 1). Das  $d^2$ , das bereits unter dem Aspekt der Tonhöhe

17 Vgl. dazu Petersen 2010, 53 f.

18 Als exemplarisch für solche monochronen Kompositionen kann Ligetis Cembalostück *Continuum* gelten. Vgl. dazu meine Rhythmusanalyse des Stücks (Petersen 2009).

The image displays a musical score for two variations of the 'Freudenmelodie' from Beethoven's 9th Symphony. The top section, 'Var. I (T. 116)', features a vocal line (1. Stimme) and a lower vocal line (3. Stimme). The bottom section, 'Var. III (T. 164)', features woodwind (Bläser) and string (Streicher) parts. The score is written in G major and common time. The woodwind part in Var. III shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The string part in Var. III shows a simpler rhythmic pattern with eighth notes. The vocal parts in Var. I show a melodic line with some rests and a lower line with sustained notes.

Beispiel 2b: Beethoven, 9. Sinfonie, Finale, ›Freudenmelodie‹, Var. I und III, Phrasenrhythmen (Binnengliederung/Bogenbezeichnung)

angesprochen wurde, markiert einen melodischen Richtungswechsel. Dieser tritt nach drei Vierteln ein, um dann fünf Viertel später wieder in die Aufwärtsrichtung umzuschwenken; er teilt die acht Töne also im Verhältnis 3:5. Bei dem Vergleichsstück, der konstruierten Variante ( $h^1-h^1-c^2-c^2-d^2-c^2-h^1-a^1$ ), fällt der obere Wendeton (›Kammton‹) genau in die Mitte der Phrase, gefolgt vom unteren Wendeton (›Kielton‹) nach wiederum vier Vierteln, was ein Verhältnis von 4:4 ergibt. Wiederum bestätigt eine sekundäre Dauernfolge (Komponentenrhythmus), dass Beethoven schon zu Anfang der Freudenmelodie für rhythmische Belebung innerhalb reiner Viertel-Folgen gesorgt hat. In gesteigerter Form zeigt sich die Relevanz ›diastematischer‹<sup>19</sup> Dauern und Rhythmen in den



The image shows a musical score for 'Beispiel 2b (Fortsetzung)'. It is divided into two main sections: 'Var. I' and 'Var. III'.  
 - **Var. I:** This section includes vocal parts for '1. Stimme' and '3. Stimme', and a 'Bläser' (wind) part. The vocal parts feature complex, irregular rhythms with various note values and rests. The wind part consists of sustained notes with some articulation.  
 - **Var. III:** This section includes a 'Str.' (strings) part and another 'Bläser' part. The string part features a 'Diastematik' rhythm, which is characterized by a consistent intervallic relationship between notes, often alternating between tones. The wind part consists of sustained notes.  
 The score is written in a key signature of one sharp (F#) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

Beispiel 2b (Fortsetzung)

Kontrapunktstimmen der Var. I. So hat z. B. die Mittelstimme folgenden unregelmäßigen Rhythmus aus ›Kamm-‹ und ›Kiel-tönen‹: 1 + 2 + 5 + 3 + 1 + 4 + 1 + 2 + 4 + ½ + 3½ Viertel. In Var. III (Streicherpart) hat der Komponentenrhythmus ›Diastematik‹ dagegen nur eine den primären Rhythmus unterstreichende Rolle, weil hier die Intervallrichtung meist von Ton zu Ton wechselt.

19 Der Begriff ›Diastematik‹ ist von dem musikhistorisch geläufigen Terminus ›diastematische Neumen‹ hergeleitet.

Was die bereits angesprochene Komponente ›Tonhöhe‹ betrifft, wäre mit Bezug auf Var. I und III noch darauf hinzuweisen, dass Beethoven primäre und sekundäre Dauern häufig austauscht. So sind die beiden ersten Töne der Freudenmelodie, zwei repetierte Viertel, in den Instrumenten zu einer Halben zusammengezogen. Da das Wort »Freude« (später, in T. 241) auf zwei Tönen identischer Höhe gesungen wird, können die Instrumente die Dauer der Tonhöhe *fis* umstandslos übernehmen, also statt zwei Vierteln eine Halbe spielen. In Var. III werden einzelne dieser Halben dann aber wieder in zwei Viertel zurück verwandelt (im 3. und 7. Takt). Man sieht an diesem Spiel mit Komponentendauern, dass primäre und sekundäre Dauern stets beide als gegenwärtig angenommen werden müssen – selbst dann, wenn sie, was bei Tonhöhendauern häufig der Fall ist, identisch sind.

\* \* \*

Primäre und sekundäre Dauern bzw. Rhythmen erscheinen im Zeitkontinuum sozusagen nebeneinander, d. h. sie finden gleichzeitig statt. Für die Praxis der Rhythmusanalyse bedeutet dies, dass sich nicht einfach ›der‹ Rhythmus eines Musikstücks, ja nicht einmal ›der‹ Hauptrhythmus eines Themas oder einer Passage bestimmen lässt, sondern dass zunächst die sekundären Dauern pro Stimme oder pro ›Abschnitt‹ ermittelt und aufeinander bezogen werden müssen, bevor dann die Rhythmik der polyphonen Textur beschrieben werden kann. Im Fall von Var. I (Beispiel 2b, oberes System) wären also die drei selbständig geführten Stimmen komponentenrhythmisch zu analysieren, so dass für jede Stimme das Gewebe aus primären und sekundären Dauern und Rhythmen sichtbar würde; dann kämen der harmonische Rhythmus sowie der übergeordnete Phrasenrhythmus dazu. Am Ende ergäbe sich ein partiturähnliches komplexes Gesamtbild aller primären und sekundären Rhythmen der drei Stimmen und des Tonsatzes als Ganzem, aus dem sich Rückschlüsse auf den spezifischen Bewegungsmodus dieser dem Charakter nach zarten, hellen und fluiden ersten Variation ziehen ließen. In Var. III (Beispiel 2b, unteres System) würde man anders vorgehen, da eine völlig andere Textur gegeben ist: Statt eines filigranen, polyphonen Gewebes aus drei Stimmen haben wir hier einen massiven Tuttiatz vorliegen. Dessen zwei Bereiche, nicht aber die einzelnen Stimmen wären komponentenrhythmisch zu analysieren. Auch hier würden die beiden Orchestergruppen – Bläser gegen Streicher – erst in ihrer individuellen Rhythmik zu bestimmen sein, danach kämen wiederum der harmonische und der übergeordnete Phrasenrhythmus hinzu, womit sich ein Gesamtbild des rhythmischen Charakters dieser Variation herauskristallisierte.

Dass die beiden Variationen stark kontrastieren, ist evident; um dies feststellen zu können, bräuchte man nicht die aufwendige komponentenrhythmische Analyse. Diese ist allerdings unverzichtbar, sobald es um die Feinanalyse eines musikalischen Zusammenhangs geht, also auch um dessen Rhythmik und Metrik. Trotz intensiver Erörterung von Fragen der musikalischen Rhythmik und Metrik in Musiktheorie und -wissenschaft<sup>20</sup>

20 Vgl. den den 3. Teil meines oben erwähnten Buchs (Petersen 2010), der sich der Besprechung von Rhythmus-theorien aus vier Jahrhunderten (von Michael Praetorius bis Justin London) widmet.

fehlte es bis heute an einem Schlüssel, mit dem rhythmische Strukturen jenseits der notierten Dauern genau zu beschreiben wären.<sup>21</sup> Ein im Kern sehr einfacher Sachverhalt, wie etwa die Tonhöehensynkope am Beginn von Beethovens ›Freudenmelodie‹, wäre unbemerkt und unerklärt geblieben, wenn denn danach gefragt worden wäre. Mit der Erkenntnis, dass primäre und sekundäre (komponentenabhängige) Dauern beide grundsätzlich immer nebeneinander bestehen, dass also selbst bei einstimmigen melodischen Linien mehrere Komponentenrhythmen gleichzeitig wirksam sind, lässt sich Musik als vielfaseriges rhythmisches Gewebe bis in kleinste Verästelungen hinein analysieren. Mit solcher Feinanalyse ist die rhythmische Komplexität hochrangiger Musik, die der ausübende Musiker vermutlich immer schon erspürt und der aufmerksame Hörer auch unbewusst wahrgenommen hat, nun auch theoretisch zu fassen.

\* \* \*

Frobenius spricht in seinem Artikel auch die Frage an, ob die »Dauer« zu den Eigenschaften eines Tons zählt oder nicht. Außer bei Jean-Jacques Rousseau (1768) und Jan L. Broeckx (1967), die sie »als eine kompositorische Größe einstufen«<sup>22</sup>, gilt die Tondauer überall als eine Toneigenschaft neben Tonhöhe, Tonstärke und Tonfarbe – und zwar von Gioseffo Zarlino bis hin zu Pierre Boulez.<sup>23</sup> Letzterer hat im Zuge der Beschreibung seriellen Komponierens die prinzipielle Gleichrangigkeit dieser »4 composantes« unterstrichen, indem er Reihen gebildet hat, deren »rapports chiffrés [...] caractérisent aussi bien l'intervalle de fréquence que l'intervalle de durée, l'intervalle de dynamique que l'intervalle de timbre.«<sup>24</sup> Trotz der enormen Verbreitung des ›Vier-Eigenschaften-Axioms‹ hält sich ein Unbehagen angesichts dieser Zuordnung, das daher rührt, dass zwischen den physikalischen Merkmalen von Tönen (Höhe, Lautstärke, Farbe) und deren Erstreckung in der Zeit (Dauer) ein kategorialer Unterschied liegt. Im Hintergrund eines solchen Diskurses stehen zentrale Kategorien wie ›Raum‹ und ›Zeit‹. Wegen ihres materialen Charakters gelten Tonhöhe, Tonstärke und Tonfarbe eher als ›räumlich‹ bestimmt, während Dauer direkt ›Zeit‹ bedeutet.

Zwar gilt, dass es nichts Seiendes ohne Dauer gibt und dass somit auch kein Ton/Klang ohne Dauer in Erscheinung treten kann. Sobald wir es jedoch mit musikalischen Ereignissen innerhalb einer musikalisch strukturierten Zeit zu tun haben, genügt ein bloßes

21 Stellvertretend für viele sei Carl Schachter erwähnt, dessen Arbeiten über Rhythmus und Metrum seit 1976 entstanden und 1999 in dem Band *Unfoldings. Essays in Schenkerian Theory and Analysis* neu erschienen sind. Schachter hat sich zum Ziel gesetzt, die Schenkersche Schichtenlehre auch für die Analyse rhythmischer Strukturen nutzbar zu machen. So gut und detailliert, wie Schachters Beobachtungen am konkreten Notentext auch sind, so bleiben die Ergebnisse hinsichtlich der präzisen Bestimmung einzelner Rhythmen oder gar rhythmischer Texturen doch unbefriedigend. Letztlich erweist sich die Schenkersche Reduktionsmethode als kontraproduktiv bei der Erörterung musikalischer Rhythmik, deren Vielfalt und Feinstruktur sich nur im Vordergrund, nicht aber in den tonalen Tiefenschichten aufspüren lässt.

22 Frobenius 1979, 4.

23 Ebd., 3 f.

24 Boulez 1958 (»... Reihen, deren Zahlenverhältnisse sowohl Tonhöhen- als auch Dauernintervalle, Lautstärke- als auch Farbintervalle kennzeichnen«).

Konstatieren der (physikalischen) Dauer nicht. Es bedarf vielmehr eines Verständnisses von ›Dauer‹, das auf die konkrete Einbindung eines Ereignisses in eine rhythmische Ordnung eingeht. Dass zu solchen Ereignissen auch Teilmomente der Klangphänomene samt deren Einführung, Veränderung oder Wiederkehr gehören, ist eine der Kernthesen der Komponententheorie. Ein Anliegen dieses Beitrags war es zu zeigen, dass derartige Komponenten eine je eigene Zeitstruktur, also spezifische Komponentendauern und -rhythmen ausbilden, die das rhythmische Gesamtgefüge einer Komposition bereichern und mit bestimmen.

## Literatur

- Agmon, Eytan (1997), »Musical Durations as Mathematical Intervals: Some Implications for the Theory and Analysis of Rhythm«, *Music Analysis* 16/1, 45–75.
- Berry, Wallace (1976), *Structural Functions in Music*, Chapter Three: »Rhythm and Meter«, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 301–424.
- Blumröder, Christoph von (1983), Artikel »Parameter«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, 10. Auslieferung, 1–8.
- Boulez, Pierre (1958), Artikel »Série«, in: *Encyclopédie de la Musique Fasquelle*, Bd. III, Paris: Fasquelle, 696 f.
- Dürr, Alfred und Walter Gerstenberg (1963), Artikel »Rhythmus, Metrum, Takt«, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Friedrich Blume, Bd. 11, Kassel: Bärenreiter, 383–419.
- Epstein, David (1995), *Shaping Time. Music, the Brain, and Performance*, New York: Schirmer.
- Frobenius, Wolf (1979), Artikel »Dauer«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans-Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden: Steiner, 1–9.
- Hasty, Christopher F. (1997), *Meter as Rhythm*, New York/Oxford: Oxford University Press.
- Häusler, Josef (1969), *Musik im 20. Jahrhundert. Von Schönberg zu Penderecki*. Bremen: Schünemann.
- Kramer, Jonathan (1988), *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York: Schirmer.
- LaRue, Jan (1957), »Harmonic Rhythm in the Beethoven Symphonies«, *Music Review* 18, 8–20.
- Lerdahl, Fred (2001), *Tonal Pitch Space*, New York/Oxford: Oxford University Press.
- Lester, Joel (1986), *The Rhythms of Tonal Music*, Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- London, Justin (2000), Artikel »Rhythm«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Ausgabe, hg. von Stanley Sadie, Vol. 21, London/New York: Macmillan, 277–309.

- London, Justin (2004), *Hearing in Time. Psychological Aspects of Musical Meter*, New York/Oxford: Oxford University Press.
- Nottebohm, Gustav (1887), *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze*, Leipzig: Rieter-Biedermann.
- Petersen, Peter (1999), »Die ›Rhythmuspartitur‹. Über eine neue Methode zur rhythmisch-metrischen Analyse pulsgebundener Musik«, in: *50 Jahre Musikwissenschaftliches Institut in Hamburg. Bestandsaufnahme – aktuelle Forschung – Ausblick* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 16), hg. von Peter Petersen und Helmut Rösing, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 83–110.
- (2009), »Jede zeitliche Folge von Tönen, Klängen, musikalischen Gestalten« hat Rhythmus. Über die Rhythmik in Ligetis Cembalostück ›Continuum‹: Online Publikation: [http://www.saitenspiel.org/saitenspiel.org/Ligetis\\_Continuum.html](http://www.saitenspiel.org/saitenspiel.org/Ligetis_Continuum.html)
- (2010), *Musik und Rhythmus. Grundlagen, Geschichte, Analyse*, Mainz u. a.: Schott.
- Rothstein, William (1989), *Phrase Rhythm in Tonal Music*, New York: Schirmer.
- Schachter, Carl (1999), *Unfoldings. Essays in Schenkerian Theory and Analysis*, hg. von Joseph N. Straus, New York/Oxford: Oxford University Press.
- Thayer, Alexander Wheelock (1866–1879), *Ludwig van Beethovens Leben*. Auf Grund der hinterlassenen Vorarbeiten und Materialien weitergeführt von Hermann Deiters, hg. von Hugo Riemann, 5 Bde., Berlin: Weber, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 2001.
- Yeston, Maury (1976), *The Stratification of Musical Rhythm*, New Haven/London: Yale University Press.



## SMT-Annual Meeting 2011 in Minneapolis

Obwohl es sich beim *Thirty-Fourth Annual Meeting* der *Society for Music Theory* (SMT) vom 27. bis 30. Oktober 2011 in Minneapolis (Minnesota) um ein Einzeltreffen der SMT handelte<sup>1</sup>, war auch hier das Bemühen spürbar, über die eigenen Fachgrenzen hinauszudenken. Deutlich wurde dies insbesondere in denjenigen *Sessions*, die von den verschiedenen *Interest Groups* und *Committees* der SMT organisiert worden waren, auch wenn nicht jede dieses Bemühen so explizit zum Thema machte wie die *Session* »Reaching beyond the Field«<sup>2</sup> wo wissenschaftspolitische Fragen, darunter, »how to communicate music theory to those outside the field«, im Zentrum standen.<sup>3</sup> Auch Themen anderer *Sessions* wiesen in diese interdisziplinäre Richtung. So ging es beispielsweise um »Computational Approaches to Music Theory and Analysis«<sup>4</sup> oder um »The Current State of Feminist Scholarship in Music Theory«.<sup>5</sup>

Besonders hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang die sehr aktive und von vielen jungen Fachvertretern getragene *Philoso-*

*phy Interest Group* mit ihrer *Session* »Voice: Medium of Mediation«. Hier ging es primär um kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die Stimme, wie in den Vorträgen »Rethinking the Intimacy of Voice and Ear: Intimacy, Affect, and Pleasure in the Discourse of Hysteria« von Clara Latham (New York University) oder auch »Rousseau, Stiegler, and the Technical Mediation of Voice« von Jonathan de Souza (University of Chicago) deutlich wurde. Die *Philosophy Interest Group* veranstaltete darüber hinaus noch ein Arbeitstreffen, bei dem im Anschluss an zwei kurze einleitende Statements sehr angeregt über das neue Buch *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality* des in Texas lehrenden Musikethnologen Veit Erlmann<sup>6</sup> diskutiert wurde.

Die Auseinandersetzung mit allen Facetten von Popmusik hat bereits seit langer Zeit einen festen Platz in der US-amerikanischen Musiktheorie. In Minneapolis war eine Session von besonderem Interesse, die gemeinsam vom *Committee on Diversity* und der *Popular Music Interest Group* organisiert worden war. Unter dem Titel »Your Old-Fashioned Music, Your Old Ideas: Prince, Minneapolis, and the Sounds of Diversity«<sup>7</sup> wurde dabei explizit Bezug auf den Konferenzort genommen. In den sehr unterschiedlichen Beiträgen zeigte sich allerdings deutlich, dass nach wie vor – selbst

- 1 Die Treffen der SMT finden im Wechsel als Einzeltreffen oder gemeinsam mit der *American Musicological Society* (AMS) statt, dieses Jahr (1.–4. November, New Orleans) zusätzlich noch mit der *Society for Ethnomusicology* (SEM).
- 2 Diese Session wurde vom *Professional Development Committee* organisiert.
- 3 Alle Zitate stammen, wenn nicht ausdrücklich eine andere Angabe erscheint, aus dem *Program Book* der Konferenz, das auf der SMT-Website nach wie vor zum Download bereit steht.
- 4 Diese *Session* wurde von der *Mathematics of Music Interest Group* organisiert.
- 5 Diese *Session* wurde vom *Committee on the Status of Women* organisiert.

6 Erlmann 2010.

7 Das *Committee on Diversity* vergibt in jedem Jahr Reisestipendien für *Minorities* und für Teilnehmerinnen und Teilnehmer, die nicht in den USA leben. Ich hatte für das SMT-Meeting in Minneapolis ein *International Travel Grant* und danke dem *Committee on Diversity* und der SMT an dieser Stelle noch einmal dafür, dass ich durch diese finanzielle Unterstützung an der Konferenz habe teilnehmen können.

auf einer ausdrücklich musiktheoretischen Konferenz – der Schwerpunkt der Auseinandersetzung auf soziologischen und kulturwissenschaftlichen Fragen liegt, während das hinsichtlich jedweder Musik notwendige Nachdenken über die Analysemethodologie und auch die musikalische Analyse selbst demgegenüber in den Hintergrund getreten sind. Eine Ausnahme bildete allein der Vortrag von Matthew Valnes (University of Pennsylvania) »Prince, Improvisation, and the Concept of ›Genre Works«, der sich unter Einbeziehung von Live-Performances der ›klassischen‹ Frage des Werkbegriffs widmete.

Die *Pedagogy Interest Group* verantwortete eine *Session* zum Thema »Beyond the Blackboard: Technology in the Music Theory Classroom«. Ausgangspunkt war die Herausforderung, die von einer »digital generation« unter den Studierenden ausgeht. Die Vielzahl der Themen reichte von der Verwendung von Smartboards über Facebook und Apple Apps bis hin zu Wikipedia. Eine zweite *Session* widmete sich dann eher inhaltlichen Fragen, insbesondere der in pädagogischen Kontexten gern gestellten nach einem »musiktheoretischen Kanon: »The Great Theory Debate: Be it Resolved... Common-Practice Period Repertoire no Longer Speaks so our Students: It's Time to Fire a Cannon at the Canon.« Im Stil einer *public debate* wurde die Frage diskutiert, inwiefern »music written between 1650 and 1900 [does] really engage twenty-first-century students«. Trotz der in diesen *Sessions* diskutierten Aspekte scheint es, als entferne sich infolge des primären Interesses an wissenschaftlichen Fragestellungen der fachliche Diskurs der nordamerikanischen Musiktheorie zunehmend von der Unterrichtsrealität des Faches.

Nach dieser Darstellung der übergeordneten thematischen *Sessions* sollen nun noch einige Einzelvorträge kurz vorgestellt werden, deren Auswahl freilich eher zufällig meine eigenen Interessen abbildet. Gleichwohl stehen die im Folgenden erwähnten Beiträge durchaus exemplarisch für aktuelle Entwicklungen innerhalb der nordamerikanischen Musiktheorie.

Einer der wichtigsten derzeitigen Diskurse ist derjenige zur musikalischen Form. Dieser Forschungsbereich hat insbesondere durch die Publikation von James Hepokoskis und Warren Darcys *Elements of Sonata Theory* im Jahr 2006 – in vielerlei Hinsicht als ein ›Gegentwurf‹ zu William E. Caplins *Classical Form* (1998) zu lesen –, neuen Schwung bekommen.<sup>8</sup> Vor diesem Hintergrund wurde Caplins Vortrag »The ›Continuous Exposition‹ and the Concept of Subordinate Theme« in Minneapolis mit großer Spannung erwartet. Dem von Hepokoski/Darcy behaupteten fundamentalen Gegensatz von ›two-part-expositions‹ und ›continuous expositions‹ stellte Caplin seinen formfunktionalen Ansatz gegenüber, demzufolge Expositionen auch dann ein ›subordinate theme‹ aufweisen, wenn der Übergang von ›transition‹ zu ›subordinate theme‹ nicht mit einer Zäsur einhergeht. Entsprechend wendete sich Caplin insbesondere gegen die für die ›sonata theory‹ von Hepokoski/Darcy zentrale Kategorie der ›medial caesura‹. Allerdings konnte man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass es bei diesen Diskussionen, so interessant sie im Einzelnen auch waren, nicht nur um ›die Sache‹ ging, sondern immer auch darum, die Überlegenheit der je eigenen Theorie zu erweisen. Dies führte gelegentlich zu überpointierten Interpretationen, die die nötige Flexibilität bei der Analyse ambivalenter Strukturen vermissen ließen.<sup>9</sup>

Die beherrschende Stellung der Entwürfe von Caplin und Hepokoski/Darcy bewiesen insbesondere Vorträge jüngerer Musiktheoretiker. Nathan Martin (Harvard University) und Steven Vande Moortele (University of

8 Vgl. dazu insbesondere Bergé 2009.

9 Ein Beispiel hierfür boten Caplins Ausführungen zum 1. Satz aus Beethovens Klaviersonate op. 10,2. Er bestand hier auf einer Interpretation, die den Beginn des ›subordinate theme‹ in Takt 19 ansetzt, ohne auf die alternative Möglichkeit einzugehen, dessen Beginn erst in Takt 38 anzunehmen. Caplins Analyse richtete sich dabei insbesondere gegen Hepokoskis/Darcys Interpretation dieser Passage als ›trimodular block‹ (Hepokoski/Darcy 2006, 175).



Toronto) kombinierten in ihrem gemeinsamen Vortrag »Formal Functions and Retrospective Reinterpretation in the First Movement of Schubert's String Quintet D. 956« Caplins »theory of formal functions« mit Janet Schmalfeldts auf Adorno und Dahlhaus zurückgehenden Ansatz, Form als »process of becoming« zu beschreiben – um aus dem Titel von Schmalfeldts kürzlich erschienenen Buches zu zitieren.<sup>10</sup> Dieser Tendenz, unterschiedliche Ansätze miteinander zu kombinieren, folgte in überzeugender Weise auch Julian Horton (University College Dublin) in seinem Vortrag »Thematic Syntax and First-movement Form in the Post-classical Piano Concerto«. Bei seiner Auseinandersetzung mit rund 60 Klavierkonzerten der nachklassischen Zeit (bis hin zu Schumanns op. 54) bezog er sich hinsichtlich der thematischen Syntax auf die »formal functions« Caplins, hinsichtlich größerer Zusammenhänge aber auf Konzept des »essential sonata trajectory« nach Hepokoski/Darcy. Damit lieferte er ein erhellendes Beispiel für das weitgehend eklektische Vorgehen im gegenwärtigen englischsprachigen Formdiskurs.

Ein weiterer, zunehmend wichtiger werdender Bereich der US-amerikanischen Musiktheorie ist das Verhältnis von *music theory* und *cognition*, der in Minneapolis in einer von Robert Gjerdingen (Northwestern University) geleiteten Sektion unter dem sehr allgemeinen Titel »Empirical Studies« präsent war. Die vier Vorträge der Sektion widmeten sich dem Themenkomplex dabei aus ganz unterschiedlichen Perspektiven. Während Benjamin Anderson (Northwestern University) in seinem Vortrag »Representations in Real-Time Music Listening: How Schemata Inform Musical Understanding« Gjerdingens »schema theory« mit David Lewins »model for »a musical perception«<sup>11</sup> am Beispiel eines Songs von Elton John miteinander kombinierte, ging Elizabeth Hellmuth Margulis (University of Arkansas und University of Cambridge) in ihrem Vortrag »Empirical Approaches to Repetition in Music« ihrer Fragestellung nicht in erster

Linie musikanalytisch sondern genuin musikpsychologisch nach. Auf der Basis eines experimentellen Forschungsdesigns untersuchte sie, wie Musikhörerinnen und -hörer in Neuer Musik auf die Wiederholung nicht nur kürzerer melodischer Abschnitte, sondern auch auf Umstellungen größerer Teile reagierten. Dabei arbeitete Margulis beispielsweise mit komplexen Stücken von Elliott Carter, die jedoch so zusammengeschnitten waren, dass Teile des Stücks – für ein erstes Hören unmerklich – wiederholt wurden. Die Tests zeigten, dass die Schnittfassungen mit den Wiederholungen von den nur teilweise musikalisch gebildeten Probanden deutlich positiver wahrgenommen wurden als die Originalversionen. Uri B. Rom (The Buchmann-Mehta School of Music, Tel Aviv University) und Saharon Rosset (Tel-Aviv University) schließlich verfolgten auf Basis einer beeindruckend umfangreichen Materialsammlung in ihrem Vortrag »Key-Related Idioms in Mozart's Music: A Peek into his Creative Process?« die These, es bestünde ein Zusammenhang zwischen Mozarts Wahl der Tonart und bestimmten strukturellen Aspekten der jeweiligen Kompositionen.<sup>12</sup>

Als exemplarisches Beispiel einer höchst produktiven intradisziplinären Kooperation präsentierte der Musiktheoretiker John Roeder und der Musikethnologe Michael Tenzer (beide University of British Columbia) die Ergebnisse ihrer gemeinsamen Analyse eines Gamelan-Stückes. Der methodische »Clou« war, dass sie in ihrem Vortrag »Processes of Pitch- and Pulse-Salience in a Balinese Gamelan Work: A Study in World-Music Analysis« die Art und Weise ihrer Zusammenarbeit Schritt für Schritt offenlegten. Nachdem beide zunächst unabhängig voneinander – und vor ihrem je eigenen fachlichen Hintergrund – eine Analyse des Stückes erarbeitet hatten, demonstrierte ihr Vortrag auf erfrischend undogmatische Weise, wie sie ihre Erkenntnisse abglichen, diskutierten und so zu einem gemeinsamen Ergebnis gelangten. Dies war gerade vor dem Hintergrund bemerkenswert, dass, obgleich die musikalische Analyse

10 Schmalfeldt 2011.

11 Lewin 1986, 335.

12 Vgl. auch Rom 2009.

seit Gründung der Zeitschrift *Analytical Approaches to World Music* zunehmend an Bedeutung gewinnt, sie in der *Ethnomusicology* nach wie vor kontrovers diskutiert wird.

Insgesamt zeigte diese überaus anregende Sektion, dass das Fehlen einer systematischen Musikwissenschaft als eigenständige Disziplin in den USA offenbar dazu führt, dass Fragestellungen, die in der deutschsprachigen Musiktheorie und Musikwissenschaft eindeutig bestimmten Disziplinen zugeordnet sind, in den USA wie selbstverständlich in einer Sektion nebeneinanderstehen.

Christoph Hust (Hochschule für Musik und Theater Leipzig) war der einzige Vortragende einer deutschsprachigen Institution. In seinem Vortrag »Liszt's Music, Leipzig's Theory« untersuchte er Liszts Musik vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Theorie und Ästhetik und lieferte damit ein gutes Beispiel für eine fruchtbare Kombination von »Geschichte der Musiktheorie« und musikalischer Analyse. Zumal Hust nicht nur unterschiedliche Analysemethoden historisch kontextualisierte, sondern auch auf neuere Entwicklungen wie die *neo-Riemannian theory* oder Albert Simons »Theorie der Tonfelder« einging, weitete er eine zunächst primär historische Perspektive bis in die Gegenwart. Ansonsten spielten Aspekte der harmonischen Analyse, die in den letzten Jahren im Rahmen der *transformational-* und der *neo-Riemannian theory* den Diskurs der US-amerikanischen Musiktheorie maßgeblich bestimmt hatten, ebenso wie die *Schenkerian analysis* auf dem Kongress in Minneapolis nur eine äußerst geringe Rolle.

Angesichts dieser Entwicklung ist eine Tendenz interessant, die in Dmitri Tymoczko (Princeton University) Vortrag »Descending Stepwise Voice Leading as a Structural Motif in Schubert's *Quartett-Satz*« beispielhaft zum Ausdruck kam: Bei der Beantwortung der Frage, inwiefern man bei Schubert von einer »second practice« der Tonalität ausgehen könne, verzichtete Tymoczko auf die explizite Einbeziehung historischer Quellen und verwendete modellhafte Strukturen wie etwa die Oktavregel nur in einer strikt systematischen Weise. Damit repräsentiert Tymoczko einen

Ansatz – wie auch in seinem kürzlich erschienenen Buch *Geometry of Music*<sup>13</sup> deutlich wird –, der musikalisches Modelldenken und mathematische Verfahren miteinander kombiniert.

Zum fachlichen Austausch auf den Jahrestreffen der SMT gesellt sich freilich auch die Selbstvergewisserung als Disziplin. Für die nordamerikanische Musiktheorie nimmt hierbei die Auszeichnung herausragender Publikationen eine wichtige Rolle ein.<sup>14</sup> Einer der renommiertesten Preise, den die SMT zu vergeben hat, der »Wallace-Berry-Award« für das wichtigste Buch eines Jahres, ging in diesem Jahr an Danuta Mirka für *Metric Manipulations in Haydn and Mozart. Chamber Music for Strings, 1787–1791*. Den *Outstanding Publication Award* erhielt Joseph N. Straus für den Artikel »Voice Leading in Set-Class Space«<sup>15</sup> und den *Emerging Scholar Award* erhielt Benjamin Levy für seinen Text »Shades of the Studio: Electronic Influences on Ligeti's *Apparitions*«.<sup>16</sup>

Die Plenumsitzung umfasste nicht nur als jährliche Mitgliederversammlung der SMT, sondern enthielt neben der inhaltlich etwas enttäuschenden Keynote »Discoursing Learnedly and Composing Beautifully: Thoughts on Zarlino, Theory, and Practice« von Cristle Collins Judd (Bowdoin College) auch ein »Tribute to Milton Babbitt«, das noch einmal die große Bedeutung des im Januar 2011 verstorbenen Komponisten und Theoretikers für die institutionelle Entwicklung der Musiktheorie in den USA eindrücklich vor Augen führte. Mit Severine Neff (University of North Carolina at Chapel Hill), Peter Westergaard (Princeton University) Andrew Mead (University of Michigan), Stephen Peles (University of Alabama) und Joseph N. Straus (Graduate Center, City University of New York) sprachen einige der derzeit wichtigsten Theoretiker der USA für Musik des 20. Jahrhunderts teils sehr per-

13 Tymoczko 2011.

14 <http://societymusictheory.org/archive/publications>

15 Straus 2005.

16 Levy 2009.

sönlich über ihre Begegnungen mit dem *spiritus rector* ihres Faches.

Babbitt hätte mit Sicherheit seine Freude an dem Treffen in Minneapolis gehabt, das ein weiteres Mal in beeindruckender Vielfalt die derzeitigen Entwicklungen und das hohe Niveau der nordamerikanischen Musiktheorie unter Beweis stellte. Anders als noch bis vor wenigen Jahren, wo die institutionelle Abgrenzung der Musiktheorie eine mit Sicherheit unabdingbare Voraussetzung für ihre Etablierung

als eigenständige universitäre Disziplin war, gehen die aktuellen Bestrebungen nunmehr dahin, die vermeintlichen Fachgrenzen zu überwinden. Die daraus resultierende neue Art interdisziplinärer Arbeit dürfte mittelfristig nicht nur die *Music Theory* selbst, sondern auch das Verhältnis zu den beiden Nachbardisziplinen *Musicology* und *Ethnomusicology* nachhaltig verändern.

Jan Philipp Sprick

## Literatur

- Bergé, Pieter (Hg.) (2009), *Musical Form, Forms and Formenlehre*, Leuven: Leuven University Press.
- Caplin, William E. (1998), *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York/Oxford: Oxford University Press.
- Erlmann, Veit (2010), *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, New York: Zone Books.
- Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the Galant Style*, New York/Oxford: Oxford University Press.
- Hepokoski, James und Warren Darcy (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York/Oxford: Oxford University Press.
- Levy, Benjamin (2009), »Shades of the Studio: Electronic Influences on Ligeti's *Apparitions*«, *Perspectives of New Music* 47/2, 59–87.
- Lewin, David (1986), »Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception«, *Music Perception* 3/4, 327–392.
- Mirka, Danuta (2010), *Metric Manipulations in Haydn and Mozart: Chamber Music for Strings, 1787–1791*, New York/Oxford: Oxford University Press.
- Rom, Uri B. (2009), »Ein ›Es-Dur-Gedanke‹? Zum Zusammenhang von Motivik und Tonart bei Mozart«, *ZGMTH* 6/1, 9–50.
- Schmalfeldt, Janet (2011), *In the Process of Becoming. Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, New York/Oxford: Oxford University Press.
- Straus, Joseph N. (2005), »Voice Leading in Set-Class Space«, *Journal of Music Theory* 49/1, 45–108.
- Tymoczko, Dmitri (2011), *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*, New York/Oxford: Oxford University Press.



Reinhard Amon, *Lexikon der Harmonielehre*, Wien und München: Doblinger/Metzler 2005, und *Lexikon der musikalischen Form*, Wien und München: Doblinger/Metzler 2011

»Kein Harmoniesystem ist in der Lage, alle harmonischen Erscheinungen hinreichend zu erfassen.«<sup>1</sup> – Diese vor nunmehr 20 Jahren vorgetragene Position Thomas Daniels darf mittlerweile als repräsentativ für den Mainstream gegenwärtiger musiktheoretischer Lehre und Forschung gelten.

Die ablehnende Haltung gegenüber dem universellen Geltungsanspruch musiktheoretischer Systeme hat ihren Ursprung in Carl Dahlhaus' Kritik an der Funktionstheorie, die er seit den späten 60er Jahren in unterschiedlichen Kontexten immer wieder thematisiert hat.<sup>2</sup> Dahlhaus forderte in erster Linie, die analytischen Werkzeuge den individuellen Eigenschaften des jeweiligen Werkes anzupassen. Er propagierte zu diesem Zweck einen »besonnenen Eklektizismus der theoretischen Ansätze«<sup>3</sup> – mit weitreichenden Folgen. Statt eines »Kampfes der Systeme« dominieren heute, so Bernd Redmann, »die Auflösung der Systeme in einzelne Ideen oder Konstituenten und deren kritische Durchleuchtung sowie eine Tendenz zu systematischer und analytischer Methodenverknüpfung.«<sup>4</sup>

Vor diesem Hintergrund erstaunt, dass – vom jahrzehntelangen öffentlichen Diskurs nahezu unberührt – nach wie vor Lehrbücher erscheinen, in denen die Funktionstheorie als

universelles System der Musiktheorie inszeniert wird.<sup>5</sup>

In diese Reihe gehört auch Reinhard Amons *Lexikon der Harmonielehre*, das sich freilich dreifach von der breiten Masse aktuell verfügbarer Unterrichtsliteratur abhebt – hinsichtlich des Konzeptes, des Layouts und des Umfangs.

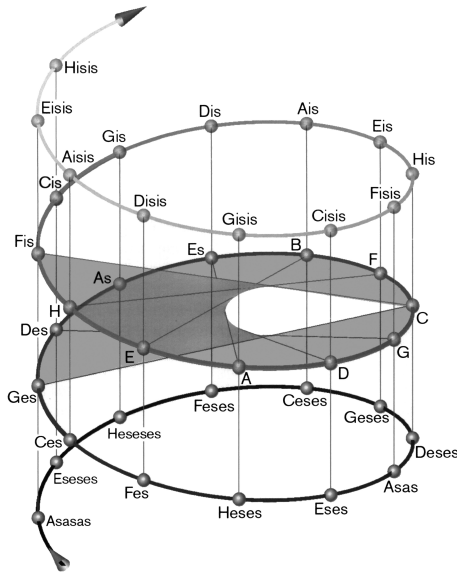
Amons Idee, Lexikon und Lehrbuch miteinander zu verknüpfen, verdient Respekt und könnte zur Nachahmung anregen. Die Vorteile liegen auf der Hand: Die lexikalische Ordnung von Fachbegriffen und Sachverhalten ermöglicht eine umfassende und gebündelte Gesamtdarstellung des Stoffes, während die lehrbuchartige Zusammenfassung zu größeren Themeneinheiten einerseits der Vertiefung und der Darstellung systematischer Zusammenhänge dient und andererseits Raum für Exkurse und die Thematisierung von Wissenswertem außerhalb des traditionellen »Kanons« gibt.

Auch das Layout ist ansprechend. Durch farbige Bebilderungen und dreidimensionale Grafiken werden musiktheoretische Inhalte in lebendiger Weise veranschaulicht. Zahlreiche tabellarische Übersichten sorgen für zusätzliche Orientierung. Zwar ließe sich im Einzelfall darüber diskutieren, ob diese oder jene dreidimensionale Grafik wirklich zum Erkenntnisgewinn beiträgt (vgl. etwa die geradezu »schwindelerregende« Darstellung eines »dreidimensionalen Quintenzirkels« in Beispiel 1). Doch im Großen und Ganzen hebt

1 Daniel 1992, 25. Weiter schreibt Daniel: »Weder die ›logische‹ Funktionstheorie noch die ›praktische‹ Stufentheorie bilden darin eine Ausnahme, von Rameaus *basse fondamentale* (Fundamentalbass) ganz zu schweigen.« (Ebd.)  
 2 Vgl. dazu exemplarisch Dahlhaus 1967.  
 3 Dahlhaus 1978, 215.  
 4 Redmann 2009, 59.

5 Zu nennen sind in diesem Zusammenhang u. a. Thomas Krämers *Lehrbuch der harmonischen Analyse* (1997) und Doris Gellers *Modulationslehre* (2002).

sich das *Lexikon der Harmonielehre* von der eher abweisenden Nüchternheit konkurrierender Lehrwerke wohltuend ab.



Beispiel 1: Reinhard Amon, *Lexikon der Harmonielehre*, Artikel »Quintenzirkel«, Abschnitt »Dreidimensionaler Quintenzirkel«, S. 217

Der Umfang des Bandes ist mit über 400 kleingedruckten Seiten außergewöhnlich. Dies liegt nicht nur an der Ausführlichkeit, mit der Amon insbesondere die Funktionstheorie und ihre analytische Anwendung darstellt. Der Autor behandelt auch Themenbereiche, die über die Funktionstheorie zum Teil weit hinausgehen, und liefert beispielsweise Zusammenfassungen zur modalen Harmonik (S. 165–169), zu den verschiedenen Stimmungen (S. 253–262), zur Tonartencharakteristik (S. 288–293) und zu harmonischen Strukturen im 20. Jahrhundert (S. 365–381). Hier spiegelt sich die breit gefächerte Interessenlage des Wiener Tonsatzprofessors, der sich nicht nur als Musiktheoretiker, sondern auch als Klavierpädagoge einbringt. Eine Erweiterung des funktionstheoretischen Rahmens bedeutet auch die ergänzende Verwendung von Analysechiffren der Stufentheorie. Hier favorisiert

der Autor die im englischsprachigen Raum übliche Groß- und Kleinschreibung der Stufen, wie sie z. B. in Robert Gauldins Standardwerk *Harmonic Practice in Tonal Music* zu finden ist.

Im Vorwort des Harmonielehre-Lexikons weist Amon darauf hin, dass der Leser »kein Werk mit neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen« (S. 10) zu erwarten habe. Vielmehr gehe es ihm darum, bereits vorhandenes Wissen zusammenzutragen, neu zu ordnen und in zeitgemäßer Weise zu präsentieren.

Amons Hauptanliegen ist es, die Funktionstheorie als Instrument der harmonischen Analyse darzustellen. Eine überwältigende Vielzahl konstruierter Akkordfolgen, allesamt auf C-Dur bzw. c-Moll bezogen, wird durch eine relativ schmale Zahl authentischer Musikbeispiele ergänzt. Eine möglichst effektive und übersichtliche Darstellung scheint Amon wichtiger zu sein als die Exemplifikation der jeweils zur Rede stehenden Kategorien und Phänomene im kompositorischen Kontext. Besonders auffällig ist das weitgehende Fehlen von Literaturbeispielen bei der Darstellung von Modulationsvorgängen im Kapitel »Modulation« (S. 170–187). Der Wert der abstrakten Akkordfolgen, merkt Amon hierzu an, liege »im prinzipiellen Verstehen. Sie wollen und können Literaturbeispiele nicht ersetzen« (S. 173).

Auf einige »Schwächen der Funktionstheorie« kommt der Autor im Vorwort kurz zu sprechen (S. 9f.). So erwähnt er Schwierigkeiten der Funktionsanalyse im Umgang mit Sequenzen, mit modalen Satzstrukturen und mit Texturen, in denen von einer »Orientierung am Melodischen« auszugehen sei, die ein »Gegenprinzip« zur harmonischen Funktionalität darstelle. Auch die »Ableitung der Sixte ajoutée« wird problematisiert. Zwar hält der Autor in den meisten »Problemfällen« (wie etwa der II. Stufe in Moll) an den überkommenen funktionsharmonischen Erklärungsmustern fest, doch werden diese durch die Einbeziehung alternativer Nomenklaturen und Perspektiven ergänzt und relativiert. »Dort, wo die Funktionstheorie nicht greift, d. h. zur analytischen Klarheit beiträgt«, so der Autor, wer-

de »auf Stufenchiffren umgestiegen, oder es werden Akkorde absolut bezeichnet« (S. 10).

Amon ist sich der Grenzen der Funktionstheorie also durchaus bewusst. Insbesondere dass er vielerorts auch historische Ansätze bei der Darstellung von musiktheoretischen Sachverhalten heranzieht, lässt sein Harmonielehre-Lexikon mehrdimensionaler erscheinen als vergleichbare Publikationen.

Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht etwa der Artikel zu den »Klauseln« (S. 142 ff.). Hier werden – auch wenn die Darstellung teleologisch auf die »moderne Kadenzharmonik« hinzielt – wesentliche Zusammenhänge klar und detailliert dargestellt. So zeigt Amon unter anderem, dass sowohl der Quartvorhalt auf der Dominante als auch die »Sixte ajoutée« aus alternativen Bassunterlegungen des Tenor-Diskantgerüsts hervorgehen können (S. 144 oben).

Erfreulich ist auch der Umstand, dass Amon in einem separaten Kapitel die verschiedenen »Theorien« von ihren systematischen Grundlagen und ihrem jeweiligen historischen Kontext her zur Darstellung bringt – von der Generalbasslehre über die Fundamentalbass- und die Stufentheorie bis hin zu den verschiedenen Spielarten der Funktionstheorie einschließlich des harmonischen Dualismus (S. 264–273). Auch »Tonalitäten« jenseits der Dur-Moll-Tonalität und den Mitteln der »Tonalitätsauflösung« und »Tonalitätserweiterung« wird Raum gegeben, wobei allerdings unklar bleibt, welchem übergeordneten Begriff von »Tonalität« der Autor folgt (S. 274–287).

Es lässt sich viel Gelungenes in diesem Buch finden, gerade auch dort, wo Amon über die bloße Harmonielehre hinausgeht. Sein Beitrag zur Tonartencharakteristik beispielsweise (S. 288–293) fasst übersichtlich und griffig zusammen, was man sich sonst mühsam aus verschiedenen Quellen zusammensuchen müsste.

Allerdings bergen kleinere Unschärfen, Verkürzungen oder Verallgemeinerungen, die aufs Ganze gesehen kaum ins Gewicht fallen, die Gefahr, bei weniger kundigen Lesern zu Missverständnissen zu führen.

So behauptet Amon beispielsweise im Kapitel »Harmonischer Rhythmus«, in der Wiener Klassik habe sich die Geschwindigkeit der Tempi »verdoppelt« (S. 103). Er beruft sich hierbei auf Dieter de la Mottes *Harmonielehre* (S. 136 ff.), in der es jedoch lediglich heißt, die relative Verlangsamung des harmonischen Aktionstempos habe in der Klassik ein neues Tempo ermöglicht, nämlich das Presto.

Wo Amon Literaturbeispiele bringt, dienen sie stets der Darstellung bestimmter musiktheoretischer Kategorien oder Sachverhalte. So führt er die ersten vier Takte von Beethovens »Waldsteinsonate« op. 57 als Beispiel für eine »Rückung« an (Beispiel 2).

Dies ist in mehrfacher Hinsicht problematisch: Dass es sich bei der von Amon diskutierten Akkordfolge C-G<sub>3</sub>/B-F<sub>3</sub> um eine quasi »sequenzielle« Versetzung handelt, bleibt unerwähnt; auch fehlt das »archaische« Modell (Quintstieg, sekundweise fallend) in Amons

**L. v. BEETHOVEN: Klaviersonate C-Dur op. 53, »Waldsteinsonate«, 1. Satz, Beginn** - Reduktion auf das harmonische Gerüst  
Die weiterführenden, auf die Ausgangstonart C-Dur bezogenen Funktions- und Stufenchiffren (hellgrau) sind möglich, werden aber dem Sachverhalt der »Rückung« nicht gerecht. Zwischen G-Dur (dritter Akkord) und B-Dur (vierter Akkord) erfüllt der Ton **d** als Tonzentrierung die Funktion einer klanglichen Verbindung. Die ersten drei Akkorde sind als S-D-T von G-Dur interpretierbar, die beiden letzten Akkorde als D-T von F-Dur.

	C-Dur	D	D	S	(D)	S
C-Dur: T	I	V <sup>2</sup> /V	V <sup>6</sup>	IV/IV	V <sup>2</sup> /IV	IV <sup>6</sup>
			B-Dur: T	D	D	
				I	V <sup>2</sup> /V	V <sup>6</sup>

Beispiel 2: Reinhard Amon, *Lexikon der Harmonielehre*, Artikel »Modulation«, Abschnitt »Rückung – Tonalitätssprung« S. 173

Sequenzübersicht (S. 238). Dabei ist es gerade die ›mechanische‹ Fortschreitungslogik der sekundweisen Versetzung, die den harmonischen Schnitt erst hervorbringt und zugleich ›legitimiert‹. Überdies sind die ersten vier Takte Teil einer modellhaft-kontrapunktischen Formulierung des absteigenden chromatisierten Tetrachords (T. 1–5), das vom tonikalen C in das dominantische G führt. Der Zwang, um der Reduktion auf das für die Kategorie der ›Rückung‹ Wesentliche willen, den tonalen Zusammenhang auszublenden und stattdessen eine Art ›Ameisenperspektive‹ einzunehmen, spiegelt sich auch in Amons funktionsharmonischer Interpretation des B-Dur-Akkords als lokale ›Tonika‹. Unmittelbar verständlich hingegen wird der B-Dur-Akkord an dieser Stelle als subdominante Antepenultima eines auf die globale Subdominante gerichteten Kadenzvorgangs. Dass Amon im Rahmen eines knappen Lexikonartikels nicht alle wesentlichen Aspekte eines Literaturbeispiels beleuchtet, ist ihm nicht vorzuwerfen. Zum Problem wird die Wahl eines Beispiels jedoch dann, wenn das jeweilige Darstellungsinteresse zu Deutungen zwingt, die den Gegenstand offenkundig verfehlen.

Schließlich mag man es bedauern, auch bei einem in vieler Hinsicht sehr differenziert argumentierenden Autor gängige, durch den Fachdiskurs überholte (Vor-)Urteile unhinterfragt fortgeschrieben zu sehen. So konstatiert Amon beispielsweise, die Bedeutung des Generalbasses als theoretisches System sei gering, da er »nichts über die Bedeutung von Akkordtönen und Akkorden selbst oder die Beziehungen der Akkorde zueinander« aussage (S. 264). Forschungsergebnisse, die über die begrenzte Sicht des Generalbasses als eine bloße ›Chiffriermethode‹ weit hinausweisen, bleiben unberücksichtigt. Amon zitiert in diesem Zusammenhang Hugo Riemann, der den Generalbass »schmählich als ›Vehikel der Harmonielehre‹ bezeichnet« habe. Wo in den Schriften Riemanns dieses Zitat zu finden ist, teilt er nicht mit. Tatsächlich verwendet Riemann in seiner *Geschichte der Musiktheorie* eine ähnliche Formulierung.<sup>6</sup> Dort spricht er vom Generalbass als einem »Vehikel der Satz-

lehre«, setzt jedoch hinzu, dieser habe »dem Wachsen der theoretischen Erkenntnis große und unschätzbare Dienste geleistet«.

\* \* \*

Sechs Jahre nach Erscheinen des Lexikons der Harmonielehre hat Amon ein zweites Theorie-Lehrwerk veröffentlicht – das *Lexikon der musikalischen Form*.

Noch deutlicher als in seinem Harmonielehre-Lexikon formuliert Amon hier ästhetische Standpunkte, die erkennbar im 19. Jahrhundert wurzeln: »Der Wunsch und die Freude, sich mit Musik als Form zu befassen, entspringt der Faszination, die von ihrer Schönheit ausgeht«, schreibt Amon zu Beginn des Vorworts (S. 8). »Musikalische Schönheit«, so die Definition des Autors, sei die »geschaffene Einheit von Klang und Form, Material und Gestalt.«

Das bewährte Konzept des Harmonielehre-Lexikons – die Kombination aus Lehrbuch und Lexikon – hat Amon im *Lexikon der musikalischen Form* noch erweitert. Neben einem umfangreichen Lexikonteil gibt es nun zwanzig zusammenfassende Beiträge, die durch zahlreiche klug durchdachte Verweise mit dem Lexikonteil verknüpft sind. Amon vertieft in diesen Kapiteln nicht nur Prinzipien der musikalischen Formung, sondern stellt auch interdisziplinäre Verbindungen zur Architektur, zur Wahrnehmungspsychologie, zur Philosophie und zur Mathematik her.

Ähnlich wie das *Lexikon der Harmonielehre* bietet also auch das *Lexikon der musikalischen Form* sehr viel mehr, als man es von einem herkömmlichen Musiktheorie-Lehrwerk gewohnt ist. Dass Amon darüber hinaus auch den wichtigsten populären Strömungen des 20. Jahrhunderts – Jazz, Rock und Pop – Raum gibt, ist ein Novum im deutschsprachigen Raum und dem Autor hoch anzurechnen. Ungeachtet aller Knappheit werden diese wesentlichen Stilbereiche der U-Musik kompetent und unter Berücksichtigung zentraler Aspekte und Begriffe zur Darstellung gebracht

6 Riemann 1921, 435.



ELTON JOHN, *Your Song*, T. 3 - 6

Intro	»A« Strophe		1./2.		»B« Refrain		»C«		1.		2.		
	»a«		»a'«		»b«		»b'a«						
	2	3	4	6	8	11	13	15	17	20	22	25	29
E♭	B♭7				E♭	C-	C-		B♭ C-		B♭		E♭
	1., 2., 4., 5. Textstrophe					3., 6.		7., 8.					

□ = 1 Takt. Die Popballade geht in ihrem Formaufbau auf typische Refrainformen der Chanson und des Rondeau zurück (»A«B«A«B«C«). Die Strophe »A« ist eine 22-taktige Periode (2x11 Takte mit Schluss 1 auf der Dominante, Schluss 2 auf der Tonika).

Beispiel 3: Reinhard Amon, *Lexikon der musikalischen Form*, Kap. »Formstrukturen in Populärmusik und Jazz«, Beispiel für einen »Verse« (obere Notenzeile) sowie für den Formaufbau einer Popballade (Analysegrafik) S. 476

(vgl. dazu exemplarisch die Formanalyse von Elton Johns *Your Song* in Beispiel 3).

Im Bereich der traditionellen Formenlehre setzt Amon klare Prioritäten. So gewährt er im Bereich barocker Formen der »Fuge« mit 16 Seiten den größten Raum, die »Triosonate« dagegen wird auf lediglich einer Seite behandelt. Im klassischen Bereich beansprucht die »Sonatensatzform« 13 Seiten, während für das »Menuett« – in einem »historisch informierten« Tonsatzunterricht die zentrale klassische Form – nur zwei Seiten bleiben. Diese Gewichtung ist dadurch zu erklären, dass Amon das *Lexikon der musikalischen Form*, ähnlich wie bereits das *Lexikon der Harmonielehre*, primär mit Blick auf die musikalische Analyse konzipiert hat.

Im Vorwort schreibt Amon, er habe sich bewusst dagegen entschieden, den Begriff »Formenlehre« im Buchtitel zu führen. Denn diese Bezeichnung berge die Gefahr, musikalische Form als »oberflächlichen Schematismus« misszuverstehen und verstelle den Blick auf die lebendige, klingende Musik (S. 8).

Nähme man den Autor beim Wort, so wäre es nur konsequent, ebenso den Begriff »Harmonielehre« zu hinterfragen. Denn auch die »Harmonielehre« beschäftigt sich mit lebendiger Musik, und auch hier besteht die Gefahr eines oberflächlichen Schematismus, insbesondere wenn vermeintlich »universelle« Theoriesysteme verwendet werden.

Anders als im Harmonielehre-Lexikon zieht Amon im *Lexikon der musikalischen Form* eine Fülle von insgesamt über 600 Werkauschnitten als Anschauungsmaterial heran. Das »Konzept der Analyse mittels Tabellen, Farben und Symbolen« (S. 10) entwickelte Amon gemeinsam mit dem Musikwissenschaftler Gerold Gruber, der auch als Co-Autor genannt wird. Erfreulicherweise wählen Amon und Gruber überwiegend relativ »unverbrauchte« und dennoch leicht greifbare Beispiele. Dies macht das Lehrbuch besonders attraktiv für Lehrende, die sich die eigenständige Suche nach geeignetem Anschauungsmaterial ersparen möchten.

Allerdings gibt es einige Fälle, in denen die Literaturbeispiele nicht optimal gewählt sind oder ihre jeweilige Deutung diskussionswürdig wäre. So führt Amon als Beispiel für »Anhang« bzw. »äußere Erweiterung« das Seitenthema aus dem 1. Satz der h-Moll-Sinfonie von Franz Schubert (T. 44–51) an. Seiner Ansicht nach bilden die Takte 50f. hier eine äußere Erweiterung (S. 25). Problematisch erscheint diese Deutung insofern, als Amon ausschließlich auf die Taktgruppenstruktur abhebt, den verklammernden harmonischen Zusammenhang jedoch unbeachtet lässt.

Seine Ankündigung, auch »historischen Sichtweise[n]« gerecht werden zu wollen (S. 9), löst Amon zumindest teilweise ein. So thematisiert er ausführlich die »Klangrede«

Johann Matthesons (S. 182–184). Die für das Verständnis der Musik des 18. Jahrhunderts eher noch wichtigere Interpunktionslehre Heinrich Christoph Kochs dagegen wird nur am Rande erwähnt und bleibt in Amons Analysen ohne Reflex.

Leider resultieren aus Amons Tendenz zu einer extrem verknappten Darstellung gelegentlich auch missverständliche Formulierungen. So definiert Amon beispielsweise die Quintfallsequenz als »in fallenden Quintschritten aufeinander-folgende Dreiklänge [...], die [...] kurzfristige Dominant-Tonika-Verhältnisse eingehen.« (S. 293) Abgesehen davon, dass an der Quintfallsequenz zu meist (auch) Vierklänge beteiligt sind, kann im Regelfall der diatonischen Quintfallsequenz von »kurzfristige[n] Dominant-Tonika-Verhältnisse[n]« allenfalls aus Sicht der ramistischen Fundamentschritttheorie (»Dominantenkette«), nicht jedoch im Sinne der Funktionstheorie die Rede sein. Auch unterbleibt jeder Hinweis auf die Linearität des Oberstimmensatzes oder die historische Entwicklung der Quintfallsequenz aus dem Unterquintkanon und der 7-6-Konsekutive – analytisch relevante Aspekte, die im *Lexikon der Harmonielehre* zumindest ansatzweise thematisiert wurden (S. 235 ff.).

## Fazit

Der Umfang beider Lexika von insgesamt 1055 Seiten ist ebenso beeindruckend wie ihre thematische Breite und ihre klare, leserfreundliche Gesamtanlage. Gleichwohl stellt sich ganz grundsätzlich die Frage, ob enzyk-

lopädische Gesamtdarstellungen, die – ungeachtet innovativer Präsentationsformen – im Kern nach wie vor den traditionellen Kategorien und Systematiken der musiktheoretischen Teildisziplinen »Harmonielehre« und »Formenlehre« verpflichtet sind, noch als zeitgemäß gelten können: Trotz des Bemühens um die Integration sowohl »historischer« Perspektiven als auch von Gegenständen und Fragestellungen, die in herkömmlichen Harmonie- und Formenlehren keine Berücksichtigung finden, bleiben beide Bände in mancher Hinsicht hinter dem Stand des gegenwärtigen Fachdiskurses im deutschsprachigen Raum zurück.

Andererseits gibt es derzeit keine anderen deutschsprachigen Publikationen, die ein so breites Überblickswissen in vergleichbar gebündelter und vertiefter Form verfügbar machen: Die große Informationsdichte, die inspirierende Aufbereitung von musikalischen Lehrinhalten und die interdisziplinären Exkurse setzen auf dem deutschsprachigen Lehrbuchmarkt neue Maßstäbe. Vor diesem Hintergrund wird man die Bände auch Schülern und Studierenden empfehlen können – trotz kleinerer Unschärfen, einzelner ungünstig gewählter Beispiele und gelegentlich einseitiger Akzentuierungen. Umso mehr wird der kundige, einer gegebenenfalls auch kritischen Lektüre fähige Leser beide Bände immer wieder mit Gewinn konsultieren, da sie vielfach die Suche nach geeigneten Beispielen zur Darstellung bestimmter Sachverhalte ersparen und übersichtliche Zusammenfassungen sowie knappe Definitionen an die Hand geben.

Felix Stephan

## Literatur

- Dahlhaus, Carl (1967), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel: Bärenreiter.  
 Dahlhaus, Carl (1978), »Tristan«-Harmonik und Tonalität«, *Melos* 45, 215–219.  
 Daniel, Thomas (1992), *Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen*, Köln: Dohr.

- Redmann, Bernd (2009), »Funktionstheorie«, in: *Systeme der Musiktheorie*, hg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden: Sandstein, 56–69.  
 Riemann, Hugo (1921), *Geschichte der Musiktheorie im 9.–19. Jahrhundert*, 2. Auflage, Berlin: Hesse.

Dietmar Elflein, *Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal* (= texte zur populären musik 6), Bielefeld: Transcript 2010

Um es vorweg zu nehmen: *Schwermetallanalysen* von Dietmar Elflein ist ein sachlich geschriebenes und von profunder Kenntnis der Materie getragenes Buch. Es ist hervorgegangen aus einem Promotionsverfahren an der Technischen Universität Braunschweig und stellt einen gewichtigen deutschsprachigen Beitrag zur Erforschung der Populären Musik dar. Innerhalb der zahlreichen, in den letzten Jahren aus dem Boden sprießenden Publikationen zum Thema Heavy Metal nimmt diese Studie eine Sonderstellung ein, weil sich der Autor dem Gegenstand nicht mithilfe von Geschichtsdarstellungen und Szene-Portraits nähert<sup>1</sup>, sondern ihn aus musikanalytischer Perspektive beschreibt. Dabei verlässt sich Dietmar Elflein nicht auf das in der historischen Musikwissenschaft übliche Verfahren, systematische Behauptungen aufzustellen und durch ein passendes Musikbeispiel zu exemplifizieren<sup>2</sup>, sondern er analysiert einen umfangreichen Korpus<sup>3</sup>, dessen Relevanz zuvor empirisch durch Auswertung von Druckerzeugnissen sowie Webseiten festgestellt worden ist.<sup>4</sup> Sowohl Dietmar Elfleins sprachliche Diktion als auch die Komplexität seiner Analysen dürften für viele »Headbanger« zwar hartes Brot

sein<sup>5</sup>, sein musiktheoretisches Interesse – das heißt, sein Interesse an Regeln für Kompositionsmodelle und Erwartungshorizonte – machen die Monographie jedoch zu einem interessanten Gegenstand für die Musiktheorie.<sup>6</sup>

Dietmar Elflein, der in Berlin vergleichende Musikwissenschaft, Ethnologie und Philosophie studiert hat, ist derzeit im wissenschaftlichen Beirat des Arbeitskreises Studium populärer Musik (ASPM). Laut Selbstbeschreibung gehen die Mitglieder des ASPM nicht nur von musikwissenschaftlichen Ansätzen aus, sondern sind davon überzeugt, dass das Phänomen Populäre Musik nur interdisziplinär und im Zusammenwirken einer Vielfalt von Methoden, Ansätzen und Theorien zu beschreiben ist.<sup>7</sup> Folgerichtig greift Dietmar Elflein zur methodologischen Absicherung und wissenschaftstheoretischen Fundierung seines

- 1 Wie z. B. in jüngster Zeit: Lücker (2011), Thießes/Küppers (2011), Schäfer (2011) u. a.
- 2 »Die im musikwissenschaftlichen Teilbereich der Populärmusikforschung beliebte Einzelanalyse von Musikstücken mit einer Tendenz zur Werkanalyse einer Band oder eines Künstlers reicht für die gewählte Aufgabe nicht aus.« (Einleitung, 11)
- 3 Zum Beispiel Titel einschlägiger Alben von *Black Sabbath*, *Judas Priest*, *Iron Maiden*, *Metallica*, *Megadeth*, *Slayer* aber auch härterer Rock'n-Roll-Gangarten von *Deep Purple*, *Led Zeppelin*, *AC/DC*, *Motörhead* und *Guns N'Roses*.

4 »Grundlage für die Datenerhebung sind: Hörempfehlungen in wissenschaftlicher und populärwissenschaftlicher Literatur zu Heavy Metal, Listen aus deutsch- und englischsprachigen Fachzeitschriften und Listen aus Heavy Metal gewidmeten Webseiten und Onlineforen.« (Methodik, 62)

5 Vgl. hierzu Kommentare und Bewertungen bei Amazon: [http://www.amazon.de/Schwermetallanalysen-musikalische-Sprache-Heavy-Metal/dp/3837615766/ref=sr\\_1\\_1?ie=UTF8&qid=1330288894&sr=8-1](http://www.amazon.de/Schwermetallanalysen-musikalische-Sprache-Heavy-Metal/dp/3837615766/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1330288894&sr=8-1).

6 »Erkenntnis leitend ist dabei die Hypothese, dass die Regeln dieser Sprache bezogen auf den Stil des Heavy Metal noch nicht (ausreichend) verstanden sind und somit aus einem gegebenen Materialkorpus deduziert werden müssen. Diese Regeln konkretisieren sich sowohl auf Produktions- als auch auf Rezeptionsebene als Kompositionsmodell und Erwartungshorizont.« (Methodik 59)

7 Vgl. hierzu die Website des ASPM e.V. <http://aspm.ni.lo-net2.de/info/aspminfo.html>

Forschungsvorhabens auf kulturwissenschaftliche Ansätze von Jan und Aleida Assmann sowie Michail M. Bachtin zurück. Die wichtigsten Prämissen für seine Untersuchung lauten:

- Durch »Traditionsstrom« und »kulturelles Gedächtnis« (Assmann) sind die Untersuchungsdaten für die Forschung verfügbar (37).
- Das zu untersuchende Werk ist der Tonträger, der durch eine eindeutige Produktionsgeschichte gekennzeichnet ist und eine »absichtsvolle, abgeschlossene Zusammenstellung von Einzelstücken« fixiert (aus und für den Traditionsstrom, 37).
- Ein Musikstück, verstanden als »komplexe Äußerung« (Bachtin), ist immer als Teil eines »Dialogs« vorzustellen. Die Dialogstruktur ist dabei rekursiv und auf verschiedenen Ebenen wirksam, z. B. dialogisiert ein Musikstück mit Musikstücken anderer Autoren, mit Musikstücken desselben Autors, mit Erwartungshorizonten, in Musikstücken dialogisieren wiederum Instrumente mit anderen Instrumenten sowohl innerhalb des Musikstücks als auch in Bezug auf Instrumentalpassagen anderer Musikstücke usw. (31 u. 37).

Den größten Teil der Arbeit nehmen die sich anschließenden musikalischen Analysen ein (97–290). Hierzu wird ein Chiffrierungssystem eingeführt (74f.) und erläutert, um die Analyseergebnisse in Tabellen fassen zu können und nachvollziehbar zu machen. Ziel der Analyse sind additive Formmodelle, deren kleinste Einheiten das in Pulsen gemessene (Gitarren-)Riff darstellt. Aus Riffs bestehende Abschnitte können durch (nicht in Pulsen ausgezählte) Bereiche bzw. Breaks unterbrochen werden. Wiederholungen von Riffs werden durch Zahlen gekennzeichnet, beispielsweise chiffriert »3ab« die dreimalige Wiederholung des Riffs »a« und einmalige Wiederholung des Riffs »b«. Riff-Gruppen werden durch Klammern angezeigt, d. h. 2(ab) bezeichnet die zweimalige Abfolge der Riffs »a« und »b« und Varianten eines Riffs werden durch hochgestellte Ziffern ausgewiesen. In diesem

Sinne liest sich die Analyse von *Paranoid* der Gruppe *Black Sabbath* so: 4a 2b2c 2b2d 10b 2b2c 4b. Diese Analysen überführt Dietmar Elflein der Verständlichkeit halber auch in Formbuchstaben, wodurch die Detailanalyse von *Paranoid* zu A B B<sup>2</sup> B<sup>3</sup> B B<sup>3</sup> umgeformt wird. Abschließend wird jede Analyse mithilfe der etablierten Formbegriffe Populärer Musik beschrieben, was beispielsweise für *Paranoid* ergibt: Intro Verse Interlude Verse Verse2 Interlude2 Verse Solo Interlude2 Verse Interlude Verse Interlude2 (bzw. in der Abkürzung Dietmar Elfleins: I VIn VV2 In2V SIn2 VIn VIn2). Eine farbliche Entsprechung von Buchstabenketten und Formbegriffen soll die Art des Zusammenhängens dieser verschiedenen Ebenen veranschaulichen.

Auf der Grundlage solcherart Analysen sowie einer beeindruckenden Detailkenntnis kommt Dietmar Elflein zu konkreten Aussagen über die Musik des Heavy Metal. Man erfährt beispielsweise, dass es in der Musik von *Black Sabbath* A-B-A-Strukturen gibt (105) und der »wiederholte Beginn« sowie »erweiterte Schluss« (mit neuem musikalischen Material) dramaturgische Mittel sind (106 u. 110f.). Der Einsatz des Gesangs erfolgt häufig über dem zweiten Riff (108) und typisch ist auch eine rhythmische Koppelung von Gitarrenriff und Drums (»Paralleles Ensemblespiel«, 114f.). Sehr interessant ist auch, dass sich bei *Judas Priest* der Beginn vieler Stücke nach 1978 über das Muster ABBCDB... beschreiben lässt (z. B. *Electric Eye*, *Riding On The Wind*, *Painkiller*, *All Guns Blazing*, *Metal Meltdown*), ihr Ensemblespiel puls basiert (149f.) und in ihrer Musik der Breakdown ein beliebtes Stilmittel ist (152, Definition: 170). Dietmar Elfleins Tabellen laden dazu ein, selbst auf Entdeckungsreise gehen und Breakdowns sowie die genannte Anfangsstruktur auch bei *Metallica*, *Slayer* und *Megadeth* zu finden (z. B. in *The Call Of The Ktulu*, *Escape* von *Metallica* sowie *Necrophobic* von *Slayers* und *Peace Sells* von *Megadeth*). Darüber hinaus werden für jede Band weitere individuelle Charakteristika genannt, und über Tabulaturnotation kann Dietmar Elflein überzeugend nachweisen, dass sich die Vorliebe für bestimmte Skalen

in spezifischer Musik des Heavy Metal »weniger einem harmonisch-tonal motivierten Musizieren als vielmehr den materialen Gegebenheiten des Gitarrengriffbretts« verdankt (120f.). In all diesen Hinsichten sind Dietmar Elfleins Analysen für musiktheoretisch Interessierte eine wahre Fundgrube und lassen sich als ein gelungener Versuch bezeichnen, das »stilistisch Verallgemeinerbare« musikalischer Formgebung für den Bereich des Heavy Metal zu beschreiben (Einleitung, 9).

Doch es ist nicht immer einfach, Dietmar Elfleins Chiffrierung und die gehörte Musik zusammen zu bringen. Die Buchstaben der ersten Chiffrierungsebene repräsentieren Abschnitte unterschiedlicher Pulslänge und die Pulslänge eines jeden Abschnitts wird in einer weiteren Tabellenspalte angegeben. Beim Mitlesen der Buchstaben einer Analyse ist man also gezwungen, entweder die Pulslängen für die Abschnitte im Kopf zu behalten (was bei vier bis sechs unterschiedlichen Pulslängenangaben anspruchsvoll ist) oder darauf zu vertrauen, auf die gleiche Weise zu gliedern wie der Autor und beim Lesen des letzten Buchstabens auch am Ende des Songs angekommen zu sein. Da Interpretationsspielräume bei der Frage bestehen, ob ein Riff noch gleich oder schon verschieden ist, benötigt man mitunter mehrere Versuche, bis der Nachvollzug einer gegebenen Gliederungsanalyse gelingt. An dieser Stelle wären Verbesserungen wünschenswert, die den Nachvollzug der Analyseergebnisse vereinfachen.

»Die formale Struktur einer komplexen Äußerung wird in einem ersten Schritt als Abfolge von Gitarrenriffs begriffen« und der »Beginn neuer Formteile wird jeweils über das Ende einer sich wiederholenden Struktur musikalischer Äußerungen markiert« (Methodik, 74). In *Paranoid* von *Black Sabbath* erklingt das den Song prägende Gitarrenriff insgesamt zehn Mal, sowohl unbegleitet, als auch mit Gesang sowie mit führender Leadgitarre. Das unbegleitete Riff wird von Dietmar Elflein als »Intro2« bezeichnet, mit Gesang heißt es dagegen »Verse« und mit führender Leadgitarre »Solo«. Für eine am Gitarrenriff orientierte Gliederungsanalyse hätte man eigentlich auch

auf der Ebene der Formbegriffe ein Gliederungsschema erwarten dürfen, aus dem die zehnmahlige Wiederholung des Gitarrenriffs hervorgeht. Die Benennung identischer Riffwiederholungen als Verse, Interlude2 und Solo zeugt jedoch davon, dass Dietmar Elflein die formale Struktur auf der dritten, terminologischen Ebene nicht mehr als Abfolge von Gitarrenriffs begreift, sondern seine Gliederung vielmehr am Auftreten von Gesang und Leadgitarre orientiert. Das hätte ein Gewinn sein können, weil durch zwei unabhängige Chiffrierungsebenen die Differenzen zwischen einer primär am musikalischen Material orientierten und einer primär auf Besetzung zielenden musikalischen Analyse sichtbar wird. Da Dietmar Elflein diesen Parameterwechsel für die Bezeichnungszuweisung jedoch nicht angemessen reflektiert, ist die dritte Chiffrierungsebene für am Riff orientierte intertextuelle Songanalysen unbrauchbar.

Dietmar Elfleins auf gut 200 Seiten gewonnenen Analyseergebnisse werden in seinen Schlussbetrachtungen auf knapp vier Seiten interpretiert (»Die virtuose Kontrolle der (Ohn) Macht – Ansätze zur Interpretation der Analyseergebnisse«, 306–310). Hier erfährt man, dass »Chromatik und Tritonus den traurigen Beigeschmack der verwendeten Tonalität« prägen und dass im Heavy Metal ein »Spiel mit der Spannung zwischen binärer und ternärer Pulsgestaltung [...] eine Dialektik von Macht und Ohnmacht« reproduziert. Dietmar Elfleins eigene Wertschätzung dieser Aussagen lässt sich an der für sie reservierten Seitenanzahl ablesen. Die hier vorgenommenen Interpretationen wirken daher auch nur wie ein Feigenblatt zur Befriedung einer Scientific Community, die sich durch eine soziologische, nicht aber durch eine am musikalischen Material orientierte Analyse erregen lässt. Die Frage, ob der Heavy-Metal-Fan die Wirkung seiner Musik aufgrund einer affektiven und bereits im 18. Jahrhundert antiquierten Intervallehre empfindet oder ob die »Spannung zwischen binärer und ternärer Pulsgestaltung« eine »Dialektik von Macht und Ohnmacht« repräsentiert, lässt sich – in dieser Pauschalität jedenfalls – wissenschaftlich nicht ernsthaft

diskutieren. Damit sollen keineswegs ernsthaft Diskussionen zum Beispiel über Machtsymbole aus psychoanalytischer Perspektive ausgeschlossen werden. Kritisiert wird allerdings eine eindimensionale Kausalzurechnung, die im Kontext anthropologisierender Zuschreibungen nicht unüblich ist und deren Unangemessenheit bei der Übertragung auf andere Gegenstände offensichtlich wird: Hat nicht vielleicht auch Wolfgang die »Dialektik von Macht und Ohnmacht« gegenüber seinem Vater Leopold Mozart empfunden, weil die »Spannung zwischen binärer und ternärer Pulsgestaltung« viele seiner Kompositionen prägt? Und welche Ohnmacht müssen die alten Kontrapunktiker erst erlitten haben...?

Der letzte Kritikpunkt betrifft eine in der historischen Musikwissenschaft verbreitete Analyseauffassung, die für den Rezensenten in der Monographie von Dietmar Elflein immer dann spürbar wird, wenn es um die Subjektivität von Entscheidungen geht. Beispielsweise wird beinahe entschuldigend festgestellt, dass der »Unterschied zwischen einem neuen Riff und einer Variante [...] in Grenzfällen sub-

jektiv« bleibt (Methodik, 74). Obgleich dem Autor der konstruktive Charakter seines Untersuchungsgegenstandes durchaus bewusst ist (»Theoretische Überlegungen«, 16), können Formulierungen dieser Art den Eindruck erwecken, musikanalytischer Forschung gehe es um das Aufdecken objektiver musikalischer Gegebenheiten. Dabei haben es Dietmar Elfleins Beobachtungen gar nicht nötig, durch ein Objektivitätsschild gedeckt zu werden. Sie sind von so hoher Fachkompetenz getragen, dass gerade ein Offenlegen der Gründe für seine Interpretationen hinsichtlich der theoretischen Verortung seines Gegenstandes äußerst vielversprechend gewesen wäre.

Jenseits dieser kritischen Gedanken sei abschließend noch einmal auf den Wert von Dietmar Elfleins Monographie verwiesen, die sich mit Gewinn aus verschiedenen Perspektiven studieren lässt und die einen soliden Grundstein für zukünftige, analytisch orientierte Forschungen auf dem Gebiet des Heavy Metal legt.

Ulrich Kaiser

## Literatur

Lücker, Christoph (2011), *Das Phänomen Heavy Metal, ein Szene-Porträt*, Oberhausen: Schenk.

Schäfer, Frank (2011), *Talking Metal, Headbanger und Wackengänger – die Szene packt aus!*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.

Thießies, Frank und Tom Küppers (2011), *Rock & Metal. Die Chronik des Krachs*, Königswinter: Heel.

## Autoren

KONSTANTIN BODAMER, geboren 1977 in Stuttgart, studierte Schulmusik mit Hauptfach Klavier und Leistungsfach Dirigieren an der Hochschule für Musik und Darstellende Künste Stuttgart. Von 2005 bis 2008 studierte er an der Musikhochschule Mannheim Musiktheorie und Hörerziehung bei Michael Polth und Doris Geller. Nach seinem Studium übernahm er Lehraufträge an den Musikhochschulen Mannheim, Düsseldorf und Hannover. Bislang hat er Arbeiten zur Sinfonik Haydns und Schuberts, zur Chormusik Franz Liszts und zur Tonfeldtheorie Albert Simons vorgelegt. Daneben ist er seit vielen Jahren als Chorleiter tätig.

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 Merkur-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).

STEFAN GIES, Studium der Schulmusik, Musiktheorie, Sprachen und Philosophie in Freiburg im Breisgau. Von 1981–1996 Musiklehrer an Gymnasien, zunächst in Süddeutschland, später in Berlin. Zwischenzeitlich fünf Jahre Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der HdK Berlin, dort 1990 Promotion. Seit 1996 Professor für Musikpädagogik und Musikdidaktik an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, der er von 2003–2010 als Rektor vorstand. Veröffentlichungen u. a. zu unterrichtsbezogenen Sachthemen, Fragen der Bildungstheorie sowie konzeptionellen Überlegungen zu einem Aufbauenden Musikunterricht.

BERNHARD HAAS studierte Orgel, Klavier, Cembalo, Kirchenmusik, Komposition und Musiktheorie an den Musikhochschulen in Köln, Freiburg und Wien. Er gewann zahlreiche Preise bei internationalen Orgelwettbewerben (u. a. Bach-Wettbewerb in Wiesbaden 1983 und Liszt-Wettbewerb in Budapest 1988). Von 1989 bis 1995 lehrte er Orgel und Orgelimprovisation an der Musikhochschule in Saarbrücken, bevor er 1994 eine Professur für Orgelspiel an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart antrat. Konzertreisen und Rundfunkaufnahmen führten ihn durch nahezu alle europäischen Länder, in die USA und nach Japan.

CD-Aufnahmen mit Werken von Liszt, Reger, Stravinsky, Ferneyhough, Feldman, Xenakis. Autor der Bücher *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon* (Wilhelmshaven 2004), sowie (zusammen mit Veronica Diederer) *Die zweistimmigen Inventionen von J.S. Bach* (Hildesheim 2008).

LUDWIG HOLTMEIER studierte an der Musikhochschule Detmold und an den Conservatoires supérieurs de musiques in Genf und Neuchâtel Klavier mit Abschluss Konzertexamen. Außerdem studierte er Musiktheorie, Musikwissenschaft, Schulmusik, Geschichte und Germanistik in Freiburg und Berlin und promovierte in Musikwissenschaft an der TU Berlin (Helga de la Motte). Er lehrte als Musiktheoretiker an der Musikhochschule Freiburg und als Musikwissenschaftler an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin. Von 2000–2003 war er Professor für Musiktheorie an der Hochschule Carl Maria von Weber in Dresden, seit 2003 hat er eine Professur an der Musikhochschule Freiburg inne und war 2007–2009 Gastprofessor an der Schola Cantorum Basiliensis, Basel. Ludwig Holtmeier ist Herausgeber der Zeitschrift *Musik & Ästhetik*, Präsident der Gesellschaft für Musik und Ästhetik (1997–2009) und Gründungsmitglied der Gesellschaft für Musiktheorie, deren Vizepräsident er von 2000–2004 war. Zahlreiche Rundfunk- und CD-Aufnahmen ergänzen seine Karriere. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der Geschichte der Musiktheorie, Analyse und Wiener Schule.

MARKUS JANS studierte Klavier und Klarinette am Konservatorium in Luzern, Musiktheorie und Komposition an der Musikhochschule Basel und Musikwissenschaft an der Universität Basel. Seit 1972 unterrichtet er Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis und seit 1979 Geschichte der Musiktheorie an der Musikhochschule Basel. Seit 1970 ist er zudem als Chorleiter tätig. Auf der Basis von Vorarbeiten durch Prof. Wulf Arlt (Universität Basel) hat er zusammen mit Dr. Dominique Muller den Bereich Historische Satzlehre zu einem Kernfach an der SCB ausgebaut und dem Institut damit eine Vorreiterrolle auf diesem wesentlichen Gebiet der Ausbildung verschafft. Um dem Rechnung zu tragen, wird der Fortbildungsstudiengang ›Theorie der Alten Musik‹ (seit 2008 als Master-Programm) angeboten, für dessen Konzeption Markus Jans und Dominique Muller verantwortlich sind.

ULRICH KAISER studierte an der Hochschule der Künste Berlin Chorleitung, Gesang/Musiktheater, Musiktheorie sowie Gehörbildung. Seit 1987 unterrichtete er an verschiedenen Institutionen (Musikschule Berlin-Wilmersdorf, Evangelische Kirchenmusikschule Berlin-Spandau, Hochschule der Künste Berlin) und arbeitete als freiberuflicher Chorleiter und Sänger. 1997 folgte Ulrich Kaiser einem Ruf als Professor für Musiktheorie an die Hochschule für Musik und Theater München. 2006 wurde er mit einer Arbeit über Wolfgang Amadeus Mozart im Fach Musikwissenschaft promoviert. Seit 2005 leitet er den Arbeitskreis ›Musiktheorie und Neue Medien‹ der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) und ist seit 2008 auch in deren Vorstand. Bekannt wurde Ulrich Kaiser durch seine Buchpublikationen und Unterrichtshefte.

OLIVER KRÄMER, Studium der Schulmusik, Komposition und Germanistik an der Hochschule der Künste Berlin und der FU Berlin, Studienjahr am California Institute of the Arts in Los Angeles, Preisträger in der Kategorie ›Improvisation‹ beim Bundeswettbewerb Schulpraktisches Klavierspiel in Weimar. Lehrer im Berliner Schuldienst, daneben Lehraufträge für Musikdidaktik in Berlin und Potsdam und Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität der Künste Berlin, Promotion zum Dr. phil. Seit 2009 Professor für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik und Theater Rostock. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Musik und Bild, Vermittlungsaspekte Neuer Musik, Popmusikdidaktik, Curriculum- und Schulentwicklung.



MARTINA KRAUSE studierte Schulmusik an der Folkwang-Hochschule für Musik in Essen und schloss dieses Studium mit einer Auszeichnung für besondere Examensleistungen ab. Parallel absolvierte sie ein künstlerisches Studium im Fach Klavier, das sie mit der Künstlerischen Reifeprüfung abschloss. 2005 promovierte sie im Fachbereich Musikpädagogik an der Folkwang-Hochschule Essen bei Prof. Dr. Peter W. Schatt (*Bedeutung und Bedeutsamkeit – Interpretation von Musik in musikpädagogischer Dimensionierung*). Nach einer umfangreichen Lehrtätigkeit im Schul- und Hochschuldienst wurde sie zum Herbstsemester 2010 auf eine Professur für Musikpädagogik an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim berufen und leitet seitdem dort den Studiengang Schulmusik.

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*.

JOHANNES MENKE, geb. 1972 in Nürnberg, Professor für Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis. Studium von Schulmusik, Oboe, Musiktheorie, Komposition und Germanistik in Freiburg. 2004 Promotion (Dr. phil.) an der TU Berlin. Lehrte 1999–2009 Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg, seit 2007 Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis. Verschiedene Herausgebertätigkeiten und zahlreiche Publikationen im Bereich der Musiktheorie. 2008–2012 Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH).

ANDREAS MORAITIS studierte u. a. an der HdK Berlin und der FU Berlin. Tätigkeit als Musikpädagoge. 1994 Promotion mit einer Untersuchung zur Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie der musikalischen Analyse. Veröffentlichungen zu musiktheoretischen und -analytischen Themen.

MARKUS NEUWIRTH studied musicology, psychology, and philosophy at the University of Würzburg (2001–2006) where he obtained his Master's degree (Magister Artium) with a thesis on classical sonata form. During his study, he held a Hanns-Seidel scholarship. Since January 2007, he serves as a research assistant at the Department of Musicology, University of Leuven. Until October 2008, he worked on the research project »Towards a dynamic theory of classical and early romantic main theme types«. Currently, he is working on a dissertation on recomposed recapitulations in 18th-century sonata-form movements, a project that is supported by the Research Foundation Flanders (FWO). In January 2011, he was co-organizer (with Pieter Bergé) of the symposium »What is a cadence? Theoretical and analytical perspectives on cadences in the classical repertoire« (on invitation), held at the Academia Belgica in Rome. Neuwirth's main research interests include Formenlehre, Joseph Haydn, hypermetric theories, and music cognition. He has published a number of articles on various aspects of 18th-century sonata form, on hypermeter in Beethoven and its implications for musical performance, on the music of Helmut Lachenmann, as well as on the relation between music analysis and cognition.

STEFAN NOWAK studierte Schulmusik und Musiktheorie an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mannheim. Nach dem Studium erste Lehrtätigkeit in den Fächern schulpraktisches Klavierspiel und Ensembleleitung. Derzeit arbeitet er als Lehrer für Musik, Geschichte und Mathematik an der Heimschule Lender (Achern-Sasbach). Darüber hinaus unterrichtet er Klavierimprovisation an der Fachhochschule Heidelberg und ist als freier Musiker tätig.

STEFAN ORGASS, Studium Lehramt Musik und Geschichte an der Folkwang Hochschule Essen und an der Ruhr-Universität Bochum. Während des Schuldienstes an Gymnasien Promotion in Musikwissenschaft 1995 (über Bachs Spätwerk); Lehraufträge in Musiktheorie, Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Ab 1998 Professor für Musikpädagogik/Musikdidaktik an der Folkwang Hochschule Essen, jetzt Folkwang Universität der Künste. Seit 1996 Entwicklung der musikdidaktischen Konzeption Kommunikative Musikdidaktik. Weitere Arbeitsschwerpunkte: Grundlagenfragen musikalischer Bildung sowie Unterrichtsforschung.

PETER PETERSEN, geboren 1940 in Hamburg, 1970 Promotion zum Dr. phil., 1981 Habilitation in Musikwissenschaft, 1985 Professur an der Universität Hamburg, seit 2005 i.R. Mitbegründer des *Hamburger Jahrbuchs für Musikwissenschaft*, Mitherausgeber des *Lexikons verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit* (<http://www.lexm.uni-hamburg.de>). Veröffentlichungen zur Musiktheorie (Tonalität, Rhythmus), zum Musiktheater (Mozart, Wagner, Strauss, Berg, Zimmermann, Henze, Hölszky, Konwitschny) und zur Musik des 20. Jahrhunderts (Bartók, Dessau, Weill, Lutoslawski, Ligeti, Henze u. a.). Schriftenverzeichnis unter <http://www.saitenspiel.org>

MICHAEL POLTH, seit 2002 Professor für Musiktheorie an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und klassische Philologie in Bonn und Berlin (TU) sowie Musiktheorie in Berlin (UdK vormals HdK). Promotion 1997 (*Sinfoniexpositionen des 18. Jahrhunderts*, Kassel 2000). Veröffentlichungen vor allem zu Fragen der Musiktheorie: *Zur kompositorischen Relevanz der Zwölftontechnik* (Berlin 1999), »Nicht System – nicht Resultat. Zur Bestimmung von harmonischer Tonalität«, in: *Musik & Ästhetik* 18 (2001), »Dodekaphonie und Serialismus«, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2 (Laaber 2005). 2000–2004 Präsident der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH). Seit 2008 Mitherausgeber der *ZGMTH*.

TIHOMIR POPOVIC ist Vertretungsprofessor für Musiktheorie und Gehörbildung am Institut für Musik der Hochschule Osnabrück, wo er auch Unterrichtsverpflichtungen in historischer Musikwissenschaft hat, und Lehrbeauftragter an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover sowie der Humboldt-Universität zu Berlin. Dort promovierte er 2011 bei Hermann Danuser mit einer Arbeit über *My Ladye Nevells Booke*. Publikationen u. a. zu Beethoven, Händel, Seth Calvisius, Thomas Morley sowie zur mittelalterlichen Moduslehre. Förderungen durch die Konrad-Adenauer-Stiftung (Promotion, 2006–2008), den Deutschen Akademischen Austauschdienst (2001, 2003) und das European Network for Music Research (2007). Kompositionen orthodoxer Kirchenmusik. Literarische Veröffentlichungen (Essays und Gedichte) in Zeitschriften und Jahrbüchern.

CHRISTOPH RICHTER war nach Tätigkeiten als Orchestermusiker und als Gymnasiallehrer für Musik und Deutsch Hochschullehrer für Musikpädagogik an den Musikhochschulen in Lübeck, Wien und an der Universität der Künste in Berlin. Dort leitete er die Schulmusikabteilung. Als Herausgeber und Schriftleiter betreute er die Zeitschriften *Musik und Bildung* und (noch heute) *Diskussion Musikpädagogik*. Hauptarbeitsgebiete sind die Werkinterpretation, Höranalyse und die philosophische Hermeneutik. Seit einigen Jahren widmet er sich der Musikvermittlung für erwachsene Laien.

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*.

HANS-ULRICH SCHÄFER-LEMBECK, Studium der Musik, Erziehungswissenschaften und Germanistik für das höhere Lehramt (Hannover), dann Gesang/Musiktheater (Berlin) und Musikwissenschaft (Hannover). Als Abschlüsse Staatsexamina, Künstlerische Abschlussprüfung und Promotion. Zehn Jahre Schuldienst an Integrierter Gesamtschule und Gymnasium, nebenberufliche Tätigkeit als Sänger, Sprecher und Redakteur; Lehraufträge für Musikgeschichte, Sprech-erziehung und Musikpädagogik, 1998 Berufung auf eine Professur für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik und Theater München, dort seit 2004 Leiter des Musikpädagogischen Institutes für Lehrerfortbildung und Unterrichtsforschung (MILU).

SOINTU SCHARENBERG studierte Schulmusik, Germanistik, Philosophie, Psychologie und Pädagogik in Kassel und Hannover. Erstes und zweites Staatsexamen, Unterrichtstätigkeit am Gymnasium und an der KMS Westerstede, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für musikpädagogische Forschung der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Forschungsaufenthalte in Basel, Berlin, Boston, Los Angeles, New York, Tharwil, Washington, Wien und Zürich. Promotion zum Dr. phil. (*Überwinden der Prinzipien. Studien zu Arnold Schönbergs Lehrtätigkeit 1902 bis 1951*), anschließend Studienrätin an der Cäcilien- und Marienschule Oldenburg bis zur Berufung auf die Professur für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart im Jahr 2003. Forschungsschwerpunkte: historische Musikpädagogik, auch im internationalen Vergleich, Didaktik der Neuen Musik sowie Entwicklung einer phasendurchlässigen Lehrerbildung.

ULLRICH SCHEIDELER, geb. 1964, Studium u. a. der Musikwissenschaft und Musiktheorie in Berlin (Technische Universität, Hochschule der Künste) und London (Royal Holloway College). Magister 1993 mit einer Arbeit über Alban Bergs Streichquartett op. 3, Promotion 2006 mit einer Arbeit über kompositorischen Historismus in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. 1995–2005 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Arnold Schönberg Gesamtausgabe, seit 2005 Dozent für Musiktheorie am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt Universität zu Berlin.

DRES SCHILTKNECHT studierte Musiktheorie und Klavier in Köln und Lausanne sowie Komposition und Dirigieren in Lausanne. Aktivität als Solo- und Konzertpianist bis 2005 (Preisträger des internationalen Klavierwettbewerbs Orléans, Frankreich). Ab 2002 Lehrtätigkeit in Musiktheorie und Gehörbildung am Konservatorium (Musikschule) Bern sowie an den Musikhochschulen Lausanne, Luzern und Mannheim, seit 2009 Professor für Musiktheorie und Gehörbildung an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim.

NORBERT SCHLÄBITZ, Medientheoretiker und Pädagoge, ehemals Filmmusikkomponist. Lehramtsstudium Deutsch und Musik und Studienrat zur Anstellung an einer Gesamtschule. Lehraufträge an der Musikhochschule Münster, Technischen Universität Braunschweig, den Universitäten Essen und Paderborn. Promoviert mit der Arbeit *Der diskrete Charme der Neuen Medien* zum Dr. phil., habilitiert mit der Arbeit *Mit System ins Durcheinander. Musikkommunikation und Jugendsozialisation zwischen Hardnet und Softnet*. Seit 2004 Professor für Musikdidaktik, Leiter des Faches Musikpädagogik und Geschäftsführender Direktor des Instituts für Musikwissenschaft und Musikpädagogik an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Forschungsschwerpunkte: Neue Medien und Musik, Neue Lernformen im Musikunterricht.

OLIVER SCHWAB-FELISCH studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Musiktheorie in München und Berlin. Seit 1998 Studienrat im Hochschuldienst am Fachgebiet der TU Berlin. Mitglied des Gründungsvorstands und 2004–08 Vizepräsident der Gesellschaft für Musiktheorie. 2004–09 Mitherausgeber der ZGMTH. Veröffentlichungen zur Musik des 18. und 19. Jahrhunderts und zu Themen der Musiktheorie.

JOHANNES SÖLLNER studierte in Freiburg von 2003–2010 Schulmusik, Mathematik, Rhythmik und Musiktheorie. Seit 2009 ist er Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg. Dort nahm er auch einen vertretenden Lehrauftrag für Rhythmik/Improvisation wahr. Seit 2011 ist er für den Tonsatz- und Gehörbildungs-Unterricht am Pre-College der Musikhochschule Karlsruhe zuständig. Neben diesen hochschulischen Tätigkeiten arbeitet er freiberuflich als Dirigent und Improtheater-Keyboarder.

MARKUS SOTIRIANOS studierte Schulmusik, Musiktheorie und Mathematik in Mannheim. Als Lehrbeauftragter unterrichtet er derzeit in Mannheim, Hannover und Düsseldorf. 2009 war er Vertretungsprofessor in Stuttgart.

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 Hochschule für Musik und Theater Rostock und Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin und seit 2009 Mitherausgeber der ZGMTH. Im Winter Quarter 2012 unterrichtete er als Visiting Assistant Professor am Department of Music der University of Chicago.

FELIX STEPHAN studierte Klavier in Lübeck und Berlin, danach Musiktheorie in Berlin. Seit 2009 Unterrichtstätigkeit an Berliner Musikschulen (Friedrichshain-Kreuzberg, Reinickendorf). Seit 2010 Lehrbeauftragter für Gehörbildung und Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin.

JOHANNES M. WALTER, Studium an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart (Schulmusik, Musiktheorie) und an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen (Musikwissenschaft). Erstes und zweites Staatsexamen. Promotion zum Dr. phil. an der Universität der Künste Berlin. 1986–2005 Lehrtätigkeit an der Musikhochschule Stuttgart (Musiktheorie und Musikpädagogik), 1999–2003 Vertretung des dortigen Lehrstuhls für Musikpädagogik und Leitung des Studiengangs Schulmusik. Daneben – mit Unterbrechung während der Lehrstuhlvertretung – in Teilzeit im Schuldienst des Landes Baden-Württemberg. 2005 Berufung auf die Professur für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik Karlsruhe. Leiter des Studiengangs Schulmusik. Seit 2007 Prorektor.

ERIC WEN is the Edward Aldwell Professor of Music at the Mannes College of Music in New York. He also teaches at the Curtis Institute of Music, where he served as Chair of Musical Studies for seven years. He has taught at Goldsmith's and King's Colleges at the University of London, as well as the Guildhall School of Music. A specialist in Schenkerian analysis, Wen has published numerous scholarly articles in academic journals and books, and has delivered papers at a number of universities and conferences. He was the editor of *The Strad* and *The Musical Times*, and has edited numerous violin works for Carl Fischer Music. As an independent record producer, he has worked with many with distinguished artists, including Gil Shaham, Oscar Shumsky, Maxim Vengerov, and Pinchas Zukerman, as well as the Guarneri and Tokyo String Quartets.