

Universität Basel
Musikwissenschaftliches Seminar

Masterarbeit

Möglichkeiten einer historisch fundierten Höranalyse

am Beispiel von Ludwig van Beethovens Klaviersonaten op. 14, Nr. 1 und 2

Betreuer und Referent: Prof. Dr. Matteo Nanni
Korreferent: Prof. Dr. Matthias Schmidt

Basel, 28. Februar 2014

Daniel Rhyner
Wiese, CH-8767 Elm/Roggenburgstr. 29, CH-4055 Basel
drhyner@bluemail.ch
MA MP Schulmusik II C (Hauptfach Musikwissenschaft)
3. Semester

Erklärung zur Masterarbeit betreffend wissenschaftlicher Redlichkeit

Hiermit erkläre ich, dass ich ausser der angegebenen Literatur keine weiteren Hilfsmittel benützt habe, und, dass mir bei der Zusammenstellung des Materials und der Abfassung der Arbeit von niemandem geholfen wurde.

Ich bestätige hiermit, dass ich vertraut bin mit den von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel herausgegebenen „Regeln zur Sicherung wissenschaftlicher Redlichkeit“ und diese gewissenhaft befolgt habe. Die vorliegende Arbeit ist noch keiner anderen Fakultät zur Begutachtung eingereicht worden.

Ich bezeuge mit meiner Unterschrift, dass meine Angaben über die bei der Erstellung meiner Masterarbeit benützten Hilfsmittel, über die mir zuteil gewordene Hilfe sowie über die frühere Begutachtung meiner Masterarbeit in jeder Hinsicht der Wahrheit entsprechen und vollständig sind.

Basel, 28. Februar 2014



Daniel Rhyner

Inhaltsverzeichnis

1.	Vorwort	1
2.	Einleitung: Persönliche Bemerkungen zu Motivation und Ziel der vorliegenden Arbeit	1
3.	Warum historisch fundierte Höranalyse?	3
3.1	Was bezweckt Analyse von Musik?	3
3.2	Wer betreibt welche Art von Analyse?	5
3.3	Begründung eines angestrebten Analyseprofils	6
3.3.1	Historisierendes Analysieren	6
3.3.2	Abstrahierendes und systematisches Analysieren	9
3.3.3	Rezeptionsgeschichtliches und psychologisierendes Analysieren	12
3.3.4	Wertfreies, zweckgebundenes und offenes Analysieren	13
3.3.5	Zusammenfassende Bemerkungen	13
3.4	Warum eine Analyse über das Hören?	14
4.	Hauptteil: Höranalyse anhand von Beispielen	16
4.1	Methoden und Ziele	16
4.2	Höranalyse: Ludwig van Beethoven: Klaviersonate, op. 14, Nr. 1, E-Dur, 1. Satz	19
4.2.1	Erstes Hören (Dauer: ca. 7 Minuten):	19
4.2.2	Zweites Hören (Dauer: ca. 20 Minuten):	19
4.2.3	Drittes Hören (Dauer: ca. 8 Stunden):	20
4.2.4	Viertes Hören (Dauer: ca. 10 Minuten):	25
	Höranalyse (viertes Hören):	27
4.2.5	Fünftes Hören (Dauer ca. 1 Stunde):	28
	Höranalyse (fünftes Hören):	36
4.2.6	Sechstes Hören (Dauer: ca. 2 Stunden):	38
	Höranalyse (sechstes Hören):	56
4.2.7	Siebtens Hören (Dauer: ca. 45 Minuten):	61
	Höranalyse (siebtens Hören):	66
4.2.8	Achstes Hören (Dauer: ca. 2 Stunden):	67
	Höranalyse (achtes Hören):	77
4.3	Höranalyse: Ludwig van Beethoven: Klaviersonate, op. 14, Nr. 2, G-Dur, 1. Satz	82
4.3.1	Erstes Hören (Dauer: ca. 7 Minuten):	82
4.3.2	Zweites Hören (Dauer: ca. 25 Minuten):	82
4.3.3	Drittes Hören (Dauer: ca. 9-10 h):	85

5. Konklusion	91
5.1 Stellenwert der Höranalyse der zwei Beispiele	91
5.2 Selbstreflektierende Beobachtungen aus den Analyseteilen, verknüpft mit Fragen der Werkproblematik	92
5.3 Ausblick: Pädagogische Aspekte der Höranalyse	96
5.4 Beurteilung der Resultate	98
6. Quellenverzeichnis	100
7. Anhang	102

1. Vorwort

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit Aspekten der Frage, wie Musik gehört und beschrieben werden kann. Diese auf den ersten Blick ausufernde Ausgangslage stellte sich mir durch das grosse Anliegen, ein persönliches im Studium immer wieder auftauchendes Problem, welches meine beiden Studienfächer Schulmusik und Musikwissenschaft gleichermaßen betrifft und in Verbindung bringt, in einem wissenschaftlichen Rahmen zu behandeln. Es ist mir bewusst, dass eine solche persönliche Motivation gewisse Gefahren, gerade was die Wissenschaftlichkeit angeht, birgt. Die eigene Auseinandersetzung anhand von konkreten Beispielen hat aber doch einige persönliche Reflexionen ausgelöst und mir, auch im Hinblick auf die Vermittlung von Analyse als zukünftige Lehrperson, viele Inputs geliefert. Ich möchte deshalb meinem Betreuer Prof. Dr. Matteo Nanni recht herzlich danken, weil er mich ermutigt hat, ein solch persönlich motiviertes Thema weiterzuverfolgen und mir bei Fragen immer wieder unterstützend beigestanden ist. Weiter möchte ich meinen Analyse- und Tonsatzdozenten der Hochschule für Musik Basel, namentlich Jakob Ullmann, Felix Lindenmaier und im speziellen Michel Roth, der mir während der Arbeit ermöglichte aus einigen Diskussionen interessante Gedanken zu gewinnen, wärmstens danken. Wegweisend für das Interesse an Höranalyse war sicherlich der Gehörbildungsunterricht an der Musikhochschule Basel bei Paul Clemann, der immer besonders Wert darauf gelegt hat, dass die Gehörbildung als Fach einem künstlerischen Anspruch unterliegt, sowie ganz besonders der Unterricht in historischer Satzlehre am Musikwissenschaftlichen Seminar bei Dominique Muller, der es schaffte, meine Faszination an eher älterer Musik durch seinen mehrschichtigen und offenen Analysezugang zu wecken. Beiden prägenden Pädagogen bin ich auch für einige Ideen auf didaktischer Ebene ausserhalb des Gebiets dieser Arbeit zu grossem Dank verpflichtet.

2. Einleitung: Persönliche Bemerkungen zu Motivation und Ziel der vorliegenden Arbeit

Als angehender Musikpädagoge für gymnasialen Klassenunterricht, also für die an eine eher höher gebildete, jedoch recht breit interessierte Zielgruppe gerichtete Musiklehre, setze ich mich sehr gerne und durchaus sehr kritisch mit derjenigen Art und Weise des Zugangs zu Musik, welche gemeinhin als Analyse bezeichnet wird, auseinander. Um Musikanalyse auch möglichst mit Einbezug der an der Musikhochschule und der Universität Basel gelernten Herangehensweisen für den Klassenunterricht aufzubereiten, lässt sich die damit gestellte Frage nach der Machart oder der Absicht hinter der Musik für mich nicht tiefgründig genug erörtern. Im Studium an oben erwähnten Institutionen bekommt man diverses Rüstzeug mit auf den Weg, wie mit Musik umgegangen werden kann und erhält dabei oft auch Methoden aufgezwängt, wie man damit „umzugehen habe“. So werden die von Dozenten oder Prüfungsexperten nicht vertretene Analysemethoden an Examen abgestraft – auch wenn andere Dozenten der gleichen Institution alternative Methoden lehren –, ohne jeweils detaillierte Rückmeldung zu geben oder Diskussionsmöglichkeit zu gewähren. Diese Feststellung soll nicht als Anprangerung persönlicher Differenzen oder gar der Rechtfertigung eigener Prüfungsergebnisse dienen. Sie soll lediglich auf eine etwas eingeschränkte Umgangsweise mit Musikanalysemethoden an den höheren Lehrinstitutionen hinweisen. Es liegt auf der Hand, dass die meisten dieser Methoden traditionell gefestigt sind und deren Umgang und vor allem deren Resultate wahrscheinlich deshalb zu wenig oder gar nicht hinterfragt werden. Dazu kommt der Aspekt der einzelnen Dozierenden, die sich auf gewisse präferierende Methoden festlegen, welche einer individuellen Systematik folgen. Verständlicherweise, denn pädagogisch gesehen sind Analysemethoden, welche nicht in sich kohärent sind oder einem System folgen, in unserem Ausbildungssystem zumindest auf den ersten Blick kaum praktikabel. Dennoch muss die Frage erlaubt sein, weshalb gerade an einer Hochschule für Musik oder im universitären Fach Musikwissenschaft – also an höheren Ausbildungsstätten, mit dem Ziel, Fachleute hervorzubringen – traditionelle systematische Analysemethoden nicht häufiger hinterfragt und alternative Methoden, wie etwa historische Satzlehre, die andere Aspekte aufgreifen – nicht verdrängend, aber bereichernd – mit jenen Systematischen in Symbiose gebracht werden. Im Falle meiner eigenen Erfahrungen spitzt

sich die Lage meist auf ein „entweder/oder“ zu: An der Hochschule wird meist Formenlehre nach Ratz/Riemann und Stufen-/Funktionslehre in der Tradition Weber/Richter, beziehungsweise Riemann gelehrt; an der Universität darüber hinaus auch historische Satzlehre mit Inhalten wie floskelbasiertem Modusverständnis, kontrapunktische Werkzeuge wie Satzmodelle (zum Beispiel nach Monachus), Generalbass, Oktavregel, sowie Formtheorien nach Mattheson oder Koch; dazu in der Analyseveranstaltung zu neuerer Musik, recht ausführlich, Analysemöglichkeiten derselben, wie Reihenanalysen oder Musical Set Theory (nach Allen Forte), welche an der Hochschule nur am Rande gestreift werden. Jedoch wird kaum vergleichend über verschiedene Herangehensweisen diskutiert, ja die Exponentinnen und Exponenten unter den Dozierenden bezeichnen sich gegenseitig sogar abgrenzend als Funktionalisten, Generalbass-Fanatiker oder im Falle der neuen Musik als Zahlen-Jongleure. Dass immer wieder, gerade etwa im Bereich des 17.-19. Jahrhunderts, Überschneidungen der Methoden auftreten, welche sich gegenseitig widersprechen (etwa die Streitfrage zwischen Harmonik und Kontrapunktik bei Bach, oder Formfragen bei Haydn je nach Ansicht über Ratz oder Riepel/Koch) erscheint mir problematisch, wenn nicht argumentativ und sachlich darüber diskutiert wird.

Ich will jedoch auch die positiven Seiten dieser variantenreichen Lernerfahrungen nicht verschweigen: Natürlich hat man als Student die Möglichkeit, sich seine eigene Mischung aus Werkzeugen zur Analyse zusammenzustellen. Der Werkzeugkasten der verschiedenen Analysemethoden erweitert sich kontinuierlich und man hätte dadurch enorm viele Möglichkeiten, sich differenziert mit einem Musikstück auseinanderzusetzen. Doch denjenigen Musikstudenten, die nicht die Möglichkeit haben, diese diversen Methoden kennenzulernen (das Manko betrifft, wie ersichtlich, vor allem die dem zu analysierenden Stück zeitgenössischen Methoden), bleibt einiges verwehrt und ein Schulmusikstudent etwa wird vielleicht während seiner Karriere als Pädagoge im schlimmsten Fall – wie es bei mir im Gymnasium der Fall war – Bach-Inventionen ausschliesslich mittels Stufentheorie analysieren lassen, weil es das einzige harmonische Analysemittel ist, welches er in seinem Inventar zur Verfügung hat. Es soll mir nicht darum gehen, diese Möglichkeit oder das Analysemittel der Stufentheorie an sich schlechtzumachen, nur stellen sich beim Vorgehen in diesem Beispiel einige Fragen: Was bezweckt eine solche Analyse überhaupt? Bleiben, wie in oben genanntem Beispiel, nicht Sachverhalte verborgen, welche für das Verständnis des Musikstücks von Wichtigkeit wären? Oder die generelle und für diese Arbeit zentrale Frage: Was sind Vor- und Nachteile von systematischen Analysemethoden und wie können diese durch historische Quellen bereichert oder ergänzt werden? Sowie aus pädagogischer Sicht: Welche Zielgruppe braucht welche Analyse und welche Mittel sind dazu geeignet?

Was habe ich in meiner Gymnasialzeit damals über Musik von Bach gelernt? In etwa das, was aus dieser Art von Analyse folgt: Der grossförmige Aufbau aller Inventionen sei die Umkehrung einer Kadenz der Stufen I-V-IV(o.Ä.)-I. Was zwischen den Kadenzten passiert, sei reine Notwendigkeit aus dem Motiv des Anfangs und somit eigentlich pures Handwerk. Irgendwie frustriert und mit der offenen Frage, was denn an Bach (und natürlich allen ähnlich behandelten „Meistern“) so genial sei, brachten wir – meinen Mitschülern erging es, so stellte ich in Diskussionen fest, gleich – die Musik-Schwerpunktfachmatura hinter uns. Es wäre, von den guten kognitiven Voraussetzungen innerhalb der Klasse ausgehend, eine viel detailliertere Analyse möglich gewesen, doch die Lehrperson hatte einfach nicht die Methoden und das historische Wissen dazu parat. Ich bin überzeugt, dass man mit eingehenderer Analyse mehr Klassenkolleginnen und –kollegen mit „klassischer“ Musik hätte faszinieren können. So, wie es später im Tonsatzunterricht an der Hochschule geschah, als wir mit dem äusserst spannenden, da alternativen Zusammenhang der Musik mit der Rhetorik in der Invention konfrontiert wurden. Es wurde aber sogleich davon abgeraten diesen in die eigene prüfungsrelevante Stilkomposition einzuflechten, da der Experte jene Theorie nicht vertreten würde.

Eine weitere Problematik von Musikanalyse, und meines Erachtens, wie im Titel der Arbeit ersichtlich, die Hauptproblematik schlechthin, stellt diejenige des Zugangs zur Musik beim Analysevorgang dar. Üblicherweise werden vor allem zwei Zugänge vermittelt: Einerseits der auf den ersten Eindruck natürliche, naheliegende und auch von Komponisten/Interpreten meistens intendierte Zugang über das Hören. Andererseits aber der Zugang über das Notenbild, welcher seine Berechtigung, etwas generalisierend ausgedrückt, in der Funktion als Medium zum Interpretieren genießt. Man könnte, nur schon durch diese nüchterne Bezeichnung der Notation als Medium geleitet, denken, für die Analyse sei eine Mischform aus beiden Zugängen erstrebenswert. Jedoch wird, gerade an der Musikhochschule, eine

rein schriftliche Analyse oft propagiert und ist in den Fächern Tonsatz und Formenlehre sogar fester Prüfungsbestandteil. Die Gründe, welche eingehender zu erörtern wären, sind wahrscheinlich vorwiegend praktikabler Natur, etwa weil es einfacher ist oder zumindest war, jedem Schüler oder Studenten eine Partitur auszuteilen, als jedem ein eigenes Abspielgerät mit Musik zur Verfügung zu stellen. In der heutigen Zeit wäre dies dank mp3-Playern oder ähnlichem kein Problem mehr. Eher wäre das direkte Verständnis über das Hören ein Problem, das auch heute nicht so einfach zu beseitigen ist: Musikalische Phänomene, wie Akkorde oder Rhythmen, können über das Ohr ohne ausgiebiges Training viel schwerer erkannt oder in einen Zusammenhang gebracht werden, als lesend aus der Partitur. Sehr oft können einem bei schriftlicher Analyse jedoch Elemente entgehen, die es Wert wären, in einer umfassenden Analyse behandelt zu werden. Darunter fallen viele beim Lesen nebensächlich erscheinende Ereignisse, so etwa ein neuer Einsatz, melodische/harmonische Wendungen, Stellungen von Akkorden, Pausen, Klangfarben, etc. Die Liste lässt sich beliebig erweitern.

Solche Ereignisse bekommt man, nur über den Notentext betrachtet, oft zum vornherein mit – man liest ja den Text voraus – und damit werden solche Momente abgeschwächer wahrgenommen und erhalten so einen anderen Stellenwert für die Analyse. Natürlich kann der Notentext auch bereichern, nämlich insofern, dass durch ihn das Gehörte bestätigt oder widerlegt, wenn man von dem „Werk“ ausgeht sozusagen objektiviert, werden kann. Diese sich gegenseitig beeinflussenden Zugänge zum Notentext bei einer Analyse werden als Ausgangslage zu einem ganzheitlicheren Approach gesehen, aus dessen Reflektion wiederum Fragen entspringen, welche diese Arbeit zu beantworten versucht: Braucht man das Notenbild zwingend, um sinnvoll analysieren zu können? Ist das, was man im Notenbild sieht, aber nicht hört, überhaupt relevant für eine persönliche Analyse von Musik? Wäre nicht eine Gehörbildung dergestalt zu betreiben, damit Musik vom Hören her, auch historischen Ansprüchen genügend, analysiert werden kann? Kann man Notentext aber bewusst als Hilfsmittel, quasi als Spiegel des Gehörten, zur Höranalyse einsetzen und ihn nicht ausschliesslich selbst als fixiertes Objektivitätsstiftendes „Werk“ betrachten?

Diese ganze Fragestellungen und die damit schon vorgespurte These, welche eine Analyse mit Einbezug von historischer Quellenforschung und einer Emphase auf dem Zugang des Hörens postuliert, sind zugegebenermassen subjektiv verfärbt und lassen eventuell den Schluss zu, es gehe mir um Polemik oder negative Kritik an der Hochschule, der Universität oder dem Umgang mit Musik innerhalb unseres Bildungssystems allgemein. Meine Absicht ist es jedoch, die geschilderten persönlichen Erfahrungen im Folgenden möglichst sachlich zu behandeln und obige Fragen im Verlauf der vorliegenden Arbeit und besonders im nächsten Kapitel so objektiv wie möglich zu erörtern, um schlussendlich zu einem Ergebnis zu kommen, welches darlegt, ob eine solche Art und Weise der Analyse praktikabel und sinnvoll erscheint und wie diese konkret aussehen könnte. Dafür sollen in einem Hauptteil eigene Höranalysevorschläge anhand eines mir unbekanntes Werks von einem der grössten Vertreter des Kanons der „klassischen“ Musik, Ludwig van Beethoven, schriftlich wiedergegeben werden, welche auf Methoden basieren, wie sie sich aus den Erläuterungen des folgenden Kapitels herauskristallisieren werden. Zum Schluss widme ich eine Konklusion den gewonnenen Erkenntnissen und wage einen kurzen Ausblick auf Möglichkeiten zur Umsetzung solcher Analysemethoden im pädagogischen Bereich, fokussiert auf eine höranalytische Musikvermittlung in der Schule.

3. Warum historisch fundierte Höranalyse?

3.1 Was bezweckt Analyse von Musik?

Gerold W. Gruber legt in seiner Definition von Analyse in der MGG₂ den Schwerpunkt auf die „Aufdeckung und Vermittlung sinntragender Zusammenhänge innerhalb eines Musikstücks, zwischen mehreren Werken (auch unterschiedlicher Komponisten), innerhalb einer Gattung, eines Stils, einer Epoche

oder über Gattungs-, Stil- und Epochengrenzen hinweg“.¹ Diese Zusammenhänge würden aus dem Bezeichnen des musikalischen Materials, also etwa von strukturellen, formalen oder harmonischen Kriterien, sowie einer Erstellung eines „Verstehenskonzepts“ aus theoretisierten Grundlagen wie beispielsweise Harmonielehre, Formenlehre oder Kontrapunkt, entstehen, welche dazu die mögliche Intention des Komponisten und die diversen möglichen Rezeptionshaltungen versuche einzubeziehen.² Es sei allgemein festzustellen, dass man grundsätzlich bei der Analyse strukturelle Methoden zur Anwendung bringe und versuche, Theorien zu bilden, welche möglichst ohne Lücken und in festem „Bezugsrahmen“ in sich geschlossen bestehen könnten.³ Die Problematik dabei beschreibt Gruber gleich selbst: „Man postuliert Gesetzmässigkeiten, die nicht nur dem eben analysierten ‚Gegenstand‘ entsprechen und rechtfertigt dies durch – oft gezielte Auswahl – anderer Stücke.“⁴ Er erklärt dieses Phänomen nach historischen Gegebenheiten, indem er auf die Meisterwerk-Ästhetik des 19. Jahrhunderts verweist, in der Musik anhand Lehrschriften normiert und an bestimmten Komponisten-Idealen wie Bach oder Beethoven – auf diese zwei Vertreter begründet etwa Erwin Ratz seine Formenlehre – gemessen und, falls nicht „in die Theorie passend“, abgeurteilt worden sei.⁵ Auf Zusammenhänge, die das Phänomen des Kunstwerks betreffen, wird vor allem in Bezug zum Stellenwert der Notation, während und nach der Analyse des Hauptteils, vertieft einzugehen sein.

Auch der sich eingehend mit Fragen der musikalischen Analyse beschäftigende Nicholas Cook gibt als Zweck derjenigen im Vorwort seines „Guide to Musical Analysis“ folgendes an: „[This book] is about the practical process of examining pieces of music in order to discover, or decide, how they work.“⁶ Er geht jedoch weiter und beschreibt den Prozess der Analyse als Neuschaffung der Musik des Analysierenden selbst, was auch die Faszination des Analyseprozesses ausmache.⁷ Diese Sichtweise mag sehr extrem erscheinen. Was sie jedoch intendiert, ist die Auseinandersetzung mit einem Stück Musik, welche von solcher Intensität geprägt ist, dass man „rising with the music and sleeping with it, you develop a kind of intimacy [...]“, dank derer man – natürlich auf Basis von methodischen Werkzeugen – ein intuitives Gespür dafür entwickle, welche Erkenntnisse dem wahren Gehalt der Musik näherkommen und welche nicht.⁸ Dieser Anspruch an den Aufwand zu einer intensiven Analyse scheint deshalb sehr löblich und als Ausgangsidee jeder Analyse erstrebenswert, weil er die persönliche Erfahrungsebene mit einbezieht, etwa im oppositionellen Vergleich zu Rückgriffen auf diejenigen Methoden, welche oft nur deshalb angewendet werden, weil sie dank ihrer Systematik relativ schnell anwendbar sind, und nicht, weil man sich damit persönlich identifizieren könnte. Es stellt sich also zunächst die Frage nach den Methoden einer Analyse, welche „Sinnzusammenhänge“ (Gruber) erstellen und die Frage nach „how music works“, respektive wie sie intendiert war (Cook), einbeziehen will.

Die mir wesentlich erscheinende Problematik zu Methoden von Analyse stellt etwa Erhard Karkoschka vor: Er bemängelt am Beispiel von Jan Maegaards Analysen von Schönberg'schen Werken das „Stumme“ an Analysen, also etwa die fehlende Verknüpfung der kompositorischen Prinzipien oder strukturellen Befunde mit den Möglichkeiten der Wahrnehmung über das Hören. Dies habe zur Folge, dass kaum jemand die betreffende Analyse eingehender studiere und versuche, das Werk kritisch nach subjektiv-vorgeschlagenem Weg, in diesem Fall Maegaards, nachzuvollziehen.⁹ Karkoschka vertritt die These, dass jede Analyse die Methoden aus der jeweiligen Musik neu zu entwickeln habe, unter Voraussetzung der Neuartigkeit jener Musik.¹⁰ Für die neue Musik – Karkoschka nennt Werke in der Folge Schönbergs – täten sich ausserdem besondere Schwierigkeiten auf, da sie generell schwieriger hörbar

¹ Gerold W. Gruber: Art. „Analyse“, in: Ludwig Finscher (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Auflage, Sachteil, Bd. 1, Kassel 1994, Sp. 577.

² Vgl. ebd., Sp. 578.

³ Vgl. ebd., Sp. 578.

⁴ Ebd., Sp. 578.

⁵ Vgl. ebd., Sp. 578.

⁶ Nicholas Cook: „A Guide to Musical Analysis“, New York 1987, S. 1.

⁷ Vgl. ebd., S. 1.

⁸ Vgl. ebd., S. 1f.

⁹ Vgl. Erhard Karkoschka: „Analyse 1993 – Kritische Überlegungen am Ende eines Berufslebens“, in: Thomas Kabisch et al. (Hg.): Musiktheorie, Jg. 12, Heft 1, Laaber 1997, S. 91.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 91f.

sei, weil „die strenge Konstruktivität“ der Schönberg-Schule bewusst zu verbergen angestrebt worden sei.¹¹ Auch wenn diese Gedanken etwas pauschal wirken: Die Ausgangsidee der oben genannten Methodenentwicklung kann aus meiner Sicht durchaus, nicht nur auf das von Karkoschka angesprochene Gebiet, nämlich der neueren Musik ab 1900, sondern auch auf alle ältere Musik bezogen werden: Dies jedoch unter spezieller Berücksichtigung, dass bei Übereinkunft der grundsätzlichen Machart der Musik, die sich aus gewissen Übereinstimmungen wie gleicher Komponist, ähnliche Entstehungszeit, ähnliches geografisches Umfeld – also in den Fällen, die Karkoschka unter Neuartigkeit einordnet – auch ähnliche oder sogar dieselben Methoden, zugunsten einer Art Systematisierung, wo sie historisch gesehen ihr Berechtigungsfeld erhält, Anwendung finden können. Wie diese Methodenbeschaffung aussehen könnte und aus welcher Mischung von Methoden sich eine historisch fundierte Höranalyse zusammensetzen könnte, wird mithilfe weiterer theoretischer Analyseansätze von Gerold Gruber im direktfolgenden Kapitel, und anhand persönlicher Gedanken in den darauffolgenden Kapiteln zu beschreiben versucht.

3.2 Wer betreibt welche Art von Analyse?

Gruber stellt sich auf den Standpunkt, dass Analyse eine „Interpretation des Betrachters [Anm.: nicht (auch) Hörers?]“ darstelle, der er sich nicht entziehen könne, weil auch die minimalste Art und Weise von Interpretation eine Art Analyse darstelle.¹² Mit anderen Worten heisst das, dass das Betreiben einerseits einer exzessiven Analyse eines Stücks, etwa mit ausgefeilter formaler und harmonischer Beschreibung (vielleicht mit Tonartenplan und Taktproportionenberechnung oder ähnlichem), oder alternativ die Betrachtung von Notenköpfen auf einem Blatt Papier mit der Erkenntnis, dass gewisse Notenköpfe höher oder tiefer auf fünf Linien verteilt stehen, beides Analysen sind. Nach Gruber sei dabei der „Standort der persönlichen Betrachtungsweise“ vom Betrachter – ich würde konsequenterweise bereits hier den Hörer mindestens ebenbürtig sehen – mehr oder weniger bewusst ausgewählt worden.¹³ Gruber bringt diesen Standort unter anderem auch mit dem historischen Verständnis in Verbindung, woran sich ablesen lasse, inwiefern der Analyseprozess mit Ablösung, beziehungsweise Annäherung zum zeitgenössischen Horizont des Stücks in Verbindung steht. Um dieses Phänomen fassbar zu machen, stellt er sieben Prinzipien analytischen Vorgehens auf, zu welchen jede Analyse und somit die analysierende Person Stellung beziehe:

1. Historisierendes Analysieren, welches mithilfe von Zeugnissen aus der Zeit des zu analysierenden Objekts arbeitet und die heutigen Forschungen zuweilen zurückstellen, ja sogar negieren könne.
2. Abstrahierendes Analysieren, das Distanz nimmt von der Zeit des zu analysierenden Objekts, wie auch von derjenigen des Analysierenden, um zeitunabhängige Entwicklungslinien festzustellen. Darunter würden auch die eher systematischen Analysemethoden wie Stufen- und Funktionstheorie zählen, da damit ja eine auf möglichst verschiedene Zeiträume anwendbare Theoriebildung angestrebt wird.
3. Rezeptionsgeschichtliches Analysieren sucht nach der „in der Intention des Komponisten liegenden ästhetischen Auffassung des Werkes“ und zwar gewissermassen als Startpunkt einer Rezeptionsgeschichte.
4. Eine psychologisierende Analyse stellt Werke in Zusammenhang zu wichtigen Ereignissen im Leben von Komponisten oder es werden Bezüge zwischen Persönlichkeitsmerkmalen und Kompositionsstilen hergestellt.
5. Wertfreies Analysieren als reines theoretisches Konstrukt, da alle Analysierenden in irgendeiner Art voreingenommen sind.
6. Zweckgebundene Analyse hebt einen einzigen oder wenige Aspekte eines Werks heraus und deklariert diese zur Hauptsache, um Resultate einer Analyse oft absichtlich in eine bestimmte Richtung zu lenken.

¹¹ Vgl. Erhard Karkoschka: „Analyse 1993“, S. 92.

¹² Vgl. Gerold W. Gruber: „Analyse“, Sp. 578.

¹³ Vgl. ebd., Sp. 578.

7. Offenes Analysieren hat zum Ziel, den Erfahrungshorizont des Analysierenden möglichst wandel- und revidierbar zu belassen.¹⁴

Diese Aufstellung von Positionen veranlasst Gruber zu der Feststellung, dass der Musikanalytiker nicht nur seine musikhistorische, sondern eben auch seine musikästhetische Position bei der Analyse darlegt. Eine Analyse wäre deshalb nie abgeschlossen, da ihr „integrativer Bestandteil [...] der Erfahrungshorizont des Analysierenden“ sei. Sie könne aber dann als vollständig gelten, wenn „dieser Bezug erkannt, kritisch reflektiert und Teil der Analyse“¹⁵ wäre.

Diesem Postulat kann durchaus zugestimmt werden, weshalb vor den eigenen Analysebeispielen mein eigener Erfahrungshorizont als Voraussetzung für das Nachvollziehen der Analyse für den Leser umschrieben wird. Um hier für einmal den umgekehrten Weg bewusst zu gehen, nämlich seinen eigenen Standpunkt betreffend historischer und ästhetischer Position zu suchen, respektive sich im Klaren darüber zu werden, soll nun in den nächsten Unterkapiteln zu den einzelnen vorgestellten Prinzipien Stellung bezogen werden. Dies geschieht also nicht nur zur reinen Beschreibung des eigenen Erfahrungshorizonts, sondern auch dahingehend, Einschränkungen im angestrebten Analyseprofil treffen zu können, um schlussendlich persönlich sinnvolle Analysemethoden zu evaluieren.

3.3 Begründung eines angestrebten Analyseprofils

3.3.1 Historisierendes Analysieren

Das erste von Gruber angesprochene Prinzip, das historisierende Analysieren, zielt darauf ab, Analysewerkzeuge aus zeitnahe zur analysierenden Musik stehenden Quellen zu entwickeln. Grundsätzlich kann eine Erörterung dieser Herangehensweise über einen Gedanken Eckehard Kiems gestartet werden: „[Es] wäre [für die Musiktheorie (Anm.: Musiktheorie bedeutet für Kiem in erster Linie den analytischen Umgang mit Musik)], nichts abträglicher, als wenn unser Fach den Eindruck erweckte, es vermittele eine zeitenthobene Erklärungsweise von Musik oder es sei eine ungebrochen fortschrittsgläubige Disziplin, die in blinder Überbietungsdynamik glaubt, die Dunkelheiten und Verirrungen ihrer Vorgängerinnen nun endlich und endgültig überwunden zu haben.“¹⁶ Die hier herauszulesende Forderung nach Historisierung mag für Musikwissenschaftler als Historiker einigermaßen selbstverständlich erscheinen, nur stellt sich schon die Frage, wie diese genau geschehen kann und soll. Heutige, sehr differenzierte und aussagekräftige Auseinandersetzungen mit Analysen, wie etwa diejenige meines Basler Kollegen Silvan Moosmüller¹⁷, zeigen die Problematik folgendermassen auf: Es existiert ein Konflikt zwischen einer zeitgebundenen (historischen) Wahrnehmung – wobei eine akustische historische Wahrnehmung heute logischerweise gar nicht möglich ist und deshalb in dieser Arbeit über das *heutige* Hören von Musik aus jeglichen Zeiten nicht speziell behandelt werden soll; Annäherungen über eine historische Wahrnehmung jedoch fruchtbare Ansätze präsentieren können¹⁸ – und einem, auf heutiges Hören bezogenen, überzeitlichen Wahrnehmen von Musik.¹⁹

Von Hermann Danusers Feststellung ausgehend, „dass das musikalische Kunstwerk, so sehr es Geschichte enthält, in Geschichte doch nicht aufgeht“²⁰, schreibt Moosmüller: „führt ein angemessenes Verständnis eher über ein Sowohl-als-auch denn über ein Entweder-oder von Geschichtlichkeit und

¹⁴ Vgl. Gerold W. Gruber: „Analyse“, Sp. 579.

¹⁵ Ebd., Sp. 579.

¹⁶ Eckehard Kiem: „Aspekte des Historischen in der Musiktheorie“, in: Ludwig Holtmeier et al. (Hg.): Musiktheorie zwischen Historie und Systematik, Augsburg 2004, S. 38.

¹⁷ Vgl. Silvan Moosmüller: „Das Flüchtige als Fluchtpunkt des Klassischen. Phänomenologische Überlegungen zu Mozart und Clementi“, in: Gernot Gruber et al. (Hg.): „Mozart neu entdecken“ (Mozart-Handbuch, Bd. 7), S. 333 ff.

¹⁸ Vgl. dazu Shai Burstyn: „In quest of the period ear“, in: Early Music, Vol. 25, Nr. 4 (1997), Oxford 1997.

¹⁹ Vgl. Silvan Moosmüller: „Das Flüchtige als Fluchtpunkt des Klassischen.“, S. 334.

²⁰ Hermann Danuser, „Nachglanz – Vorschein – Schein. Über Historizität und Ästhetik bei Johannes Brahms“, in: Thomas Ertelt (Hg.): „Werk und Geschichte. Musikalische Analyse und historischer Entwurf. Rudolf Stephan zum 75. Geburtstag. [...]“, Mainz 2005, S. 125.

Überzeitlichkeit.“²¹ Diese Aussage ist vollumfänglich zu unterstützen, wenn auch Danusers Ausgangspunkt der Werkästhetik etwa ältere, improvisierte oder aussereuropäische Musik mehr oder weniger ausschliesst, auf welche die Aussage aber dennoch Geltung haben kann. Schade bei Moosmüllers Ausführungen ist, dass diese Werkästhetik beim Teil über konkrete Anwendungen seiner Gedanken anhand von Beispielen Mozarts und Clementis stark spürbar wird, wenn er praktisch ausschliesslich – nur einmal wird vom Koch’schen Terminus der Takterstickung gesprochen²² – Analysekriterien und -terminologien von Verfechtern der Fortschrittsgläubigkeit und einer damit verbundenen Kanonisierung, wie etwa aus der Formenlehre von Erwin Ratz, welche die „Meister“ Beethoven und Bach ins Zentrum rückt²³, verwendet. Dass das bis heute bis zur Hochschulstufe gültige Lehrwerk zur Analyse der Form die vermeintliche „gemeinsame Schaffensgrundlage Bachs und Beethovens“²⁴ zum Ausgangspunkt hat, erscheint nach historischen Gesichtspunkten doch sehr problematisch: Es impliziert, dass die Musik beider Komponisten, wie auch ihrer Zeitgenossen, nach ähnlichen formalen²⁵ und offenbar auch harmonischen²⁶ Prinzipien funktioniert. Dass diese Ausgangspunkte historisch gesehen kaum haltbar sind, wird jeder sich mit jener Musik beschäftigende Fachmann nicht bestreiten können.²⁷ Deshalb bleibt nicht ganz verständlich, weshalb Moosmüller in seiner Analyse ein Ungleichgewicht zwischen systematisch-traditionellen und historisch eher abgestützten Analysemethoden zugunsten der Erstgenannten spüren lässt. Ich würde es begrüßen, wenn in der Verschriftlichung von Analysen jene methodische Einseitigkeit der Systematik vermieden würde, eigentlich nach Matthias Schmidts Ansatz, welcher fordert, dass: „Brückenschläge zwischen eher bausteinartig und organisch verfahrenen Deutungsansätzen fruchtbar gemacht werden, die mitunter ganz unterschiedliche Erkenntnisse der Vergangenheit – und mithin auch die Analyseansätze des 19. Jahrhunderts – miteinander zu kombinieren bereit sind.“²⁸

Unter der Forderung Schmidts muss demnach ein historisierender Teil unbedingt Platz haben in einer Mischung von Analysemethoden, welche sich – und das erachte ich als den Kern in seiner Aussage – gegenseitig inspirierend beeinflussen.

Bewusst wird auf diese beeinflussende Mischung hingewiesen, denn es treten auch viele, eher praktische Problematiken auf, wenn man versucht, ausschliesslich auf Basis von historischen Quellen, in heutiger Zeit Zugang zu historischer Musik – und das ist ja im Grunde genommen jede – zu finden.

Eckehard Kiem greift einige davon auf, welche wichtig zu beachten, jedoch etwas zu relativieren sind: Erstens sollten Satzübungen (er vertritt als Pädagoge den praktischen Umgang mit Musik) nicht darauf abzielen, gewisse historische Phänomene mittels „„Stilübungen“ universalisieren zu wollen“²⁹ Dies ist sicher ein wichtiger Aspekt, der sich jedoch aus meiner Sicht bei im Masse angewendeter Praxis auch sehr positiv auswirken kann: Jene Stilübung etwa, in historischer Satzlehre einen Bachchoral im Plenum nach kontrapunktischen Satzmodellen jener Zeit zu schreiben und somit nachzuvollziehen, wie die oft

²¹ Silvan Moosmüller: „Das Flüchtige als Fluchtpunkt des Klassischen.“, S. 334.

²² Vgl. ebd., S. 343.

²³ Vgl. Erwin Ratz: „Einführung in die Musikalische Formenlehre“, Wien 1968.

²⁴ Ebd., S. 9.

²⁵ Vgl. ebd., S. 25: „Dass aber das, was wir als Periode und Satz im Sinne entgegengesetzter Grenztypen beschrieben haben, bei den Meistern – und zwar nicht nur bei Beethoven, sondern schon bei Bach, Haydn und Mozart – vorhanden ist, lässt sich nicht bestreiten.“

²⁶ Ratz verwendet durchwegs stufenharmonische Bezeichnungen für Bach wie auch für Beethoven, was den harmonischen Satzbau auf den vertikalen Klang reduzieren lässt und etwa kontrapunktische Fortschreitungen nicht darstellen lässt.

²⁷ Gerade im Umfeld der Schola Cantorum Basel, in Zusammenarbeit derer das Fach „Historische Satzlehre“ am Musikwissenschaftlichen Seminar Basel angeboten wurde und in verkleinertem Umfang es heute noch angeboten wird, sollten solche Werke wie jene Ratz’ oder Rameaus (dessen Absichten immer wieder instrumentalisierend als Startpunkt und Legitimation einer funktionsharmonischen Denkweise verwendet werden) durchaus kritisch hinterfragt werden und damit die Berechtigung dieser Formenlehre differenziert auf die positiven Aspekte etwa der Strukturalisierung und Vereinheitlichung der Methode als analytisches Werkzeug reduziert werden.

²⁸ Matthias Schmidt: „Der ‚Reichtum‘ von Mozarts Musik. Eine Rezeptionskonstante als Problem der Analyse“, in: Gernot Gruber et al. (Hg.): „Mozart neu entdecken“ (Mozart-Handbuch, Bd. 7), S. 393 ff.

²⁹ Eckehard Kiem: „Aspekte des Historischen in der Musiktheorie“, S. 39.

etwa von Jazzmusikern so bewunderte, da mit Jazz vergleichbare, komplexe Harmonik Bachs aller Wahrscheinlichkeit nach wirklich entstand, war eines der persönlich prägendsten Erlebnisse, was die Vorstellung von Analyse hinsichtlich dem Nachvollzug eines Kompositionsprozesses angeht. Mir ist jedoch bewusst, dass – und genau dies fordert Kiem – jene Art und Weise des Zugangs nun nicht unbedingt als allgemeingültig für den ganzen Bach oder die Barockzeit erscheinen kann. Aber sie bietet Analysemittel, welche versuchen, sich den jeweiligen Kompositionsverfahren anzunähern. Etwas, was mir zuvor durch reine stufenharmonische Bachanalyse verwehrt blieb.

Diese Erfahrung bietet auch eine Entgegnung auf die zweite Problematik der historisierenden Analyse, die Kiem erklärt: nämlich genau jene Gefahr, dass gängige historische Vorstellungen, in seinem Fall die „Klauselpraxis der Vokalpolyphonie“, angewendet auf Bachchoräle nur eine „geschickte Aneinanderreihung von Sopran- und Tenorklauseln“ ergäbe, denn „dann wäre er [der Bachsche Choral] als historisch-stilistisches Arbeitsfeld für satztechnische Erfahrungen gestorben“, weil nur eine mechanische Stilübung resultiere, aus welcher praktisch keine wissenschaftliche oder künstlerische Erkenntnisse zu ziehen wären.³⁰ Das Resultat unserer Satzlehre-Stilübung war jedoch reich an resultierenden Erkenntnissen, weil nicht einfach nur nach Klauseln gesucht wurde: Einerseits wurde durch die kontrapunktische Aussetzung eines Choralcantus, welcher möglichst noch auf modaler Faktur basierte, die Bedeutung der Modi bis weit über die Gregorianik hinaus veranschaulicht und somit die Evidenz der Fragwürdigkeit von herkömmlicher für dur/moll-Tonalität ausgelegte Stufenanalyse in diesem Zusammenhang aufgezeigt, andererseits das Spätstadium der Entwicklung der Vierstimmigkeit mit den jeweiligen Funktionen jener Stimme (Tenor als Liegestimme zum Cantus, Alt und Bass je als Contratenor, also als hohe, beziehungsweise tiefe Gegenstimme zum Tenor) beleuchtet. Dazu wurden auch Erklärungen für die Vielgestalt von Bachchorälen mit demselben Cantus (die Möglichkeiten der Variation eines kontrapunktischen Satzes sind trotz der scheinbar sturen Regelmäßigkeit immens, was eben unter anderem die, vor allem für rein funktional Rezipierende, erstaunliche Komplexität ausmacht) oder auch zur Notierung der Choräle in Generalbassform abgegeben. Nicht gerade wenig, im Vergleich dazu, dass man sich, überspitzt formuliert, bei rein stufenanalytischer Praktik im Feld einer Jazzharmonik bewegen kann, weil ja durchaus dieselben Akkordstrukturen vorkommen und sich anschliessend fragt, wie Bach denn schon auf dem Niveau der Jazzer gedacht haben kann. Der unterschiedliche Zeithorizont wird dabei völlig ausgeblendet, eine Annäherung an eine kompositorische Intention dazu.

Das triftigste Argument für eine vorsichtige Art und Weise im Umgang mit historisierender Analyse gibt Kiem darin wieder, indem er darauf hinweist, dass historische Quellen nur für bestimmte Zeiten und Phänomene direkten Geltungsanspruch hätten.³¹ Im Sinne seiner Frage „Dürfen wir Musik von Haydn heute überhaupt anders analysieren als unter dem Blickwinkel und in der Begrifflichkeit der Zeitgenossen Heinrich Christoph Koch oder Josef Riepel?“, welche er wegen fehlender Abdeckung des „ganzen“ Haydns verneinen muss, fragt er weiter nach Ereignissen ohne direkt bezugnehmende zeitgenössische Theorien, wie Dufays Stilwandel um 1430 oder Wagners Tristan.³² Für jene Fälle gäbe es meiner Meinung nach immerhin die Möglichkeit, nach dem Umfeld zu forschen, so wie es etwa Laurenz Lütteken in seinem Aufsatz zur Mozartwahrnehmung im 18. Jahrhundert vorschlägt: „Dieser ästhetische Kontext [von ästhetischer Praxis und den Paradigmen des 18. Jahrhunderts] ist Teil jener Lebenswelt, in der Mozart sich bewegt hat, die ihn geprägt und die er in zunehmendem Masse selbst geprägt hat. Es ist weder angezeigt noch historisch begründbar, einen handelnden Komponisten und [...] seine Kompositionen von einer solcher Bedingtheit zugunsten einer weitgehenden Autonomie auszunehmen.“³³

Jedoch weist Matthias Schmidt, auf Mozartanalysen bezogen, darauf hin, dass „die Ausrichtung an zeitgenössischen Lehrwerken [...] die mögliche ‚Ausführung‘ von diskursiven Zusammenhängen kaum berücksichtigen [kann]; im Mittelpunkt steht die harmonisch bestimmte ‚Anlage‘ von Bauteilen. Die Betrachtung solcher harmonischen Relationen oder der rhythmischen Gliederung des Sonatenhauptsatzes vermag freilich seine Form zu begründen, ohne sie nur als Abweichung von der vermeintlichen

³⁰ Vgl. Eckehard Kiem: „Aspekte des Historischen in der Musiktheorie“, S. 40.

³¹ Vgl. ebd., S. 40.

³² Vgl. ebd., S. 40.

³³ Laurenz Lütteken: „Mozarts Musik und die Wahrnehmung des 18. Jahrhunderts“, in: Gernot Gruber et al. (Hg.): „Mozart neu entdecken“ (Mozart-Handbuch, Bd. 7), S. 321.

Norm des binären Sonatenmodells des 19. Jahrhunderts zu verstehen; sie erfasst in der Ausrichtung an einem Lehrmodell aber selbst nur bedingt die Dynamik ihrer dramaturgisch subtilen Entwicklung.³⁴ Dieses Plädoyer für eine historische Herangehensweise, welche aber als ein möglicher Aspekt oder als Teil einer Analyse bestehen muss, und die Gefahr des Schwarz-Weiss-Denkens in Bezug auf Einzelphänomene, welche durch den Lehrwerkaspekt verstärkt wird, noch hervorhebt, ist sehr zu begrüßen. Auch wenn persönlich eine Emphase auf historische Belange deshalb begründet erscheint, weil durch das detaillierte Studium von mehreren historischen Quellen, und nicht nur etwa Heinrich Christoph Kochs Kompositionslehre, verschiedene Kompositionsweisen und dadurch eine historische Basis für Schmidts zurecht geforderte weiterreichende Analyse geschaffen werden kann. Allerdings erachte ich es etwa nicht als erstrebenswert, den von Schmidt ebenfalls kritisch behandelten „traditionellen Modus“, welcher die Kunstwerk-Ästhetik als Bezugspunkt aufnimmt und deshalb zwangsläufig eine Wertung zur Folge hat³⁵, besonders in die Analyse einzubeziehen, da die Gefahren einer Versteifung der Analyse auf den Notentext darauf zurückgeführt werden können.

Schliesslich muss historisierendes Analysieren in eine Art hermeneutischen Analyseprozess einbezogen werden. So führt Leo Treitler aus: „According to its original definition, hermeneutics is the art of clarifying and mediating by the interpreters’s own efforts what is encountered in tradition. That meant bridging the gap between the familiar world of the present and the strange world of the past.“³⁶ Und er folgert daraus: „Understanding takes place in the fusion of the horizons of present and past.“³⁷ Sicherlich kann dieser historische Horizont nur annäherungsweise bestimmt sein. Trotzdem erachte ich es als plausibel, mindestens die Möglichkeit einer Annäherung und zwar mittels zeitgenössischer Quellen zu suchen, anstatt dem Problem auszuweichen und eine Annäherung durch Ignoranz zu vermeiden. Die Gefahr der Absolution von Funktionsweise und Terminologie, abgeleitet von historischen Quellen, muss einem dabei jedoch bewusst sein, wie etwa Hartmut Fladt schreibt: „Die Grammatik und das Vokabular einer musikalischen Norm- oder Normalsprache in einer bestimmten historischen Phase dürfen bitte nicht als exzeptionell ‚be-deutend‘ missverstanden werden.“³⁸

3.3.2 Abstrahierendes und systematisches Analysieren

Ein weiteres Phänomen, das gemäss Gruber die Werkästhetik mit sich brachte, ist der Drang nach Systematik in den Methoden der Analyse, wie sie bei der Frage nach dem Zweck der Analyse bereits angesprochen wurde.³⁹ Die daraus resultierenden Theorien, wie etwa die Formenlehre Ratz’ oder die Harmonielehre nach Riemann, sind als Analysewerkzeuge in unserem Raum vor allem an den Schulen und Hochschulen weit verbreitet. Auch die Schenkersche Theorie zu Stimmführung, basierend auf dem Gedanken der „Urlinie“, findet, im universitären Rahmen zwar mehr in Sekundärliteratur, sowie exzessiv in den Vereinigten Staaten und England, häufig noch Verwendung.⁴⁰

Der grosse Vorteil systematischer Methoden stellt für mich einerseits die angestrebte Objektivierung dar, welche sich doch auf gewisse Parameter bezieht und funktioniert. So kann dank der Stufen-, wie auch der Funktionstheorie, ein Bezugsplan der Akkorde, also dem Tonmaterial, welches gleichzeitig erklingt, erstellt werden und dies von absolut jeder mehrstimmigen Musik. Die absurde Frage nach

³⁴ Matthias Schmidt: „Der ‚Reichtum‘ von Mozarts Musik.“, S. 403.

³⁵ Vgl. ebd., S. 399ff.

³⁶ Leo Treitler: „Structural and Critical Analysis“, in: D. Kern Holoman, et al. (Hg.): „Musicology in the 1980’s“, New York 1982, S. 70.

³⁷ Ebd., S. 71.

³⁸ Hartmut Fladt: „Musikhören“, in: Ludwig Holtmeier et al. (Hg.): Musiktheorie zwischen Historie und Systematik, Augsburg 2004, S. 202.

³⁹ Siehe S. 3ff., und vgl. Gerold W. Gruber: „Analyse“, Sp. 578.

⁴⁰ Vgl. Gerold W. Gruber: „Analyse“, Sp. 583, im Einzelnen unter anderem: Joseph Cook: „A guide to musical analysis“, New York 1987; Allen Forte/Steven E. Gilbert: „Introduction to Schenkerian analysis“, New York/London 1982, eine Bibliographie bietet: David Carson Berry: „A topical guide to Schenkerian literature: an annotated bibliography with indices“, Hillsdale 2004.

dem Sinn, etwa Quintorgana oder Helmuth Lachenmanns Musik damit zu analysieren, muss nicht gestellt werden, jedoch stellt sich die Frage, für welche Musik diese Art der Analyse denn wirklich bereichernde Erkenntnisse liefert. Diese Frage wurde musikwissenschaftlich offenbar nicht geklärt.⁴¹ Für Michael Polth etwa gilt der Zeitraum 1680-1850 als Anwendungsbereich der „harmonischen Tonalität“, beginnt also mit der Theorie Jean-Philippe Rameaus. Diese wird auch von David W. Beach – jedoch in differenzierter Auseinandersetzung – in seiner Übersicht über die Entstehung der harmonischen Analyse, als Startpunkt genannt, wäre jedoch zu relativieren, da die Absichten Rameaus nicht dem Zweck der Analyse dienen, sondern eher seine Basse Fundamentale-Verläufe mit Regeln zu versehen suchten, denen er jedoch in seiner eigenen Analyse selbst widerspricht, wie Beach zeigt.⁴² Carl Dahlhaus weist jedoch darauf hin, dass „das Prinzip nicht in sich selbst begründet ist, sondern seine Bedeutung erst aus dem System erhält, in das es eingefügt ist. [...] Rameaus System beruht nicht auf einem festen Anfang und Ausgangspunkt, sondern auf dem Gedanken, dass tonale Harmonik in den Zusammenhängen begründet sei, die zwischen Dissonanzauflösung, Fundamentschritten, Akkordbedeutungen und Tonartstufen bestehen. [...] Versuche, einzelne Bestandstücke – den Begriff des Fundamentalbasses oder die Kategorien Tonika, Dominante und Subdominate als essentiell zu betonen und andere als akzidentell abzutun, verfehlen und verzerren den Sinn der Theorie Rameaus.“⁴³

Weiter ist dank einer Systematik eine Vergleichbarkeit möglich: Man kann also Unterschiede objektiv fasslich machen, in der Art, dass gemäss banalem Beispiel in einem Stück nach acht Takten eine Kadenz mit authentischem Ganzschluss folgt, in einem anderen sich nach denselben acht Takten gerade ein übermässiger Terzquartakkord zur Doppeldominante auflöst, was wiederum Auswirkungen auf den Vergleich der Stücke bezüglich der Form hat.

Jede Systematik hat jedoch seine Mängel in unterschiedlicher Auswirkung: beim ausschliesslichen Bestimmen von Stufen mittels römischen Ziffern oder Funktionsbuchstaben ist der Analysierende vor einer subjektiven Wertung nie gefeit, weil Akkorde von verschiedenen tonikalen Kontexten aus bestimmt werden können, oder auch die Auswahl an relevanten Tönen ein Problem darstellen kann. Berühmtestes Beispiel ist wohl der berüchtigte Tristan-Akkord aus dem Vorspiel der Wagner-Oper „Tristan und Isolde“, welcher je nach Deutung der Töne f-h-dis'-gis' (gis' als Vorhalt zu a'), als alterierter Terzquartakkord entweder der zweiten Stufe zu a-Moll mit hochalterierter Terz d' zu dis', oder der Doppeldominante mit tiefalterierter Quinte fis zu f, oder drittens als Subdominante mit Sixte ajoutée mit alteriertem Grundton d' zu dis' gelten kann. Bei Fokussierung auf Eigenständigkeit des Akkords, also ohne Einbezug eines möglichen Vorhalts gis' zu a', wird die Deutung eines „falsch“ fortschreitenden Leittongebildes von E-Dur, mit den Ersatztönen dis' und f als Leittöne möglich.

Aus diesem Deutungs dilemma hervorgehend, verwundert es nicht, dass Polth das Phänomen Tonalität in etwa bis zu jenem Wagner-Zeitraum eingrenzt, von jenem auch Ernst Kurth bewusst als Krise der Harmonik referierte.⁴⁴

Ein auf Satzstrukturen fokussierter Nachteil von harmonischer Analyse in jenem herkömmlichen Sinne, stellt auch die fehlende Vermittlung stimmführungstechnischer Aspekte dar. Zwar wird anhand der zusätzlichen Bezeichnung von Akkordumstellung/-umkehrung mittels arabischen Ziffern der Verlauf des Basses und eventuell (wenn auch unüblich) die Lage, also der Verlauf des Soprantones, einbezogen; derjenige der Mittelstimmen bleibt nicht beschreibbar.

Man könnte nun meinen, die Lösung bestehe in der Verwendung des angetönten Analysesystems nach Heinrich Schenker, welcher die kontrapunktischen Satzverläufe einbezieht. Betrachtet man aber etwa einen Analyseversuch von Nicholas Cook, der den Weg von harmonischer zur Schenker'schen Analyse (gemeint ist die weiterentwickelte Form von Schenkerschülern wie Oswald Jonas oder zeitgenössischen Theoretikern wie Allen Forte) aufzeigen will, ergeben sich neue Schwierigkeiten:

⁴¹ Vgl. Michael Polth: „Musikalischer Zusammenhang zwischen Historie und Systematik“, in: Ludwig Holtmeier et al. (Hg.): Musiktheorie zwischen Historie und Systematik, Augsburg 2004, S. 56, FN 16.

⁴² Vgl. David W. Beach: „The origins of harmonic analysis“, in: Journal of Music Theory, 18.2, New Haven 1974, S. 276ff.

⁴³ Carl Dahlhaus: „Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität“, Kassel 1967, S. 23.

⁴⁴ Vgl. Ernst Kurth: „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ‚Tristan‘“, Bern 1920.

Bereits die Begründung der Auswahl von Bachs Präludium in C-Dur aus dem ersten Band des Wohltemperierten Klaviers, die gar einseitig die harmonische Komponente der Musik hervorhebt und deshalb jene Analysemittel legitimiere, erscheint heikel: „Bach’s [...] Prelude [...] has no marked dynamics, no rhythmic change, no thematic, textural or timbral variation. Nor does it have a tune you could easily whistle. By a process of elimination, then, we can say that its structure as a piece of music must be principally harmonic“⁴⁵, steht doch krass im Gegensatz zu seiner eigenen, wirklich löblichen Bemerkung „[The worst result] especially happens when the analyst has come to believe that the purpose of a piece of music is to prove the validity of his analytical method [...]: in other words, when he has become more interested in the theory than in its practical application.“⁴⁶

Genau diese Auswahl an relevanten Bereichen spiegelt sich dann in der Analyse wieder: Die im „Vordergrund“ dargestellte Kontrapunktik zeichnet zwar den Verlauf der Stimmführung nach, jedoch nur als Basis und Legitimation der „Urlinie“ und durchaus auf subjektiven Entscheidungen begründet, wie Cook bereits an der Entscheidungsfindung der ersten Note der „fundamental Line“ ausführt.⁴⁷ Man müsse für die Ermittlung dieser ersten Note das ganze Stück in Betracht ziehen, was meiner Meinung nach die Gefahr in sich birgt, den ganzen „Vordergrund“ sich schlicht so einzurichten, dass die Urlinie (und damit die intendierte Legitimation der ganzen Schenkeranalyse) resultieren kann. Das würde dann wiederum gegen Cooks Aussage über schlechte Resultate bei Analyse um des Beweises der Gültigkeit der Methode Willen sprechen.

Die Intention eines Präludiums, welche ein historisch-praktisch informierter Musiker wahrscheinlich im „kunstvollen Warmspielen und sich in der Tonart einfinden“ bestimmen würde⁴⁸, sowie modellhafte und improvisierende harmonische Züge werden bei dieser Art Analyse vollständig unterschlagen, auch wenn man diese in einem historisch konstruierten „Vordergrundsatz“ recht anschaulich verdeutlichen könnte. Bei Cooks zweitem Beispiel, dem Bachchoral „Ich bin’s, ich sollte büßen“, wird dies noch offensichtlicher: Statt von kompositionstechnischer Weise aus, etwa anhand von Satzmodellen, auf die kontrapunktische Struktur einzugehen, muss der „Vordergrund“ des Chorals in vier(!) Abstrahierungsschritten aus der Urlinie hergeleitet werden. Der „Terzzug“ findet erst ganz am Schluss des Chorals seine Vollendung – er besteht aus Tönen des ersten, letzten und zweitletzten Zusammenklangs – und lässt sich in dieser Art natürlich in jedem Stück Musik, das am Schluss in der V-I-Progression kadenziert, ermitteln. Über den Nachvollzug der Kompositionsweise lässt sich bei jener Schenker’schen Methode aber kaum mehr aussagen, als bei traditioneller harmonischer Analyse.

Ähnlich wirkt sich die Lage bei der Systematisierung von Formanalyse aus: Die als Standardmittel an Hochschulen gelehrtens Ansätze von Erwin Ratz fassen aber, wie angetönt, auf Prämissen, die man aus wissenschaftlicher Sicht eigentlich nur als extrem einseitig bezeichnen kann. Die Absicht der Formenlehre von Ratz tendiert wiederum zum „Meisterwerkbehafteten“, welches ein Schwarz-Weiss-Denken hinsichtlich der Qualität und somit eine wertende Funktion einer Analyse enthält, die ablenkt von dem Ziel, zu erfassen, was eigentlich in der Musik enthalten ist. Mit Ratz’ Worten: „Indem die funktionelle Formenlehre dem angehenden Komponisten eine systematische Übersicht über die einzelnen Formelemente bietet, kann sie dazu beitragen, dass sich in ihm jenes sichere Formgefühl entwickelt, das allein aus den grossen Werken der Klassiker gewonnen werden kann und das die Voraussetzung dafür bildet, dass er auch dort, wo sein künstlerisches Gewissen ihn zwingt, neue Wege einzuschlagen, das Richtige vom Falschen zu unterscheiden vermag.“⁴⁹

Ratz muss man jedoch auch zugutehalten, dass er keine „einzig mögliche Betrachtungsweise“ vermitteln will, es sei ihm erwünscht „eine Diskussion über die in diesem Buche behandelten Probleme anzuzuregen[...]“⁵⁰ Und abgesehen von seiner Vorstellung des Meisterhaften beinhaltet die Formenlehre

⁴⁵ Nicholas Cook: „A Guide to Musical Analysis“, S. 28.

⁴⁶ Ebd., S. 2.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 45.

⁴⁸ Zumindest wurde das von Dominique Muller (ehemaliger Dozent in Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis) im musikwissenschaftlichen Satzlehreunterricht, sowie von Jörg-Andreas Bötticher (Cembalodozent an eben jenem Institut) im Fach „Aufführungspraxis“ an der Musikhochschule so erklärt.

⁴⁹ Erwin Ratz: „Einführung in die Musikalische Formenlehre“, S. 9.

⁵⁰ Ebd., S. 10.

Mittel, welche sich von einem Anspruch der Systematik und Objektivität her, zur Analyse geradezu anbieten, weil sie beschreibenden und vergleichenden Charakters sind. Allerdings vernachlässigen besonders die Beispiele über Bach historisch hintergründige, wie etwa mögliche rhetorische oder die erwähnten satztechnischen Ansätze, durch welche die Form von Musik oft geradezu begründet wird. Ratz'sche Beschreibungstechnik bringt also Vergleichsmöglichkeiten, verbirgt und verwischt aber historische Entwicklungslinien.

Etwas aus der Distanz betrachtet, muss man feststellen, dass die bisher diskutierten und in unseren Breiten vorwiegend gelehrten systematischen Analyseansätze nur auf Kriterien der harmonischen Struktur, eventuell – wie bei Schenker – einer kaum auf kompositorischer Satztechnik abzielenden Kontrapunktik oder der Form Bezug nehmen. Andere Parameter wie Klang, Rhythmus, Textbezüge und viele andere bleiben unberücksichtigt und müssen subjektiv (z.B. Klang), spekulativ (z.B. Textbezüge) ausgefüllt werden oder sind im Falle des Rhythmus zwar in der Partitur oft bereits objektiviert, aber können je nach Interpretation auf eine Höranalysewahrscheinlich extrem subjektiv wirken, wie sich noch zeigen wird. Zum persönlichen Ziel von Analyse, nämlich dem Bau der Musik, tragen solche Systeme ebenfalls relativ wenige Erkenntnisse bei, weil etwa aufgrund einer Bezifferung der Harmonie ein Bauklotzdenken entstehen kann, welches zu einem mageren Bild eines Kompositionsprinzips des kunstvollen Aneinanderreihens von Akkorden (ähnlich demjenigen von Kiem über die Klauseln bei Bachchorälen) führen wird. Oder es entstehen formale Phänomenbenennungen wie „Überleitung der Durchführung eines Sonatenhauptsatzes“, womit sich zwar ein Formteil (bei Kenntnis des Systems) einordnen, eine Beschreibung oder gar Begründung des detaillierten Satzverlaufs sich aber nicht erschliessen lässt. Man ist dazu genötigt, eine kleingliedrigere Struktur ins Auge zu fassen. Um über die kompositorische Notwendigkeit dieses Teils wirklich etwas auszusagen, gehört eben auch mehr historisches Wissen dazu, als dass man sich auf den Tonartenplan und die daraus zu folgernde zwingende Modulation, nach Ratz die „Einrichtung“ zur Reprise⁵¹, beruft.

Zusammenfassend kann also für einen etwas losgelösteren Umgang mit den systematischen Analyse-mitteln plädiert werden. Losgelöst in dem Sinne, dass einerseits diese bekannten Methoden in ihrer Zielsetzung hinterfragt und je nach Anwendungsgebiet historisch ergänzt werden, andererseits auch die Idee der Objektivierung durchaus anregend zur Schaffung neuer historisch fundierter Analysemethoden sein könnten. Ich denke dabei zum Beispiel an eine offene aber strukturierte Moduslehre, welche die Behandlung des Floskeldenkens miteinschliesst oder systematische Aufbereitung und Weiterführung eines Satzmodellgebrauchs, wie sie etwa Ulrich Kaiser⁵² in praktischer Richtung aufzieht. In welchem Rahmen eine solche systematische Aufbereitung von historischem Material für pädagogische Belange angebracht sein könnte, wird im Ausblick nach dem Hauptteil, der darüber sicherlich einiges an Aufschluss geben kann, weiter ausgeführt.

3.3.3 Rezeptionsgeschichtliches und psychologisierendes Analysieren

Für meine oben formulierten Ziele einer Analyse sind Grubers Prinzipien von rezeptionsgeschichtlichen und psychologisierendem Analysieren weniger relevant. Beide Analysewege stehen grundsätzlich nicht in solch direktem Bezug zu einem Hörerlebnis und bleiben im Hauptteil deshalb wahrscheinlich sekundär.

Ersteres, nach der ästhetischen Auffassung suchendes, Prinzip soll zwar durchaus als historischer Zweig eines ganzheitlichen Analyseweges gelten und es wäre erstrebenswert, dieses in einer umfassenden kontextualisierenden Analyse einzubeziehen. Um mein Ziel der eher kompositionstechnischen Seite einer Analyse wirklich im Fokus zu behalten, soll bei den im Hauptteil folgenden Beispielen auf rezeptionsgeschichtliche Belange nur am Rande eingegangen werden.

⁵¹ Vgl. Erwin Ratz: „Einführung in die Musikalische Formenlehre“, S. 34.

⁵² Vgl. Ulrich Kaiser: „Gehörbildung: Satzlehre, Improvisation, Höranalyse“, Bd. 1: Grundkurs, Kassel 1998, v.a. S. 132ff.

Dasselbe gilt für die psychologisierende Analyse, die sich dann auf die Ergebnisse der Höranalyse weiterführend stützen könnte. Um beide Prinzipien zusätzlich abdecken zu können – was in einer detaillierten Analyse eines einzigen Stücks oder weniger zusammenhängender Stücke sicher sehr aufschlussreich sein kann – wären je nach Musikstück Forschungen und Vergleiche notwendig, welche den Rahmen dieser Arbeit eindeutig sprengen würden. Es wird trotzdem immerhin angestrebt mittels Dokumenten, wie Briefen oder Aufzeichnungen von Zeitgenossen, einige Informationen zu sammeln, die direkt auf das erste Musikbeispiel im Analyseteil dieser Arbeit Bezug nehmen, um zu sehen, ob dieses Vorgehen bei zukünftigen Analysen eine Höranalyse entscheidend bereichern könnte.

3.3.4 Wertfreies, zweckgebundenes und offenes Analysieren

Das, was heute allgemein unter Analyse verstanden wird, werde laut Mark Evan Bonds oft unterteilt in eine eigentliche „Analyse“ als „kompositionstechnische Zergliederung“ eines Werks und die „Interpretation“ als subjektive „Ausdrucksanalyse“.⁵³ Dazu bemerkt Bonds: „Diese Unterscheidung gehört zu den notwendigen aber auch problematischen Bedingungen der musikalischen Analyse; sie ermöglicht eine relativ objektive Zergliederung eines gegebenen Werks, trennt jedoch allzu oft Form und Inhalt streng voneinander ab.“⁵⁴ Die Unterteilung auf dieser Argumentationsbasis war mir nicht sonderlich bewusst, denn je nach persönlichem Ziel definiert sich doch auch der Inhalt, nicht nur der „Interpretation“, sondern auch der vermeintlich objektiven „Analyse“ ganz anders. Genau deshalb ist das wertfreie Analysieren eine Utopie und ebenfalls aus demselben Grund gibt es so viele Analysen, welche einen bestimmten zweckgebundenen Charakter haben und sich das zu analysierende Stück bewusst oder unbewusst so einrichten, dass dieser Zweck erfüllt wird. Dies kann zu einer Interpretationspielerei ausarten und damit nur begrenzt wissenschaftlichen Charakter haben.

Das „offene Analysieren“, wie es Gruber beschreibt, wäre demnach eine wünschenswerte Haltung gegenüber einem Musikstück. Dies wird in dieser Arbeit dadurch angestrebt, dass sich im Hauptteil, welcher sich mit Beispielen einer Höranalyse auseinandersetzt, relativ konsequent einer historischen Vorlage vollends gewidmet wird, um einmal von gewohnten Analysewerkzeugen abzuweichen, sprich sich alternativen Methoden zu öffnen. Mir ist bewusst, dass ich dadurch nicht vor dem Vorwurf der reinen Spielerei gefeit bin, wenn einfach einzelne Quellen konsequent und exklusiv auf ein Stück bezogen werden, ohne diese zu vergleichen, wie oben anhand von Matthias Schmidts Hinweis auf die Gefahren bei der lehrwerkbezogenen Analyse dargelegt wurde. Deshalb soll, um erstens das erhaltene Wissen aus den Quellen zu bündeln und als Gesamtpaket anzuwenden und von diesem Spielcharakter loszukommen, und zweitens die Auswirkungen der Informationen aus den historischen Quellen auf den Hörprozess zu beobachten, ein zweites Beispiel als reine Höranalyse ohne Notentextkonsultation durchgeführt werden.

3.3.5 Zusammenfassende Bemerkungen

Um diesen einführenden Teil abzuschliessen, gebe ich ein Zitat von Leo Treitler wieder, der obige Überlegungen meines Erachtens sehr überzeugend auf den Punkt bringt: „As music historians we want analytical methodologies that are less normative and more phenomenological and historical; [...]. We might make a better beginning by trying to teach analysis along historical lines – not simply arranging the music for analysis in chronological order, but deriving methodologies as needed from the coordinated study of music, music theory and criticism, reception and transmission, performance practices, aesthetics, and semiotics. Such an enterprise would in most cases require the confrontation and collaboration of historians and theorists, and that would do no harm at all. On the contrary it might foster a

⁵³ Vgl. Mark Evan Bonds: „Ästhetische Prämissen der musikalischen Analyse im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts, anhand von Friedrich August Kannes ‚Versuch einer Analyse der Mozart’schen Clavierwerke‘ (1821)“, in: Gernot Gruber et al. (Hg.): „Mozart neu entdecken“ (Mozart-Handbuch, Bd. 7), S. 63.

⁵⁴ Ebd., S. 63.

more critical habit of mind in students, and it might be an influence toward reducing the deplorable rift that now exists [...] between music history and theory."⁵⁵

3.4 Warum eine Analyse über das Hören?

Es sind in den einleitenden Gedanken bereits einige Argumente gegen das ausschliessliche Analysieren von Musik anhand des Notentexts geäussert worden. Ich versuche, diese hier ein wenig auszuführen und zum Teil durch wissenschaftliche Sekundärliteratur zu untermauern.

Einer der für mich wichtigsten Gründe stellt die Begriffsbestimmung von Musik dar. Obwohl diese sehr Streitbar und in gewissem Masse ungeklärt bleibt, hat eine Umschreibung derselben, also etwa über die mittelalterliche naturwissenschaftliche Komponente, bis hin zu jener als Anordnung von Schallphänomenen, ohne tiefer auf einzelne Definitionen eingehen zu müssen, eine Gemeinsamkeit: nämlich im physikalischen Phänomen der Akustik. Dieses Phänomen kann nun einmal nur durch den Gehörsinn überhaupt rezipiert werden. Es stellt sich daraus die Frage nach der Intention von Komponisten. Rechnen diese tatsächlich mit der ausschliesslichen Rezeption über das Gehör? Man kann dieser Frage mit musikgeschichtlichen Beispielen begegnen: Gewisse frankoflämische Chansons auf formes fixes versteht man in ihrer enigmatischen Doppeldeutigkeit des Textes wegen – zum Beispiel mittels herausgreifen der ersten Wörter einer jeden Zeile, welche dann einen anderen Sinn ergeben – wahrscheinlich nur mit dem Text vor Augen.⁵⁶ Auch Krebsfiguren etwa von Bach'schen Fugenthemen ausschliesslich hörend zu erkennen, scheint zumindest aus heutiger Sicht ein relativ schwieriges Unterfangen. Noch schwieriger wird dies bei Musik der Zweiten Wiener Schule, wo etwa Variationsphänomene und Reihen an sich mit den heute angeeigneten gehörbildenden Methoden und für nicht-absolut Hörende, praktisch unmöglich konkret nachzuvollziehen sind.

Gerade bei der sogenannten „atonalen“ Musik ab der Zweiten Wiener Schule, wird somit ein Hören gefordert, welches sich auf andere Parameter als tonale Beziehungen fokussiert. Der Rückgriff der Zweiten Wiener Schule auf die „traditionellen“ Formen erscheint dabei als Ausweg, den Hörer an einer bekannten Leine zu halten, was sicherlich auch zu deren standardisierten Theoretisierung beigetragen hat, wie man am Beispiel des Schönbergschülers Ratz erkennen kann. Mir sind die nicht nur akustischen Intentionen von Komponisten also durchaus bewusst. Dennoch wäre die performative Sicht, welche ich als auch praktisch tätiger Musiker nicht verbergen kann, ebenfalls zu erörtern: Wenn man von einer aufführungspraktischen Sichtweise ausgeht, muss sich der Komponist im Klaren sein, dass seine Musik in erster Linie über das Ohr an den Rezipierenden gelangt. Man denke an die Musik in der Konzertsituation in grösserem oder kleinerem Rahmen oder von Aufnahmen, durch welche das Publikum erreicht wird. Natürlich stellt sich dabei das bekannte Problem des Interpretieren: Dieser hat die Aufgabe ein Musikstück in irgendeiner Art zu rezipieren, was über den Notentext, aber auch etwa durch mündliche Überlieferung geschehen kann, und dieses je nach Anspruch und Fertigkeit wiederzugeben. Es gibt dabei auch den Fall, wo Interpret und Rezipierender zusammenfallen. Man denke etwa an das Spiel von Sinfonien Beethovens, eingerichtet für Klavier zu vier Händen, um die Musik für sich hörbar zu machen und so überhaupt akustisch kennenzulernen. Für die Tradierung und Bekanntmachung war die Möglichkeit der Notierung und später des Drucks zusammen mit dem ganzen Verlagswesen für die Komponisten von enormem Wert, was aber höchstens auf deren Bekanntheit und nicht auf den Inhalt ihrer Musik Einfluss hatte. Ein Phänomen also, das für eine eher auf rezeptionsgeschichtliche Belange fokussierte Analyse von grösserer Bedeutung wäre. Für eine Inhaltsanalyse von Musikstücken scheint es mir aber von besonderem Wert zu sein, ein Hörverständnis aufzubauen, nach welchem man Musik auch ohne Noten „verstehen“, im Sinne eines Nachvollziehens der Intention des Komponisten, lernt.

Noch deutlicher kommt die Forderung nach hörendem Nachvollziehen bei der Analyse von improvisierter oder eben mündlich tradiert Musik zum Tragen: Man kann sich auf keinen Notentext berufen,

⁵⁵ Leo Treitler: „Structural and Critical Analysis“, in: D. Kern Holoman, et al. (Hg.): „Musicology in the 1980's“, New York 1982, S. 77.

⁵⁶ Nach Angabe von Dominique Muller in historischer Satzlehre.

sondern hat im ersten Fall nur den rein akustischen Output, welcher vom Musiker (Interpret wäre verfehlt) im Moment erschaffen wird, im zweiten Fall zu diesem primären Output noch einen personifizierten Quellträger, der wiederum vom Interpreten gedeutet und umgesetzt werden muss. Häufig wird solche Musik erst im Nachhinein aus Gründen der Tradierung in irgendeiner Art schriftlich festgehalten, man denke etwa im Falle von Improvisationen an Jazzleadsheets, bei mündlich tradiertem Musik an Folksongbücher oder Tabulaturnoten für Schwyzerörgeli in der Schweizer Volksmusik. Die Aufnahmetechnik kann aber eine solche Funktion je nach Einsatz und Beherrschen des Spiels „nach dem Gehör“ besser übernehmen. Die Frage nach der Existenz eines Werks als fixiertes Objekt in der Musik drängt sich nach diesen Überlegungen natürlich stark auf und wird in der Konklusion in Bezug auf die Höranalyseresultate weiter aufzugreifen sein, wenn die aus den Höranalysebeispielen gewonnenen zusätzlichen Informationen eine Diskussion erweitern können.

Um den analytischen und damit musiktheoretischen Umgang mit Musik über den Weg des Hörens zu propagieren, stütze ich mich zusätzlich auf die pädagogisch orientierte These des Musiktheoretikers und -wissenschaftlers Ulrich Kaiser, der in seinem Aufsatz über die Verbindung von Gehörbildung und Musiktheorie zu folgendem Schluss kommt: „Es ist Aufgabe des Gehörbildungs- und Musiktheorieunterrichts, den bewussten Umgang mit Musik zu fördern, die Wahrnehmungsfähigkeit zu schärfen und ein tieferes kognitiv-emotionales Verständnis für Musik zu ermöglichen. Deswegen kann ein Unterschied zwischen Gehörbildung und Musiktheorie in der Praxis auch nur in methodischer Hinsicht bestehen, wobei mir eine kritische Auseinandersetzung mit einigen Methoden in beiden Bereichen dringend geboten erscheint.“⁵⁷ Zumindest die kritische Auseinandersetzung mit den Methoden der Musiktheorie soll durch den historischen Aspekt dieser Arbeit abgedeckt werden. Diejenige mit Gehörbildung wäre im pädagogischen Ausblick am Ende der Arbeit anzudeuten.

Die Gegenargumente zur Höranalyse, die Martin Kaltenecker in der Einleitung seines Aufsatzes erwähnt, können damit zusammenfassend doch etwas relativiert werden:

Er behauptet, eine Analyse könne sich „immer auf die schriftlich fixierte Partitur stützen, Hörtheorien dagegen nur auf Impressionen, die schwerer zu verbalisieren sind. Die Selektion, die die Analyse vornimmt, so willkürlich sie sein mag, kann doch als wissenschaftlich gelten, weil sie verifizierbar ist, während das Hören eine subjektive Relieflandschaft hinterlässt, die vom Moment und vom Kontext abhängt, sich nach wechselnden und je verschiedenen Kriterien realisieren realisiert und das Werk ‚an sich‘ nicht zu affizieren, sondern nur anders einzukleiden oder zu beleuchten scheint.“⁵⁸ Er geht stark von der Werkästhetik aus, welche die Komposition als durch den Notentext objektiviertes Werk definiert. Meiner Meinung nach kommt dabei der Hörer zu kurz. Und die Aussage impliziert dazu, dass improvisierte und mündlich tradierte Musik gar nicht wissenschaftlich analysiert werden kann. Dazu habe ich stark den Verdacht, dass Kaltenecker nur von sehr unstrukturiertem Hören ausgeht, welches zwangsweise keine objektiven Schlüsse zulässt. Ich stelle mir jedoch eine Höranalyse vor, welche musikalische Phänomene so genau wie möglich zu beschreiben versucht und kann mir durchaus vorstellen, die Überlegungen dabei schriftlich relativ problemlos wiedergeben, also „verbalisieren“, zu können. Ich beabsichtige auch nicht, wie es Kaltenecker eventuell vorschwebt, nur eine in ihren Aussagen gefühlsbetonte Analyse wiederzugeben. Mein Ziel der Höranalyse besteht aus dem Verhindern von denjenigen analytischen Beobachtungen aus dem Notentext, die nur lesend, aber nicht akustisch, wahrgenommen werden können und somit zwar kognitiv nachvollzogen, in der Essenz der Musik als Klangkunst aber unverständlich bleiben, was zu einem rein visuellen, statt auditiven Zugang des Verständnisses von Musik führen kann.

Kaltenecker führt zusätzlich die Subjektivität des Hörens als Argument ins Feld: „Der ‚Regler‘ des Hörens fährt so über eine Skala, die von einer inneren, quasi vorschriftlichen Analyse, über die Erfassung von Strukturen und hermeneutischen Auslegungen bis hin zu nicht falsifizierbaren Abschweifungen reicht. Wenn man zudem das Hören nicht als einmaliges Erlebnis und Erleuchtung betrachtet – was

⁵⁷ Ulrich Kaiser: „Es hört doch jeder nur, was er versteht“, in: Rudolf Bockholdt et al. (Hg.): „Musiktheorie“, 14, Heft 4, Laaber 1999, S. 339.

⁵⁸ Martin Kaltenecker: „Hören als Analyse?“, in: Wilhelm Seidel et al. (Hg.): „Musiktheorie“, 22, Heft 3, Laaber 2007, S. 197.

auf eine Theologie der Wahrnehmung hinausliefe –, sondern als progressive und wiederholte Anstrengung, so wird wiederum die verifizierbare Analyse zu seiner Asymptote – das Hören steht dann da als eine immer unvollkommene, unvollendete Analyse.⁵⁹ Diese Subjektivität wird als zu prüfendes Moment für den Hauptteil aufgenommen, obwohl ich bezweifle, dass im Anspruch der Objektivität eine grosse Lücke zwischen Höranalyse und Notentextanalyse klafft. Die beiden angesprochenen Formen der Höranalyse, also das einmalige Hörerlebnis und die wiederholte „Anstrengung“, werden als Anregung aufgenommen und anhand der Beispiele des Hauptteils in der Konklusion auf ihre von Kaltenecker dargelegten eventuellen Schwächen geprüft. Über die Vollkommenheit meiner Analyse erhebe ich, auch wenn ich natürlich möglichst breite Resultate anstrebe, keinen Anspruch, da ich Gerold W. Grubers Aussage, nachdem eine Analyse gerade wegen dem subjektiv geprägten Erfahrungshorizont nie abgeschlossen sein wird, zustimmend berücksichtigen muss.⁶⁰

4. Hauptteil: Höranalyse anhand von Beispielen

4.1 Methoden und Ziele

Wie bereits angetönt, sollen im folgenden Hauptteil anhand zweier Musikstücke Möglichkeiten von Höranalysen dargelegt werden. Grundsätzliches Ziel dabei ist, die Auswirkungen der Aneignung von alternativen Herangehensweisen aus historischen Quellen auf die heutige Hörerfahrung eines Musikstücks zu erleben, die Resultate kritisch zu hinterfragen und daraus Erkenntnisse zu gewinnen, ob und inwiefern historisch fundierte Höranalyse, welche sich vor allem auf den kompositorischen Aspekt des Stückes beziehen soll, sowohl in einem musikwissenschaftlichen und musiktheoretischen, als auch im volksschulischen Anspruch ihre Berechtigung findet.

Es wird dazu zuerst ein unbekanntes Stück ausgewählt. Unbekannt heisst in dem Falle, dass das betreffende Stück noch nie gehört oder von diesem nie ein Notentext gesehen wurde. In der Hoffnung, die Resultate ein wenig extremer ausfallen zu lassen, wird ein Komponist ausgewählt, der als im „klassischen“ Kanon stark verankert gilt und auf welchen sich die heute bei uns gängigsten Analysemethoden der Formenlehre und Harmonielehre am stärksten beziehen lassen, wenn sie sich nicht gar wie bei der Formenlehre nach Ratz darauf begründen. Die Wahl fällt deshalb auf das Stückpaar op. 14, Nr. 1 und 2, also die Klaviersonaten Nr. 9 in E-Dur und Nr. 10 in G-Dur von Ludwig van Beethoven und zwar auf deren Kopfsätze. Sie haben mit grosser Wahrscheinlichkeit eine ähnliche und damit vergleichbare formale Anlage und so kann die Behandlung ausgewählter zeitgenössischer Quellen des Umfangs der Arbeit wegen auf die Teile, welche Kopfsätze von Sonaten betreffen, beschränkt werden.

Bei der Höranalyse wird versucht, soweit überhaupt beeinflussbar, eine konzentrierte (im Unterschied etwa zum beiläufigen oder ästhetisierenden Hören) auf jeweils aus den Quellen als wichtig interpretierte Phänomene gelenkte Hörhaltung einzunehmen. Die Subjektivität dabei ist mir bewusst, weil erstens schon die einzelnen Quellen sehr subjektiv interpretiert werden und zweitens die Hörrichtung oder -intention bei jeder Person individuell, beeinflusst unter anderem durch Hörgewohnheiten, Hörerfahrungen oder Hörvermögen im gesundheitlich-akustischen (leise oder extremfrequenzige Töne generell, Hörschwäche im Alter oder durch Behinderung etc.) oder kognitiven (z.B. Intervalle können vielleicht nachgesungen aber nicht benannt werden) Bereich, ausfällt. Über die Geschichte des Hörens auch im Zusammenhang mit Hörhaltungen wie Typologien von Hörern geben Wolfgang Gratzner⁶¹ oder Martin Kaltenecker⁶² sehr anregende Gedanken, für die es, um sie seriös zu diskutieren, jedoch einer separaten Arbeit bedürfte.

⁵⁹ Martin Kaltenecker: „Hören als Analyse?“, S. 197.

⁶⁰ Siehe S. 6.

⁶¹ Vgl. weiterführend: Wolfgang Gratzner: „Motive einer Geschichte des Musikhörens“, in: Wolfgang Gratzner (Hg.): „Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens“, Laaber 1997, S. 9ff.

⁶² Vgl. weiterführend: Martin Kaltenecker: „Hören als Analyse?“, S. 197ff.

Es folgt daraus aber, dass ich meine „musikalische Herkunft“, um dem Leser meine Hörintention ein wenig näher zu bringen und damit die folgenden Ausführungen etwas verständlicher zu machen, klar deklarieren muss:

Ich bin Student an der Musikhochschule Basel mit den Fächern Klavier, Gesang, Posaune, Sprechtechnik, Tonsatz (Inhalt: u.a. elementarer Generalbass, Modulationen, Kunstliedanalyse, Stilkopie Bach-Invention, freie Komposition), Gehörbildung (nach hauptsächlich stufenharmonischen, rhythmischen, tonal-/atonalmelodischen Gesichtspunkten, Fokus vor allem auf Analyse harmonischer Abläufe ohne Notentext), Formenlehre (nach Ratz, Riepel/Koch, praktisch ausschliesslich nur mit Notentext, meistens ohne Höreindruck), Chorleitung, Blasorchesterleitung (inkl. Instrumentation, Repertoirekenntnis), Kammerchor, historischer Tanz (Renaissance und Barock), Aufführungspraxis (v.a. der Musik bis und mit Brahms), rhythmische Fächer (u.a. Taketina, Bodypercussion), Instrumentenkunde, freie Improvisation, Aufnahmetechnik, Beschallungstechnik, Grundlagenkurs Akustik sowie Arrangieren für Schülerbands.

Ebenso absolviere ich an der Universität Basel das Musikwissenschaftsstudium mit folgenden Schwerpunkten und Arbeiten: Mittelalter (aquitanische Neumen, Modalnotation und Versmassbehandlung), Interpretationsvergleiche von Beethovensinfonien, Kritische Edition eines Orchesterwerks von Eugen Gunst (BA-Arbeit), Edgard Varèse im Kontext eines Gesamtkunstwerks, Erstellen eines Quellen-, Programm-, Komponisten- und Werkverzeichnisses der Donaueschinger Musiktage 1921-26, graphischer digitaler Satz von unkonventionell notierten Musikbeispielen; auf Analyse bezogen vor allem Seminare zu historischer Satzlehre und Musik des 20./21. Jahrhunderts)

Daneben pflege ich rege Blasorchester- und Orchestertätigkeit (Posaune, Euphonium, Dirigieren) und Chortätigkeit (Gesang, Dirigieren).

In musikpädagogischer Hinsicht habe ich Erfahrung im Klassenunterricht auf Sekundarstufe I und II durch Stellvertretungen und Praktika, sowie im Gruppen- und Einzelunterricht in Gehörbildung und Musiktheorie durch die Lehrtätigkeit bei Kursen von Blasmusikverbänden und Stellvertretungen an Musikschulen.

Meine Wahl der Aufnahme fällt zufällig auf eine Interpretation von Daniel Barenboim.⁶³ Natürlich würden die Ergebnisse, je nach Wahl der Aufnahme, total anders ausfallen. Dies würde das Thema Analyse noch stärker mit der Interpretationsforschung verbinden, was diese Arbeit aber nicht leisten kann und will.

Der Ablauf der Analyse gestaltet sich folgendermassen:

Zuerst soll der erste Satz von op. 14, Nr. 1 in E-Dur nur mit dem vorhandenen Vorwissen und den bisher angeeigneten Methoden in drei Schritten über das Gehör ohne Notentext analysiert werden. In einem ersten Analyseschritt wird die Aufnahme komplett ohne Pause durchgehört und sich im Anschluss über das Gehörte geäußert. Dies geschieht in Absicht auf die „Probe aufs Exempel“ von Kalteneckers zuerst dargelegten und kritisch kommentierten Höranalyseweg des einmaligen Hörens.⁶⁴

Ein zweiter Schritt erlaubt das Pausieren der Aufnahme (stop and go-Prinzip), um Bemerkungen über einen gehörten Teil festhalten zu können und so eine Vielzahl von Bemerkungen zu erhalten, welche im ersten Schritt wieder in Vergessenheit geraten sind. Damit wird versucht, die Problematik des Gedächtnisses in den Hintergrund zu rücken.

In einem dritten Schritt wird schliesslich zum stop and go-Prinzip noch das Wiederholungsprinzip angewendet. Das heisst, es wird nun möglich, gehörte Stellen wiederholend anzuhören, um relativ detaillierte Erkenntnisse und eine möglichst eingehende Analyse zu erhalten und auch um wiederum Kalteneckers zweite kritisch hinterfragte Höranalysemethode auszuprobieren.⁶⁵

In einem vierten Schritt wird versucht, das Umfeld des Stücks, also durch Datierung, oder Ermittlung eines groben Stellenwerts des Stücks im Leben des Komponisten und Aussagen aus Briefen und Doku-

⁶³ Daniel Barenboim: „Complete Piano Sonatas“, EMI-Records 1998 (Aufgenommen 1966-69).

⁶⁴ Siehe S. 15.

⁶⁵ Siehe S. 16.

menten zum Stück, zu erfassen, worauf wiederum eine Höranalyse mit Fokus auf den neuen Erkenntnissen durchgeführt wird. Es wird weiterhin nach den bisherigen zwei Prinzipien und ohne Notentext gearbeitet.

Die Höranalyseschritte fünf bis acht erfolgen jeweils nach der Lektüre von in Bezug zu Beethoven stehenden Quellen, deren Auswahl jeweils zu Beginn einer Zusammenfassung des für relevant befundenen Inhalts begründet wird. Im Bewusstsein, dass die Verfasser der behandelnden Quellen in einer Rezeptionstradition stehen, also voneinander mehr oder weniger beeinflusst sind, muss die Auswahl schrittweise erfolgen, also jeweils erst nach der zu einer vorher behandelten Quelle dazugehörigen Höranalyse, um den gegenseitigen Einfluss der Quellen möglichst klein zu halten. Natürlich lässt es sich dadurch aber nicht vermeiden, dass die vorhergehenden Quellen und deren Höranalyseschritt in irgendeiner Art Einfluss auf die nachfolgenden Höranalyseschritte haben. Dies soll in den einzelnen Höranalyseschritten auch nicht künstlich verleugnet werden, sondern, wenn etwa ein verbindender Gedanke auftaucht, soll dieser in die Analyse miteinbezogen werden. Die Hörprinzipien des stop and go und der Wiederholung werden wiederum angewendet. Dazu kommt neu, dass gewisse Phänomene zur Überprüfung eigener Höreindrücke durch den Notentext überprüft werden können. Es soll jedoch vermieden werden, beim Hördurchgang mit der Partitur mitzulesen. Jede Stelle, wo der Notentext beigezogen wird, soll in der Analyse vermerkt werden.

Die Analyse des zweiten Beispiels op. 14, Nr. 2, bei welcher nur die ersten drei Hördurchgänge angewendet werden, hat eine gebündelte Auseinandersetzung mit den verwendeten Quellen als neue Werkzeuge zur Höranalyse ohne Notentext zum Ziel, und soll damit eine Grundlage zur Diskussion über einen Mehrwert derselben, etwa im Vergleich zur reinen Notentextanalyse ohne vertieft zeitgenössischen Hintergrund, liefern.

Unmittelbar nach den jeweiligen Analyseschritten sollen in einer Art Selbstreflexion eigene Gedanken dazu formuliert werden, welche dann für die Schlussfolgerungen der Arbeit von Bedeutung sein dürften.

Nicht behandelte Quellen, welche zum Teil durchaus ihre Berechtigung zur näheren Untersuchung gehabt hätten, wären etwa:

- Johann Georg Albrechtsberger: „Gründliche Anweisung zur Composition“, Leipzig 1790
Als Lehrer Beethovens in Wien in direktem Kontakt, aber der Traktat ist weniger umfangreich als derjenige Kirnbergers (achtes Hören) und häufig inhaltlich mit diesem überschneidend.
- Adolf Bernhard Marx: „Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke“, Berlin 1863
- Adolf Bernhard Marx: „Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch“, Berlin 1837–1847
- Adolf Bernhard Marx: „Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen“, Berlin 1859
Als grosser Beethovenliebhaber und Rezipierender wäre Marx durchaus in Frage gekommen, wobei sich etwa keine direkten Briefwechsel finden lassen. Es finden sich viele Hinweise auf die Spiel- und Kompositionstechnik. Czerny steht jedoch als Schüler näher zu Beethoven und die Sonate op. 14, Nr.1 fehlt in der detaillierten Besprechung in der „Anleitung zum Vortrag“.
- Johann Gottlieb Portmann: „Leichtes Lehrbuch der Harmonie[...]“, Darmstadt 1789
Als Verfechter einer neuartigen Harmoniesystematik im ungefähren Zeitraum zu op. 14 stehend. Jedoch ergeben sich zu wenige direkte Bezüge zu Beethoven.
- Augustus Frederick Christopher Kollmann: „Essay on practical music composition“, London 1799
Der Traktat stammt aus der gleichen Zeit wie op. 14. Beethoven wird gar darin erwähnt. Aber das Umfeld ist mit England, trotz Kollmanns deutscher Herkunft, doch ein ganz anderes.

- Johann Philipp Kirnberger: „Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln“, Berlin 1783
Trotz des vielversprechenden Titels bezieht sich Kirnberger auf eine Methode zur schnellen Konstruktion nicht einer Sonate im heutigen Sinne, sondern eines solistischen Tonstücks für Tasteninstrument im Allgemeinen (er nimmt eine Gigue als Beispiel). Er nimmt sich ein bereits vorhandenes Tonstück und arbeitet es dementsprechend um, dass ein Neues entsteht. Diese Vorgehensweise hat nichts mit der Kompositionsweise von op. 14 zu tun.


4.2 Höranalyse: Ludwig van Beethoven: Klaviersonate, op. 14, Nr. 1, E-Dur, 1. Satz

4.2.1 Erstes Hören (Dauer: ca. 7 Minuten):

Die Besetzung kann als Klavier solo, genauer als moderner Konzertflügel mit wahrscheinlichem Stimmton a' um 440 Hz und gleichschwebender Stimmung beschrieben werden.

Eine Art „Hauptthema“ (Ratz) kommt immer wieder vor. Es taucht der Gedanke auf, dass das Motiv „typisch klassisch“, weil einheitsstiftend, verarbeitet wird. Die „Sonatenhauptsatzform“ (Ratz) aber auch die ältere zweiteilige Formteilbeschreibung eines ersten Sonatensatzes ist erkennbar, das Ansetzen einer „Schlussgruppe“ (Ratz) kann nicht eindeutig erfolgen. Einige Überraschungseffekte erregen die Faszination am Stück: Der Übergang zur Wiederholung der „Exposition“ gestaltet sich durch gleiche Begleitung wie zu Beginn, ohne starke Kadenz und erzeugt das Gefühl eines fließenden Überganges. Ebenso überraschend gestaltet sich der Übergang in die „Reprise“, welcher, zumindest wird dies von mir so wahrgenommen, ohne Kopfmotiv erfolgt.



4.2.2 Zweites Hören (Dauer: ca. 20 Minuten):

Ein Zweier- oder Vierertakt wird vermutet, wahrscheinlich Alla Breve-Takt. Im Folgenden wird von einem solchen ausgegangen. Das Kopfmotiv des „Hauptthemas“ (Ratz) bestünde dann aus halben Noten in Quartan vom Quintton h der durch die Bezeichnung des Stücks erfahrenen Tonart E-Dur aus: h-e, cis-fis, dann folgt die Sexte dis-h. Innerhalb der Skala geht die Figur weiter nach oben bis zum Grundton: h-cis-dis-e; in der linken Hand wird mit einer Achtfelfigur  begleitet, die Phrase besteht somit

aus vier Takten. Im dritten Takt hört man eine Dissonanz in der Begleitung, welche der Orgelpunkt mit sich bringt. Es folgen darauf Zweiunddreissigstelnotenketten aufwärts: 3-1-4-2-5-3 usw., welche viermal zu hören sind. Danach nimmt man einen gestischen Aufstieg wahr, der zweimal erscheint.

Darauf folgend kann ein chromatischer Abstieg in der Mittelstimme, dann in Bass, ausgemacht werden. Kommt es zu einer Taktverschränkung (ineinandergreifende Formteile)? Die Harmonik wird spürbar komplexer. Das Kopfmotiv kommt zurück, beginnt aber tiefer (Stimmtausch) und entwickelt sich in die Höhe. Dissonante Akkorde sind zu hören: verminderte, evtl. zu V des nächsten Abschnitts, also wahrscheinlich VII zu V als feste Kadenz („Quintkadenz“ (Koch)?).

Der „Seitensatz“ (Ratz) erklingt einstimmig und somit überraschend leer: mit der Folge 5-4-3-2-1 und die Skala wieder nach oben steigend, meist chromatisch, die Begleitung kommt erst später in wenigen Akkorden dazu. Anschliessend wird das Motiv 5-4-3-2-1 fugatoartig in drei Einsätzen aufgenommen und diese Phrase wiederholt. Es folgt ein Teil mit neckischem, kurz artikuliertem Bass in Achteln mit virtuoser Figuration mittels Doppelschlägen in der rechten Hand dazu. Dabei ist ein Ausbruch in die Höhe sehr expressiv und es entsteht irgendwie das Gefühl von einem fehlenden Takt, welches später sicher näher zu bestimmen sein wird.

Die aufwärtsgerichtete Figur  im Bass wird mit jener der rechten Hand:  (in Halbtönen) abgewechselt. Dieser Ablauf wird viermal sequenziert. Das Weiterspinnen des Vorherigen mündet in einen neuen Gedanken der choral-(wegen Homophonie), aber auch volksliedartig (fröhlicher Gestus) tönt und bis zu stark artikulierter Aggressivität fortschreitet und einen Stopp mit Vorhalt reisst.

Das „Hauptthema“(Ratz) kehrt zurück, nun aber im Stimmtausch: Die halben Noten im Bass, die Achtel darüber.

Schliesslich findet man sich überraschend in der Wiederholung der „Exposition“(Ratz) wieder, da die Achtelbegleitung in der vorherigen Lage bleibt und das „Hauptthema“(Ratz) einfach wieder im Stimmtausch einsetzt. In der Wiederholung der „Exposition“ werden die Formproportionen diesmal als „normaler“ wahrgenommen. Ein neuer Gedanke erscheint bezüglich der Harmonik: Der Beginn könnte ähnlich einer „Bach’schen-Eröffnungskadenz“ gestaltet sein: I-II2-V-I (mit Orgelpunkt e im Bass) Der Teil mit neckischem Bass wird speziell wahrgenommen, denn er fällt wegen seiner Virtuosität etwas aus dem Rahmen. Der Übergang zur „Durchführung“ fällt durch die Modulation in eine etwas weiter entfernte Tonart auf.

Diese gestaltet sich motivisch zuerst ähnlich wie das „Hauptthema“, aber eher in Moll und in Oktaven. Der Gedanke taucht auf, dass das „Hauptthema“ schon zu Beginn in Oktaven gesetzt sein könnte. Ein neuer Teil mit Arpeggiobegleitung (inneres Bild von Wasserwirbel kommt auf), darüber eine agogisch frei gespielte, neue Melodie, bestimmt die „Durchführung“.

Wieder gibt es eine Rückkehr vom „Hauptthema“ als zwei Takte plus zwei Takte doppelter Kontrapunkt (Stimmtausch), gefolgt von einem Decrescendo über zwei Takte mit dem selben Material.

Anschliessend setzen Akkorde in halben Noten, darunter laute Tonleiternansätze, schliesslich zur Tonleiter in die Höhe sich ausbauend, ein.

Die „Reprise“(Ratz) erfolgt überraschenderweise ohne „Hauptthema“(Ratz). Dann hört man aber die übrigen Teile gleich wie zu Beginn der „Exposition“, ab dem Eintritt jenes Teils mit der Chromatik in der Mittelstimme. Der „Überleitungsteil mit harmonischer Einrichtung“(Ratz) muss nun anders gestaltet sein: Es geschieht eine Kadenz auf V (vermutet, da so üblich; nicht mit Sicherheit gehört).

Der „Seitensatz“ kommt getreu wieder, aber jetzt in E-Dur (ebenfalls wegen Usus so bestimmt), bis zum Aufgreifen der „Hauptthema“-Stelle, wo im Bass halbe Noten mit phrygischen Anschlüssen (f-e?) zu hören sind.

Ein deutliches Spiel mit beiden Anschlüssen (abwechselnd mal Ganzton, mal Halbton) leitet wahrscheinlich den Schluss ein. Wieder hört man einen Stimmtausch: Die halben Noten liegen nun höher, also wahrscheinlich in der rechten Hand. Es folgt ein in die Höhe gehender Schlussteil mit Kadenz und Schlussakkord, der, wie man meint, auf I⁶ endet. Wird dies wegen der Aufnahme so wahrgenommen, oder wurde es tatsächlich so komponiert? Der Grundton müsste für eine abschliessende Kadenz normalerweise eigentlich im Bass sein.

Selbstreflexion über den Analysevorgang (zweites Hören):



Im Vordergrund stehen folgende Parameter: Grossform, Motivik, sowie grobe intervallische und rhythmische Strukturen. Vereinzelt treten assoziative Bilder (Beschreibung mit aussermusikalischer Terminologie) auf. Allgemein wenige Bezüge werden zu Taktsymmetrie, dynamischen Angaben, detaillierten gesicherten Angaben über harmonische Abläufe, über einen Gesamttonartenplan oder die Kleinform gemacht. Die Terminologie stammt meist aus der traditionellen Formenlehre (Ratz), Stufenanalyse, oder greift eingebürgerte, im Studium gelernte Begriffe (Bach’sche Eröffnungskadenz, etc.) und Methoden (Stufen-/Funktionsbezeichnung) auf.



4.2.3 Drittes Hören (Dauer: ca. 8 Stunden):



Das Stück steht also in E-Dur (Ich bin nicht absolut hörend. Die Tonart ist aber von der Titelangabe her bekannt, woraus alle Tonangaben relativ abgeleitet sind). Vom Gefühl her steht das Stück in einem Zweiertakt, vermutet wird ein Alla Breve-Takt, wegen des Schwerpunkt- und Phrasierungsgefühls (im Folgenden wird davon ausgegangen⁶⁶).

(5’): Das „Hauptthema“(Ratz) zu Beginn besteht aus halben Noten in Quarten vom Quintton h’ aus: h’-e’, cis’-fis’, dann folgt die Sexte dis’-h’ (jede zweite Note mit der Unteroktave dazu). Der vierte


⁶⁶ Zählzeiten werden wie folgt angegeben: Jene auf den Schlag mit 1 oder 2, solche auf Nachschläge mit + dazu.

Takt bringt eine Skala nach oben bis zum Grundton: h''-cis'''-dis'''-e''' im Rhythmus ; dazu begleitet die linke Hand:  in vermutlich dreistimmigen Akkorden mit I-IV-V⁷-I (Bass bleibt als Orgelpunkt auf e, Wechsel der Akkorde jeweils auf den Takt), ruhig beginnend, dann anschwellend auf den dritten Takt und wieder zurücknehmend bis sehr leise (die halben Noten hervortretend). Das Tempo beträgt gefühlte $\text{♩} = 70$, würde also nur in einem für erste Sätze schnelleren Tempobereich stehen, wenn die Viertelnoten als Puls gelten würden. In T. 5 hört man Sechzehntel-, und nicht Zweiunddreissigstelketten, wie beim zweiten Hören vermutet, aufwärts: 3-1-4-2-5-3-6-#4-5, viermal beginnend auf der jeweils tieferen Oktave, insgesamt zwei Takte, der Gestus leise und spielerisch bleibend (alle Lagen gleich laut).

In T. 7 wird ein Achtelmotiv in E-Dur hörbar: P-5-3-1-4-2-7-5, gefolgt von einer variierten Wiederholung in der Oberoktave. In insgesamt zwei Takten wird dynamisch geöffnet und synkopierend auf nächsten Teil (T. 9) übergeleitet:  [vgl. Figur von „Hauptthema“ in T. 4]  (5-4-3-2-1-7-6-5 → h''-h'). Zeitgleich kann eine chromatische Wellenbewegung im Bass ausgemacht werden: gis-a-ais-|h(halbe Note)-ais-a-|g, die Mittelstimme tritt chromatisch seufzend in T. 10 hervor: gis'-g'-fis'-(dis')-|e', die Harmonik ergibt auf T. 11 hin den Ganzschluss V-I. Es folgt die Wiederholung ottava bassa, mit anschliessender Bassüberleitung A-Gis, auf den zweiten Takt anschwellend und wieder zurücknehmend, wobei der Bass dynamisch generell etwas zurücktritt.

In T. 13 (27'') kehrt das „Hauptthema“ zurück. Dazu ertönt eine Achtelbegleitung mit dynamisch präsenter chromatischer Linie, welche von der rechten Hand in Oktaven aufgenommen wird, während dem ein Bass-Orgelpunkt auf E darunter relativ leise hörbar ist (Gis(1T)-A(½T)-Ais(½T)-H(½T)-His(½T)-cis(½T)-d(½T)-cis(½T)-H(½T)-Ais(½T)-d(½T)-cis(½T)-H(½T)-Ais(½T)-H(½T)-Ais(2T)). Dazu erklingt jeweils in Untersexten(?) die Gymelstimme in Achtelbegleitung dazu. Die Harmonik führt so zur V von V also zu Fis-Dur. Der Bass weicht auf T. 16, 2. ZZ von Orgelpunkt E auf das Eis aus, und geht dann in T. 17 auf einen Orgelpunkt auf Fis über. Harmonisch geschieht dies mittels eis-vermindertem Akkord (VII⁷ zu fis-Dur). Der auftaktig verschränkte Einsatz des Teils ab T. 17 mit Betonung und Akzentuierung vermittelt Unsicherheit im Metrumsgefühl und wirkt als dynamischer Höhepunkt eines Crescendos über die ganze Phrase beginnend ab T. 12. In T. 18 wird das Motiv von T. 17 transponiert, übrigens mit dem darin enthaltenen gleichen rhythmischen Beginn von Ende des Hauptmotivs: d''-fis'-gis'-cis''-ais' () und grenzt sich in leiser Spielweise dynamisch von dessen lautem Originalmotiv ab. Dieser Zweitakter wird wiederholt und quasi in Symbiose (auftaktig und laut, aber mit Rhythmus von zweitem Glied () zur „männlichen“ Kadenz (VII⁷-I) geführt, wo noch drei betonte und laute Akkorde nachfolgen, die je nach unten oktaviert werden (beim Letzten bleibt unsicher, ob der Akkord vollständig ist).

(44''): Der „Seitensatz“ beginnt bei T. 23 nur einstimmig und wird durch einen Auftakt von vier Achteln eingeleitet: fis''-e''-dis''-cis'. Darauf folgt eine aufsteigende Linie mit halber Note h' und Viertelnoten his'-cis''-|d''-dis''-e''-fis''-|fisis'' und weiter mit halben Noten: gis''-fis''(Synkope über den Takt) und abschliessendem Viertel e''. Die linke Hand setzt zweistimmig halbe Noten auf T. 3/2.ZZ und T. 4 hinzu (im Bass: Diskantklausel his'-cis', obere Stimme gis' gehalten). Harmonisch ergibt dies V⁶ zu cis-Moll, Diese insgesamt vier Takte, werden als grosse Phrase erlebt, dynamisch und agogisch wird auf den dritten Takt hin phrasiert. Die Sequenz zu H-Dur, mit Dreivorschlag (Verzierung) vor dem Auftakt vervollständigt diesen periodenartigen Achtakter. Dieser wird wiederholt, jedoch mit der melodischen Linie in der Mittellage. Die Begleitung bringt das Kopfmotiv fugatoartig erst unter, dann über der Melodie im Abstand von einem Takt und wird diesmal im Bass mit nach oben gehender Bassklausel auf den Takt abgeschlossen; die anderen Begleitstimmen schliessen über der Melodie mit ihr nachschlagend. Der erste Sextvorhalt a''-gis'' wirkt sehr scharf, der zweite g''-fis'' aber milder. Man spürt deutlich eine agogische Verlangsamung, diesmal je erst auf die zweite ZZ des vierten Takts. Bis hier ist der Seitensatz leise gehalten.

T. 39 (1'13'') mit Auftakt: Die Bass-Achtelfigur dis(als Terz in H-Dur)-fis-dis-fis-e(als Septime von Fis-Dur)-fis-e-fis-usw. ergibt die harmonische Wendung V²-I⁶ in H-Dur. Darüber steht auf der Quinte beginnend auftaktig fis''-|fis''(mit Verzierung: Doppelschlag)-ais''-h'' () den Quartaufstieg des

Kopfmotivs aufgreifend. Dies wird einmal wiederholt und in der Folge zweitaktig in Viertelnoten (erinnert gestisch an den Aufstieg im Seitensatz) in zwei Oktaven weitergeführt: his- | cis-dis-e-fis- | e(halbe Note, auch als dynamischer Höhepunkt)-dis. So ergibt sich eine Barform (aab). Der Bass in T. 41 bekommt eine andere Bedeutung (evtl. eine andere „Aufgabe“/„Akkordaufbau“ in Oktavregel?), nämlich als Terz von II⁶ in H-Dur. Durch die Wiederholung der vier Takte mit anderem Abschluss (aab') ergibt sich wiederum eine „Periode“(Ratz) von insgesamt acht Takten, nur ein wenig lauter als bei T. 23 und folgenden. In Takt 46 wird formverschränkt durch einen Zweitonabschluss fis'-g' in der rechten Hand (auf ZZ 1+/2) weitergeführt, die Mittelstimme entgegnet dazu mit ais-h auf ZZ 2+/1, während in der linken Hand eine dynamisch starke, auftaktige Sechzehntelstriele Fis-Gis-Ais zum H der ZZ 1 erklingt. Diese Figur wird wiederholt, aber diesmal mit dem Zweitonmotiv fis'-gis', welches noch betont wird, wodurch ein harmonisches Wechselspiel mit dem Geschlecht der Subdominante als e-Moll und E-Dur über die insgesamt vier Takte entsteht.

Ab T. 50 (1'34'') beginnen leise Staccato-Viertelnoten auf ZZ 1+: (H)-fis'-ais'-h'- | dis''-cis''-h'-ais'- | fis' ((♩♩♩♩|♩. ♩♩♩)) mit der Begleitung H-cis-dis- | e(halbe Note)-fis-fis im Bass. Die Mittelstimmen erinnern an einen Fauxbourdon-Satz, was demzufolge dis'-e'-fis'-gis' ergäbe. Dieser Zweitakter wird mit öffnender Dynamik eine Terz höher sequenziert: ein Terzgympel wird hörbar, was den Schluss zulässt, dass die Originallage von vorhin noch in der Mittelstimme vorhanden ist. Der Bass ändert sich nun zu dis-cis-H | e(halbe)-fis-fis. Anschliessend wird der Kopf des Zweitakters nochmals zunehmend aggressiver wiederholt (dynamisch stark, mit Akzenten). Der Klang am Ende auf T. 55 ist schwer zu bestimmen (E-Dur/cis-Moll?), da er in der Tiefe sehr dicht gesetzt ist, nur die in Oktaven verlaufende Oberstimme fis'/'-gis'/' wird gut erkennbar (ZZ 1/1+). Es folgt eine Pause auf die ZZ 2+, sowie in T. 56 der Bass mit fis alleine und leise auf die ZZ 1 und auf die ZZ 1+ folgt die Stufe V⁷ von H-Dur, noch leiser und alles im Ritardando, gefolgt von einer Pause auf ZZ 2+, was insgesamt also 7 Takte ergibt.

Bei der Fortführung in T. 57 (1'45'') wird das Motiv des Anfangs nun in der linken Hand aufgegriffen, das heisst, man hört halbe Noten: ,H-E-Dis-Gis-Fis-E-Dis-,H; die Begleitung darüber geht in Achteln vorwärts, ebenso wie beim Anfangsmotiv, wobei diesmal eine wechselnde, prägnante Linie dis-gis-fis-e-dis-cis-h-h, sowie in T. 59 dazu noch die Oberbegleitstimme h-ais(Leitton)-h-a(als Septime → erst da geht es gefühlsmässig wieder zurück zur Tonika E-Dur! Wurde deshalb beim ersten Hören die Überraschungswirkung erreicht?) enthalten ist. Insgesamt sind dies also vier Takte, alle leise gehalten, die halben Noten wiederum ein wenig hervortretend gegenüber den anderen Stimmen.

Die Wiederholung der „Exposition“(Ratz) (1'53'') findet wörtlich getreu statt: Es ist jedoch auffallend, dass der Akkord bei T. 55 nun, wegen des subdominanten Charakters als cis-Moll mit E im Bass bestimmt werden kann, also als II⁶ von H-Dur.

Der Beginn der „Durchführung“(Ratz) (3'40'') in T. 61 (kontinuierliche Zählung, ohne Wiederholungstakte der Exposition) bringt das Hauptmotiv anfänglich in gleicher Form wie zu Beginn, dann folgt, rhythmisch zwar immer noch gleich, neu die Folge c''-f'' statt cis''-fis'' und darauf h'-h''(ab hier mit Unteroktaven)-d''-f''(jeweils stark betont), mit Ende auf e'' als Quintton des Akkordes auf den Beginn von T. 65. Der Bass schreitet dabei Taktweise über e-d bis zum c als Terzton in T. 65, was eine Modulation nach a-Moll zum Sextakkord, also in die moll-Subdominante der Grundtonart E-Dur, ergibt: In T. 61 E-Dur, gefolgt vom a-Moll-Quartsextakkord und in T. 63 einem gis-verminderten Terzquartakkord (Eindruck: verminderter Akkord, aber mit Nonenvorhalt a-gis?). Diese Modulation dauert über insgesamt vier Takte.

In T. 65 (3'48'') übernimmt dann eine in Oktaven verlaufende und agogisch frei vorgetragene Melodie e''(“usw.)-d''-c''-h'-a'-gis'-a'-gis'-a'-h'-a'-a'(♩. ♩♩|♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩|♩. usw.), die sich zwei Mal fast getreu wiederholt (das erste Mal mit beginnendem a statt e, das zweite Mal mit auf e verfrüht beginnendem Auftakt nach der 2. ZZ), dann eine variierte Wiederholung fortspinnend zum c''/'' bringt und mit einer an den „Seitensatz“ erinnernden Synkopenfigur (c''(“usw.)-d''-e''-e''-f''-h'-c'' (♩. ♩♩|♩♩ ♩|♩. usw.) endet. Die Begleitung besteht aus aufwärts gehenden, gebrochenen Sechzehntelakkorden (ebenfalls relativ frei im Tempo, mit grosszügigem Pedal „verwischt“), die in zweitaktigem Wechsel fortschreiten. Die Basstöne sind: |c(2x)|d(2x)|e(2x)(dynamischer Höhepunkt)|f (dynamisch subito leise und im

Daraus resultiert folgendes Formschema (wie persönlich wahrgenommen, System/Terminologie nicht einheitlich einer Theorie folgend, sondern persönliche Mischung von bisher gelernten Terminologien):

Legende:

- ' sequenziert
- ^ diastematisch variiert
- * rhythmisch variiert
- n n-taktiges Element n=(natürliche Zahl)
- ½ halbtaktiges Element
- u Umkehrung
- E nichtmotivische Erweiterung
- V Taktverschränkung
- ^{8v/vb} Oktavierung höher/tiefer
- ab Abspaltung
- AT auftaktig beginnend

- T.1: $4(a-a'-a^{\wedge}-a'^{*})+2(b_{\frac{1}{2}}-b_{\frac{1}{2}}^{8vb}-b_{\frac{1}{2}}^{8vb}-b_{\frac{1}{2}}^{8vb})+2(c-c^{8v})+4((a'^{*})^{u*}-E-(a'^{*}u^{*}-E)^{8vb})+4(a^{8vb}-a^{8vb'}-a^{8vb'}-a^{8vb'})V6^{AT}(|:d-d'^{*}(=(a'^{*})^{AT\wedge}):|d-E)$
- T.23: $4^{AT}(e_4)+4^{AT}(e_4'):|(Begl.var.)+8^{AT}(f-f-g_2-f-f-g_2^{\wedge}*)V4(|:h-h^{\wedge}:|)+7(i_2-i_2'-i_2'^{\wedge}* -i^{ab'})+4(a^{3x8vb\wedge}-a^{3x8vb\wedge})$
bis hier wiederholt
- T.61: $4(a-a'-a^{\wedge}-a^{\wedge})+10(k_2-k_2^{\wedge})-k_2^*-k_2^{\wedge}-(k^{ab}+e^{ab})+6(|:k_2^{\wedge}:|-E_2)+10(|:a^{2x8vb}-a^{2x8vb\wedge}-a-a^{\wedge}:|a^{\wedge}-a^{\wedge})V4(|:h-h^{\wedge}:|)+7(i_2-i_2'-i_2'^{\wedge}* -i^{ab'})$
- T.91: $4(a-a'-a^{\wedge}* -a'^{*})+2(b_{\frac{1}{2}}-b_{\frac{1}{2}}^{8vb}-b_{\frac{1}{2}}^{8vb}-b_{\frac{1}{2}}^{8vb})+2(c-c^{8v})+4((a'^{*})^{u*}-E-(a'^{*}u^{*}-E)^{8vb})+5(a^{2x8vb}-a^{2x8vb\wedge}-a^{8vb'}-a^{8vb\wedge}-E)+6^{AT}(|:d-d'^{*}(=(a'^{*})^{AT\wedge}):|d-E)$
- T.114: $4^{AT}(e_4)+4^{AT}(e_4'):|(Begl.var.)+8^{AT}(f-f-g_2-f-f-g_2^{\wedge}*)+7(a^{2x8vb'}-a^{2x8vb'}-a^{2x8vb\wedge}-a^{2x8vb\wedge}-3x a^{2x8vb\wedge ab})+8(|:a'-a':|^2 \cdot x^{8v}-2x a^{8v\wedge ab}-a_{\frac{1}{2}}^{8v\wedge ab ab}-a_{\frac{1}{2}}^{8v\wedge ab ab}-E(\text{evtl. } a_{\frac{1}{2}}^{8v\wedge ab ab*}))$

Selbstreflexion über den Analysevorgang (drittes Hören):

Ein Gefühl der Einheit wird durch das immer wiederkehrende erste Motiv erweckt. Dies wird in Formschema durch das Element a ersichtlich. Mit Vorwissen, Übung in Gehörbildung und genügend Zeit ist eine Art innerliche Abbildung der Tonhöhen, des Rhythmus, eventuell auch der Phrasierung und Dynamik ähnlich eines Notentexts über das Hören über weite Strecken möglich. (siehe obige detaillierte Beschreibungen etwa beim „Hauptthema“(Ratz)) Aber ist dies überhaupt sinnvoll? Meines Erachtens unbedingt, weil nur über Beschriebenes allfällige Zusammenhänge kognitiv erkannt werden können. Kleingliedrige Formzusammenhänge sind durch ein Schema darstellbar. Auch wenn dieses auf den ersten Blick etwas kompliziert wirkt, bietet es doch Aufschluss, wann welche Elemente in welcher Variation wieder auftauchen.

Ein Gedanken, der bei der Erstellung des Schemas aufkommt: Anfangs sind eher kleine Glieder, ab dem zweiten Abschnitt ab T. 23 grössere Phrasen bestimmbar.

Vereinzelt geschieht der höranalytische Einbezug von Satzmodellen aus der historischen Satzlehre, wie Faux-Bourdon oder Gymelsätze. Die Taktordnung wird offenbar prioritär behandelt, eventuell weil in Formenlehrekursen explizit darauf geachtet wurde. Die von der Höranalyse naheliegendere reine An-

gabe vom Zeitpunkt in der Aufnahme wäre dazu nicht genügend, weshalb die Taktangabe durch Abzählen bestimmt wurde, was zusätzlich dem Leser einen Vergleich mit dem Notentext, falls erwünscht, erleichtert. Es ist mir absolut unverständlich, weshalb der Wiedereintritt des Themas im zweiten Teil („Reprise“) in der ersten und zweiten Höranalyse nicht als solche wahrgenommen werden konnte. Es wurde zu naiv ein wörtlicher Wiedereintritt, also ohne Variation, erwartet.

Dynamische und agogische Merkmale sind sehr interpretationsabhängig. Man ist sich nicht unbedingt gewohnt, nach diesen Merkmalen zu analysieren. Vielleicht, weil etwa die Agogik in der herkömmlichen Analyse mit Notentext graphisch nur in Ausdrücken wie rit./rall. und so weiter, und nicht in einer den Zeitverlauf adäquat widerspiegelnden Darstellung (ausser zum Beispiel bei Space Notation) sichtbar wird. Balanceauffälligkeiten, wie etwa die leisen, tiefen Bässe, sind eventuell auch durch die Anhörumgebung (Wiedergabemedium, Lautsprecher, Umgebung) zu erklären, auch die Aufnahmetechnik und -umgebung spielt wohl eine Rolle.

4.2.4 Viertes Hören (Dauer: ca. 10 Minuten):

Dieser Schritt erfolgt nach Recherche von Hintergrundinformationen über das Stück als mögliche Einflüsse auf die Höranalyse⁶⁷:

Datierung:

Die Entstehung von op. 14/1 wird auf 1798 datiert⁶⁸ und es ist im Dezember 1799 im Erstdruck in Wien bei Verleger Tranquillo Mollo⁶⁹ erschienen⁷⁰. Jedoch stammen die ersten Skizzen vermutlich bereits aus dem Jahre 1795 und damit aus dem Entstehungszeitraum der „Pathétique“, op. 13. Aus dem Skizzenmaterial würde auch hervorgehen, dass in einer ursprünglichen Konzeption op. 13 und op. 14/1 als ein Werkpaar zusammengehörend geplant waren.⁷¹ Es existiert auch eine Fassung für Streichquartett (Hess 34), welche 1801/2 entstand.⁷²

Die Widmung von op. 14 geht an Baronin Josephine von Braun⁷³, der Frau des Direktors der zwei Wiener Hoftheater Peter von Braun⁷⁴. Im selben Jahr 1798 entstehen neben op. 13 unter anderem auch die Streichtrios op. 9, die Klaviersonaten op.10, das Klaviertrio op. 11, die Violinsonaten op. 12/2+3, das Septett op. 20, sowie die Lieder op. 48.⁷⁵

⁶⁷ Die verwendete moderne Sekundärliteratur, welche zur Datierung und Suche nach zeitgenössischen Quellen sich als sehr hilfreich herausstellt, greift oftmals analytische Aspekte auf, welche, falls sie nicht als Analyseabschnitte „überlesen“ werden konnten, für die folgenden Höranalysen zu ignorieren versucht wurden.

⁶⁸ Vgl. Hartmut Hein et al. (Hg.): „Beethovens Klavierwerke“ (Beethoven-Handbuch, Bd. 2), Laaber 2012, S. 583 (Werkverzeichnis).

⁶⁹ Vgl. weiterführend etwa: Th. Antonicek: Art. „Mollo, Tranquillo“, in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950, Band 6 (Lfg. 29), Wien 1975, S. 355.

⁷⁰ Vgl. Hartmut Schick: „Leise Appelle an den Intellekt: Die zwei Klaviersonaten op. 14“, in: Hartmut Hein et al. (Hg.): „Beethovens Klavierwerke“ (Beethoven-Handbuch, Bd. 2), Laaber 2012, S. 98, sowie Siegfried Mauser: „Beethovens Klaviersonaten“, München 2001, S. 58.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 98f.

⁷² Vgl. Siegfried Mauser: „Beethovens Klaviersonaten“, S. 59.

⁷³ Vgl. Klaus Kropfinger: Art. „Beethoven“, in: Ludwig Finscher (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Auflage, Personenteil, Bd. 2, Kassel 1999, Sp. 841/2.

⁷⁴ Vgl. o.A.: „Beethoven als Konzertveranstalter“, online: [http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/list.php?page=museum_internetausstellung_seiten_de&sv\[internetausstellung.id\]=31559&skip=11](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/list.php?page=museum_internetausstellung_seiten_de&sv[internetausstellung.id]=31559&skip=11), aufgerufen am: 15.11.2013.

⁷⁵ Vgl. Klaus Kropfinger: Art. „Beethoven“, Sp. 755/6.

Biographisches/Umfeld/Briefwechsel:

Beethoven hat sich in Wien, nach verlängertem Studienaufenthalt und seit 1794 beendetem Unterricht bei Joseph Haydn, etabliert. Seine Brüder Karl und Johann sind ihm nachgefolgt und es gibt eine steigende Nachfrage der Verlage für seine Kompositionen.⁷⁶ Jedoch lässt sich auch der Beginn der Beeinträchtigung des Hörens um diese Zeit – Kropfingergibt eine schwere Erkrankung nach einer Berlin-Reise 1796 als möglichen Beginn – datieren.⁷⁷ Beethoven erhält Unterricht bei Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri.⁷⁸

Für den Grund der Widmung an Josefine von Braun findet sich in einem Brief vom 22. April 1802 von Beethovens Bruder Karl an den Verlag Breitkopf und Härtel ein Hinweis: Karl begründet das von seinem Bruder nicht persönliche Schreiben dieses Briefes, indem diesem von „Theater-Direktor“ Baron von Braun, das „Theater zu seiner Akademie abgeschlagen“ worden sei. Seinen Bruder müsse es „recht verdrissen [...], sich so unwürdig behandelt zu sehen, besonders da der Baron keine Ursache <hat> und der Bruder seiner Frau[sic] mehrere Werke gewidmet hat.“⁷⁹ Demnach hat sich Beethoven aus den Widmungen eventuell eine bessere Beziehung zum Ehepaar Braun und damit zu den Hoftheatern in Wien zu seiner künstlerischen Entfaltung erhofft.

Ein weiterer Brief betrifft das Arrangieren von Klaviermusik in Streicherbestzungen. Beethoven schreibt in jenem fragmentarisch erhaltenen Schreiben vom 13. Juli 1802 an Breitkopf und Härtel, dass diese Art von „Übersetzung“ eine „unnatürliche Wuth“ sei, welcher nur Mozart und Haydn – bezogen auf deren eigene Werke – wirklich gewachsen seien. Jedoch: „ohne mich an beide grossen Männer anschliessen zu wollen, behaupte ich es von meinen Klaviersonaten auch, da nicht allein ganze Stellen gänzlich wegbleiben und umgeändert werden müssen, so muss man – noch hinzuthun, und hier steht der missliche Stein des Anstosses, den um zu überwinden man entweder selbst der Meister sein muss, oder wenigstens dieselbe Gewandtheit und Erfindung haben muss – ich habe eine einzige Sonate von mir in ein Quartett für G.[Geigen]I.[Instrumente] verwandelt, warum man mich so sehr bat, und ich weiss gewiss, das macht mir nicht so leicht ein andrer nach.“⁸⁰

Auf diese – mir ebenfalls in jeglicher Hinsicht unbekannt – angesprochenen Bearbeitung von op. 14/1 war Beethoven demnach doch recht stolz. Sie blieb jedoch seine einzige Bearbeitung einer Klaviersonate.⁸¹ Erwähnung findet die Bearbeitung ebenfalls in Carl Czernys „Anecdotes und Notizen über Beethoven“, welche im Herbst 1852 bei einem Treffen mit Otto Jahn, der eine Beethoven-Biographie anfertigen wollte, entstanden.⁸² Dabei erwähnt er nur drei Arrangements von Beethoven: Erstens das Septett [op. 20] als Arrangement für Klaviertrio mit Klarinette und Violoncello, zweitens jenes von op. 14/1, sowie drittens das Violinkonzert [op. 61] als Klavierfassung.⁸³ Im letzten Notabene weist Czerny nochmals auf die Bearbeitung von op. 14/1 und vor allem auf die Transposition nach F-Dur hin, welche „um 1805“ (genau: 1802) im Wiener Industrie Comptoir, welches später Konkurs anmelden musste⁸⁴, erschienen sei.⁸⁵ Czerny kannte die ursprünglichen Sonaten sehr gut: „Die 2 Sonaten selber |: Op 14 :| hörte ich 1801 oder 1802 |: gleich nach ihrem Erscheinen :| von ihm [Beethoven] spielen u studierte sie auch bey ihm ein.“⁸⁶

⁷⁶ Vgl. Klaus Kropfingerg: Art. „Beethoven“, Sp. 704ff.

⁷⁷ Vgl. ebd., Sp. 751/2.

⁷⁸ Vgl. ebd., Sp. 751/2f.

⁷⁹ Sieghard Brandenburg (Hg.): „Ludwig van Beethoven: Briefwechsel Gesamtausgabe“, Bd. 1, München 1996, Dok. 85, S. 107.

⁸⁰ Ebd., Dok. 97, S. 116.

⁸¹ Vgl. Hartmut Schick: „Leise Appelle an den Intellekt: Die zwei Klaviersonaten op. 14“, S. 104.

⁸² Vgl. Klaus Martin Kopitz, et al. (Hg.): „Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen“, Bd. 1, München 2009, Dok. 189., S. 218.

⁸³ Vgl. ebd., Dok. 189., S. 221.

⁸⁴ Vgl. ebd., Dok. 189., S. 241, FN 134.

⁸⁵ Vgl. ebd., Dok. 189., S. 234.

⁸⁶ Ebd., Dok. 189., S. 234.

Höranalyse (viertes Hören)⁸⁷:

Es wird beim Hören automatisch eine innerliche Instrumentation der einzelnen Stimmen vorgenommen: zum Beispiel in T. 5 bei den Sechzehntellläufen in vier Lagen. Durch den Gedanken an das Streichquartettarrangement entsteht eine Verbindung zur Instrumentierung, das heisst, man „hört“ quasi die 1. Violine, 2. Violine, Viola und Violoncello nacheinander einsetzen, obwohl natürlich das Klavier spielt. Es ist auffällig, wie non-legato die Interpretation gespielt wird, wenn man sich Streicher vorstellen würde. Etwa die Oberstimme von T. 7 oder, noch extremer, in T. 23 der Seitengedanke, stellt man sich von der Violine in extremer legato-Spielweise vor, während bei dieser Klavieraufnahme sehr viel Attacke in der Artikulation auf jedem Ton liegt. Zu überprüfen wäre, ob dies in einer Streicheraufnahme wirklich legato gespielt würde oder eine non-legato Spielweise bewusst vom Notentext gefordert wird? Stehen im Notentext etwa gar Akzente? In T. 31 im Seitensatz in der Mittellage wird nun mehr Legato wahrgenommen als in T. 26. Eine starke Assoziation mit dem Violoncello kommt beim Triolenauftakt in T. 46 auf. Es stellt sich auch die Frage nach der Instrumentation der Begleitung im Quartett bei T. 65, denn das Klavierarpeggio ist dafür ja nicht sehr sinnvoll. Die Exposition wäre dafür eigentlich mehr oder weniger gleich umsetzbar, weil keine solchen auffälligen Stellen vorkommen, die von Streichern nicht sinnvoll zu spielen wären. T. 81: Das Wechselspiel zwischen Oberstimme und Bass wird auf dem Hintergrund des mehrinstrumentalen Denkens noch klarer wahrgenommen. Bei der „Reprise“ in T. 91 ist es in der Streicherbearbeitung wahrscheinlich nicht viel einfacher, die halben Noten des „Hauptthemas“ transparent in den Vordergrund zu stellen, da ja wegen des Ambitus wahrscheinlich verschiedene Instrumente die Sechzehntellläufe spielen müssen und so das Thema nicht durch eine instrumentierte Balance extremer hervorgehoben werden kann. Wirklich tiefe Bässe sind im Streichquartett mit dem Cello nicht immer realisierbar. Op. 14/1 wirkt im Gegensatz zur in ähnlicher Zeit entstandenen Pathétique op. 13, also dem ersten Satz nur im Vergleich aus der Erinnerung (kein erneuter Hörvergleich), doch sehr schlicht. In Kontrast zum erstem Satz von op. 13 enthält es keine langsame Einleitung, gerade in Bezug auf Ebenenvielfalt wäre die Pathétique bei einer Bearbeitung eher grösser zu orchestrieren, ist aber andererseits doch sehr pianistisch, also vielleicht noch pianistischer als op. 14/1, ausgelegt. Abgesehen davon blieb mir die Pathétique als eher den Motiven entlanggehend in Erinnerung, während op. 14/1 das motivische Material des Anfangs immer wieder bringt, welches dazwischen durch andere Gedanken unterbrochen wird (z.B. bereits in T. 5).

Selbstreflexion über den Analysevorgang (viertes Hören):

Der innerlichen Instrumentierung sollte nicht allzu viel Gewicht beigemessen werden, da Beethoven, gemäss des oben wiedergegebenen Briefes, wahrscheinlich nicht von Anfang an im Sinne hatte, die Sonate für Streicher zu instrumentieren. Seine grundsätzliche Abneigung gegen Bearbeitungen von Klaviermusik für Streicher, sowie die Erwähnung der Einrichtung im Nachhinein spricht gegen diese Intention.

Es entsteht ein sehr voreingenommenes, klischiertes Streicherbild. Man bildet Gedanken an Legatostellen, obwohl nie eine Aufnahme der Bearbeitung gehört wurde. Der Einfluss auf die Hörweise scheint jedoch frappant: Sofort wird der Fokus schärfer auf Artikulations- und Lagenfragen gelenkt. Eine hier nicht behandelbare weiterführende Möglichkeit wäre die Analyse bezüglich Ähnlichkeit/Kontrast zur Streichquartettfassung und zur Pathétique.

Auf diverses Skizzenmaterial wurde von Schick hingewiesen, da aber der Notentext hier nicht herbeigezogen wird, soll konsequenterweise auch das Skizzenmaterial nicht ausgewertet werden.

An sich sind die zusätzlichen Erkenntnisse aus diesem Analyseschritt, abgesehen vom Bewusstsein der Wahrnehmungslenkung auf obige Parameter, eher bescheiden. Für das Auffinden der im folgenden

⁸⁷ Die Streichquartettbearbeitung, sowie die Sonate „pathétique“, op. 13 wurden dazu weder angehört noch im Notentext gesichtet, Op. 13 ist mir jedoch von Hören her einigermassen bekannt. Der Vergleich der Stücke würde einen zu weit führenden Exkurs verlangen.

benutzten Quellen konnte aber ein Anhaltspunkt gewonnen werden: Vorerst wird die Information aufgegriffen, dass Carl Czerny die Sonate gut kannte, weshalb zunächst seine Zusätze zu seiner Übersetzung von Anton Reichas Kompositionslehre als Basis für eine erneute Höranalyse dienen soll.

4.2.5 Fünftes Hören (Dauer ca. 1 Stunde):

Nach Lektüre von:

Carl Czernys Übersetzung von Anton Reichas „Cours de composition musicale“, v.a. dritter Theil: Zusatz des Übersetzers (Czerny): „Über die Formen und den Bau jedes Tonstückes“: „Von der Sonate“⁸⁸

Begründung zur Auswahl:

Czerny war Schüler von Beethoven und somit zeitlich, wie geographisch, ein naher Rezipient. Darüber hinaus kannte er laut eigener oben erwähnter Aussage op. 14 sehr gut.

Zusammenfassung:

Jeder Komponist müsse die grossen Werke der Meister studieren, was über das Klavier zu erfolgen habe, da viele Meister fürs Klavier komponiert haben und auch Stücke für andere Besetzungen mit dem Klavier zu realisieren seien. Zur üblichen Klaviermusik gehörten folgende Gattungen: Sonate, Rondo, Variationen, Fantasie/Capriccio, Präludium/Fuge, Tanzstücke/Märsche.

„Von der Sonate“:

Diese sei die wichtigste Gattung, weil sie alle anderen Gattungen in sich einschliesse und allen Instrumental- und teilweise auch Vokalkompositionen „als Vorbild dienen“ könne.

Sie besteht aus vier bis fünf voneinander unabhängigen Sätzen:

- 1. Satz: bestehend aus einem erstem Teil (sich meistens wiederholend) und einem längeren, eine Durchführung beinhaltenden, zweiten Teil.
- 2. Satz: Entweder ein Adagio, Andante, Allegro scherzando oder ein Thema mit Variationen, aber stets langsamer als der erste Satz.
- 3. Satz: Menuett mit Trio/Scherzo, „in mehr oder minder schnellem Zeitmasse“, darf launisch frei sein, wobei auch „Tanzmelodien“ möglich seien.
- 4. Satz: Rondo/Finale, evtl. mit langsamer Introdution, auch eine Fuge sei möglich.

„Vom ersten Satze der Sonate in einer Dur-Tonart“:

„Vom ersten Theil“:

Dieser beginne eventuell mit einer langsamen Introdution, dann folge die „Grundidee“ meist im Allegro, bestehend aus einer „kräftigen Phrase“, einem „rhythmischen Gesang“ oder einer „kurzen Figur“, deren „Charakter“ durch den ganzen Satz hindurch beibehalten werden muss. Nach erstem Abschluss der „Anfangs-Periode“ folgt deren modulierende, zum – meistens auf der Dominanttonart stehenden – „Mittelsatz (Mittelgesang)“ leitende, „Fortführung“.

⁸⁸ Carl Czerny (Hg., Übers., Komm.): „Anton Reicha: Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition (Orig.: Cours de composition musicale), ausführliche und erschöpfende Abhandlung über die Harmonie, den Generalbass, die Melodie“, dritter Theil, Wien 1832, S. 316ff. (Es werden in der Folge keine Einzelverweise angebracht, da der Seitenbereich von Czernys Ausführungen ab S. 316 überschaubar bleibt).

Man wechsele deshalb in die Oberdominante, weil die „schärferen“ Tonarten (Quintenspirale aufwärts, also \sharp hinzu/ \flat weg) das Interesse und die Aufmerksamkeit steigern, während der Gang in „weichere“ Tonarten (Quintenspirale abwärts, also \flat hinzu/ \sharp weg) „das Gehör gewissermassen wieder abspannt“. Diese Modulation sei deshalb ein vom Gehör gefordertes Gesetz.

Der „Mittelgesang“ stehe also auf der Dominanttonart und der erste Teil schliesse auch auf derselben. Dieser „Mittelgesang“ sei schwierig zu erfinden, weil er gegensätzlich aber doch passend zu dem vorherigen Material sein müsse. Die Funktion sei die Befriedigung der „durch alle vorhergehenden Modulationen und Cadenzen erregte[n] Erwartung auf eine angenehme und geistreiche Art“.

Die „Fortsetzung“ des Mittelgesanges könne entweder aus „energetische[n] oder glänzende[n] Figuren“, die neues Material bringen, oder aus einer „Durchführung“ des „Hauptthemas“, bestehen. Diese Durchführung könne nach einer vollkommenen Kadenz noch eine kürzere Melodie zur Vorbereitung der Wiederholung bringen, wobei auch „fremde“ Modulationen, wenn auch nur vorübergehend, zugelassen seien, wenn die Dominanttonart bestimmend bleibe.

„Vom zweiten Theil“:

Hier ergäben sich freiere Möglichkeiten, als im durch „vorgezeichnete Formen“ bestimmten ersten Teil, mittels „Durchführung der bereits vorhandenen Motive, Einwebung von neuen Gedanken und Modulationen, und, im Falle die Sonate im brillante Styl geschrieben ist, von interessanten Passagen“. Dennoch seien Regeln zu beachten, wie „[...] folgerechte Auseinandersetzung der im ersten Teil angedeuteten Empfindungen, mit stets gesteigertem Interesse und mit ungezwungener, zur rechten Zeit berechneter Herbeiführung des ersten Anfangs [...]“. Czerny macht einen Verweis auf Mozart und Beethoven als Musterkomponisten für ein „symmetrische Gemälde[...], das den zweiten Theil als ästhetisches Kunstgebilde auszeichnen soll“.

Modulationen sollen in erster Linie in „naturgemässe“ Tonarten (d.h. von leitereigenen Stufen, aber ohne diejenige mit vermindertem Akkord [Verweis von Czerny auf 1. Theil der Compositionslehre, S. 65]) erfolgen. Jedoch sind auch entferntere Tonarten möglich, wenn sie „angenehm überraschend, die Gesamtwirkung[sic] nicht störend, und mit einer ungezwungenen Rückkehr in die Haupttonart versehen sind.“

Beim „Wiedereintritt des Hauptthemas“ soll dieses ohne Verlängerungen wiederholt werden. Darauf würden nach einer Kadenz der Mittelgesang in der Grundtonart, sowie die weiteren „im ersten Theil schon vorgekommenen Passagen (jedoch besser mit einigen Veränderungen)“ folgen. Dazu kommt ein „Schlusssatz“, welcher das Stück entweder laut oder leise beendet.

Der Umfang einer Sonate müsse in Relation zu den einzelnen Teilen stehen. Es sei wichtig, „dass eine grössere Ausdehnung nicht sowohl durch eine grössere Anzahl von verschiedenartigen Ideen hervorgebracht werden soll, sondern von der grösseren *Bedeuttheit* derselben [...]“.

Eine übertriebene Länge der Sonate steht für Czerny in Zusammenhang mit der Gefahr der Langweile, aber auch ein allzu kurzes „abschnapp[en]“ könne die Wirkung einer Komposition nehmen.

Anmerkungen Czernys zu einer Sonatine in C-Dur (mit Vergleich der Formenterminologie nach Ratz):

In den Anmerkungen⁸⁹ zum gegebenen Beispiel einer Sonatine in C-Dur spricht Czerny von einer „vollständigen Periode“, was den Schluss zulassen würde, er gebrauche den Begriff im Sinne von Ratz⁹⁰ mit einem Vordersatz, etwa auf einem Halbschluss, und einem Nachsatz, auf einem Ganzschluss endend. Der Begriff des „Satzes“ wie Czerny ihn etwa beim „Mittelsatz (Mittelgesang)“ anwendet, wäre eher vergleichbar mit der Anwendungsweise von Heinrich Christoph Koch (wird später detailliert behan-

⁸⁹ Vgl. Carl Czerny (Hg., Übers., Komm.): „Anton Reicha: Vollständiges Lehrbuch“, dritter Theil, S. 323ff.

⁹⁰ Vgl. Erwin Ratz: „Einführung in die Musikalische Formenlehre“, S. 21.

delt), als mit derjenigen von Ratz. Dieser fordert für einen Satz einen wiederholten Zweitakter mit anschließender viertaktigen Entwicklung.⁹¹ Jedoch gilt bei ihm der „Seitensatz“ als „locker gefügtes“ Gebilde, welcher im Unterschied zum Satz eines „Hauptgedanken“ einen Viertakter enthalte, der „der Vordersatz einer achttaktigen Periode sein könnte; seine Wiederholung wird angegangen, als ob der Nachsatz folgte; bevor jedoch der Viertakter zu Ende geht, wendet er sich ‚woanders hin‘, das heisst er kadenziert nicht wie ein Nachsatz, sondern er erhält eine neue Fortsetzung, die mit dem Folgenden wieder eine Einheit bildet [...]“.⁹² Das Beispiel, das Ratz nennt, das Adagio aus der Sonate, op. 10/1 von Beethoven, funktioniert auch wie er beschreibt; die achttaktige, als „Mittelsatz“ bezeichnete Stelle in Czernys Beispiel ab T. 22 kadenziert jedoch auf einem Ganzschluss ab, was wiederum eher einer „fest gefügten“ Ratz’schen achttaktigen „Periode“ entspräche. Das folgende Motiv der rechten Hand beginnt auftaktig auf den folgenden Takt 30. Für eine adäquate Behandlung mit Ratz spräche jedoch, dass die Begleitung des nächsten Abschnitts (zusammen mit dem letzten Kadenzton verstärkend im subito forte) bereits einsetzt und dass Czerny diesen Takt bereits zum folgenden Teil zählt, was aber eine von der Begleitung her begründete „Tacterstickung“ (nach Koch) auch verlangen würde. Eine Widersprüchlichkeit in Ratz’ Terminologie selbst folgt daraus, dass der Seitensatz konsequenterweise gar kein eigentlicher Satz in seinem Sinne ist.

Abbildung 1: Op. 10/1, Adagio, Beginn Seitensatz (T.24)⁹³

⁹¹ Vgl. Erwin Ratz: „Einführung in die Musikalische Formenlehre“, S. 21.

⁹² Ebd., S. 31.

⁹³ Bertha Antonia Wallner (Hg.): Ludwig van Beethoven: „Klaviersonaten; nach Eigenschriften, Abschriften und Originalausgaben“, Fingersatz von Conrad Hansen, Bd. 1, München 1980, S. 102f.

Abbildung 2: Sonatine in C-Dur, 1. Satz, Mittelsatz (T. 22-29)⁹⁴

In der Folge wurde laut Czerny bei den „den Schluss herbeiführenden Passagen“ (schliessen direkt an den Mittelsatz an, T. 29) das Hauptmotiv wieder verwendet, diesmal auftaktig und variiert weitergeführt. Dabei seien Ausweichungen in andere Tonarten möglich.

Am Schluss folgt noch ein kurzer „Schlussgesang“, der „der Einheit wegen“ die die Dominante bestätigenden Takte 16-19 motivisch aufgreift.

Nach Ratz wäre die Funktion des „Schlusssatzes“ ein „Liquidationsprozess“ der Motivik und eine „harmonisch enger werdende Kadenzbildung“ bis zur ersten Stufe [der Dominanttonart].⁹⁵ Der Terminus „Schlusssatz“ wird von Ratz allgemein häufig, im Zusammenhang mit Sonaten eigentlich sogar ausschliesslich⁹⁶, verwendet; den Begriff „Schlussgruppe“ gebraucht Ratz in anderem Zusammenhang, um etwa den Schlussabschnitt des ersten Teils einer Bagatelle⁹⁷, oder den modulierenden Schlussteil eines Rondoseitensatzes⁹⁸ zu bezeichnen. Eine solche geforderte Liquidation und Verengung wäre in Czernys Beispiel im beschriebenen „Schlussgesang“ festzustellen, wo sich eine Kadenzierung zu G-Dur tatsächlich von zwei- zu halb- oder, je nach Ansicht sogar vierteltaktiger Ausführung verengt.

Der „zweite Theil“ der Sonatine beginne mit einer viertaktigen Phrase, bestehend aus einer Fortführung von Material vom vorletzten Takt des ersten Teils, sowie wieder mit „Anklängen an das Hauptthema“, welche noch zweimal („mehr [...] wäre schon zu viel“) modulierend wiederholt wird, wobei das dritte Mal abgekürzt wird, um das Hauptmotiv ins Gedächtnis zurückzuführen und zur vorübergehenden Zieltonart As-Dur zu gelangen, welche „durch seine nahe Verwandtschaft mit C-Moll, einen natürlichen Übergang zur Haupttonart und zum *Thema* bildet.“ Durch den „übermässigen Sext-Accord“ auf As gelange man wieder zur Dominante, wo das „verkürzte“ Hauptthema (Abspaltungen) noch eine „Halb-Cadenz“ im Sinne eines Halbschlusses mit „Ruhepunkt auf der Dominante“ (vgl. Reicha/Czerny Bd.1, S.18) macht (T.61ff.), worauf dann der „Anfang der Sonate wieder eintritt“.

Diese Einteilung entspricht der von Ratz in anderer Terminologie beschriebenen Struktur der „Durchführung“: Die „Einleitung“ bis zum „harmonischen Ausgangspunkt des Kernes“⁹⁹ fehlt in Czernys Beispiel zwar, wird jedoch von ihm angetönt, als in meist nur in den grösseren Sonaten üblichen „bestimmten und vorbereitenden Cadenz“; der „Kern“ (Ratz) mit einem „zum Zwecke der Sequenz modulierenden Modell“¹⁰⁰ bildet bei Czernys Beispiel die viertaktige Phrase von E-Dur nach a-Moll, darauf folgend ein „Abspaltungsprozess [...] bis zum Erreichen der Dominante [...]“¹⁰¹, welcher bei Czerny aus motivischen Gründen (Erinnern des Hauptthemas) geschieht (T.55); sowie das „Verweilen

⁹⁴ Carl Czerny (Hg., Übers., Komm.): „Anton Reicha: Vollständiges Lehrbuch“, dritter Theil, S. 320.

⁹⁵ Vgl. Erwin Ratz: „Einführung in die Musikalische Formenlehre“, S. 30.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 36.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 172.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 38.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 33.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 33.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 33.

auf der Dominante¹⁰², das Czerny als einen Abschnitt mit „Halb-Cadenz“ des verkürzten Hauptthemas beschreibt. Da der erste, einleitende Teil fehlt, gleiche die Anlage einer Durchführung einer „Scherzform“ (Ratz), wobei das Verweilen auf der Dominante, resp. erwähnter Halbkadenzteil dort nicht vorkommen würde.¹⁰³

Zu den grösseren Sonaten bemerkt Czerny noch, dass der zweite Teil, nach oben bereits erwähnter „einleitenden Cadenz“, den Mittelgesang oder ein neues Thema in einer entfernteren Tonart bringen und mit dem Hauptthema „verflechten“ könne, wobei die „Einheit wohl beachtet werden“ müsse. Ratz gibt nicht an, woraus das Kernmodell bestehen könne, bei seinem Beispiel von Beethovens op. 2/3 stellt er aber fest, dass das Modell aus Material der Exposition gebaut sei.¹⁰⁴

Der Einsatz des Hauptmotivs erfahre dann „der Abwechslung wegen“ einige Änderungen in der Begleitung, über die Unterdominante zur Oberdominante (vgl. erster Teil: die Parallelstelle führt von C-Dur als Unterdominante zur Oberdominante D-Dur in die Dominanttonart G-Dur) gelange man zum ebenfalls variierten Mittelgesang (nun in C-Dur). Darauf folgt eine „Schlusspassage“ (stark verändert gegenüber erstem Teil, wie er bereits erwähnt hat) und der sanfte Schluss, der „dem ruhigen Charakter des ganzen Satzes“ gemäss „angemessener ist, als es ein kräftiger wäre.“

Ratz hingegen legt den Fokus der „Reprise“ auf die Tonarten des Hauptthemas und des Seitensatzes, welche nun beide in der „Haupttonart“ stehen. Die Transposition des Seitensatzes in die Haupttonart sei in den Augen der „klassischen Meister bereits eine so weitgehende Veränderung des Charakters, dass wir in diesem Teil der Reprise nur selten noch weitere Veränderungen antreffen“.¹⁰⁵ Was also die Variation betrifft, nehmen Czerny und Ratz gegensätzliche Haltungen ein.

Bemerkungen Czernys zur Sonate, op. 53, „Waldstein“, von Beethoven:

Czerny beschreibt an diesem Beispiel die gewichtige Ausnahme von „neuere[n] Autoren“, den Mittelgesang in einer „Obermediante“ zu setzen. (Auch die „Unterdominante“ sei möglich, wobei er die *Untermediante* meint (Druckfehler?), weil er als Beispiele etwa C-Dur zu A-Dur oder B-Dur nach G-Dur gibt und im vorherigen Beispiel der C-Dur Sonatine die von ihm bezeichnete Unterdominante deutlich ein F-Dur-Akkord (T.76) ist).

Zu seinem in einem „Grundriss“ (Gerüstsatz) wiedergegebenen Notenbeispiel des ersten Satzes bemerkt Czerny, dass dieser sich „für den Singchor gesetzt sogar zu einem ernst-ruhigen Kirchensatze vollkommen eigne“. Auf einem solchen Grunde ruhe jedes Werk von Beethoven und ein Schüler solle (quasi als Analyse- und Kompositionslernmöglichkeit) diese Werke „in allen ihren Grundaccorden zu Papier bringen“ und auch eigene Stücke auf dieser Grundlage komponieren.

Zusätzliche Lektüre von:

*Carl Czerny: Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*¹⁰⁶ (1842):

Zusammenfassung:

Czerny schreibt im Vorwort, er sei von vielen Seiten gebeten worden, „den Vortrag der Beethoven'schen Clavier-Werke zu besprechen.“¹⁰⁷ Er fühle sich dazu imstande, weil er „schon in früher Jugend (vom Jahre 1801 an) den Unterricht Beethovens im Clavierspiel genoss, alle Werke desselben gleich bei ihrem Erscheinen, und viele darunter unter des Meisters eignen Leitung mit grösster

¹⁰² Vgl. Erwin Ratz: „Einführung in die Musikalische Formenlehre“, S. 33.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 33.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 33.

¹⁰⁵ Ebd., S. 36.

¹⁰⁶ Vgl. Paul Badura-Skoda (Hg.): „Carl Czerny: Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke“, Wien 1963.

¹⁰⁷ Ebd., S. 24 (Original: 32), FN.

Vorliebe einstudierte, und sich auch später, bis an Beethovens letzte Tage, seines freundschaftlichen und belehrenden Umgangs erfreute. C.Cz.¹⁰⁸

Czerny stellt die Forderung auf vollständiges Studieren der Werke, denn wenn man diese nur spielen lerne, bleibe „jener Geist und eigenthümliche Humor, jene geniale Freiheit und das tiefe Gefühl für die Schönheiten fremd [...], welche in der Gesamtmasse [sic] der *Beethoven'schen Compositionen* verborgen liegen und daher den Schlüssel zu jedem einzelnen Werke geben.“ (S.24[32]) Darüber hinaus reiche es auch nicht, die Schönheiten nur zu fühlen, man müsse sie „dem Hörer mitzutheilen wissen“, auch wenn die Werke nicht immer diejenige Wirkung beinhalte, welche „mancher Bewunderer Beethovens“ sich wünsche.¹⁰⁹

Die Werke würden sich für „wohl ausgebildete Pianisten“ eignen und in der Regel nicht für die Jugend oder solche, die rein und schön spielen lernen wollen.¹¹⁰

Den Charakter der Werke beschreibt Czerny als „ernst, gross, kräftig, edel, höchst gefühlvoll, dazu oft humoristisch und muthwillig, bisweilen auch barock, aber immer geistreich, und wenn auch manchmal düster, doch niemals süsslich elegant, oder weinerlich sentimental. Jedes seiner Tonstücke drückt irgend eine besond'ere konsequent festgehaltene Stimmung oder Ansicht aus, der es auch selbst in den kleinsten Ausmalungen treu bleibt.“¹¹¹ Diese Aussage spricht in ästhetischen Gesichtspunkten gegen das später sich herausbildende Dualismusprinzip (etwa ab Adolph Bernhard Marx) des Sonatenhauptsatzes. Ratz zum Beispiel spricht etwa vom „in seiner motivisch-thematischen Struktur sich grundsätzlich vom Hauptgedanken unterscheidenden Seitensatz“¹¹², was aber relativierend nur die Bauweise anspricht und nicht den „Charakter“, worauf Czerny sich hier beruft.

„Brillante“ (virtuose) Stellen sollen nie zur Hauptsache oder zur reinen Demonstration der Fingerfertigkeit verwendet werden. Jedoch seien Beethovens Werke generell einfach schwer zu spielen.¹¹³

Beethovens Werke müssten auf „eigenthümliche Weise“ gespielt werden und deshalb anders als etwa jene von Mozart, Clementi oder Hummel, wobei nicht genau gesagt werden könne, wie. Dies ergäbe sich erst aus dem genauen Studium sämtlicher Werke.¹¹⁴

Beethoven sei „in seiner Blüthezeit einer der grössten *Pianisten*“ gewesen. Jedoch „könnte sie (in Bezug auf die jetzt ganz anders ausgebildete Reinheit und Deutlichkeit bei Schwierigkeiten [Hinweis auf zu Czernys Zeiten stark fortgeschrittene Klaviertechnik?]) nicht immer als Muster dienen; und selbst die geistige Auffassung erhält durch den veränderten Zeitgeschmack eine and'ere Geltung, und muss bisweilen durch and'ere Mittel ausgedrückt werden, als damals erforderlich waren.“¹¹⁵ Dies zeigt, dass Czerny sich einer veränderten ästhetischen Auffassung bewusst war.

Die „allgemeine Regel“, die Czerny zum Vortrag von Beethovens Werken aufstellt besagt: „beim Vortrage seiner Werke, (und überhaupt bei allen klassischen Autoren) darf der Spieler sich durchaus keine Änderung der Composition, keinen Zusatz, keine Abkürzung erlauben.“ Auch Oktavierungen, welche durch neuere Instrumente möglich wären, sowie zusätzliche Verzierungen, seien nicht günstig. „Denn man will das Kunstwerk in seiner ursprünglichen Gestalt hören, wie der Meister es sich dachte und schrieb.“¹¹⁶ Diese Aussage zeigt eine recht genaue Vorstellung seines Werkbegriffs auf und bezieht sich demzufolge mehr auf die Originalität als auf eine Frage nach gestörten Proportionen, wobei dies natürlich in des Komponisten Absicht inbegriffen und damit für Czerny in dessen Forderung ebenfalls enthalten ist.

Jedoch könnte diese zentrale Forderung eventuell auf die Rüge von Beethoven bezüglich eines zu improvisierend ausgeschmückten Spiels von Czerny bei Opus 16 zurückzuführen sein, wie der Brief vom 12. Februar 1816 von Beethoven an Czerny verraten könnte: „[...] ich platzte gestern so heraus, Es war mir sehr leid, als es geschehen war, allein dies müssen sie einem *autor* verzeihen, der sein werk lieber

¹⁰⁸ Paul Badura-Skoda (Hg.): „Carl Czerny: Über den richtigen Vortrag [...]“, S. 24 (32), FN.

¹⁰⁹ Ebd., S. 24 (32).

¹¹⁰ Ebd., S. 25 (33).

¹¹¹ Ebd., S. 25 (33).

¹¹² Erwin Ratz: „Einführung in die Musikalische Formenlehre“, S. 33.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 25 (33).

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 26 (34).

¹¹⁵ Ebd., S. 26 (34).

¹¹⁶ Ebd., S. 26 (34).

gehört hätte gerade, wie er's geschrieben, so schön sie auch übrigens gespielt.“¹¹⁷ Dieses Dokument zeigt den starken Werkbezug mit Originalitätsanspruch von Beethoven selbst, wobei von Czerny auch erwähnt wird, dass er seine Werke selbst immer wieder anders interpretiert habe: „So ausserordentlich sein Spiel im Improvisieren war, so war es oft weniger gelungen beym Vortrag seiner bereits gestochenen Compositionen denn da er sich nie die Geduld u Zeit nahm, etwas wieder zu exercieren, so hing das Gelingen meistens vom Zufall u Laune ab [...]“¹¹⁸ Auch ein anderer Beethoven-Schüler Ferdinand Ries äusserte sich zum Spiel seines Lehrers folgendermassen: „Im Allgemeinen spielte er selbst seine Compositionen sehr launig, blieb jedoch fest im Tacte, und trieb nur zuweilen, jedoch selten das Tempo etwas. Mitunter hielt er in seinem crescendo mit ritardando das Tempo zurück, welches einen sehr schönen und höchst auffallenden Effekt machte.“¹¹⁹

Czerny teilt die Klavierwerke in drei Perioden ein: einer ersten bis zu op. 28 (im „Mozart-Haydn-schen Style“), einer zweiten bis op. 90 (Entfaltung „seine[r] ganze[n] wahre[n] Eigenthümlichkeit“), sowie der letzten (eine „neue Richtung“ einschlagend).¹²⁰

Bemerkungen zur Sonate Nr. 9 (op. 14, Nr. 1), 1. Satz:

Czerny geht alle Sonaten der Reihe nach durch und gibt in seinen Notenbeispielen jeweils die ersten Takte wieder. Ein Vergleich mit dem Notentext (Konsultation nur dieser ersten Takte) drängt sich bei der folgenden Höranalyse auf, um zu sehen, inwiefern die detaillierten Angaben Czernys auch im Notentext einer Ausgabe vermerkt sind und vor allem, ob und inwiefern diese Angaben in der Interpretation der Aufnahme zu hören sind.

46 § 18.

Sonate № 9. (Op. 14, N^o 1.) erschien 1799 in Wien bei *Mollo.*
(jetzt *Haslinger*)

Allegro. ♩ = 132.

1^{ter} Satz.

Abbildung 3: Beginn von op. 14/1 in Czernys „Über den richtigen Vortrag [...]“.¹²¹

¹¹⁷ Sieghard Brandenburg (Hg.): „Beethoven: Briefwechsel“, Bd. 3, Dok. 902, S. 228, und vgl.: Beate Angelika Kraus: „Beethovens ‚ClavierSachen‘ und ihre zeitgenössische Rezeption“, in: Hartmut Hein et al. (Hg.): „Beethovens Klavierwerke“ (Beethoven-Handbuch, Bd. 2), Laaber 2012, S. 489.

¹¹⁸ Klaus Martin Kopitz, et al. (Hg.): „Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen“, Bd. 1, Dok. 189., S. 232.

¹¹⁹ Paul Badura-Skoda (Hg.): „Carl Czerny: Über den richtigen Vortrag [...]“, S. 9, nach Ferdinand Ries et al. (Hg.): Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, Koblenz 1838.

¹²⁰ Vgl. Paul Badura-Skoda (Hg.): „Carl Czerny: Über den richtigen Vortrag [...]“, S. 26 (34).

¹²¹ Vgl. ebd., S. 38 (46).

Ein Vergleich dieser Takte mit dem Notentext (Urtextausgabe des Henle-Verlags¹²², sowie vergleichend mit dem Erstdruck des Mollo-Verlags¹²³): Die Tempovorgabe „Allegro“ der Notenausgaben wird von Czerny durch die Metronomangabe $\text{♩} = 132$ ergänzt, später gibt dieser in der von ihm revidierten und mit Metronomzahlen versehenen Simrock-Ausgabe um 1850 $\text{♩} = 144$ ¹²⁴ an, was doch merklich rascher ist. Die Artikulation wird gegenüber den Ausgaben verdeutlicht: Die akkordische Achtelbegleitung der linken Hand soll zumindest in den ersten zwei Takten staccato gespielt werden. Der dritte Takt wäre demnach breiter zu spielen, wenn von einem Druckfehler abgesehen wird, denn Czerny schreibt in seinen übrigen Beispielen alle Artikulationsangaben, auch wenn sie wiederholend erscheinen, konsequent aus und geht darum wahrscheinlich nicht von einem automatischen „simile“-Denken des Lesers aus. Auch die Sechzehntelfiguren des fünften Taktes sind am Anfang mit Akzent, am Schluss mit Staccatopunkt auf der Viertelnote genau bezeichnet. Dazu wurden diese noch mit einem Legatobogen versehen. In den Ausgaben stehen bei diesen Figuren nur die unbezeichneten Noten.

Interessant scheint jedoch, dass in T. 4 die die Figur abschliessende Viertelnote auf e⁴ in Czernys Wiedergabe keinen Staccatopunkt erhält, wie es in den Ausgaben der Fall ist. Die Setzung der Phrasierungsbögen der ersten vier Takte lassen besonders viel Spielraum für Interpretationen zu: Bei Czerny geht der erste Bogen über drei Takte, ein zweiter, quasi als Legatobogen, nur über die Figur des vierten Taktes. Dieser vierte Takt stimmt, was den Bogen angeht, mit den Ausgaben überein. Die ersten drei Takte werden in der Henle-Ausgabe in zwei Takte plus einen Takt aufgeteilt, wobei im Mollo-Erstdruck der erste Bogen bis zum d⁴ des zweiten Taktes reicht und von dort ein neuer Bogen über den dritten Takt reicht. Ob diese Schreibweise eine drucktechnische Art der Czerny'schen Auslegung darstellt, lässt sich anhand eines Parallelbeispiels eventuell näher untersuchen: In T. 40 steht beim Mollo-Erstdruck wiederum ein Legatobogen über drei Noten, wobei bei der dritten ein weiterer Bogen über die folgenden sechs Viertelnoten beginnt. Bei der dort wörtlichen Wiederholung in T. 44 („Nachsatz“) sind die beiden Bögen verbunden wiedergegeben, was eventuell auf eine vereint intendierte Bogensetzung schon bei der ersten Stelle schliessen lassen würde.

Die Henle-Ausgabe schreibt bei beiden Stellen den Bogen über drei Schläge und beginnt einen neuen Bogen auf Schlag vier, wie es eigentlich im Erstdruck in beiden Fällen so nicht dargestellt ist. Die dynamische Angabe „p“ bei Czerny entspricht den Ausgaben, jedoch hat er zusätzlich bei der vierten halben Note fis⁴ (T.2 ZZ 2) beginnend, eine Crescendogabel vermerkt, welche zum Phrasenhöhepunkt auf den vierten Takt hinleitet, nach welchem eine Decrescendogabel über die ersten zwei Zählzeiten des vierten Taktes die Abphrasierung anzeigt. Auch Fingersätze für die Figuren in T. 5 werden von Czerny für jeden Ton einzeln angegeben und sind so zu beschreiben, dass in Quintposition beginnend (Mittelfinger beginnend, wenn in Terzen) diese möglichst lange gehalten wird. Alle diese Angaben Czernys dürften im Grunde auf den Unterricht mit Beethoven zurückgehen, wobei natürlich – wie etwa die Tempowahl bei der Simrock-Ausgabe zeigt – Veränderungen gegenüber einer „originalen Intention“ Beethovens – sofern es diese gab und welche dann durch den „veränderten Zeitgeschmack“ (siehe oben) beeinflusst worden wäre – wahrscheinlich sind.

Czerny gibt schliesslich eine Anmerkung im Hinblick auf den ganzen ersten Satz wieder: „Dieser Satz ist von heiter'm, edlen *Character* und wird lebhaft, aber gemüthlich vorgetragen. Der Mittelsatz (vom 23sten Takt) muss ausdrucksvoll und ja nicht schleppend gespielt werden, da er sonst etwas leer erschiene. Die nachfolgende Melodie (vom 49sten Takt) sehr zärtlich und harmonios. Auch in diesem Satze wechseln die Ideen auf eine malerisch-poetische Weise, und bilden ein zwar kleines aber reiches Gemälde.“¹²⁵

¹²² Vgl. Bertha Antonia Wallner (Hg.): Ludwig van Beethoven: „Klaviersonaten“, S. 164.

¹²³ Vgl. Ludwig van Beethoven: „Deux Sonates pour le Piano-Forte, Oeuvre 14“, Wien o.J.[1799], online: http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15123&template=dokseite_digitales_archiv_de&dokid=T00011823&seite=1-1, aufgerufen am 19.11.2013.

¹²⁴ Vgl. Paul Badura-Skoda (Hg.): „Carl Czerny: Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke“, Wien 1963, S. 7 und Kommentar des Hg. S. 2.

¹²⁵ Ebd., S. 38 (46).

Höranalyse (fünftes Hören):

Der „erste Theil“ von op. 14/1 würde nach Czerny mit dem „Hauptthema“ als „Grundidee“ beginnen, welches in den ersten vier Takten hörbar ist. Die „Anfangs-Periode“ von zwölf Takten, hier nicht im Sinne Ratz' zu verstehen, würde dem Ratz'schen „Hauptthema“ entsprechen. Jedoch lässt sich diese nochmals gemäss den oben ausgeführten Merkmalen (siehe auch Formschema) aufteilen. Die Aufnahme spiegelt die ersten vier Takte von Czernys Spielanweisung in keiner Weise wider, da das phrasierende Crescendo bereits auf dem dritten Takt seinen Höhepunkt findet, die Achtelnoten der linken Hand nicht staccato, sondern legato und mit Pedal gespielt werden und die Phrasierung eher abgesetzt als zusammenhängend wirkt, wenn auch im dritten Takt die gehörte Phrasierung der Henle-Ausgabe am nächsten kommt (zweiter Ton h'/' leiser als d'', an welchen er angebunden ist). Einzig das e''' wird, wie in Czernys Beispiel empfohlen, breit, statt wie in den Ausgaben staccato, gespielt. Die folgenden Figuren sind zwar gemäss Czerny kurz abschliessend, beginnen jedoch nicht sonderlich akzentuiert und werden auch nicht überaus legato gespielt; eine Interpretation, wie sie aus den nichtbezeichneten Ausgaben durchaus angebracht erscheint.

Auch das Tempo entspricht mit dem bezeichneten $\text{♩} = 132$ vom persönlichen Gefühl her eher einem „gemütlichen“ Vortrag, als es in der Interpretation von Barenboim geschieht, doch die Angabe wird in Czernys Simrock-Ausgabe ja nach oben in etwa jenes Tempo der Aufnahme korrigiert. Weitergehende Untersuchungen führten ins Feld der Interpretationsforschung, was hier nicht das Ziel sein kann. Jedoch muss hier das Hörerleben des Alla Breve-Taktes natürlich in Frage gestellt werden, denn offenbar war die Viertelnote als Pulsschlag intendiert, was ja auch, wie bereits festgestellt, erst dann ein Tempo im Allegro ergibt. Dennoch wird am persönlichen Gefühl des Alla Breve-Taktes festgehalten.

Ab T. 13 würde die „modulierende Fortführung/-setzung“ beginnen, welche, ähnlich wie in Czernys Beispiel der Sonatine in C-Dur aus Material des „Themas“ (hier der gleiche Anfang des Kopfmotivs, sowie die über dem Orgelpunkt stehenden auftaktig eingesetzten und diastematisch variierten Entlehnungen der Figur des vierten Taktes) besteht. Die deutliche Manifestierung auf dem Orgelpunkt (T. 17) der V der Dominanttonart scheint für Czerny nicht besonders erwähnenswert, auch wenn sie in der Beispielsonatine durchaus vorkommt. Dies eventuell, weil sie allgemein sowieso als ein bevorzugtes Mittel gilt, um damit den „Mittelsatz“ dominantisch einzuführen.

Die Stelle ab T. 23 wird nun terminologisch zum „Mittelsatz“. Er steht wie gefordert auf der Dominanttonart, um nach dem „Gesetz des Gehörs“ die „Aufmerksamkeit zu steigern“, was aber persönlich nicht unbedingt so erlebt werden kann. Jedoch wäre es eventuell vom Gefühl her komisch, wenn etwa die Subdominanttonart eintreten würde. Auf jeden Fall kann die geforderte „Befriedigung der Erwartung nach den Modulationen und Cadenzen“ durch den „Mittelsatz“ in einer gewissen Beruhigung der Komposition nachempfunden werden, was laut Czerny ja die Funktion des Mittelsatzes ist. Dieser hat im viertaktigen Aufbau mit Sequenz und variierten Wiederholung dieser acht Takte nun wenig mit einem „Satz“ oder gar einer „Periode“ nach Ratz gemein und lässt sich in seiner Terminologie kaum adäquat einordnen, weshalb eine Beschreibung, was mit dem Material geschieht und wie es verändert wird, durchaus vorzuziehen ist, so wie dies in der dritten Höranalyse bereits durchgeführt wurde.

Entgegen der Spielanweisung Czernys wird der „Mittelsatz“ in den ersten zweimal vier Takten je gegen Schluss etwas schleppend interpretiert. Auch die Weiterführung des „Mittelsatzes“, welche nach Ratz einen Nachsatz fortführend verlaufen sollte, wird hier in op. 14/1 erst nach einer merklichen, wenn auch „weiblichen“, also nachschlagenden Kadenz in T. 38 begonnen. Ähnlich wie im Czerny-Beispiel der Sonatine wird bei diesem Übergang die Begleitung, wenn auch nur einen Schlag, zum auftaktig folgenden Motiv zeitlich vorgezogen.

Das Material der Fortführung (T. 39) besteht, wie Czerny es fordert, aus dem Hauptthema, nämlich aus dem variierten Quartaufstieg, wobei die gestische Viertelnotenkette in Takt 41 vom Hören her stark an den Aufstieg des „Mittelgesangs“ erinnert. Dieser Abschnitt kadenziert gemäss Czerny ab und auch die „kürzere Melodie“ zur Vorbereitung der Wiederholung mit den Anlaufaktakten ab T. 47 mit Auftakt (Anlauf wegen Spiel mit fis'-g', fis'-gis', welcher schliesslich zur Melodie, beginnend mit fis-ais'' aber piano und kurz, führt → wird als sehr wirkungsvoll erlebt) ist in T. 51 mit Auftakt zu verorten. Dieser „Schlussgesang“ greift motivisch aber nicht auf die Stelle vor dem „Mittelgesang“ zurück, wie es Czerny

beim Beispiel der Sonatine beschreibt. Der erste Teil wird wiederholt, wie Czerny es als Möglichkeit erwähnt. Es wäre ihm zufolge ein grosser Eingriff, diesen Teil nicht zu wiederholen, denn so würde man seine wichtigste Regel (immerhin durch erweiterten Abstand hervorgehoben), dass man sich keine Erweiterungen und Abkürzungen erlauben dürfe, verletzen.

„Zweiter Theil“: Mit der Modulation nach a-Moll, der „vorbereitenden Cadenz“ nach Czerny (vgl. Ratz: „Einleitung der Durchführung“) begibt sich Beethoven in eine, von Czerny als „entfernter“ beschriebene, da nicht leitereigene, Tonart. Jedoch ist sie wahrscheinlich eine der nahesten aller entfernteren Tonarten, da die Haupttonart als Dominante zu ihr steht. Dann beginnt die im dritten Hören beschriebene Melodiefigur (vgl. Ratz: „Kern“), welche nur in einem ersten Abschluss durch die Synkope etwas an den Seitensatz und eventuell – zwar etwas weit hergeholt – an die Achtel in der Stelle ab T. 8 erinnert und deshalb, wie Czerny es beschreibt, weniger eine „Durchführung der bereits vorhandenen Motive“, als mehr eine „Einwebung von neuen Gedanken und Modulationen“ bringt und sich Beethoven die Möglichkeiten der vermehrten „Freiheiten“ des Teils durchaus nimmt.

Es folgt vor dem Wiedereintritt des Themas, gleich wie im Sonatinen-Beispiel von Czerny, ein Abschnitt, der das Hauptthema aufgreift (T. 81): Hier wird jedoch nicht innerhalb des Motivs „verkürzt“ abgespalten, sondern die ganze Phrase auf zwei Takte verkürzt, welches dazu diastematisch variiert wurde, um den Orgelpunkt auf H/h (vgl. Ratz: „Verweilen auf der Dominate“) zu wahren – es kommen nur H-Dur- und e-Moll-Akkorde (quasi „Halb-Cadenzen“ von e-Moll) vor – und so dominantisch den Wiedereintritt vorzubereiten.

Jener Wiedereintritt folgt, ähnlich wie in der Beispiel-Sonatine von Czerny, in der Begleitung variiert (harmonisch verdichtet und Sechzehntelketten hinzugefügt), jedoch, wie von ihm gefordert, ohne proportionale „unnötige Verlängerungen“. Ab T. 95 kommen die Elemente gar wörtlich wieder vor, bis dann in T. 103 die „Cadenz“ (vgl. Ratz: „harmonische Einrichtung“) zur Vorbereitung des „Mittelsatzes in der Grundtonart“ beginnt. Bei dieser Stelle, welche im dritten Hören bereits als in den Proportionen ungewöhnlich beschrieben wurde, erscheint bei diesem Hörvorgang und der Konsultation des Notentextes im Hörvergleich der Stellen einiges klarer: Die Stelle bei T. 107 beginnt im zweiten Teil genauso wie im ersten Teil (T. 17) als Kadenz abschliessend – dieser Abschluss wird explizit durch ein Forte auf der halben Note verdeutlicht – jedoch bringt der erste Teil dann die durch jenes Forte eingeteilte Figur sofort im Piano und wechselt alternierend ab. Die Stelle im zweiten Teil beginnt mit der halben Note, jedoch diminuiert (im verzierenden Sinne) und im Forte (also dynamisch vertauscht gegenüber dem ersten Teil) und alterniert wiederum, weshalb der Kadenz wegen in T. 112 nochmals das Diskantmotiv von T. 111, diesmal jedoch sforzato (um die dynamische Proportionalität des ersten Teils wieder herzustellen), gebracht werden muss, um dann in den Viertelnotenakkorden abzuschliessen. Daraus ergibt sich dann die zwangsläufige Verlängerung gegenüber dem ersten Teil.

Interessant ist auch die Feststellung, dass in diesen Abschnitten der Hauptgedanke eingeflochten wurde: In T. 17 wäre mit den Achtelnoten Fis als halbe Note zusammengefasst die Kette: Fis-H-Ais-d-cis-H-Ais in der Basslinie über dem Orgelpunkt feststellbar (mit Hilfe des Notentextes verifiziert), welche transponiert nach H im Anklang H-e-dis-g in Takt 81 wieder über dem Orgelpunkt erscheint und in der Parallelstelle von T. 17, nämlich bei T. 107 wieder in der längeren Form H-e-dis-g-fis-e-dis-usw. auftritt. Eventuell wurde in der Interpretation von Barenboim deshalb der Orgelpunkt immer dynamisch etwas zurückgehalten, um auf diese Linie aufmerksam zu machen, welche mir leider bis jetzt nicht aufgefallen ist. Dann folgen der Mittelsatz und die sich diesem anschliessenden Teile, wobei jene, abgesehen von der Transposition nach E-Dur, ohne grosse Veränderungen, wie sie Czerny eigentlich fordert und im Beispiel der Sonatine auch aufzeigt, auskommen. Der angehängte „Schlusssatz“ knüpft eng an das Thema an und spielt nochmals, was jetzt bei diesem Hördurchgang neu auffällt, auf den Wechsel zwischen Ganzton und Halbton an (diesmal im Bass), wie er schon in T. 46ff. vorgekommen ist. Der Satz endet leise, was offenbar dem Charakter des Ganzen („heiter“ und „edel“) mehr entspricht, als ein lauter Schluss.

Selbstreflexion über den Analysevorgang (fünftes Hören):

Es drängt sich die Frage nach dem durchgehenden „Charakter“ auf, weshalb ich mich im Folgenden auch noch damit beschäftigen möchte, was darunter genau zu verstehen ist. Denn der Hinweis auf einen einzigen durchgehenden Charakter in der Sonate wird kaum an Hochschulen oder der Universität thematisiert. Als Hochschulabgänger würde man im allgemeinen durch den gelernten Stoff davon ausgehen, dass in der „Durchführung“ zumindest eines der beiden „Themen“ („Hauptsatz“ und „Seitensatz“) verarbeitet würde, was hier aber nicht bestätigt werden kann und offenbar von Theoretikern wie Czerny auch nicht verlangt wird.

Der Stellenwert der einzelnen Teile kann von der theoretischen Terminologie ausgehend nun auch konkret an der Musik festgemacht werden: Das „Hauptthema“ wird immer wieder durch das ganze Stück verarbeitet, während dem der „Mittelgesang“ für sich steht und kaum wieder explizit aufgegriffen wird. Das Dualismusprinzip von Themen, die sich gleichberechtigt in der „Reprise“ vereinigt finden, welches oft postuliert wird, kann hier getrost vergessen werden. Es soll lieber phänomenologisch beleuchtet werden, was genau in der Musik enthalten ist.

Auch die erst jetzt wirklich wahrgenommenen Passagen T. 17, 81 und 107 des Aufgreifens des „Hauptgedankens“ haben dessen Hauptbehandlung als Prinzip in diesem Stück bestärkt.

Durch diese Art von Hintergrundinformationen wurde eine von den herkömmlichen Formprinzipien zum Teil abweichende Behandlung eines formalen Aufbaus gefunden, welche diesen durchaus hörend nachvollziehen lässt und mindestens gleiche Berechtigung wie jene Prinzipien einnimmt.

Einen Gerüstsatz zu erstellen, wäre sicherlich ein aufschlussreiches Verfahren zum Gewinn weiterer Erkenntnisse über die Harmonik. Da Czerny aber bei seinen eigenen Bemerkungen dazu nicht viele Informationen liefert, wird bei harmonisch einschlägigeren Quellen sicher noch näher darauf einzugehen sein, um eventuell dort die Erstellung eines Gerüstsatzes zu erwägen. Dies würde jedoch musikalische Notation voraussetzen, was die selber gewählten Methoden an und für sich ausschließen und für das Ziel der Höranalyse weniger von Interesse wäre.

4.2.6 Sechstes Hören (Dauer: ca. 2 Stunden):

Nach Lektüre von:

Heinrich Christoph Koch: „Versuch einer Anleitung zur Composition“¹²⁶ (1782-93)

Begründung zur Auswahl:

Koch ist, neben verschwindend kleinem Anteil an Joseph Riepel, der einzige Theoretiker des 18. Jahrhunderts, nach welchem an der Musikhochschule analytische Verfahren gelehrt werden. Diese stossen jedoch bei Studenten auf wenig Gegenliebe, da sie aus ihrer Sicht nur eine weitere, mühsam zu erlernende Analyseverfahren darstellen. Vom Zeitrahmen her passt Koch in die Zeit von Beethovens op. 14: Sein letzter Band des „Versuchs“ ist sechs Jahre vor dem Erscheinen der Sonate herausgegeben worden, das zweite wichtige Werk, das „Musikalisches Lexikon“, drei Jahre später. Das Umfeld ist aber natürlich ein anderes: Koch weilte zeitlebens in Rudolstadt¹²⁷ und benennt in diesen zwei Schriften konkret als prominentesten Komponisten des Wiener Umfelds Joseph Haydn¹²⁸, von welchem auch eine der wenigen Spuren (im Lehrerverhältnis) zu Beethoven führt, der selbst zwar nicht direkt erwähnt wird, auch wenn Siegfried Mauser fälschlicherweise behauptet, Koch gebe in seinem „Lexikon“ eine „detaillierte Zyklus- und Satzbeschreibung“ unter dem Schlagwort „Sonate I“ wieder.¹²⁹ Jedoch

¹²⁶ Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „Heinrich Christoph Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘ (3 Teile)“, Nachdruck von Rudolstadt/Leipzig 1782-93, Hannover 2007.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 9.

¹²⁸ Vgl. ebd., z.B. S. 432.

¹²⁹ Vgl. Siegfried Mauser: „Beethovens Klaviersonaten“, S. 9.

bezieht er sich wahrscheinlich auf die gut 60 Jahre später herausgegebene und „umgearbeitete“ Version von Arrey von Dommer, der auch den Artikel über die „Sonate I“¹³⁰ verfasst haben muss – worin Beethoven tatsächlich erwähnt wird –, da Koch in seiner Ausgabe von 1802 nur den Artikel „Sonate“ verfasste und darin nur Bezug auf Komponisten wie C. Ph. E. Bach, Mozart und wiederum Haydn, aber nicht auf Beethoven nimmt.¹³¹ Koch steht in einer Tradition von theoretischen Abhandlungen, welche er in seinem „Versuch“ aufnimmt: Der erste Teil greift Friedrich Wilhelm Marpurgs Theorien durchaus kritisch auf, im zweiten Teil sind Einflüsse des französischen Kunstphilosophen Charles Batteux benannt.

Ganz wesentlich wird auf die „Allgemeine Theorie der Schönen Künste“ von Johann Georg Sulzer eingegangen, sowie im Teil der Melodielehre auf die diesbezüglichen Ansätze von Joseph Riepel.¹³² Man müsse, laut Herausgeber Siebert bei der Relevanz in der Behandlung der Werke Kochs, vor allem des „Versuchs“, bedenken, dass sie diese „nicht zuletzt aus dem blossen Fehlen vergleichbarer zeitgenössischer Konkurrenz“ gewinne.¹³³ Auch die „mangelnde Stringenz der philosophisch-ästhetischen Reflexion“, sowie die „teils widersprüchliche Darstellung der Materie“ – wobei diese von Siebert nicht exemplifiziert wird – würden Hinderungsgründe der Rezeption darstellen.¹³⁴

Sieberts Zweifel an der Vermittlung analytischer Methoden für „komplexere Werke Haydns und Mozarts“ durch den „Versuch“ – wegen des „verhältnismässig niedrigen Niveaus“ der musikalischen Strukturen, welche zu erfassen versucht worden seien – lässt sich entgegnen, dass das Werk als praktisches Lehrwerk für einen Kompositionsschüler dient: „[...] ich suche eine gewisse Lücke auszufüllen, die sich in den Anweisungen zur Setzkunst da äussert, wenn der angehende Setzer anfangen soll, einen festen Gesang harmonisch zu begleiten, und über welche oft der Lehrer selbst, öfterer aber lernende[sic] beklagen. Das ist der Mittelpunkt meiner Absicht, der Standort, aus welchem man meinen Versuch beurtheilen muss.“¹³⁵ Also hat Koch nicht primär einen analytischen, sondern einen praktisch-unterweisenden Anspruch, was man in der Quellenbehandlung immer mitbedenken muss. Dennoch liefert der „Versuch“ „wesentliche ästhetische und theoretische Tendenzen seiner Zeit“.¹³⁶ Diese zeigen bei Koch einen Rückgriff auf die Rhetorikbegrifflichkeit, wie sie etwa ähnlich bei Johann Matthesons „Vollkommenen Capellmeister“ von 1739 anhand der „Ab- und Einschnitte in Text und Musik“ vorkommen und, wie Siebert weiter darauf hinweist, „den Terminus der *melodischen Interpunctionen* [...] ausdrücklich in Analogie zur Sprachsyntax verstanden wissen will“.¹³⁷

Wenn Siebert zum Resümee kommt, Koch biete keine genügenden Werkzeuge zur Analyse für die Musik der Haydn-Zeit, so müssen die Ansprüche doch klar festgelegt werden: Eine von grundlegenden Koch'schen Kompositionsprinzipien ausgehende Analyse kann über den Kompositionsprozess an sich eventuell durchaus Aussagekraft erhalten, gerade im Vergleich mit den Analysemethoden des 20. Jahrhunderts, welche diesen Kompositionsvorgang meistens gar nicht nachzuvollziehen versuchen, obwohl doch in der Komponistenintention ein mögliches Ziel einer Analyse liegt. Inwiefern dieser Zugang wirklich fruchtbar gemacht werden kann, soll die anschliessende Zusammenfassung¹³⁸, sowie die darauffolgende Höranalyse zeigen.

¹³⁰ Vgl. Arrey von Dommer: „Musikalisches Lexicon: auf Grundlage des Lexicon's von H. Ch. Koch“, Heidelberg 1865, S. 779ff.

¹³¹ Vgl. Heinrich Christoph Koch: „Musikalisches Lexikon: welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearb., alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält“, Nachdruck von Frankfurt 1802, Hildesheim 1964, Sp. 1415ff.

¹³² Vgl. Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 9f.

¹³³ Vgl. ebd., S. 10.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 10.

¹³⁵ Ebd., S. 24.

¹³⁶ Ebd., S. 10.

¹³⁷ Ebd., S. 11.

¹³⁸ Diese soll keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, sondern nur die für eine Sonatenanalyse relevanten Inhalte wiedergeben. Es wird dabei auf eine zusammenfassende Broschüre zurückgegriffen (vgl. Felix Lindenmaier: „Kurzer Abriss der Theorie des 18. Jahrhunderts zum Sonatensatz“, Dornach 2010 [Studienlehrmittel der Hochschule für Musik Basel, unpubliziert]), welche mit der Primärliteratur kritisch verglichen und erweitert wird.

Zusammenfassung:

Wie Felix Lindenmaier treffend formuliert, existiere in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausser dem „Rondo“ kein Begriff für gattungsübergreifende Formtypen, sondern nur für die Gattungen (Sonate, Sinfonie, Duo, Arie, etc.) an sich. Jedoch habe sich ein gewisser Formtyp bei den Theoretikern und Komponisten konsensartig durchgesetzt, welcher als Ausgangspunkt zur Komposition und Analyse – Koch etwa lehrt im „Versuch“ Komposition an analytisch dargelegten Beispielen – diene.¹³⁹ Dass dabei, vor allem bei Joseph Riepel und eben Heinrich Christoph Koch, eine andere Terminologie als heute gebräuchlich war, muss berücksichtigt werden und wird nun kurz weiter erläutert.

Der Begriff des „Sonatensatzes“ oder „Sonatenhauptsatzes“ existierte im 18. Jahrhundert nicht. Bei Koch findet sich nur der Gattungsbegriff „Sonate“.¹⁴⁰

Als Voraussetzung zur terminologischen Bestimmung muss der Vergleich Kochs zwischen Sprache und Musik zu Grunde genommen werden: „So nothwendig in der Sprache überhaupt, und also [...] in der Dichtkunst und Beredtsamkeit gewisse mehr und weniger merkliche Ruhepunkte des Geistes sind, wenn der Gegenstand ihrer Darstellung verständlich werden soll, eben so nothwendig sind dergleichen Ruhepunkte des Geistes in der Melodie, wenn sie auf unsere Empfindung wirken soll. Eine Wahrheit an der wohl noch niemals gezweifelt worden ist, und die daher keines weitern Beweises bedarf.“¹⁴¹ Die enge Verknüpfung zwischen Musik und Sprache scheint also durchaus auf der Hand gelegen zu haben. Durch jene „Ruhepunkte“ zerfalle eine Rede in verschiedene „Perioden“ (maskulin, also „der Periode“) und diese wiederum in „Sätze“ und „Redetheile“ und genauso sei es bei der „Melodie eines Tonstückes“ auch.

Die „Theile“ zeichnen sich erstens durch „die Art ihrer Endigungen“, welche durch „gewisse Formeln [...] den mehr oder weniger merkbaren Ruhepunkt des Geistes fühlbar unterscheiden lassen“ (wird von Koch „melodische Interpunction“ genannt¹⁴²), und zweitens durch ihre Länge in der „Zahl der Tacte“ und der Proportionalität untereinander (wird als „Rythmus“ bezeichnet) aus.¹⁴³ Bei der „melodischen Interpunction“ vergleicht Koch Satzzeichen mit Endigungen, also den Punkt mit einer „Cadenz“, das Semikolon mit einem „Absatz“ und das Komma mit dem „Einschnitt“.¹⁴⁴

Letztere nennt Koch die kleinen Teile, welche „unvollständige Gedanken“ enthalten und deshalb noch ein Teil darauf folgen muss.¹⁴⁵ „Einschnitt“ wird von Koch sowohl für den Teil an sich, als auch für den abgrenzenden Ort, also den „Ruhepunkt des Geistes“ verwendet.¹⁴⁶ Ein „vollständiger Gedanke“ innerhalb eines „Perioden“ wird „Absatz“ oder, wenn dieser am Schluss eines „Perioden“ stehen kann, „Schlussatz“ genannt.¹⁴⁷ „Schlussätze“ enden gewöhnlich, wie Koch an Beispielen zeigt, auf den betonten Takteil („männlich“), übrige „Absätze“ auf unbetonte Takteile („weiblich“).¹⁴⁸ Jene „weiblichen Ausgänge“ oder „Überhänge“, welche oft bis zur nächsten unbetonten, ja manchmal gar scheinbar zur nächsten betonten Zählzeit reichen¹⁴⁹, entstehen durch das Verzieren des Tones „eines harmonischen Dreyklangs, welcher die Cäsar [Abschluss] eines Absatzes macht“.¹⁵⁰ Diese Verzierung

¹³⁹ Vgl. Felix Lindenmaier: „Kurzer Abriss der Theorie des 18. Jahrhunderts zum Sonatensatz“, S. 2.

¹⁴⁰ Vgl. Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, (Register) S. 580, sowie Heinrich Christoph Koch: „Musikalisches Lexikon [...]“, Sp. 1415ff.

¹⁴¹ Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 356 (Orig. II 342).

¹⁴² Koch ist mit dem Begriff nicht ganz glücklich, denn die sichtbare Interpunction in der Sprache, sei in der Musik nicht nötig, weil man die „Ruhepunkte“ auch so erkenne (S.357 FN/II 345 FN).

¹⁴³ Vgl. Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 356f. (II 343ff.).

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 357 FN (II 345 FN).

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 357 (II 346) und 363f. (II 360ff.).

¹⁴⁶ Vgl. ebd., etwa § 85, wo Koch von nur einem Einschnitt bei zwei Teilen spricht, S. 364 (II 363).

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 357f. (II 346f.).

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 362f. (II 357ff.).


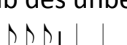
¹⁴⁹ Bei Verlängerung auf eine betonte Zählzeit liegt jedoch, so Koch, ein Fehler in der Berücksichtigung der Taktordnung vor, vgl. ebd., S. 378 (II 397ff.).

¹⁵⁰ ebd., S. 376f. (II 392ff.).

kann aber auch durch Vorschläge¹⁵¹ oder Ausfüllen des betreffenden Taktes bis zum Anfang des nächsten „Satzes“¹⁵² geschehen. Hier lassen sich durchaus Anklänge einer improvisierenden Kompositionstechnik erkennen, welche auf dem alten Prinzip der Diminution basiert.

Koch beschreibt, ähnlich wie Czerny später, dass der erste Absatz den „Hauptgedanken“ enthalte, welcher „gleichsam die Empfindung [vgl. bei Czerny: den „Charakter“] bestimm[e], welche das Ganze erwecken soll“. Dieser könne auch „Thema“ oder „Hauptsatz“ heißen, die übrigen Sätze hiessen „Zergliederungssätze“, welche sich aber in Umfang und „interpunctischer Formel“ nicht vom „Hauptsatz“ unterscheiden.¹⁵³ Koch differenziert zwischen einem „engen Satz“ (enthält gerade so viel an Umfang und Material, wie zur Vollständigkeit vom Gefühl her nötig ist), einem „erweiterten Satz“ (mit einer zusätzlichen „Erklärung/genaueren Bestimmung der in demselben [Satz] vorhandenen Empfindung“) und einem „zusammen geschobenen Satz“ (mehrere Sätze werden zu einem Satz zusammengeschoben).¹⁵⁴

Das Ermitteln der „Ruhepunkte des Geistes“ bezüglich Zeitpunkt und Beschaffenheit übergibt Koch ganz dem „Gefühl“¹⁵⁵, jedoch in engem Bezug zum Vergleich mit der Sprache, wenn er in seinen anfänglichen Beispielen etwa die einzelnen Einschnitte konkret mit Subjekt und Prädikat vergleicht und nur deshalb nicht weiter diesen pädagogischen Weg über die Sprache verfolge, weil „bey [den angehenden Tonkünstlern] man selten weder grammatikalische Kenntniss der Sprache, noch Kenntniss desjenigen Theils der Logik, welcher die verschiedenen Arten der Sätze und Schlüsse erklärt, voraussetzen darf“. ¹⁵⁶ Ein Notenbeispiel Kochs fällt hinsichtlich der Formen besonders auf: Er gibt nämlich eine Phrase wieder, welche einer viertaktigen Barform (aab) entspricht und eigentlich ein miniatur-„Satz“ nach Ratz darstellt. Koch dient das Beispiel zur Unterscheidung von „vollkommenen“ und „unvollkommenen Einschnitten“, die ersteren zwei oder mehr Takte, die letzteren nur einen Takt umfassend.¹⁵⁷ Diese Zusammensetzung sei gewöhnlicher, im Vergleich zu der eher ungewöhnlichen Abfolge von einem eintaktigen Einschnitt auf welchen „kein anderer seinesgleichen unmittelbar folgt“, sondern ein längeres zusammenhängendes Glied anschliesst.¹⁵⁸

Die Zählweise der Takte definiert Koch folgendermassen: Wenn innerhalb des schweren Takteiles eine Note steht, wird der Takt als volltaktig gezählt. Zum Beispiel: $\frac{2}{4}$  || gilt als Viertakter; die Begleitung, komme sie nun im ersten oder erst auf den zweiten Takt dazu, hat hier keinen Einfluss auf die Zählweise. Eine Note innerhalb des unbetonten Auftaktes wird generell nicht mitgezählt. Das Beispiel: $\frac{2}{2}$  - || gilt also auch als Viertakter. Wenn jedoch direkt auf den „Aufschlag“ (schwache Zählzeit) eine Note erklingt, muss entschieden werden, ob „der Satz so beschaffen ist, dass die Grundstimme oder auch zugleich die begleitenden Mittelstimmen in dem vorhergehenden Niederschlage des Tactes anfangen müssen, oder nicht.“ Im ersten Falle beginnt dann die Zählung inklusive Auftakt, quasi als Volltakt (fig. 6), andernfalls gilt erst der auf den Auftakt folgende Takt als Beginn der Zählung (fig. 5).¹⁵⁹

¹⁵¹ Vgl. Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 380ff. (II 402ff.).

¹⁵² Vgl. ebd., S. 383f. (II 410ff.).

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 358 (II 347f.).

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 358 (II 348f.).

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 359 (II 349ff.).

¹⁵⁶ Ebd., S. 361 FN (II 356 FN).

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 365 (II 363f.).

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 368f. (II 373).

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 366f. (II 366ff.).



Abbildung 4: Beispiele von Koch zur Bestimmung des Taktumfanges.¹⁶⁰

Bei aus den einfachen Zweier- und Dreiertaktarten zusammengesetzten Taktarten, etwa dem Vierviertel- oder Sechachteltakt, müssen die Takte doppelt gezählt werden, wobei aber ansonsten die gleichen Regeln gelten wie für einfache Taktarten.¹⁶¹

„Enge Sätze“ könnten jedoch auch erst nach fünf, sechs oder sogar sieben Takten vollständig sein (nicht zu verwechseln mit den „erweiterten Sätzen“ gleicher Länge), was erstens durch Ausdehnung eines Taktes zu zwei Takten (auch mehrmals), zweitens durch „Verbindung zweyer ungleicher [bei Sechstaktern auch zwei dreitaktigen] Glieder, deren jedes an sich unvollständig ist“, drittens durch eine variierte Wiederholung eines Taktes des ganzen Viertakters – wobei Koch dieses Phänomen vom „erweiterten Satz“, wegen der bis zur Unkenntlichkeit reichenden Möglichkeit der Variation der Wiederholung, abgrenzt – und viertens (bei den Sechs- und Siebentaktern) mittels Voranstellen eines unvollständigen Zwei- respektive Dreitakters geschehen könne.¹⁶²

Bei zusammengesetzten Taktarten wird die Zählung durch eingeschobene „Sätze“ in einer einfachen Taktart beeinflusst und umgekehrt.¹⁶³

Die Endigungen von Melodieteilen mit Ruhepunkten des Geistes werden von Koch „Cäsuren“ genannt. Durch die Natur der „Tactabtheilung“ – der Unterscheidung zwischen betonten („guten“) und unbetonten („schlechten“) Taktzeiten – würde bestimmt, dass „Cäsuren“ nur auf „gute Tacttheile“ fallen dürfen, damit sie nicht „das Gefühl beleidigen“ (eine Ausnahme bilde nur die „Polonoise“).¹⁶⁴

Koch lässt seine kontrapunktische Denkweise, welche im ersten Teil des „Versuchs“ ausführlich behandelt wird, auch mit Bezug zur Generalbasspraxis erkennen: Koch beschreibt zwar durchaus in ähnlichem Stile wie Reicha/Czerny¹⁶⁵ die Dreiklangsstrukturen der Tongeschlechter Dur („hart“), abgeleitet von den natürlichen Schwingungen eines Obertons (Koch bezieht sich auf Rameau und Marpurg¹⁶⁶) und Moll („weich“), hergeleitet durch die Dreiklänge der Tonleiterstufen¹⁶⁷ und spricht auch von den Tonstufen, jedoch wendet er die „Umkehrungen“ bezogen auf die Stufen des Basstones und nicht des Grundtones – und somit einer implizierten grundtönigen Funktion eines Klanges – an (z.B. „Sextenaccord h-d-g auf der siebenten Klangstufe [von C-Dur]“¹⁶⁸, statt etwa bei Reicha/Czerny die „erste Umkehrung“ eines „G-Accords“¹⁶⁹ oder der „Dominante“¹⁷⁰). Die nähere Definition Kochs über den „eigentlichen“ und „uneigentlichen Grundton“ wirkt sehr speziell: Erstere sind nur die Grundtöne der

¹⁶⁰ Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 367f. (II 370f.).

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 368 (II 371f.).

¹⁶² Vgl. ebd., S. 369ff. (II 374ff.).

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 373 (II 384).

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 373ff. (II 384ff.).

¹⁶⁵ Vgl. Carl Czerny (Hg., Übers., Komm.): „Anton Reicha: Vollständiges Lehrbuch“, erster Theil, S. 11f.

¹⁶⁶ Vgl. Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 37f. (I 19ff.).

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 53 (I 51f.).

¹⁶⁸ Ebd., S. 56 (I 59).

¹⁶⁹ Vgl. Carl Czerny (Hg., Übers., Komm.): „Anton Reicha: Vollständiges Lehrbuch“, erster Theil, S. 28 FN.

¹⁷⁰ Von Reicha oft im Zusammenhang des Dominantseptakkordes gebraucht (eingeführt als „Septième dominante“, S. 11), wo Czerny den Zusatz macht „Septimen Accord auf der Dominante“. Koch bezeichnet das „Hauptintervall“ (Rohintervall in Bezug auf die Tonleiterstufen) der Quinte als „Dominante“ („Versuch“, S. 48 (I 41)).

drei „wesentlichen Dreyklänge“, aufbauend auf dem ersten, vierten und fünften Tonleiterton, zum Beispiel in der C-Dur Tonart c im C-Dur-, f im F-Dur- und g im G-Dur-Akkord. Alle anderen Akkorde, also auch – wie von Koch explizit erwähnt – die Molldreiklänge in Terzschichtung (Grundstellung) haben „uneigentliche“ Grundtöne.¹⁷¹ In den Beispielen zur Kadenzbildung bezieht er sich auch immer wieder nur auf einen einzigen Ton, zu dem dieser Grundton in gewisser Relation zu stehen hat. Im Beispiel mit C-Dur etwa: „[Die Oberstimme] hat in diesem Tacttheil [...] die dritte Klangstufe [es ist das e im Diskant gemeint, nicht etwa e-Moll] mit ihrem eigentlichen Grundtone [c als Basston]“.¹⁷²

Dem entspricht die grundsätzliche Idee des Kontrapunktes, nach einer Melodiestimme eine „Grundstimme“ und „Mittelstimmen“ *gegeneinander* zu setzen, anstatt von einer Akkordprogression auszugehen, was man auch etwa an der Definition des Trugschlusses (weiter unten) erkennt. Man müsste den ersten Teil der extensiven kontrapunktischen Setzanweisungen Kochs genauer studieren, um herauszufinden, inwiefern ein frühfunktionales Denken einem eher Kontrapunktischen gegenübersteht oder auch ineinandergreift, was aber hier in diesem Rahmen nicht geschehen kann, weil dies nicht das primäre Ziel dieses Höranalyseteils darstellt. Dennoch kann die auf einen Basston bezogene Denkweise Kochs auch durch das „Lexikon“ abgestützt werden.

Dort beschreibt er als „Tonica“ den jeweiligen „Grundton derjenigen Tonart, in welcher sich die Modulation aufhält“ im Unterschied zu dem Grundton, der das Stück grundsätzlich bestimmt und unabänderlich bleibt. Der Begriff hat sogar abkürzende Funktion um die umständlichen Beschreibungen wie beispielsweise „Grundton der Tonart der Quinte“ zu umgehen. Die „Tonica“ beschreibt also nicht etwa den Dreiklang der ersten Stufe, welcher nach Koch mit „Akkord der Tonica“ oder „Dreyklang des Grundtones“ zu bezeichnen wäre.¹⁷³ Auch die „Dominante“ bezeichnet nur die fünfte Tonstufe (und nicht den Akkord) derjenigen Tonart, in welcher sich „die Modulation“ aufhält; dies jedoch im allgemeinen nur, wenn dieser Ton einem Akkord als Grundton zugrundeliegt, wobei der „Sextquarten-“ (Quartsextakkord), „Quintquarten-“ (Quartvorhaltsakkord) und der „Septimenaccord“ (Dominantseptakkord) als Möglichkeiten dargelegt werden, welche wiederum von den Intervallen vom Bass aus zu den Oberstimmen ihren Namen haben und auch so erklärt werden, was das Generalbassdenken in Kochs Ausführungen als sehr präsent erscheinen lässt. Der Terminus des „Dominantenakkordes“ bleibt deshalb dem „Septimenakkord“ auf der fünften Tonstufe vorbehalten.¹⁷⁴ Koch erwähnt dazu noch die „Unterdominante“ (Subdominante), welche die „fünfte Stufe [wieder nur *Tonstufe*] des Grundtones der vorhandenen Tonart abwärts gezählt“ darstellt und der „vierten Stufe“ entsprechen würde.¹⁷⁵

Absätze, welche auf dem Dreiklang der Grundtonart endigen, nennt Koch „Grundabsatz“, diejenigen, welche einen Dreiklang auf der Quinte erfordern „Quintabsatz“. Absätze auf der Quarte seien seltener.¹⁷⁶ Bei Absätzen sei es möglich, im Sextakkord zu schliessen, wobei dies bei Einschnitten, als Mittel zu „mehr Mannigfaltigkeit“, weit häufiger der Fall sei.¹⁷⁷ Die „Cadenz“ bestehe aus „drei besondere[n] Noten“: der Vorbereitungsnote im guten Taktteil, der „Cadenznote“ auf einen schlechten Taktteil, welche beide üblicherweise verziert werden können (erstere viel häufiger), sowie dem Schlussston oder der „Cäsurnote“.¹⁷⁸ Diese „Endigungsformel“ der Schlusssätze werde sehr oft in ihrer Dauer vergrößert oder verkleinert.¹⁷⁹

Die engen Sätze können zu sogenannten „erweiterten Sätzen“ werden, wenn sie mehr enthalten als zur „Vollständigkeit unumgänglich nöthig ist“, was erstens durch Wiederholung eines Teiles (oftmals dynamisch oder auch anderweitig variiert)¹⁸⁰, zweitens durch Anhänge¹⁸¹ an den engen Satz, drittens

¹⁷¹ Vgl. Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 140 (I 239f.).

¹⁷² Ebd., S. 141f. (I 241ff.).

¹⁷³ Vgl. Heinrich Christoph Koch: Art. „Tonica“, in: „Musikalisches Lexikon [...]“, Sp. 1554f.

¹⁷⁴ Vgl. Heinrich Christoph Koch: Art. „Dominante“, in: „Musikalisches Lexikon [...]“, Sp. 446f.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., Sp. 447.

¹⁷⁶ Vgl. Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 385 (II 414f.).

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 386 (II 418).

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 387 (II 419f.).

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 387 (II 421).

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 389ff. (II 424ff.).

¹⁸¹ Vgl. ebd., S. 393ff. (II 435ff.).

durch die Fortsetzung eines im Satz enthaltenen „Gedankens“¹⁸², oder viertens der „Parenthese“, also Einschaltung zufälliger melodischer Teile, geschehen könne.¹⁸³

Eine Wiederholung nur eines Taktes geschieht immer in der selben Tonart, kann jedoch im Stimmtausch (doppelten Kontrapunkt) ausgeführt werden; eine solche von zwei Takten bei einmaliger Wiederholung kann auch auf einer anderen Stufe der Tonart stehen. Erst ab mehr als zweimaliger Wiederholung eines zweitaktigen „Einschnitts“ spricht Koch von einer „Progression“, welche auch „die Modulation [...] in eine andere Tonart hinwenden“ könne. Wenn zweitaktige „Einschnitte“ bei der Wiederholung als Ganzes bereits in eine andere Tonart versetzt werden, nennt Koch dies eine „Transposition“.¹⁸⁴ Die zweite Art zu erweitern, entsteht durch die am Ende angefügte Wiederholung von Material aus dem Satz selbst, wobei der dabei entstehende Anhang, etwa in Endigungsformel oder Auszierung, variiert werden muss.¹⁸⁵ Ein ganzer Schlusssatz als Anhang bringt eine zusätzliche Endigungsformel, weshalb bei der Vorletzten oft „statt des Schlusstones ein ander[er] Ton“ gesetzt wird, um „das Ohr in Erwartung des Schlusstones zu hintergehen; der Fall, wo dies geschieht, wird ein *Trugschluss* genennet“, welcher entweder durch eine Abänderung der Schlussnote in der Oberstimme[!] oder im Bass bewirkt wird, wobei im Bass auch die Veränderung der „Cadenznote“ (zweitletzte) zu einem zur Oberstimme dissonierenden Intervallton als Trugschluss gilt.¹⁸⁶ Eine Fortsetzung eines im Satz enthaltenen Gedankens kann motivische („Figuren“) oder rhythmische Elemente aufgreifen – was in vorhergehenden Höranalysen als Abspaltung bezeichnet wurde – und diese weiterspinnen.¹⁸⁷ Die erwähnte „Parenthese“ erklärt sich von selbst.

Bei der Zählung der Takte müssten alle diese Erweiterungen eines viertaktigen engen Satzes weiterhin als Vierer gelten, ausser wenn etwa eine Wiederholung (z.B. durch Stimmtausch) nicht mehr als solche wahrgenommen wird und in diesem Fall die wiederholten Takte mitzählen.¹⁸⁸

Mehrere Sätze, welche aber als einen Satz erscheinen, nennt Koch „zusammen geschobene Sätze“: Dies geschieht am häufigsten durch die sogenannte „Tacterstickung“ oder „Tactunterdrückung“, bei welcher, falls der letzte Ton eines Viertakters und der erste Ton eines darauffolgenden getrennten Viertakters dieselben sind, diese beiden so verbunden werden, dass der Abschluss des ersten und der Beginn des zweiten Viertakters in der gleichen Note liegen. Der Takt dieser Note muss deshalb doppelt gezählt werden, da er Abschluss- und Anfangstakt zugleich bildet.¹⁸⁹ Zusammengeschobene Sätze können aber auch durch Umarbeitung eines vollständigen Einschnitts am Ende eines Satzes zu einem unvollständigen Einschnitt entstehen, weil dann nämlich dieser Satz noch eine Fortsetzung verlangt und mit dem nächsten Satz zusammengeschoben werden muss.¹⁹⁰ Weitere Varianten sind der „verwickelte Satz“, bei dem gewisse Glieder von zwei aufeinanderfolgenden Sätzen vertauscht werden, oder schliesslich die spezielle Art des Zusammenschiebens zweier vollständiger Sätze, bei welchem der zweite komplett in den ersten, also zwischen seine Einschnitte, integriert wird.¹⁹¹

Bei der „Verbindung melodischer Theile“ müsse man grundsätzlich beachten, dass die Teile einerseits in ihrer Empfindung (nach dem „Geschmack“ zu beurteilen) und andererseits durch die „materielle Beschaffenheit“ zusammenpassen. Bei letzterer spiele erstens eine Einheit in Taktart, „Geschwindigkeit“ (Tempo) und Tonart, zweitens eine Ähnlichkeit bezogen auf das „Tactgewichte“ oder „Metrum“ in der „Bewegung der Theile“ und in den „melodischen Figuren“, sowie drittens die Endigung der Theile („interpunctische Formel“) und das Verhältnis der Länge der Teile, also der „rythmischen Beschaffenheit“ (Proportionalität) eine Rolle.¹⁹²

¹⁸² Vgl. Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 398f. (II 448ff.).

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 399f. (II 451ff.).

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 389ff. (II 425ff.).

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 394 (II 437).

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 396f. (II 444ff.).

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 398f. (II 448ff.).

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 390. (II 427f.) und 398 (II 447).

¹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 400f. (II 453ff.).

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 401f. (II 456ff.).

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 403f. (II 460ff.).

¹⁹² Vgl. ebd., S. 410f. (III 3ff.).

Koch geht im Weiteren direkt auf die Erklärung der Interpunktion und der Proportionalität ein, da die anderen Gegenstände dem angehenden Komponisten „durch die Übung in der Vocal- oder Instrumentalmusik“ bereits vorher verständlich sein müssten.¹⁹³

In Bezug auf die Ähnlichkeit der Teile und Figuren, welche für Koch auf dem „Metrum“ oder Taktordnung gründet, greift er auf die Versfüsse der Poesie zurück und vergleicht diese mit einzelnen Beispielen von verschiedenen Taktarten oder Auftakten. Dieses Metrum müsse beibehalten werden, da das „Gefühl auch bey dem Gebrauche der melodischen Figuren die ähnliche Fortsetzung derjenigen Bewegung [verlangt], in welche es gleichsam gestimmt worden ist.“¹⁹⁴ Koch unterscheidet zwischen „Tacttheile“ und „Tactglieder“: Erstere entsprechen den Zählzeiten oder dem Puls, letztere sind die einmaligen Unterteilungen der Zählzeiten.¹⁹⁵ Dies ist wichtig, weil das Metrum oft durch diese kleineren Taktglieder bestimmt würde und dieses immer, etwa wenn die Oberstimme in längeren Noten als die das Metrum bestimmende Einheit fortschreitet, auch durch die Grundstimme oder Nebenstimmen konsequent weitergeführt werden muss, wobei auch diese Einheiten noch in verkleinerter Form oder verziert auftreten könnten.¹⁹⁶ Von dieser Regel liesse sich jedoch auch abweichen, wenn man durch Auslassung einer Metrumsnote dem Gefühl nicht zuwiderlaufe oder gar mit „Vorsatz“, etwa durch Textbeachtung bedingt, handle.¹⁹⁷

Da für Koch die Sonate (wie auch die übrigen „grösseren Tonstücke“) auf der Erweiterung eines Grundprinzips der „kleineren Tonstücke“ basiert¹⁹⁸, muss zuerst deren zugrunde gelegte Beschaffenheit näher betrachtet werden, wobei die Kapitel über Tanzweisen und Gesangsstücke nicht von übermässiger Relevanz sind und hier übergangen werden können. Man bediene sich im kleinstmöglichen Tonstück eines Aufbaus von vier „Vierern“ zu einem sechzehntaktigen Gebilde, worin sich aber die geforderte „Mannigfaltigkeit“ (also Verschiedenartigkeit der Teile) nicht so äussern dürfe, dass „sie eine noch nöthigere Eigenschaft des Tonstückes, nemlich seine Einheit und Symetrie zerstöre“.¹⁹⁹ Diese Einheit komme durch eine nähere Übereinstimmung der Teile, etwa durch die Wiederholung „wenigstens eine[s] der vorhandenen Theile“, zustande.²⁰⁰ In diesem vierteiligen Ablauf gibt es mehrere Möglichkeiten von Schlüssen: Das Stück kann nur mit einer „Cadenz“ am Schluss (also des vierten Teils), und zusätzlich mit einer am Ende des zweiten Teils geschlossen werden, wobei diese erste Cadenz (also des zweiten Teils) in der Haupttonart oder in einer verwandten Tonart gemacht werden kann.²⁰¹ Daraus ergibt sich ein Schema aus zwei kleinen „Perioden“, welche beide allenfalls wiederholt werden können und dann als „Reprisen“ bezeichnet werden:

Legende zu den folgenden Schemata:

S	Satz
K	Kadenz
SchS	Schlussatz
GA	Grundabsatz
QA	Quintabsatz
A(n)	Absatz auf der n. Stufe
K(n)	Kadenz auf der n. Stufe
vn	verwandte Tonarten zur Modulation/Ausweichung
zg.	zusammengeschoben

¹⁹³ Vgl. Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 411 (III 6).

¹⁹⁴ Ebd., S. 415ff. (III 13ff.).

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 335ff. (II 296ff.).

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 418ff. (III 20ff.).

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 422ff. (III 32ff.).

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 413 (III 9f.).

¹⁹⁹ Ebd., S. 430f. (III 53ff.).

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 430f. (III 54f.).

²⁰¹ Vgl. ebd., S. 431f. (III 56).

(:) S - S mit K(SchS)(:)	(:) S - S mit K(SchS) (:)
1. Teil - 2. Teil	3. Teil - 4. Teil
1. Periode/Reprise	2. Periode/Reprise

Falls nun im ersten Fall die beiden Kadenz in der Grundtonart schliessen, ergeben sich folgende Möglichkeiten der „Interpunction“²⁰²:

(:) GA - K(I) (:)	(:) QA - K(I) (:)
(:) QA - K(I) (:)	(:) GA - K(I) (:)
(:) QA - K(I) (:)	(:) QA - K(I) (:)
(:) GA - K(I) (:)	(:) GA - K(I) (:) (nicht zu empfehlen, weil immer auf gleichem Dreiklang endend)

Bemerkenswert ist ein von Koch angeführtes Beispielmennuett von Haydn, welches „die vollkommenste Einheit“ beinhalte, weil es aus einem „Hauptsatz“ besteht, welcher in den anschliessenden drei Sätzen jeweils „modificirt“ wiedererscheint, was jedoch durchaus nicht immer der Fall sein müsse. Mindestens einmal muss jedoch ein Satz einen anderen aufgreifen.²⁰³

Diese Möglichkeiten in der Zusammensetzung lassen Spielraum für zusammengesobene Sätze (vor allem in dem zweiten „Perioden“)²⁰⁴ und gelten sowohl für Dur-, als auch Molltonarten.²⁰⁵

Bestehen die einzelnen Sätze aus fühlbaren „vollkommenen Einschnitten“, so müssen diese, falls sie auf den gleichen Dreiklang enden, verschiedene Verzierungsarten bekommen (Zusammenhang mit älterem Prinzip der Varietas?), oder als unvollständig enden, um somit das Zusammenschieben zu provozieren, damit keine „unangenehme Würkung“ entsteht.²⁰⁶

In einem zweiten Fall kann am Ende des ersten Perioden eine Cadenz in einer „Nebentonart“ stehen, wobei dies in Dur meist die „harte Tonart der Quinte“ (V), in Moll jedoch entweder die „weiche[!] Tonart der Quinte, oder die harte Tonart der Terz“ (V³ oder III) sei.²⁰⁷

Es entstehen wiederum vier verschiedene Möglichkeiten im interpunctischen Ablauf²⁰⁸:

(:) GA - K(V/III) (:)	(:) QA - K(I) (:) (die gebräuchlichste Form)
(:) QA - K(V/III) (:)	(:) QA - K(I) (:)
(:) QA - K(V/III) (:)	(:) GA - K(I) (:)
(:) GA - K(V/III) (:)	(:) GA - K(I) (:)

Falls der Hauptsatz als Schlusssatz des „zweiten Perioden“ wiederholt wird, so sollte ein Quintabsatz vorangehen (erste zwei der obigen Varianten), um den Eintritt des Hauptsatzes, welcher den „Dreyklang des Grundtones“ erfordert, nicht mit dem gleichen vorhergehenden Harmonieabschluss des Grundabsatzes zu „schwächen“. Dies geschieht auch bei anderen Schlusssätzen, welche in der Grundtonart beginnen; jedoch ist ein Grundabsatz als zweitletzter Teil legitim, wenn der Schlusssatz in einer anderen Tonart beginnt.²⁰⁹

Nun folgt bereits eine Ausführung Kochs, die den späteren „Sonatenhauptsatz“(Ratz) in den Grundzügen erkennen lässt: Der dritte „melodische Teil“/„Satz“ kann nämlich in verschiedene Tonarten eine „durchgehende Ausweichung“ (in den Beispielen durch die Endigung des ersten vollkommenen Ein-

²⁰² Vgl. Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 432ff. (III 57ff.).

²⁰³ Vgl. ebd., S. 432ff. (III 58ff.).

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 436f. (III 69ff.).

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 437 (III 71f.).

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 437f. (III 72ff.).

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 441 (III 81).

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 441ff. (III 81ff.).

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 443 (III 87ff.).

schnittes ersichtlich) gemacht werden, was mittels „Modulation“ geschieht. Möglich sind dabei in Durtonarten neben der Tonart der Quinte (V) die „weiche Tonart der Secunde“ (II), die „weiche Tonart der Sexte“ (VI), die „harte Tonart der Quarte“ (IV), und auch, wobei sehr viel seltener, die „weiche Tonart der Terz“ (III) sowie die „Verwechslung der weichen Tonart mit der harten Tonart des Grundtones“ (I⁵³), weil dabei oft ein Anhang nötig sei, um den dritten Teil mit einem vom „Schlusssatz“ oft geforderten „Quintabsatz“ schliessen zu können.²¹⁰

In Molltonarten sei die Behandlung dieses Teiles dieselbe²¹¹, wobei die möglichen Tonarten der Ausweichungen wahrscheinlich nicht den Tonstufen der Durtonart entsprechen, sondern denselben Verwandtschaftsgrad haben. Koch bemerkt „mit dem Haupttone nahe verwandt“, also sind wahrscheinlich die „wesentlichen“ und „zufälligen“²¹² Dreiklänge gemeint, also etwa III(dur), IV(moll), V(dur/moll), VI(dur), VII(dur), sowie eventuell die „Verwechslung“ I^{#3}(dur).

Koch setzt hinzu, dass „Cadenzen“, auch wenn häufiger bei Handstücken und Liedern, durchaus anstelle der Absätze im ersten und dritten Teil treten könnten.²¹³

Im dritten Fall, den Koch beschreibt, geht es um Tonstücke mit nur einem Schlusssatz. Dabei gilt folgende Regel: „Es dürfen in einer und eben derselben Tonart weder zwey Grundabsätze, noch zwey Quintabsätze bey melodischen Theilen, die von einander verschieden sind, unmittelbar nach einander gesetzt werden [...]“²¹⁴ Eine Wiederholung eines Satzes mit der gleichen Endigungsformel wäre demnach erlaubt, ebenso wie die Folge eines Grund-, oder Quintabsatzes auf einen vorhergehenden, welcher in einer anderen Tonart steht. Ausnahmen, etwa die „schickliche“ Folge zweier Quintabsätze kann Koch nur durch den „Geschmack“²¹⁵ begründen²¹⁶. Weiter dürfe nach einem eröffnenden Quintabsatz kein Grundabsatz als zweiter Teil, sondern es müsse ein Satz mit Cadenz oder mit Modulation zu einem erneuten Quintabsatz folgen.²¹⁷ Diese Einschränkungen ergeben schliesslich folgende zwei „brauchbare“ interpunctischen Formen²¹⁸:

(|:) GA - QA (:|) | (|:) GA - K(I) (:|)
 (|:) GA - QA (:|) | (|:) QA - K(I) (:|)

Daraus fasst Koch die Abfolgeregeln der Sätze zu „Maximen“ zusammen, welche auch für Stücke mit mehr als vier melodischen Teile gelten²¹⁹:

- Nach dem Grundabsatz kann folgen (nach Häufigkeit geordnet):
 - o Ein Quintabsatz
 - o Eine Cadenz
- Nach dem Quintabsatz:
 - o Eine Cadenz
 - o Ein Quintabsatz in einer anderen Tonart
 - o Ein Grundabsatz (falls nicht am Anfang eines Stücks)
 - o Ein Quintabsatz in der gleichen Tonart (nur wenn der „Geschmack“ es zulässt)

²¹⁰ Vgl. Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 445ff. (III 92ff.).

²¹¹ Vgl. ebd., S. 448 (III 103).

²¹² Vgl. ebd., S. 59f. (I 65ff.).

²¹³ Vgl. ebd., S. 449f. (III 107ff.).

²¹⁴ Ebd., S. 451 (III 111f.).

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 454f. (III 122f.).

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 451ff. (III 113ff.).

²¹⁷ Vgl. ebd., S. 455 (III 123f.).

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 455f. (III 124ff.).

²¹⁹ Vgl. ebd., S. 457 (III 128f.).

- Nach der Cadenz:
 - Ein Grundabsatz
 - Ein Quintabsatz
 - Eine Cadenz in einer anderen Tonart

Wenn ein Stück mehr als vier Teile beinhaltet, so lässt es sich im Allgemeinen trotzdem auf die Form der „Tanzstücke“ zurückführen. Diese zeichnen sich durch eine erste Reprise, welche nur zwei Teile beinhaltet, wobei die zweite Reprise beliebig viele, jedoch immer „zwey und zwey“ in Beziehung stehende Teile enthalten kann, aus.²²⁰

Diese zweite Reprise richtet sich in der Beschaffenheit nach der ersten Reprise:

Falls die erste Reprise mit einer Cadenz oder Quintabsatz in der Grundtonart schliesst, kann der erste Teil der zweiten Reprise mit dem Grund-, der zweite mit dem Quintabsatz enden, worauf der erste „Periode“ (erste zwei Teile) als dritter „Periode“ wiederholt wird.²²¹

(|:) GA/QA - K(I)/QA(I) (: |) | (|:) GA - QA | GA/QA - K(I) (: |)
 1. Periode 2. Periode 3. Periode

Eine weitere Möglichkeit stellt die Ausweichung (Modulation) des ersten Satzes des zweiten Perioden mit Absatz in der ausgewichen Tonart dar.²²²

(|:) GA/QA - K(I)/QA(I) (: |) | (|:) GA(n) - QA | GA/QA - K(I) (: |)

Sehr üblich, der grösseren „Mannigfaltigkeit“ wegen, ist eine Ausweichung in die nächstverwandte Tonart (in Dur: V, in Moll: V/III) über beide ersten Teile der zweiten Reprise, wobei der erste in einem Quintabsatz, der zweite in der Cadenz dieser Tonart schliesst (diese Folge QA-K ist bei „förmlichen Ausweichungen“, d.h. bei Ausweichungen mit abschliessender Kadenz der gleichen Tonart eine weitere „Maxime“). Vor dem „dritten Perioden“ können zur Rückführung noch ein oder zwei Sätze eingeschoben werden, welche aber zwingend auf dem Quintabsatz der Grundtonart enden müssen. Bei zwei Sätzen verläuft der erste in Modulation in eine verwandte Tonart und schliesst mit dem Grund- oder Quintabsatz, der Zweite muss wiederum mit dem Quintabsatz der Grundtonart enden, wobei oft auch beide zusammengeschoben werden, indem der erste unvollständig bleibt.²²³

(|:) GA/QA - K(I)/QA(I) (: |) | (|:) GA(V/III) - K(V/III) (- QA(I)) | GA/QA - K(I) (: |)

Falls jedoch die erste Reprise bereits in die Tonart der Quinte/Terz(moll) kadenziert, tritt üblicherweise der oben genannte Fall der zweiteiligen Rückführung ein.²²⁴

(|:) GA/QA - K(V) (: |) | (|:) GA(V/III) - K(V/III) (- QA(I)) | GA/QA - K(I) (: |)

In einem neuen Kapitel kommt Koch auf die Verlängerungsmittel, welche sich zum Teil mit den bereits vorgestellten Erweiterungsmöglichkeiten der engen Sätze decken, noch im Detail zu sprechen. Es werden hier aber nur noch die als wichtig erachteten Mehrinformationen wiedergegeben.

²²⁰ Vgl. Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 458f. (III 130ff.).

²²¹ Vgl. ebd., S. 459f. (III 132ff.).

²²² Vgl. ebd., S. 460 (III 135f.).

²²³ Vgl. ebd., S. 460ff. (III 136ff.).

²²⁴ Vgl. ebd., S. 462f. (III 143ff.).

Die Wiederholung sei das gebräuchlichste Mittel, wobei man unterscheiden müsse, zwischen der Wiederholung von zur Vollständigkeit eines engen Satzes nötigen Figuren oder derjenigen von ganzen Perioden, welche hier nicht gemeint sei, sondern nur diejenige der Glieder von vollständigen Sätzen.²²⁵ Solchen Wiederholungen sei neuer „Stoff zum Ausdrucke der Empfindung zu geben“, was durch Änderung in der Dynamik, Verzierungen, neue Begleitstimmen, andere Instrumentation oder von mehreren von diesen Mitteln zusammen geschehen kann, wobei es für den Einsatz keine Regeln gäbe, sondern dass man dies nur durch das Studium von Werken der „Meister der Kunst“ erlernen könne.²²⁶ Eine solche Wiederholung – in jedem Takt ausser dem Schlusstakt möglich – kann auf Grundlage der gleichen „Harmonie“ geschehen, wobei die angetönte Regel des Fünftakters, der bei Stimmtausch entsteht²²⁷, wieder zum Tragen kommt.²²⁸

Bei einem Satz mit unvollkommenen Einschnitten muss, falls man die Wiederholung beim Ersten anwendet, auch der Zweite wiederholt werden, damit beide im „gleichen Verhältnis mit einander [...] stehen“.²²⁹

Bei vollständigen Einschnitten wird oft das Mittel der Ausdehnung angewendet, um aus einem zweitaktigen einen dreitaktigen Einschnitt zu machen, der dann als Ganzes wiederholt wird²³⁰, ansonsten können vollständige Einschnitte „jederzeit, ohne Rücksicht auf die Einschnitte der übrigen melodischen Theile des Perioden, sowohl mit, als auch ohne Variation wiederholt werden.“²³¹ Ebenfalls häufig wäre die Verwendung der Wiederholung bei ganzen Sätzen.²³²

Ein zweites Mittel zur Verlängerung sei ein Anhang an einen Absatz oder an eine Cadenz, um den Inhalt zu „begründen“ oder „näher zu bestimmen“. Bei der Begründung wird das Schlussglied wiederholt, bei der genaueren Bestimmung werden ein oder zwei nicht im Satz enthaltene Glieder angehängt, welche dieselbe oder eine andere Absatzformel machen, wie das ursprüngliche Schlussglied. Jedoch darf der Grundton des Abschlussdreiklangs („höchste Vollständigkeit“, dessen Absatzformel gilt auch für den Vergleich der Interpunction) erst beim Anhang folgen und es müssen vorher schwächere Absätze oder andere Dreiklangstöne gebraucht werden.²³³ Bei der „rythmischen“ Zählung wird der Anhang nicht mitgezählt.²³⁴

Bei Schlussätzen kann ebenfalls eine Wiederholung (meistens des letzten Gliedes) oder neues Material als Anhang verwendet werden, welches auch nochmals wiederholt werden kann und an welches darüber hinaus sogar nochmals ein Anhang hinzugefügt werden darf.²³⁵

Wenn nicht nur Schlussformeln, sondern ganze „vollständige Sätze“ erweitert werden, kann es den Fall geben, dass kein mechanisches Hilfsmittel wahrgenommen wird und nur „der Geschmack“ über die Schicklichkeit der Anwendung derselben urteilen kann, weil sich darüber „nichts bestimmtes sagen“ lässt.²³⁶ Zu den Mitteln, welche bestimmt werden können, zählt etwa die „Versetzung oder ähnliche Wiederholung [...] auf andern Stufen der Tonleiter“, wobei die Tonart beibehalten werden kann (tonale Wiederholung), wofür laut Koch kein „Kunstwort“ verwendet wird, oder sich „die Modulation“ ändern kann (reale Wiederholung), wofür Koch den Terminus der „Transposition“ gebraucht.²³⁷ Eine mehrmalige stufenweise Versetzung eines oder zweier Glieder (kann auch zugleich eine Transposition sein) wird, wie bereits bei der Erweiterung der engen Sätze angesprochen, eine „Progression“ genannt, wobei bei der Progression von zweitaktigen Gliedern auf eine ebenfalls zweitaktige Endigung oder

²²⁵ Vgl. Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 466 (III 153ff.).

²²⁶ Vgl. ebd., S. 466f. (III 155f.).

²²⁷ Siehe S. 44.

²²⁸ Vgl. Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 467f. (III 156ff.).

²²⁹ Ebd., S. 471 (III 168f.).

²³⁰ Vgl. ebd., S. 471ff. (III 170ff.).

²³¹ Ebd., S. 473 (III 175f.).

²³² Vgl. ebd., S. 473 (III 174).

²³³ Vgl. ebd., S. 478ff. (III 191ff.).

²³⁴ Vgl. ebd., S. 481 (III 199).

²³⁵ Vgl. ebd., S. 481f. (III 200ff.).

²³⁶ Vgl. ebd., S. 483 (III 205f.).

²³⁷ Vgl. ebd., S. 484 (III 206ff.).

Fortführung geachtet werden muss, um die Proportionalität zu wahren.²³⁸ Weitere Verlängerungsmittel sind – gleich wie bei der Erweiterung von engen Sätzen – die Fortführung von rhythmischen oder melodischen („Passagie“ genannt) Figuren innerhalb eines Satzes (Abspaltungen) und die „Parenthese“ als Einschaltung von proportional stimmigen „zufälligen melodischen Theilen“. Sonderfälle der Erweiterung seien die Einschubung eines vollständigen Teiles „zwischen die Glieder eines Satzes“, sowie die Einschubung eines Teiles einer einfachen Taktart (bei Koch steht fälschlicherweise „Tonart“) in ein Stück, das in einer zusammengesetzten Taktart steht.²³⁹

Koch geht in der Folge auf die einzelnen Gattungen von Stücken näher ein, wobei sich hier vorerst nur der Sonate zugewendet wird:

Die Sonate besitze keinen bestimmten Charakter, „sondern die Haupttheile, woraus sie besteht, nemlich ihr Adagio und beyde Allegro können jeden Charakter, jeden Ausdruck annehmen, den die Tonkunst zu schildern fähig ist.“, wozu Koch Johann Georg Sulzer zitiert, der die Varianten der Sonate in Monolog, Dialog („Gespräch [...] unter gleichen, oder von einander abstechenden Charakteren“ → Dualismusprinzip als *eine* Möglichkeit) oder der Schilderung von „Gemüthsbewegungen“ findet. Die „zweistimmige Sonate“ (auch „Solo“ genannt) verlange „die grössten Feinheiten des Ausdrucks“ und dazu „die höchste Ausbildung der Melodie“, da sie „die individuellen Empfindungen einer einzigen Person ausdrücken soll“.²⁴⁰

Ansprechende Sonaten könnten nur von Komponisten geschrieben werden, welche auf dem Instrument, für welches die Sonate bestimmt sein soll, „Virtuosen“ seien. Koch nennt als beispielhaften Komponisten für Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bach, sowie Daniel Gottlob Türk, welcher der von Koch geringgeschätzten Tendenz der übermässigen technischen Anforderungen, die nur dem Ausdruck der mechanischen Fertigkeiten und nicht der Empfindung dienen würden, durch dessen relativ einfach gesetzten Klaviersonaten entgegen wirke.²⁴¹

Die Sonate sei in der Einrichtung gleich gefertigt wie die Sinfonie, weshalb hier anschliessend das Kapitel über deren Bau noch erläutert wird.

Sie bestehe auch aus der Satzabfolge (Satz im Sinne eines in sich abgeschlossenen Stückes, als Teil einer mehrteiligen Komposition) Allegro – Adagio – Allegro. Wobei sich das erste Allegro, wie auch das Zweite, wenn es kein Rondo oder Variationensatz über ein Thema bildet, aus zwei Teilen zusammensetzt, welche normalerweise je wiederholt werden und von denen der erste aus einem Periode der zweite aus zwei Perioden besteht. Der grosse Unterschied liege jedoch in der „Beschaffenheit der Melodie“, welche sich aber, ausser in der Feststellung, dass im Gegensatz zur Sinfonie in der Sonate mehr Absätze und weniger Progressionen, dazu auch mehr Zusätze und Erweiterungen gemacht würden, wiederum „besser empfinden, als beschreiben“ lasse.²⁴²

In der Sinfonie, und demnach auch in der Sonate, beschreibt Koch das erste Allegro, wie oben kurz dargestellt, noch im Detail: Der erste Teil „in welchem die Anlage [...], das ist, die melodischen Hauptsätze in ihrer ursprünglichen Folge vorgetragen, und hernach einige derselben zergliedert werden“, enthalte nur einen Hauptperioden, auch wenn oft noch ein erklärender Periode nach einer „Cadenz“ angehängt werde, der aber in der gleichen Tonart fortführe, in der vorhin geschlossen wurde und deshalb nur als Anhang gelte. Bereits der dritte melodische Teil des ersten Perioden wende sich in die Tonart der Quinte (in Moll auch der Terz), in welcher der ganze und grössere Rest des Perioden stehe. Dem Allegro könne noch eine langsame Einleitung vorgehen, welche in der selben Tonart wie das Allegro bleibe und auf dem Quintabsatz oder der Cadenz schliesse, bei welcher dann der Cadenzton mit dem Anfangston des Allegro übereinstimme.²⁴³

²³⁸ Vgl. Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 485f. (III 210ff.).

²³⁹ Vgl. ebd., S. 488ff. (III 218ff.).

²⁴⁰ Ebd., S. 523f. (III 315f.).

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 524f. (III 317f.).

²⁴² Vgl. ebd., S. 525 (III 318f.).

²⁴³ Vgl. ebd., S. 518f. (III 304ff.).

Der erste Perioden des zweiten Teiles kann zwei Bauarten haben:

1. Das „Thema, zuweilen auch [...] ein andere[r] melodische[r] Haupttheil“ wird variiert und beginnend auf der Quinttonart in eine andere verwandte Tonart, eventuell mit einem kurzen Rückgriff zur Grundtonart, geleitet, wo dann „einige derjenigen melodischen Theile, welche sich zum Vortrage in einer dieser Tonarten am besten schicken, in einer andern Wendung oder Verbindung, als die sie im ersten Perioden hatten, wiederholt, oder zergliedert“ werden und in dieser Tonart schliessen. Darauf folgt ein kurzer Satz bestehend aus Material eines Hauptteils, der die Modulation wieder in die Haupttonart zurückleitet.²⁴⁴

2. Ein Satz oder Glied desselben aus dem erstem Perioden wird „dergestalt fortsetzt[sic], zergliedert, oder transponirt, dass man nach und nach erst in mehrere, theils nahe verwandte, theils auch entferntere Tonarten durchgehende Ausweichungen macht“ und in einer dieser Tonarten geschlossen, worauf, wenn mit einem Quintabsatz geendigt wird, noch ein Satz mit „melodischen Theilen“ des ersten Perioden, aber variiert, in dieser Tonart dazukommt.

In „moderneren Sinfonien“ beginne man oft auch direkt in einer neuen Tonart, statt auf derjenigen der Quinte, oder mache nur eine kurze Einleitung „vermittelst weniger Töne“ nach der Cadenz auf der Quinttonart.²⁴⁵

Der letzte Periode beginnt entweder mit dem Thema oder mit einem anderen melodischen Hauptteil in der Grundtonart, worauf anschliessend „die vorzüglichsten Sätze [...] nun gleichsam zusammen gedrängt werden“ und meistens in die Tonart der Quarte, jedoch ohne Kadenz, ausgewichen wird, um nachher wieder zur Grundtonart zurückzukehren, in welcher der zweite Teil, welcher im ersten Perioden in der Quinttonart stand, nun wiederholt wird und so das Allegro endet.²⁴⁶ Da es sich bei den gewählten zu analysierenden Beispielen von op. 14 um erste Sätze („erstes Allegro“) handelt, muss auf die Anlage der übrigen Sätze nicht eingegangen werden.

Zusammenfassend gibt Koch den Gesamtablauf aller grösseren Tonstücke nochmals etwas detaillierter wieder: Der erste Periode enthält „vier interpunctische Haupttheile“, welche folgendermassen schliessen²⁴⁷:

(| :) GA - QA - QA(V) - K(V) (: |) in Dur

(| :) GA - QA - QA(III/V) - K(III/V) (: |) in Moll

Diese Grundstruktur kann wieder durch die bereits kennengelernten Mittel erweitert oder variiert werden: durch das Zusammenschieben zweier Sätze (auf die erwähnten zwei Arten²⁴⁸), durch Wiederholung oder durch Anhänge.²⁴⁹ Bei der Wiederholung würde man bei grösseren Tonstücken von der angetönten Regel, dass keine zwei Sätze mit gleicher Endigungsformel aufeinander folgen dürften, oft abweichen.²⁵⁰

Koch beschreibt im Folgenden noch Varianten dieser Grundform, welche sich schematisch wie folgt zusammenfassen lassen:²⁵¹

(| :) QA - QA(V) - QA(V) - K(V) (: |)

(| :) QA - QA(V) - QA(V) zg. K(V) (: |)

(| :) QA - QA(V) - K(V) - K(V) (3. Teil, ursprünglicher 2. QA(V) als Anhang) (: |)

(| :) GA - GA(vn)/QA(vn) - QA(V) - K(V) (: |)

(| :) GA - K(I) - QA(V) - K(V) (: |)

(| :) GA - QA - QA(V) - GA(n) - K(V) (: |)

²⁴⁴ Vgl. Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 520 (III 307ff.).

²⁴⁵ Vgl. ebd., S. 520f. (III 309ff.).

²⁴⁶ Vgl. ebd., S. 521 (III 311).

²⁴⁷ Vgl. ebd., S. 536f. (III 341ff.).

²⁴⁸ Siehe S. 44.

²⁴⁹ Vgl. Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 538ff. (III 346ff.).

²⁵⁰ Vgl. ebd., S. 544ff. (III 362ff.).

²⁵¹ Vgl. ebd., S. 547ff. (III 371ff.).

Der zweite Teil eines Tonstücks kann bei Beachtung der selben Möglichkeiten der Verlängerung oder Variation aus folgenden interpunctischen Formen bestehen:

Bei nur einem Perioden:²⁵²

(|:) „Thema“ auf (V) mit GA(V)/QA(V) – GA/QA(vn) – QA(I) – ganzer 1. Periode oder zweite Hälfte in Grundtonart wiederholt (:|)

(|:) „Thema“ auf (V) mit GA(I)/QA(I) – GA/QA(vn)(mehrere möglich) – QA(I) – ganzer 1. Periode oder zweite Hälfte in Grundtonart wiederholt (:|)

(|:) „Thema“ auf (V) mit GA(I)/QA(I) – Thema auf (I) mit GA(I)/QA(I) – GA/QA(vn)(mehrere möglich) – QA(I) – ganzer 1. Periode oder zweite Hälfte in Grundtonart wiederholt (:|)

Die Wiederholung des Themas auf der Quinte kann sehr stark variiert werden, oft auch in „Gegenbewegung“ (Umkehrung).

Bei zwei Perioden:²⁵³

2. Periode (des ganzen, dann dreiperiodigen, Stückes):

(|:) „Thema“/„mel. Theil“ auf (V) mit GA(V)/QA(V) – GA/QA(I)(mehrere möglich) – QA(vn) – Wdh. 3. Teil des 1. Perioden auf (vn) mit GA/QA(vn) – K(vn) |(3.Periode) (:|)

(|:) „Thema“/„mel. Theil“ auf (V) mit GA(V)/QA(V) zg. QA(vn) – Wdh. 3. Teil des 1. Perioden auf (vn) mit GA/QA(vn) – K(vn) |(3.Periode) (:|)

(|:) Glied von „Thema“/„mel. Theil“ auf (V) mit Ausweichungen (vn) bis QA(vn) – Wdh. 3. Teil des 1. Perioden auf (vn) mit GA/QA(vn) – K(vn) |(3.Periode) (:|)

(|:) Glied von „Thema“/„mel. Theil“ auf (V) mit Ausweichungen (vn) bis K(vn) |(3.Periode) (:|)

Die Behandlung von moll-Tonarten entspricht denjenigen in dur, jedoch zusätzlich mit vorhergehend besprochener Möglichkeit einer Alternativtonart der dritten Stufe in Dur bei Anwendung der Tonart der Quinte.

3. Periode:

Die Modulation wird mittels einem an den 2. Perioden verbundenen Satz wieder in die Grundtonart zurückgeleitet und der dritte Periode beginnt nun wieder mit dem Thema, gefolgt von einigen variierten melodischen Teilen der ersten Hälfte der ersten Perioden, die oft eine Ausweichung in die Tonart der Quarte machen. Darauf wird die zweite Hälfte des „ersten Perioden“ in der Grundtonart wieder aufgegriffen und der Periode geschlossen.²⁵⁴

Das Grundschemata (Varianten des ersten Perioden unberücksichtigt) kann folgendermassen dargestellt werden:

(2. Periode und Überleitungssatz mit QA(I)) | GA(I) – Ausweichung in Quarte mit QA(I) – QA(I) – K(I) (:|)

²⁵² Vgl. Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 555ff. (III 394ff.).

²⁵³ Vgl. ebd., S. 558ff. (III 403ff.).

²⁵⁴ Vgl. ebd., S. 563f. (III 419ff.).

Zusammenfassung der selektiven Lektüre von:

Heinrich Christoph Koch: „Musikalisches Lexikon“ (1802)

Unter dem Stichwort Sonate findet man wiederum eine ähnliche Beschreibung dieser Gattung wie unter §108ff des „Versuchs“²⁵⁵, wobei ebenfalls der durchgehende „Charakter“ jedes „Theils“ (dabei sind die einzelnen Sätze nach heutiger Terminologie gemeint) zum Prinzip wird: „ein solcher Theil einer Sonate muss, wenn er einen bestimmten und durchgehaltenen Charakter behaupten soll, aus völlig in einander greifenden und zusammenhängen[den] melodischen Theilen bestehen, die sich auf das fühlbareste aus einander entwickeln, damit die Einheit und der Charakter des Ganzen erhalten, und die Vorstellung, oder vielmehr die Empfindung, nicht auf Abwege geleitet werde. [...] Der Zweck desselben [Tonsstücks] ist, die auszudrückende Empfindung bis zu einem gewissen Grade der Sättigung oder [...] der Ausgiessung des Herzens darzustellen.“²⁵⁶

Es reiche aber nicht, dass nur der „Hauptsatz“ oder das „Thema“ (erster „Satz“ jedes „Theiles“ (heute: Satzes)) diese bestimmte Empfindung ausdrücke, sondern dieser müsse immer in „neuen und interessanten Wendungen und Verbindungen“ zu den Nebengedanken stehen, um den „Stoff zur Fortdauer dieser Empfindung zu erhalten“.²⁵⁷ Beispielhafte Tonsetzer für diese Art der Anlage der Sonaten (als „Beleg für diese Behauptung“) seien Carl Philipp Emanuel Bach, sowie von den „modernerer“ Haydn und Mozart.²⁵⁸ Zur Untermauerung wird das Sulzer-Zitat, welches auch im „Versuch“ erschien, verwendet. Da auf den Artikel „Solo“ verwiesen wird, welcher die Unterart der Sonate für ein Instrument mit Begleitung einer „Grundstimme“ (Bassstimme, eventuell als Generalbass) beschreibt und worunter aber auch die Klaviersonate zählt (wie im „Versuch“ erwähnt wurde), wird auf diese Ausführungen eingegangen. Dieses „Solo“ bestehe aus den erwähnten drei „Sätzen“ (nun auch von Koch im Sinne der heutigen Sätze verwendet), die je einen „durchgehaltenen Charakter“ enthalten. Koch kann es sich auch hier nicht verkneifen, einen Seitenhieb auf die rein virtuoson Absichten, welche dann die „blossen mechanischen Spielwerke“ entstehen liessen, zu machen.²⁵⁹

Interessant für ästhetische Belange ist die Aussage, dass das Solo „als Sonate, mehr fürs Herz, als fürs Ohr gesetzt ist“²⁶⁰, was sich natürlich verschieden interpretieren lässt. Mich soll dies aber nicht von einer Höranalyse abhalten, sondern gerade darauf aufmerksam machen, dass der Stellenwert des Gefühls in den vorhergehenden Höranalyseschritten, und damit in heutigen Analysen wahrscheinlich des Objektivitätszieles wegen, vernachlässigt wurde und dem zeitgenössischen Charakterbegriff und -verständnis im Folgenden genauer nachgegangen werden soll, auch wenn das Gefühl, ebenso wie eine historische Hörweise, natürlich nicht eins zu eins nachvollzogen werden kann.

Koch setzt das „Solo“ noch in einen Vergleich zum „Concert“, welches eigentlich „dem Virtuosen mehr Gelegenheit gebe zu glänzen als zu rühren“. Im Solo müsse er dementsprechend „mehr rühren als glänzen“, auch nicht zuletzt aus dem spieltechnischen Grund, dass gar kein Orchesterteil ohne Solistenbeteiligung vorhanden sei, um sich „von der Anstrengung, die mit dem Vortrage solcher Schwierigkeiten gemeinlich verbunden ist, so wie im Concerte während des Ritornells, zu erholen.“²⁶¹ Die durchaus konservative Haltung Kochs betreffend des Konzerts begründet er ästhetisch: Im Vergleich zu den früheren Virtuosen, welche die Sonate dem Konzerte vorzogen, würde „die Abneigung [der modernen Virtuosen], sich vermittle des Solo hören zu lassen, dem so sehr gepriesenen Geschmacks der Zeit eben kein tiefes Kompliment [...] machen.“ Dieses Phänomen zeuge „mehr von dem Verfall, als von dem Emporstreben eines feinen Geschmacks“.²⁶²

Dem Charakter widmet Koch ebenfalls ein Schlagwort in seinem Lexikon: Man verstehe darunter „diejenigen Eigenschaften einer Sache, wodurch sie sich von andern ihrer Art unterscheidet“. Darunter

²⁵⁵ Vgl. Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 523ff. (III 315ff.).

²⁵⁶ Heinrich Christoph Koch: Art. „Sonate“, in: „Musikalisches Lexikon [...]“, Sp. 1416.

²⁵⁷ Ebd., Sp. 1416.

²⁵⁸ Vgl. ebd., Sp. 1417.

²⁵⁹ Vgl. Heinrich Christoph Koch: Art. „Solo“, in: „Musikalisches Lexikon [...]“, Sp. 1410f.

²⁶⁰ Ebd., Sp. 1411.

²⁶¹ Ebd., Sp. 1411f.

²⁶² Ebd., Sp. 1412.

würden bei Musikstücken „Taktart, Zeitmaass, Rhythmus, die Art und der Gebrauch der melodischen Figuren, die Form, die Begleitung, die Modulation, der Styl, die zu Grunde liegende Empfindung, [sowie] die besondere Art, wie sie ausgedrückt wird“ fallen.²⁶³

Als Beispiel nennt Koch die Unterscheidung eines Marsches und eines Menuetts nicht nur durch den Ausdruck des „Feyerlichen“ im Marsch, sondern eben auch durch die Taktart, die Bewegung und den Rhythmus; oder den Marsch an sich, der einen anderen Ausdruck erhalte, je nachdem er einen „Einzug des Eroberers auf dem Theater“ oder „den Aufzug einer Gesellschaft Priester“ begleitet, wodurch der Charakter bestimmt werde.²⁶⁴ Es sei jedoch nicht der Ort, um diesen ästhetischen Aspekt eingehender zu behandeln, aber es sei selbsterklärend, weshalb notwendigerweise ein Charakter in einem Stück beibehalten werden müsse.²⁶⁵

Johann Georg Sulzer, der von Koch oft zitiert wird, schreibt in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“ unter dem entsprechenden Lemma dem „Charakter“ ebenfalls „das Eigenthümliche oder Unterscheidende in einer Sache, wodurch sie sich von andern ihrer Art auszeichnet“, zu.²⁶⁶ Die genaue Erkennung des Charakteristischen sei ein „Haupttheil der Kunst“, woraus folge, dass diese in den Gegenständen der Sinne und Einbildungskraft zum „Genie“ des Künstlers gehöre, wozu ein „überaus scharfer Beobachtungsgeist“ nötig sei.²⁶⁷ Die Kunst bestehe zu wichtigen Teilen in der Abbildung von „sittlichen“ Charakteren „denkender Wesen“, was besonders in der Dichtkunst, und da vor allem im Epos und Drama, durch das Mitfühlen mit oder die Abscheu gegen Charakteren und damit das direkte Einwirken auf die Seele vor Augen geführt werden könne.²⁶⁸ Sulzer beschreibt eine Charakterart von Mensch, die sich, so habe ich das Gefühl, oft auch aus der Analyse von Musikstücken mittels den standardisierten Analysemethoden ergibt: Derjenige Mensch, der „gar keinen Charakter zeig[t], einigermassen den Windfahnen gleich[t], für jede Wendung und Stellung gleichgültig [ist], und sich also nach allen Gegenden gleich herumtreiben [lässt]. [...] Mechanische Wesen von dieser Art sind für den Dichter unbrauchbar.“²⁶⁹ Der Charakter sei deshalb weitaus wichtiger als die ganze Anlage, wie in den griechischen Trauerspielen zu beobachten sei, wo die Figuren den Reiz ausmachen, während dem die Handlung in wenigen Worten erzählt werden könne.

Diesen Gedanken vergleicht er auch mit der Malerei, wo der Wert eines Werkes in der Stärke und Mannigfaltigkeit der Charaktere liege.²⁷⁰ Die Musik wird von Sulzer bisweilen nicht explizit erwähnt, kann aber mit den übrigen „schönen Künsten“ verglichen werden. Der Charakter, um den Vergleich mit den Figuren des Schauspiels auszuführen, müsse natürlichen und wahren Ursprungs sein, damit man alle seine Äusserungen und Taten nachvollziehen könne; erfundene und nicht realistische Charaktere wären nicht glaubwürdig.²⁷¹ Jeder Charakter würde durch drei Einflussarten bestimmt: erstens durch das, was „der Nation und dem Zeitalter, darinn man lebt, eigen ist“, zweitens durch „den Stand, die Lebensart und das Alter“, sowie drittens durch das besondere persönliche jedes Menschen, nämlich sein Genie, sein Temperament und alles übrige, was ihn zu einer besondern Person macht.“, weshalb man diese Merkmale bei der Erfindung eines Charakters genau kennen müsse, um sie glaubhaft darstellen zu können. Man solle sich hüten, einen Nebencharakter so interessant zu gestalten, dass er zur Konkurrenz des Hauptcharakters werden könne. Sinnvoller sei ein solcher eingesetzt, um den Hauptcharakter in ein „helleres Licht zu setzen“.²⁷²

Diese Gedanken beziehen sich also mehrheitlich auf die Gattung der Dichtkunst, wobei die Musik durchaus damit verglichen wird. Ebenso steht unter jedem Lemma in Sulzers Lexikon das Bezugsfeld

²⁶³ Heinrich Christoph Koch: Art. „Charakter“, in: „Musikalisches Lexikon [...]“, Sp. 313.

²⁶⁴ Vgl. ebd., Sp. 313f.

²⁶⁵ Vgl. ebd., Sp. 314.

²⁶⁶ Johann Georg Sulzer: Art. „Charakter“, in: „Allgemeine Theorie der schönen Künste - in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden, Artikeln abgehandelt“, Bd. 1, Leipzig 1771, S. 194.

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 194f.

²⁶⁸ Vgl. ebd., S. 195.

²⁶⁹ Ebd., S. 195f.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 196.

²⁷¹ Vgl. ebd., S. 196f.

²⁷² Vgl. ebd., S. 198.

angegeben und da spricht er beim „Charakter“ alle „schönen Künste“²⁷³ an, worunter auch die Musik fällt.²⁷⁴ Deshalb kann vielleicht dieses beschriebene, recht personifizierte Charakterbild doch eine Art Vergleich, etwa zwischen den Rollen eines „Hauptgedankens“(Musik) und dem „Hauptcharakter“(Dichtkunst), welche den „Nebengedanken“/“-charakteren“ gegenüberstehen, oder der Vermeidung von „uncharakteristischen“ (vgl. Virtuosen-gedanken Kochs) Figuren bei Dichtkunst und Musik gleichermaßen, anregen.

Unter dem Lemma „Musik“ wird, wie später bei Koch, auf den „Charakter einer gewissen Empfindung“ bei einzelnen musikalischen „Gedanken“ hingewiesen.²⁷⁵ Sulzer nimmt, unter Mithilfe seiner beiden für die musikalischen Artikel zuständigen Hilfskräfte Johann Philipp Kirnberger und Johann Abraham Peter Schulz²⁷⁶, in diesem Feld zwischen Charakter und Empfindung auch Bezug auf das Hören: „Wie gross die Kraft der [...], in ein wolgeordnetes und richtig charakterirtes Ganzes verbundenen Töne sei, kann jeder, der einige Empfindung hat, schon aus der Würkung abnehmen, welche die verschiedenen Tanzmelodien, wenn sie recht gut in ihrem besonderen Charakter gesetzt sind, thun. Es ist nicht möglich sie anzuhören, ohne ganz von dem Geiste der darin liegt, beherrscht zu werden: man wird wieder Willen gezwungen, das was man dabei fühlt durch Gebärden und Bewegung des Körpers auszudrücken.“²⁷⁷

Der Charakter wird bei der Behandlung der Musik von Schulz wiederum bei den nationalen Abgrenzungen angetroffen, in der Feststellung, dass die verschiedenen Charaktere von Musik aus verschiedenen geographischen Regionen die Leute nach dem entsprechenden Charakter beeinflusst hätten. Es wird aber auch beschrieben, dass zu Sulzers/Schulz' Zeit, wo „die Musik unter den Völkern Europas, besonders unter den Händen der Virtuosen, die Einförmigkeit ihres Charakters nicht mehr hat, und da sowohl die deutsche, wie auch die französische Jugend, alle Arten von Tanzmelodien, auch Concerte, Sonaten und Arien von allen möglichen Charakteren durcheinander spielt, und höret [...], auch die Einförmigkeit des Ausdrucks dadurch aufgehoben worden“ sei.²⁷⁸ Der Gedanke, die „Jugend“ wieder Musik mit „Charakter“ spielen und vor allem singen zu lassen, um die „Empfindungen“ wieder zu wecken, spiegelt die Nähe Schulz' zur Empfindsamkeit doch deutlich wieder. Dies wäre mit Beethoven dergestalt zu verbinden, dass er, wie etwa gerade bei der op. 14 nahestehenden Sonate „pathétique“, op. 13, sehr empfindsame Namensgebung oder Tempoangaben machte und sich auch literarisch offenbar sogenannten Vertretern der Empfindsamkeit, wie etwa Klopstock, lange Zeit verbunden fühlte.²⁷⁹

Schulz beschreibt im Folgenden einzelne „öffentliche Gelegenheiten“, bei denen Musik zur Anwendung kommen kann und welche dann den Charakter derselben bestimmen: militärische zur Kriegsmotivation, nationale in Motiven der Volkseinung, und sakrale zur Unterstützung des „öffentlichen Gottesdienstes“.²⁸⁰ Die Musik beim Theater sei nicht deshalb aufgeführt, weil das Theater an sich „den Charakter der öffentlichen Aufführungen“ verloren hätte. „Man besucht sie zum Zeitvertreib oder um sich [...] nach seinem besondern Geschmack zu ergözen, ohne [...] Eindrücke zu erwarten, die auf das allgemeine des gesellschaftlichen Interesse abziehen.“²⁸¹ Das zeigt indirekt die Wichtigkeit der nicht bloss unterhaltenden, sondern berührenden und gesellschaftlich wirkenden Funktion von Musik, nicht nur für Schulz, sondern auch für den ihm folgenden Koch. Die „privaten Gelegenheiten“ stellen für Schulz neben der Tanzmusik auch die Aufführungen von „Concerten“, „Sonaten“, oder „Symphonien“ dar, die jedoch von ihm, gleich wie das Theater, mit dem Argument der reinen Unterhaltung abgekanzelt werden.

²⁷³ Vgl. Johann Georg Sulzer: Art. „Charakter“, in: „Allgemeine Theorie der schönen Künste“, Bd. 1, S. 194.

²⁷⁴ Vgl. Johann Georg Sulzer (J.A.P. Schulz): Art. „Musik“, in: „Allg. Theorie der schönen Künste“, Bd. 2, S. 789.

²⁷⁵ Vgl. ebd., S. 784.

²⁷⁶ Vgl. Hans-Günter Ottenberg: „Die Entwicklung des theoretisch-ästhetischen Denkens innerhalb der Berliner Musikkultur von den Anfängen der Aufklärung bis Reichardt“, Leipzig 1987, S.105, Anm. 162.

²⁷⁷ Johann Georg Sulzer (J.A.P. Schulz): Art. „Musik“, in: „Allg. Theorie der schönen Künste“, Bd. 2, S. 784.

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 785f.

²⁷⁹ Vgl. Andreas Hoffmann: „ ,freye Ausbrüche der musikalischen Dichterwut' Empfindsamkeit in der Musik“, Kap. 12.8, online: <http://www.fachpublikationen.de/dokumente/01/30/01055.html>, aufgerufen am 1.12.2013.

²⁸⁰ Vgl. Johann Georg Sulzer (J.A.P. Schulz): Art. „Musik“, in: „Allg. Theorie der schönen Künste“, Bd. 2, S. 786.

²⁸¹ Ebd., S. 787.

Hier setzt jedoch das Argument der von Sulzer intendierten Verbindung von Musik und Dichtung an: Solche Musik könne „doch Würkung thun“, auch wenn sie auf Worte angewendet noch viel wirkungsvoller sei²⁸², womit eine Behandlung der rein instrumentalen Musik in ähnlichem Sinne wie von Gesangsstücken oder, und das ist Kochs Weg seiner Formausgangslage, von Tanzsätzen, die Schulz nicht abschätzig, sondern empfindungsträchtig, erwähnt. Schliesslich bringt Schulz auch noch biologische Argumente zur Sprache, welche die Empfindung als das Rezeptionsinstrument der Musik, wegen der Einwirkung der Nerven und des „Geblüthes“ auf dasselbe, begründet und deshalb die Musik auch intensiver aber vorübergehender wirke, als die übrigen Künste.²⁸³ Interessant scheint noch die Bemerkung am Ende von Schulz' Artikel über die Reinheit des Kirchensatzes, welcher unter dem Exzess in der Behandlung von Melodie und Harmonie gelitten hätte.²⁸⁴

Der Vergleich mit Czernys Aussage beim Beispiel der „Waldstein“-Sonate, op. 53, nach welcher alle Sonaten Beethovens auf einem Gerüstsatz basieren, der sich zum Kirchensatz eignet²⁸⁵, scheint wegen der zeitlichen Distanz von über 60 Jahren und einer gewissen möglichen Wandlung des Kirchensatzverständnisses doch etwas gewagt. Es könnte jedoch gerade in dieser, eher konservativeren Musikgattung noch ein gewisser empfindsamer Anspruch Beethovens, zumindest nach Czernys Ausführungen, liegen. Eine Verbindungslinie von Sulzerrezipient Koch zu Czerny über Beethoven lässt sich auf die Musik bezogen via Carl Philipp Emanuel Bach ziehen: Beethoven verlangte von Czerny, dass er anhand von C.Ph.E. Bachs Lehrwerk „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ unterrichtet werden sollte,²⁸⁶ und Czerny berichtet, dass auch Beethoven selbst anhand der „Eman[uel] Bachschen Schule“ seine Fingerhaltung trainiert hatte²⁸⁷.

Natürlich dürfen diese Belege hinsichtlich der musikalischen Faktur nicht überbewertet werden, weil Bachs Schule auch wirklich nur der Aneignung von technischen Fertigkeiten hätte dienen können. Jedoch ist sehr unwahrscheinlich, dass der vom Tasteninstrument her komponierende Beethoven etwa die vom Generalbassprinzip gedachten Übungen nicht in irgendeiner Form, wenn nicht gar als Bestandteil einer üblichen Satzart, aufgegriffen hat. Konkreter wird Bach in einem Brief an Breitkopf und Härtel vom 26.7.1809, in welchem er um Partituren von Emanuel Bachs Klavierwerken bittet, weil diese „jedem wahren Künstler gewiss nicht allein zum hohen Genuss sondern auch zum Studium dienen“ würden.²⁸⁸ Jedoch muss er noch zweimal, in Briefen vom 15.10.1811 und 28.1.1812 an Breitkopf, um Sendung von Werken C.Ph.E. Bachs bitten²⁸⁹, weshalb fraglich ist, wie viele Werke er überhaupt studiert haben kann, auch wenn im ersten erwähnten Brief von „einigen Stücken“, die er bereits besitze, die Rede ist.²⁹⁰

Höranalyse (sechstes Hören):

Die Sonate op. 14, Nr. 1 würde nach Kochs Lehre mit dem Hauptsatz, exponiert in den vier ersten Takten, welche von Czernys „Anleitung“ aus dem Notentext bekannt sind, beginnen. Dieser ist jedoch in der Koch'schen Zählweise der Takte („Rythmus“) und Erweiterungen innerhalb des Satzes nicht eindeutig zu bestimmen. Es erscheint klar, dass es sich um einen vollständigen Satz handelt, der aber weniger eindeutig, entweder der zusammengesetzten Taktart wegen aus acht Takten, oder aber vom

²⁸² Vgl. Johann Georg Sulzer (J.A.P. Schulz): Art. „Musik“, in: „Allg. Theorie der schönen Künste“, Bd. 2, S. 788.

²⁸³ Vgl. ebd., S. 789.

²⁸⁴ Vgl. ebd., S. 792f.

²⁸⁵ Siehe S. 32.

²⁸⁶ Vgl. Klaus Martin Kopitz, et al. (Hg.): „Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen“, Bd. 1, Dok. 185., S. 204.

²⁸⁷ Vgl. ebd., Dok. 189., S. 232.

²⁸⁸ Sieghard Brandenburg (Hg.): „Beethoven: Briefwechsel“, Bd. 2, Dok. 392, S. 72.

²⁸⁹ Vgl. ebd., Doks. 474, S. 162ff und 545, S. 236ff.

²⁹⁰ Vgl. ebd., Dok. 392, S. 72.

spürbaren Gestus des Alla Breve-Takts²⁹¹ aus vier Takten bestehen kann, was hier aber konsequenterweise, „dem Gefühl entsprechend“, vorgezogen wird. Möglich ist, vor allem bei Beachtung der folgenden Stelle ab T. 5, dass hier eine Mischung von zusammengesetzten und einfachen Taktarten vorliegt, wie Koch sie bei den Verlängerungsmitteln als Einschlebung beschreibt.

Dieser Hauptsatz oder „Thema“ besteht im zweiten Takt in sich, wie schon in vorhergehenden Analyseschritten erkannt wurde, aus einer Wiederholung auf anderer Stufe, also einer „Versetzung“. Auch der dritte Takt wäre dazu zu zählen, wobei dieser dann die zweite Note nicht tonal sequenziert, wahrscheinlich um angenehmer zur oktavierten und variierten Wiederholung des ersten Taktes in T. 4 zu kommen, welche mit einem Grundabsatz einen ersten Formteil beendet. Dieses Koch'sche Prinzip der Wiederholung, das eigentlich schon im Schema des dritten Höranalysedurchgangs bemerkt wurde, hat Beethoven hier mit verhältnismässig einfachen Mitteln sehr konsequent angewendet. Der folgende Viertakter, nun eher im 4/4-Gestus wahrgenommen, welcher diesmal aus der einfachen je oktavierten Wiederholung des ersten „Einschnittes“ besteht, folgt demselben Prinzip und wirkt wie ein Übergangssatz – wenn er überhaupt als wirklichen Satz gelten kann – zum Quintabsatz auf T. 7, der mit dem folgenden Teil mittels „Tacterstickung“ (Endton h ist Anfangston des folgenden Satzes) zusammengesoben wurde.

Beim vergleichenden Blick in den Notentext wird erst jetzt klar, dass in der letzten der wiederholten Figuren das a zum ais abgeändert wird und somit noch deutlicher zum h hinführen sollte, was in den ersten Höranalysen offenbar völlig überhört wurde, aber demnach auch nicht von extremer Wichtigkeit erscheint. Auch der nächste Satz ab T. 7 wäre im Alla Breve-Takt ein Viertakter, bei dem der zweite Takt aus der eingeschobenen oktavierten Wiederholung des ersten Taktes bestünde, der dann aber weiterführt und schliesslich den eigentlichen Satz einleitet; sowie an welchen direkt auf dem abschliessenden Grundabsatz bei T. 11, also wieder „erstickend“, die mittleren Takte 9 und 10 nochmals als Anhang gebracht werden. Der nach Koch reduzierte viertaktige Satz befindet sich somit eigentlich bei T. 8 beginnend und dauert bis T. 11 auf Schlag eins.

Wieder sofort die Endigungsformel aufnehmend, also zusammengesoben, beginnt der nächste Satz, welcher nun die „Modulation“ zum Quintabsatz der Quint-/Dominanttonart hinleitet. Dieser beginnt wiederum mit einem viertaktigen (Alla Breve) Satz, der eigentlich bereits auf T. 17 auf dem Quintabsatz der Quint-/Dominanttonart endet und durch die verlängernde Einschlebung von T. 15 oder 16 zum Fünftakter wird. Der Endigungsabsatz wird aufgegriffen, um den fortspinnenden und abschliessenden Viertakter ab T. 18 mit Auftakt anzuhängen, der wiederum selbst über die zwei nachschlagenden Viertelnotenakkorde als Anhang verfügt. Klar lässt sich bei dieser Zählweise streiten, ob der Auftakt von T. 18 noch dazu gezählt werden müsste, weil die variierte „Hauptsatz“-Linie fis-h-ais-d-usw. bereits in T. 17 beginnt, genauso wie der fis-Orgelpunkt. Demnach wäre tatsächlich die erneute Zusammenschiebung durch „Tacterstickung“ vorzuziehen, was hier jedoch nicht nur durch einen gemeinsamen Ton, sondern durch die ganze Endigungsformel (T. 16, ZZ 2 bis T. 17, ZZ 1+) geschieht. Dann jedoch wäre dieser Folgesatz ab T. 17 eigentlich als Dreitakter anzusehen, dessen erste zwei Glieder wiederholt werden (T. 19f. mit Auftakt) und dessen Anhang dann zur Vollständigkeit eines Viertakters fast schon zwingend wird, was alle Phänomene in Bezug auf die Taktproportionalität („Rythmus“) erklären würde. Weil aber das Material aus der Abschlussformel besteht, kann die Zählweise auch vernachlässigt werden. Ebenso aus dem Grund, dass es sich sowieso nicht um einen Satz an sich, sondern um einen Anhang handelt, der aber eine wichtige Abschlussformel beinhaltet, wodurch die vorhergehende Endigungsformel nicht in Anschlag betreffend „Interpunction“ zu nehmen wäre. Somit wird auch später das in vorherigen Höranalyseschritten erörterte Spiel mit diesem Satz in dem „dritten Perioden“ (Reprise) interessant zu vergleichen und eventuell nochmals in anderer Hinsicht zu erklären sein.

Der folgende Zergliederungssatz (Czerny: „Mittelgesang“, Ratz: „Seitensatz“) könnte im Alla Breve-Takt aus einem Achttakter bestehen, weil er schlicht aus einem an sich vollständigen Gedanken, jedoch von der Quinttonart (H-Dur) in die Tonart der sechsten Stufe (cis-Moll) zum Grundabsatz derselben gehend,

²⁹¹ Die Setzung des C-Zeichens sei nicht immer konsequent zur Unterscheidung von 2/2- und 4/4-Takt angewendet vorzufinden, vgl. Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 334f. (II 294ff.).

besteht, der dann versetzt wiederholt²⁹² wird und mit Quintabsatz mit „weiblichem“ Überhang endigt. Dieser Satz wird als Ganzes, diesmal mit variiertes Begleitung (siehe vorherige Höranalysen), nochmals wiederholt und endigt ebenfalls im Quintabsatz mit demselben Überhang.

Ab T. 39 folgt ein auftaktiger Teil, dessen Auftakt erst in der Oberstimme nach der „Tenor“-Begleitfigur h-h-c'-h (♩|♩ ♩), welche ebenfalls erst jetzt bei Fragen betreffend des genauen Auftakts und Taktzählung herausgehört wurde, eintritt. In der zusammengesetzten Taktart 4/4 müsste dieser Auftakt als ganzer Takt zählen, da aber auch dieser Teil durchaus weiterhin 2/2-Charakter beinhaltet, kann er als Auftakt zu dem folgenden Viertakter gelten. Dieser besteht diesmal aus der exakten Wiederholung des ersten eintaktigen Gliedes mit Auftakt und einer zweitaktigen Weiterführung zum Quintabsatz (Barform: aab), sowie dessen Wiederholung, jedoch in dieser Weiterführung zur wirklichen Kadenz der Quinttonart (Oberstimme mit „männlichem“ Abschluss in der Oktavlage) hinleitend, womit eigentlich die Zieltonart erreicht wäre und deshalb von einem Schlusssatz gesprochen werden muss.

Darauf folgt der vorhin als „Anlaufteil“ bezeichnete Fünftakter ab T. 46, der jedoch im Koch'schen Sinne nun als Anhang der Kadenzformel von T. 45/46 gehört werden kann und somit gar nicht gezählt würde: Auf ZZ 1+ bis 2+ und die folgende ZZ 1 hört man nämlich die Töne d'-e'-ais-|h, welche in der Kadenz eine Oktave höher klingen, nun mit der Überterzung fis'-g' auf d'-e', durch welche das Spiel zwischen g' und gis' in den jeweiligen Wiederholungen dieses einen Taktes möglich wird. Damit kann schlussendlich dieses Gefühl des Anlaufs zur Figur fis'-ais'-und folgende von T. 50 entstehen. Dieser Satz ist, was die Taktzählung angeht, nicht einfach zu bestimmen, da er einen phrasierenden Gestus auf den zweiten Takt enthält, wobei eigentlich durch das alleine stehende fis' in T. 52 vom Gefühl her die neue Figur ansetzt, was durch den dritten Einschnitt beginnend bei T. 54 durch die Dynamik (im Notentext mit ff auf eins) bekräftigt wird. Ausserdem muss nach Kochs Regel der Auftakt hier auch mitzählen, weil er Noten auf der starken Zählzeit enthält. Dann käme man im Ganzen auf sieben Takte, wobei eigentlich auch wieder ein Vierer zugrunde liegt, bei welchem der erste zweitaktige Einschnitt wiederholt, und dessen letzter Takt ausdehnend verlängert wurde, denn ohne Pausen auf die ZZ 2 der Takte 55/56 liesse sich der Satz problemlos in einen Vierer verwandeln. Er ist als Quintabsatz der Tonart der Quinte, jedoch mit dem „Dominantenaccord“ (Dominantseptakkord) genötigt, um weiterzuleiten, aber genau diese Pausen erhöhen die Schlusswirkung ähnlich einer Fermate, weshalb doch von einem, wenn auch unvollständigen Satz, der einem Beispiel Kochs²⁹³ gleicht, gesprochen werden kann. Auf T. 57 folgt dann der den Hauptsatz aufgreifende viertaktige, aber durch Einschlebung auf fünf Takte erweiterte, Grundabsatz zur Überleitung der Wiederholung des „ersten Perioden“.

Der „zweite Periode“ beginnt mit einem mittels Einschub auf fünf Takte erweiterten Viertakter – ähnlich wie bei T. 13 – der zu einem Absatz führt, welcher für Koch betreffend Tonart schon weit entfernt läge: er würde ihn wohl als „Grundabsatz auf der weichen Tonart der Quarte“ bezeichnen. Es beginnt ab T. 65, durch „Tacterstickung“ mit dem vorhergehenden zusammengeschieben, ein neuer Satz, der erst bei T. 75 auf dem Grundabsatz der wiederum für Koch sehr weit entfernten „harten Tonart“ auf c, also auf der tieferen sechsten Stufe, endet und der ebenfalls auf einen Fünftakter (mit Einschnittsordnung 3+2) zurückgeht. Dies weil er aus einer zweimaligen Wiederholung (T. 67 und 69) der ersten zwei Takte mit anderem Anfangston und etwas variiertes Weiterführung der Achtelkette bei T. 69, sowie einer Wiederholung mit Variation innerhalb der Achtelketten in T. 72 besteht. Der eigentliche Schluss des Fünftakters findet sich im zweitaktigen Einschnitt in T. 74f.

Es ist klar, dass man diesen Teil, falls er auftaktig auf T. 66 gehört wird, zu einem Vierer erklären kann, was mir absolut legitim scheint. Mein persönlicher Höreindruck sagt, nicht zuletzt wegen der bereits beginnenden und jeweils zweitaktig harmonisch gleichbleibenden Begleitung, dass der Teil bereits auf die ZZ 1 in T. 65 beginnt, obwohl dann das Motiv an und für sich wieder sehr auftaktig auf T. 68 wirkt, was diesem Teil zusammen mit der Sechzehntelbegleitung einen gewissen Vorwärtsdrang verleiht.

²⁹² Keine „Transposition“, wenn ais' als Terz eines beim Hören ergänzten imaginären Fis-Dur Septakkordes angenommen wird; ohne Begleitstimme wäre dies jedoch durchaus möglich, weil Koch trotz dem Hinweis auf die gleichen Intervallabstände bei der Transposition in seinem ersten Beispiel (fig. 3) diese Regel missachtet (f-d-h entspricht nicht realer Wiederholung e-c-a) und eine eindeutige Definition schwierig wird. Vgl. Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 484f. (III 207ff.).

²⁹³ Vgl. Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 385 (III 414).

Darüber hinaus wird dieser Fünfer, wie Koch es auch fordert, mit einem zweiten Fünfer, nämlich ab T. 75, wiederum tasterstickend beginnend und wieder mit einem wiederholenden Einschub von diesmal nur zwei Takten versehen, ausgeglichen. Dieser Teil endet interpunktisch auf einem Quintabsatz in T. 81. Dann folgt, wiederum durch das gleiche Mittel wie oben zusammengesoben, ein dreitaktiger Einschnitt, der sich ebenfalls „tasterstickend“ an seine im Stimmtausch gebrachte und im Abschluss veränderte Wiederholung anschliesst, was in der Taktzählung dann fünf Takte ergibt. Diese werden, erneut erstickend, in T. 85 wiederholt und schliesslich in T. 89 fortgeführt, woraus quasi ein vollständiger Fünftakter mit führender Oberstimme, beginnend bei T. 87 und abschliessend auf T. 91, entsteht. Demnach wäre dieser ganze Teil auf einen Fünftakter zurückzuführen, der durch jeweils drei zusammengesobene dreitaktige Einschnitte erweitert wurde, und der mit dem Grundabsatz endet. In der Aufnahme wird die Weiterführung des eigentlichen Fünfers ab T. 89, welcher bei anderer, vor allem vielleicht erstmaliger Hörweise, auch als Anhang gehört werden kann, durch Weglassen des Pedals und deutlicher abgesetzter Achtelbegleitung mit zusätzlich kleinem Ritardando als Vorbereitung für die „Reprise“(Ratz)/„3.Periode“(Koch) interpretiert, was der Analyse als überleitenden Anhang eher Rechnung tragen würde.

Der dritte Periode beginnt mit der varierten Wiederaufnahme des Hauptsatzes, der interpunktionsmässig aber gemäss dem ersten Perioden erscheint. Bis zu T. 102 sind die melodischen Teile in ihrer Bauart wörtlich wiederholt, worauf aber statt dem Grundabsatz der Grundtonart E-Dur ein „Trugschluss“ nach C-Dur, also als Rückgriff auf die in dem zweiten Perioden gebrachte harte Tonart der tiefalterierten sechsten Stufe, quasi als Grundabsatz, folgt. Es wäre laut Koch üblich in der dritten Periode einen Satz etwa in der Tonart der vierten Stufe zu bringen. Diese spezielle Tonart bei Beethoven ist nur kompliziert als entfernte Tonart in Stufen- oder Funktionskontext zu erklären – sie wäre etwa als Paralleltonart der von der Grundtonart zur Dominanttonart umfunktionierten Tonart E-Dur erreichbaren zwischenzeitlichen Tonart a-Moll zu deuten – jedoch unkompliziert in einem kontrapunktischen Satzverständnis herzuleiten: In T. 103 wird die Tonart einfach, wie auch Koch es beschreibt, mit dem Werkzeug des Trugschlusses (schlicht irgendeine andere Note, als in der Kadenzformel üblich), in diesem Falle mit einem halbtönigen Anschluss von h zu c, eingeführt, was mit dem Hintergrundverständnis Kochs einer grundtonbasierten – um nicht zu sagen generalbasshaften – Harmonieführung absolut einhergeht.

Mit dem genau gleichen Bassablauf, jedoch rückwärts von c zu h mit der angesprochenen doppelheit-tönigen Harmonie (übermässiger Sextakkord)²⁹⁴, kommt er wieder zurück zur Quinttonart H-Dur, welche für die Vorbereitung des Einstiegs des „zweiten Theils des ersten Perioden“ („Mittelgesang“ nach Czerny) nun in der Grundtonart perfekt als Tonart der dominantischen fünften Stufe dient. So wird also aus dem in der ersten Perioden notwendigen Quintabsatz der Quinttonart in T. 13 nun in dem dritten Perioden durch die Ausweichung nach c ein Quintabsatz der Grundtonart. Es folgt erstickend der vorbereitende Satz auf der Tonart der Quinte zum folgenden „zweiten Theil des dritten Perioden“, der nun den „Mittelgesang“(Czerny) des ersten Perioden in der Grundtonart wiederholt. Dieser bringt, wie schon bei der fünften Höranalyse beschrieben, eine Verlängerung gegenüber des ersten Perioden mit sich, welche durch die Wiederholung des Einschnittes in T. 111 entsteht und durch die dynamische Abwechslung gefordert wird. Der Teil gilt also wiederum als Anhang, jedoch diesmal bestehend aus sechs Takten, was aber für die Koch'sche Zählung nicht von Belang ist, weil sowieso nur der Viertakter von T. 103 zählt.

Dann wird ab dem T. 114 das ganze Material des ersten Perioden jetzt in der Grundtonart wiederholt, genau wie Koch es fordert. Erst im Teil bei T. 148 beginnt sich dann der Satz zu wandeln, nämlich in T. 151 auf das F, mit dem in der Folge das bereits bekannte Spiel mit Halbton-/Ganztonanschluss (vgl. T. 46 und 137) zum E nochmals aufgenommen wird, bei welchem man das Gefühl nicht losbekommt, es müsse noch einmal ein solcher Einschnitt wiederholt werden, damit man bei T. 155 (oder eben dann T. 156) im metrisch „richtigen“ Gleichgewicht ankommt. Dort aber wird die thematische Geste von T. 148 von zwei Takten, wie auch schon in den vorigen Höranalysen erwähnt, nochmals gebracht und

²⁹⁴ Bei Koch wird von dem „Sextenaccorde“ des in der Grundstellung nicht gebräuchlichen „weichverminderten Dreiklanges“ gesprochen, was von Beispielen mit Generalbassbezeichnung begleitet wird. Vgl. Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 103f. (I 170f.).

diesmal nur einmal wiederholend (T. 157) und in den letzten vier Takten variiert in die Höhe bis zum e⁴ reichend, angehängt. Dieser ganze Teil muss als ein Viertakter, angefangen mit T. 148 plus anschließendem Anhang mit zum Teil wiederholenden Erweiterungen, angeschaut werden, der jedoch keine wirkliche Kadenz macht und so als Grundabsatz gelten muss. Diese Tatsache bringt nun den Gedanken an die letzte Kadenz zurück, welche ja eigentlich bei wiederholtem Hören, auch am Ende des schwer zählbaren Teils ab T. 143 steht, wenn man wieder von Tacterstickung des Folgesatzes ausgeht, auch wenn die Ultima der Kadenz eindeutiger zum Folgesatz zählen müsste, da der Abschluss auf dem Dominantseptakkord in T. 147 mit seiner Pause doch sehr statisch wirkt. Auf alle Fälle muss diese Deutung der letzten Kadenz des Stückes auf T. 148, und somit auch dasselbe Phänomen im ersten Perioden auf T. 57, unbedingt auch als Option angesehen werden. Dabei könnte die Zählung als Vierer beibehalten werden, wenn man die Wiederholung der zwei Takte 143/44, den T. 145 als wiederholendes Element von T. 143, sowie die Takte 146/47 als einen durch die Pausen gedehnten Takt ansieht, wobei die Sichtweise als Achtakter mit in sich wiederholenden Elementen fast schlüssiger wirkt, da so keine Erweiterungen nötig sind.

Schema mit „Interpunction“(oben)/„Rythmus“(unten, in Klammer nicht zählende Verlängerungsmittel):

Legende:

Wh Wiederholender Einschub
 An Anhang
 Es Einschub anderer Art
 Ad Ausdehnung

1. Periode (wird wiederholt, demnach auch „Reprise“):

T.1	5	7	13	17	23/31	27/35	
GA-	QA zg.	GA zg.	(QA(V))zg.	QA(V) -	: (GA(VI)) vers.	QA	: -
4 -	2 zg.	4(1Wh/2An)	zg.4(1Es)	zg. An5 -	: (4) vers.	4/gesamt 8	: -
39	43 (46)	50	57				
(QA)wh	K(V)(AnQA) -	QA(V)/K(V) -	GA(I)				
(4) wh	4/gesamt 8 -	4(2Wh/1Ad)/8-	4(1Wh)				

2. Periode:

T.61	65	75	81	
GA(IV C) zg.	GA(bVI D)	QA	GA	
4(1Es) zg.	5(3+2,3x2Wh)zg.5(3+2, 2Wh)zg.5(3zg.3,3xzg.3Wh)			

3. Periode:

T.91	95	97	103	107	114/122	118/126	
GA-	QA zg.	GA(bVI D) zg.	(QA(I)) zg.	QA(I) -	: (GA(II)) vers.	GA	: -
4 -	2 zg.	4(1Wh/2An)zg.	4(1Es) zg.	An6 -	: (4) vers.	4/gesamt 8	: -
130	134 (137)	141	148				
(GA) wh	K(I) (AnGA)-	QA(I)/K(I)	GA(I)				
(4) wh	4/gesamt 8	4(2Wh/1Ad)/8	4(11Wh/Es/An)				

Selbstreflexion über den Analysevorgang (sechstes Hören):

Viele der Anwendungen des Erweiterungsprinzips Kochs durch Wiederholung oder Versetzung konnten bereits in der dritten Analyse festgestellt und im Formschema grob bezeichnet werden. Auf die Vielzahl der Takterstickungen wurde vorher aber viel weniger Beachtung gelegt.

Die kleine Veränderung der letzten Figur in T. 6 zum Leitton zu h kann erst nach mehrmaligem Hören wirklich gut festgestellt werden, wäre aber ohne Blick in die Noten wahrscheinlich nicht aufgefallen. Für erweiterte musikalische Zusammenhänge scheint dieses Detail aber nicht besonders wertvoll.

Es fallen die vielen getreuen oder nur leicht variierten Wiederholungen innerhalb der Satzstrukturen auf, welche sich im Vergleich etwa zu den Koch-Beispielen von Haydn häufen.

Die Diskussion um den Ansatz der Schlussgruppe nach heutigem gewohntem Formbild wird durch die gezielte Analyse der Endigungen nach Koch neu angekurbelt. So sind in beiden möglichen „Schlussätzen“, bei T. 39 als Ratz'sche „Periode“ und bei T. 50 als harmonisch nicht ganz konformer Ratz'scher „Satz“, Argumente für den Ansatz einer „Schlussgruppe“ (nach Ratz eigentlich auch „Schlusssatz“) zu finden. Durch die Information, dass Anhänge oft auf Wiederholungen von Kadenzformeln zurückgreifen, konnte der Bezug des Anhangs ab T. 46 auf den Abschluss von T. 45 überhaupt hörend nachvollzogen werden, auch wenn er durch die Partitur verifiziert werden musste.

Die zu Fünftaktern erweiterten Viertakter wirken extrem natürlich, eventuell weil dadurch immer gut die Tacterstickung angewendet werden kann und der Fluss aufrechterhalten wird, oder auch weil diese oft durch einen weiteren Fünfer ausgeglichen werden.

Grössere Abweichungen Beethovens von Koch'schen Prinzipien kann man vor allem in der Behandlung von entfernteren Tonarten feststellen, wobei diese oft kontrapunktisch leichter nachzuvollziehen sind, als durch die funktionelle Beziehung von Akkorden, was zusammen mit der Behandlung der Termini wie „Dominante“ – auch noch bei Czerny – durchaus auf eine kontrapunktische Kompositionsweise hindeuten könnte. Die Dominanz des Materials des „Hauptsatzes“ lässt eindeutig die Behandlung von nur einem Gedanken oder gar „Charakter“ durch das ganze Stück erkennen, so wie es Koch und Czerny eigentlich für ideal halten.

4.2.7 Siebtes Hören (Dauer: ca. 45 Minuten):

Nach ergänzender Lektüre von:

Anton Reicha: „Cours de composition musicale...“ (Ausgabe und Übersetzung von Carl Czerny mit Wiedergabe des Originaltextes), achter bis zehnter Theil²⁹⁵

Begründung zur Auswahl:

Reicha stellt gewissermassen ein Bindeglied zwischen Koch und Czerny dar, indem er nämlich die Terminologie ähnlich oder oft sogar gleich wie bei Koch anwendet, im Unterschied aber die Verbindung zu entlehnten Begriffen aus der Rhetorik macht, welche in der heutigen Formenlehre zentral sind, wie etwa die „Exposition“. So soll auch der Herkunft dieser Begriffe nachgegangen werden, um die zeitgenössische Bedeutung derselben zu verstehen. Darüber hinaus kannte Reicha Beethoven sehr gut. Er beschreibt die Freundschaft folgendermassen: „Wie Orest und Pylades konnten wir uns in unserer Jugend nicht trennen. Wir sahen uns in Wien nach einer Trennung von acht Jahren wieder.“ Dort hätte ihn Beethoven offenbar oft gebeten, bei Klavieraufführungen für ihn die Seiten umzublättern und „die Hämmer, wenn sie stecken blieben, herauszuziehen, und die zerrissenen Saiten zu entfernen“, was übrigens äusserst oft vorgekommen sei, denn er habe zuweilen „mehr zu tun [gehabt] als Beethoven“. ²⁹⁶

²⁹⁵ Carl Czerny (Hg., Übers., Komm.): „Anton Reicha: Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition... (Orig.: Cours de composition musicale...), ausführliche und erschöpfende Abhandlung über die Harmonie, den Generalbass, die Melodie...“, achter bis zehnter Theil, Wien 1832.

²⁹⁶ Klaus Martin Kopitz, et al. (Hg.): „Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen“, Bd. 2, Dok. 566., S. 660f.

Zusammenfassung:

Reicha spricht betreffend der Ordnung von musikalischen Gedanken direkt vom Vergleich mit der Rhetorik, also dem „Discours oratoire“: Diese Ideen liessen sich in sieben Kategorien aufteilen: erstens in die „idées mères“ (Übersetzung Czernys: „Grundideen/Hauptideen“, wobei der Gedanken zu Beginn eines Stücks, der wichtigste überhaupt sei), zweitens in die „idées accessoires“ („Nebenideen“, oft unvollständige Verbindungsglieder zwischen den Hauptideen), drittens die „phrases“ („Phrasen“, als Bestandteil von „periodes“, gleichzeitig eine „idée accessoire“), viertens in die „périodes“ („Perioden“, Teil welcher durch eine vollkommene Kadenz geschlossen wird; die „idée mère“ muss einer „période“ entsprechen), fünftens in die „idées dont l'intèrêt est uniquement mélodique“ („Ideen von rein melodischem Interesse“, können „idées mères“ oder „-accessoires“ sein), sechstens in die „idées dont l'intèrêt est purement harmonique“ („Ideen von rein harmonischem Interesse“, nur als „idée accessoire“ zu verwenden), siebtens in die „idées qui tirent leur intèrêt de la réunion de l'harmonie avec la mélodie“ („Ideen, deren Interesse in der Vereinigung der Harmonie mit der Melodie besteht“, diese können „idées mères“ oder „-accessoires“ sein).²⁹⁷

Der Begriff des Haupt- oder Muttergedankens steht also deutlich in einer Kochschen Nachfolge, der ja ebenfalls die Emphase eines Hauptsatzes auf den Anfangssatz legt, wobei bei Reicha eine gewisse Verwirrung aufkommt, weil er einerseits von *einer*, nämlich der wichtigsten und komplettesten Idee eines Stücks, andererseits von *mehreren* „idées mères“ bei der Darlegung der Verbindungsfunktion der Nebengedanken spricht. Auch bei der „Periode“ zeigt sich nur noch eine Parallele zu Koch, nämlich, dass diese mit einer vollständigen Kadenz abschliessen soll. Aber es wird offenbar gefordert, dass der Hauptgedanke oder die Hauptgedanken mit einer Kadenz schliessen, was bei Koch auch mit einem schwächeren Absatz möglich ist.

Bei genauerer Recherche, nach einer „cadence parfaite“ im Sinne Reichas, stösst man jedoch auf die Erklärung: „Un repos sur l'accord de la Tonique s'appelle cadence parfaite“ und Czerny übersetzt dies sogar mit dem bei Koch angewendeten Begriff des „Ruhepunktes“.²⁹⁸ Zusammen mit den Notenbeispielen lässt dies den Schluss zu, dass der Kadenzklang zwar in der Grundstellung, jedoch nicht in der Oktavlage stehen muss, gleich wie Koch es für die „Cadenz“ forderte, was oben erwähnte Differenz im Periodenabschluss relativiert. Mit einer „Periode“ nach Ratz kann sie ebenfalls in Anbetracht des von Ratz geforderten „Ganzschlusses“²⁹⁹ verglichen werden, der jedoch bei Reicha das wichtigste bestimmende Kriterium bleibt, während dem die kleingliedrige Bauweise einer Periode im Detail nicht ganz so verallgemeinernd wie bei Ratz beschrieben wird.³⁰⁰ Später im „Traité“ wird auch auf den grossflächigeren Bau von Tonstücken eingegangen, wobei die Begriffe der „exposition“ (Czerny deutsch den Begriff einfach ein) im Sinne des ersten Teils, und des „développement“ (Czerny gibt die Übersetzung „Entwicklung“, sowie in Klammern den heute gebräuchlichen Terminus der „Durchführung“ an) als zweiten Teil eines als zweiteilige Form beschriebenen ersten Satzes, etwa einer Sinfonie, bestimmt werden.³⁰¹

Zum Exempel wird Mozarts „Nozze die Figaro“-Ouvertüre „zergliedert“, wobei nebenher auffällt, dass hier Mozart auch das C-Zeichen verwendete, auch wenn die Ouvertüre klar im Alla Breve gedacht ist, was bei der Sonate op. 14, Nr. 1 ebenfalls wahrscheinlich scheint. Von Reichas Seite her besteht die Absicht, mit dem Beispiel zu zeigen, wie eine „Exposition“ aufgebaut ist: Sie besteht aus „klaren, voneinander zu unterscheidenden Gedanken“. Dazu wählt er aber ein Stück aus, welches gerade keine „Durchführung“ vollführt, um danach anhand von mehreren Versuchen hin zur kompletten Instrumentierung beispielhafte eigene „Entwicklungen/Durchführungen“ der vorhandenen „Exposition“ komponieren zu können. Mozart habe diese weggelassen, da die Ouvertüre früher sowieso nur den Zweck gehabt hätte, das zum Teil lärmende Publikum auf die Szenerie aufmerksam zu machen. Sie sollte „ramener le calme et le silence“, denn „on n'écoutait qu'avec beaucoup de distraction une ouverture, et

²⁹⁷ Vgl. Carl Czerny (Hg.): „Anton Reicha: Vollständiges Lehrbuch...“, zehnter Teil, S. 1100.

²⁹⁸ Vgl. ebd., erster Teil, S. 18f.

²⁹⁹ Vgl. Erwin Ratz: „Einführung in die Musikalische Formenlehre“, S. 21.

³⁰⁰ Vgl. weiterführend: Carl Czerny (Hg.): „Anton Reicha: Vollständiges Lehrbuch...“, vierter Teil, S. 367f.

³⁰¹ Vgl. ebd., zehnter Teil, S. 1104f.

souvent même on n’y faisait pas attention, ce qui arrive encore par fois de nos jours, surtout en Italie“.³⁰²

Es lohnt sich, das Beispiel der Figaro-Ouvertüre näher zu betrachten: Abgedruckt wird nur der erste Teil, also eben die „Exposition“, weil im zweiten Teil, nach einem „conduit“ (Czerny: „Führer“, einem Überleitungsteil) nur die Wiederholung desselben mit Abänderung der im ersten Teil auf dem Quintton a stehenden Teile nun auf dem Grundton d, plus ein „crescendo de 16 mesures“ (hier offenbar als Bezeichnung für einen Abschnitt) und eine Coda erscheine.³⁰³ Die formalen Teile gliedern sich folgendermassen: Die Ouvertüre beginnt mit einem „motif de 16 mesures“, welches wiederholt wird. Interessant dabei ist die Zählweise der Takte, da der Abschnitt bis zum Eintritt der Wiederholung inklusive Kadenzformel 18 Takte umfasst, was trotz nicht genauerer Bestimmung, wie sich Reicha das vorgestellt haben könnte, eine nicht in die Zählung einzubeziehende Erweiterung – etwa der wiederholten Takte oder eines Anhangs innerhalb der siebentaktigen Abschnitte ab T. 1 oder T. 12 – ähnlich wie bei Koch voraussetzt. Im vierten Teil des Lehrwerks von Reicha, wo es um den Bau der „periodes“ geht, wird nämlich eine grundsätzliche Taktzählung bis und mit Kadenzdreiklang und ohne Auftakt, also gleich wie bei Koch, angewendet.³⁰⁴

Bei Beachtung der Vermittlung Reichas von einer „addition“ oder „coda“, also eines Anhangs, welcher nur bei einem/r an sich vollständigen Ruhepunkt/Kadenz anzubringen möglich ist³⁰⁵, wird die Zählung etwas klarer. Dies wäre im ersten „motif“ bei T. 33 der Fall, was wahrscheinlich die Zählung von 16 Takten, statt der wirklichen 18, ausmacht. Die Wiederholung ab T. 18 hat dieselbe Länge. Es folgen ab T. 35 oben beschriebene „idées accessoires: 24 mesures“, was diesmal der notierten Taktanzahl entspricht. Bei der Einführung einer „nouvelle idée en la de 8 mesures“ in T. 59 wären mit Kadenzdreiklang eigentlich 9 Takte zu zählen, wobei eventuell die Erstückung mit dem folgenden Teil nicht zählt, oder bewusst die Kadenz nach e in T. 66 bereits als Abschluss gilt. In T. 67 folgt die Wiederholung dieser 8 Takte und darauf in T. 75 wiederum eine der realen Zählung entsprechende „idée accessoire de 11 mesures“. Ab T. 86, also trotz relevanter beginnender Begleitung in T. 85 erst nach dem Auftakt der Melodiestimme gezählt, erscheint nochmals eine „nouvelle idée de 10 mesures“, worauf ein „développement accessoire de la même idée, 12 mesures“ ab T. 96 folgt. Als vierter Eintritt einer „idée mère“ wird der erste Teil der Ouvertüre mit einer „nouvelle idée de 8 mesures“ in T. 108, welche sich wiederholt vollendet. Als Kommentar ergänzt Reicha die Gründe zur Auswahl dieser beispielhaften „exposition“: „les idées sont claires et franches, elle sont suffisamment variées et parfaitement bien distinctes les unes des autres; elles ont du charme, de l’interêt, on le retient facilement; leur enchainement est naturel et parfaitement bien senti.“³⁰⁶

Die Behandlung der „développement des idées“ wird folgendermassen umschrieben: „c’est les combiner de plusieurs manières intéressantes; c’est enfin produire des effets inattendus et nouveaux sur des idées connues d’avance.“³⁰⁷ Und genau so stellt Reicha nun Beispiele von „développements“ vor, indem er zuerst die Glieder, welche sich dafür eignen würden, zusammenträgt und diese dann kombiniert und verarbeitet. Dazu ist zu bemerken, dass bei der Auswahl der Glieder keineswegs nur Gedanken aus den „idées mères“, sondern – sogar häufiger – auch der „idées accessoires“ verwendet werden, wie etwa die Kadenzweiterung von T. 48/49. Jedoch findet etwa das bekannte Fortemotiv von T. 12 nicht Einzug in die Auswahl, dafür dessen oben als „addition“ interpretierter Anhang.³⁰⁸ Die Verarbeitung geschieht „en modulant constamment, en transposant dans differens tons les idées, ou les phrases a développer, en créant avec ces phrases des progressions à effet, en employant des imitations des canons &...“³⁰⁹ Oft sei der Zusatz eines „contra-sujet“ (Kontrasubjekts) zu einem der Ideen schicklich. Diese Art von „développement“ sei „dans la grande coupe binaire“ (Czerny: „im grossen

³⁰² Carl Czerny (Hg.): „Anton Reicha: Vollständiges Lehrbuch...“, zehnter Teil, S. 1107.

³⁰³ Vgl. ebd., zehnter Teil, S. 1106.

³⁰⁴ Vgl. ebd., vierter Teil, S. 362ff.

³⁰⁵ Vgl. ebd., vierter Teil, S. 383ff.

³⁰⁶ Ebd., zehnter Teil, S. 1106.

³⁰⁷ Ebd., zehnter Teil, S. 1107.

³⁰⁸ Vgl. ebd., zehnter Teil, S. 1108.

³⁰⁹ Ebd., zehnter Teil, S. 1111.

zweiteiligen Rahmen“), also im ersten Satz etwa einer Sonate, Sinfonie oder Quartetts angebracht und üblich.³¹⁰ Der Teil des „développement“ sei „le plus bel ornement d'un morceau“; Kompositionen, welche nur Material exponieren, ohne diese zu entwickeln, seien in der Zeit Reichas schon lange uninteressant geworden. Ohne diesen Entwicklungsteil blieben nur die dürftigen Mittel übrig, Ideen aneinanderzureihen oder einen Gedanken in verschiedenen Tonarten zu wiederholen.³¹¹

Vor der Entwicklung muss die Exposition in einer der folgenden Arten ablaufen: Die Ideen werden entweder aneinandergereiht ohne je bereits entwickelt zu werden, was die Formung eines „discours musical régulier, qui commence par la tonique et termine dans le ton de la dominante“ ergibt. Diese Art werde im ersten Satz einer Sonate, Sinfonie oder eines Quartetts oft angewendet. Als zweite Art wird die Exposition von nur einer Idee mit ihrer anschliessenden Entwicklung, als dritte Art die nachfolgende Entwicklung gleich nach der Exposition einer Idee, worauf eine nächste Idee und deren Entwicklung folgen kann (häufig in langsamen Sätzen und Menuetten), vorgestellt.³¹² Reicha gibt selbst den Hinweis, dass über diese wichtige Angelegenheit noch nie öffentlich geschrieben worden („publié“) sei und diese vielen Tonkünstlern gar nicht bekannt sei, wenn auch Haydn, Mozart und eben Beethoven als Beispiele für mustergültige „développements“ erwähnt werden.³¹³

In der Folge geht Reicha auf die grossen Formtypen der Instrumentalwerke ein, wobei Czerny bei dieser Gelegenheit auf seine, hier in der fünften Höranalyse besprochenen, Formtheorien „zur gegenseitigen nothwendigen Vervollständigung“ verweist. Diese sind „la grande coupe binaire“ („der grosse zweitheilige Rahmen“, als wichtigste und grundlegendste Form), „la coupe ternaire“ („der dreitheilige Rahmen“), „la coupe du rondeau“ („der Rahmen des Rondo“), „la coupe libre ou la coupe de fantaisie“ („der freie Rahmen oder die Fantasie“), „la coupe des variations“ („die Form der Variationen“) und „la coupe du menuet“ („die Form der Menuette“).³¹⁴

Die Form der „grande coupe binaire“ gilt für den ersten Satz einer Sonate und wird deshalb hier genauer besprochen. Der „dreitheilige Rahmen“ ist mit seinem tonartlich in Subdominantrichtung versetzten Mittelabschnitt eher mit der Ratz'schen „dreiteiligen Adagioform“³¹⁵ zu vergleichen.³¹⁶

Die zweitheilige Form besteht aus dem ersten Teil („exposition des idées“) und einem zweiten Teil, welcher wiederum in zwei „séctions“ aufgeteilt ist, nämlich einerseits die bereits bekannte „développement des idées“, sowie andererseits „la transposition des idées“.³¹⁷ Der erste Teil beginnt also mit dem „motif“ oder der „première idée mère“, welche aus einer „période“ besteht und demnach auf der Grundtonart schliesst. Diese erste Idee kann, ebenso wie bereits Koch es behandelt, jedoch hier von acht Takten Umfang im Minimum, durch Wiederholungen, welche durch Oktavierungen, Dynamikwechsel oder Instrumentation variiert sein müssen, erweitert werden.

Andere Varianten der Verlängerung sind die Wiederholung der ganzen acht Takte, jedoch das erste Mal zu einer anderen Tonart kadenzierend (meist die Dominanttonart, wobei auch die Tonarten der dritten oder sechsten Stufe möglich seien) und wiederholend zurückführend in die Grundtonart, oder aber die mögliche Einschubung von nochmals acht Takten von neuem Material zwischen die beiden ursprünglichen Achttakter, sowie die Wiederholungen je des ersten Achttakters und des entstandenen, sechzehntaktigen, zweiten Abschnittes.³¹⁸ Dies entspräche einer Variante der dreiteiligen Liedform nach Ratz. Darauf folgend, bildet ein „pont“ („Brücke“/„Übergang“) mittels „idées accessoires“ die Gelegenheit, die Tonart in die Dominante zu wechseln, worin dann eine „seconde idée mère“ beginnt. Zu dieser Überleitung von kurzem Ausmass gibt Reicha jedoch nur vier Varianten von Übergängen als Generalbassmodell in der Beispieltongart D-Dur an.

³¹⁰ Vgl. Carl Czerny (Hg.): „Anton Reicha: Vollständiges Lehrbuch...“, zehnter Teil, S. 1111.

³¹¹ Vgl. ebd., zehnter Teil, S. 1128.

³¹² Vgl. ebd., zehnter Teil, S. 1130.

³¹³ Vgl. ebd., zehnter Teil, S. 1130.

³¹⁴ Vgl. ebd., zehnter Teil, S. 1158.

³¹⁵ Vgl. Erwin Ratz: „Einführung in die Musikalische Formenlehre“, S. 35.

³¹⁶ Vgl. Carl Czerny (Hg.): „Anton Reicha: Vollständiges Lehrbuch...“, zehnter Teil, S. 1165ff.

³¹⁷ Vgl. ebd., zehnter Teil, S. 1159.

³¹⁸ Vgl. ebd., zehnter Teil, S. 1159f.



Abbildung 5: Generalbassmodelle als Überleitungsvarianten des „pont“.³¹⁹

Längere „ponts“ könnten durch verschiedene Tonarten gehen und es sei am Ende desselben auch angebracht ein „pédale“ („Orgelpunkt“) auf der Dominante zu setzen.³²⁰ Über die zweite „idée mère“ schreibt Reicha im Grunde nur, dass abgesehen von ihrer Tonart der Dominante, dasselbe gelte wie für den Bau der ersten „idée mère“. Danach wird die „exposition“ noch mit einigen eventuell modulierenden „idées accessoires“ verlängert und in der Dominanttonart geschlossen. Zur Wiederholung des ganzen ersten Teils gibt Reicha klarere Angaben als die Quellen zuvor: In ersten Sätzen von Sinfonien, Sonaten, Quartetten, Quintetten etc. wird er üblicherweise, in Finalsätzen selten und in Overtüren gar nicht, wiederholt. Bei Wiederholung werde vor derselben ein „conduit“ zur Überleitung eingefügt, welcher beim zweiten Durchgang wegfalle.³²¹

Der zweite Teil müsse, bei Wiederholung des ersten Teils, eventuell nach sehr kurzer „modulation“, in einer der folgenden Tonarten beginnen: Dur/Moll der Quinte, Dur der zweiten Stufe, Moll der dritten Stufe, Moll der Tonika, Dur der tiefalterierten sechsten Stufe (Die Bezeichnungen sind nicht von Reicha, sondern sind aus den angegebenen Tonarten A-Dur/a-Moll/E-Dur/fis-Moll/d-Moll/F-Dur in Bezug auf die Beispieltonart D-Dur erschlossen). Der zweite Teil könne, wenn die Ideen des ersten Teils nicht ausreichen, mit einem neuen Motiv oder einer neuen Idee zur Exposition beginnen. Es sei ebenfalls erlaubt, neue schickliche Nebengedanken einzustreuen.³²² Die erste „section“ („Unterabtheilung“), auch als „l'intrigue ou le noeud“ („Verwicklung oder Knoten“) bezeichnet, werde „consacrée uniquement au développement des idées précédemment entendues“ unter anderem mittels Modulation anderer Tonarten, wobei die Grund- und die Dominanttonart nur kurz vorkommen dürfen, weil erstere nochmals in der zweiten „section“ erscheine und zweitere im ersten Teil schon verwendet worden sei. Über den genaueren Verlauf verweist Reicha auf die vorhergegangenen Ausführungen. Auch hier kann nach dieser „section“ ein Orgelpunkt auf der Dominante folgen.³²³

Die zweite „section“, auch „le dénouement“ („Entwicklung oder Entschürzung“) könne dank dieses Orgelpunktes wieder in der Grundtonart – und zwar normalerweise mit dem „motif initial“ („Hauptmotiv“), welches, falls es von grösserer Länge ist, entweder verkürzt werden oder gegen Schluss in eine andere Tonart, etwa der „sous-dominante“ („Unterdominante“) gehen könne – beginnen. Es folgen die insofern abgewandelten „idées du pont“, um die „seconde idée mère“ nun in der Grundtonart wieder bringen zu können. Dies könne entweder, wie es früher üblich war, in wörtlicher Transposition, oder moderner, mit einigen Abweichungen in der Anordnung der Ideen, dynamischen Veränderungen, Stimmverwechslungen, Variation der Melodie, oder schliesslich erneute Durchführung der Ideen, geschehen. Abgeschlossen wird das Stück mit einer Coda.³²⁴

Bei einer Grundtonart in Moll solle der erste Teil in der dur-Tonart der dritten Stufe oder seltener der moll-Tonart der Quinte enden. Die erste „section“ müsse dann im Dur/Moll der dritten Stufe, Dur der siebten Stufe, Dur/Moll der sechsten Stufe, Dur der tiefalterierten ersten Stufe (aus den angegebenen Tonarten F-Dur/f-Moll/C-Dur/B-Dur/b-Moll/Des-Dur in Bezug auf die Beispieltonart d-Moll hergeleitet) beginnen und auf A-Dur schliessen. Die zweite „section“ könne in d-Moll oder auch in D-Dur beginnen, falls ein „motif [...] ne s'oppose pas à se changement“. Die zweite „section“ sollte bei längeren Stücken besser in D-Dur stehen, „parceque la transposition de Fa majeur en Ré mineur peut défigurer („entstellen“) les idées, en leur ôtant leur charme et leur éclat“. Wenn nach d-Moll gewechselt wird,

³¹⁹ Carl Czerny (Hg.): „Anton Reicha: Vollständiges Lehrbuch...“, zehnter Teil, S. 1161.

³²⁰ Vgl. ebd., zehnter Teil, S. 1160f.

³²¹ Vgl. ebd., zehnter Teil, S. 1161.

³²² Vgl. ebd., zehnter Teil, S. 1162.

³²³ Vgl. ebd., zehnter Teil, S. 1162.

³²⁴ Vgl. ebd., zehnter Teil, S. 1162f.

müsse, um diesem Phänomen entgegenzuwirken, die Transposition durch die oben genannten Variationsmöglichkeiten erfolgen.³²⁵

Folgende Abweichungen von dieser Grundform seien möglich: Erstens das Weglassen des „ponte“ mit direktem Sprung zur neuen „tonique“ der zweiten „idée mère“; zweitens die Kürzung der zweiten „idée mère“ auf ihre Unkenntlichkeit, welche zu zu vermeidenden Vermischungen mit den „idées accessoires“ führe; drittens könne die erste „section“ „insignifiante“ werden, so dass sie keine Aufmerksamkeit mehr erhalte, und viertens könne der „développement principal“ auch erst in der zweiten „section“ geschehen, wobei die Erste wegfallt oder mit der Zweiten vereint werde.³²⁶

Höranalyse (siebtes Hören):

Bei diesem Hörvorgang wird nicht detaillierend analysiert, sondern es soll der von Reicha vorgestellte rhetorische Bau, als Schwerpunkt seiner Ausführungen zur Sonate, mit dem Höreindruck verglichen werden. Die Sonate beginnt also mit einer „exposition“ der „première idée mère“, welche die das Stück Bestimmende sei. Diese besteht aus einer Periode, welche nach vier Takten nicht ganz der Regel entsprechend schliesst, denn es fehlt die Bassklausel. Es könnte dazu die „période“ bis zu Takt 13 auf die Kadenz hin verlängert angesehen werden, was aber wiederum nicht typisch ist, weil ein neuer Gedanke eigentlich nur als Einschub zwischen die, erst noch in eine andere Tonart gehende, Wiederholung des ersten Gedankens vorgesehen wäre. Dieser zur Verlängerung wiederholte (T. 13) erste Teil würde dann tatsächlich auch gut wahrgenommen, jedoch zugleich weiterführend und als „pont“ zum Übergang dienen. Die erste Variante, doch in T. 4 die erste „idée mère“ abschliessend zu sehen – um mit dem durchaus fühlbaren Ruhepunkt über der regelhaften Anwendung von Stimmführungen zu argumentieren – würde jedoch für den „pont“ wenig Sinn ergeben. Jener würde demnach mit „idées accessoires“ bereits in T. 5 beginnen, aber nicht modulieren. In Rücksicht auf einige Abweichungen, aber durch den Höreindruck bestärkt, wird also die zweite Variante mit „idée mère“ bis T. 13 und „pont“, jedoch eigentlich wieder bestehend aus dem Kopfmotiv der ersten „idée mère“, ab T. 13 bis 17 mit anschliessendem „pédale“ bevorzugt. Dies ergibt auch angemessene Relationen von der Taktanzahl her mit mehr als vier Takten in der „idée mère“.

Der „pont“ entspricht trotz seiner Kürze keiner der von Reicha angegebenen überleitenden Generalbassmodelle. Möglicherweise geht Beethovens kühne chromatische Rückung aller Töne in T. 16 über diese Modellhaftigkeit hinaus. Das zweite „motif“ oder „idée mère“ setzt wie beschrieben in der Dominanttonart ein und wird wiederholt, allerdings dazu transponiert. Sie endet deshalb das erste Mal nicht ganz nach den Regeln Reichas entsprechend auf der Molltonart der zweiten Stufe von der neuen „tonique“ H-Dur aus gesehen, das wiederholte Mal dann auf der neuen „tonique“ selbst. Falls man wiederum die Mindestanzahl an Takten berücksichtigt und diesen ganzen Abschnitt von T. 23 bis 30 als zusammenhängenden Bestandteil der zweiten „idée mère“ anschaut, bekommt der ab T. 31 folgende Teil einen vergleichbaren Sinn: Er wiederholt nämlich diesen Abschnitt oktaviert und variiert, wie es von Reicha als interessante Veränderungsmittel deklariert wurde und gehört demnach zur zweiten „idée mère“ dazu. Die folgenden Abschnitte ab T. 39 und T. 50 müssten nach der Definition Reichas nur noch „idées accessoires“ sein. Wenn man jedoch dem Beispiel der Figaro-Ouvertüre folgt, wo die nach der zweiten „idée mère“ folgenden Teile einfach als „idées“ bezeichnet werden, könnten sie auch als eigenständige „idées“ beurteilt werden; umso mehr, falls man sich auf den Höreindruck als absolute Gliederungsinstanz beruft.

Wieder klarer mit der Terminologie Reichas in Verbindung zu bringen ist der „conduit“ ab T. 57, welcher zurückführt in die Wiederholung des ersten Teils. Die erste „section“ des zweiten Teils („l'intrigue“) löst Reichas Forderungen zu Beginn in dem Sinne ein, dass eine kleine „modulation“ – den Kopf der ersten „idée mère“ aufgreifend – zu der neuen Anfangstonart dieses zweiten Teils von T. 65 hinleitet. Jedoch steht die von Beethoven gewählte Tonart a-Moll, als Molltonart der vierten Stufe von E-

³²⁵ Vgl. Carl Czerny (Hg.): „Anton Reicha: Vollständiges Lehrbuch...“, zehnter Teil, S. 1163f.

³²⁶ Vgl. ebd., zehnter Teil, S. 1164.

Dur, bei Reicha eigentlich nicht zur Auswahl. Eventuell lässt sich aber der Basston c, welcher als tiefalterierte sechste Stufe innerhalb der Liste der möglichen Anfangstonarten fungieren würde, einfach mit dem variierenden Akkordaufbau der Terz-/Sextschichtung deuten. Der Durakkord über c in Grundstellung ist jedoch auch Zielklang eines ersten Abschlusses in T. 75 und dazwischen werden, wenn auch sehr kurz, verschiedene Tonarten auf dem Modulationsweg gestreift. Der Gedanke, der verarbeitet wird, wirkt vom Hören her jedoch völlig neu, was nach Reicha eigentlich nur dann eine Möglichkeit darstellt, wenn er vorher exponiert wurde.

Bei dieser Sonate hat man das Gefühl, dass dies alles gleichzeitig geschieht: Das Material wird ab T. 65 durch seine ständige, diastematisch praktisch getreue Wiederholung genügend vorgestellt, während dem die ganze Modulation, die auf simpel stufenweise aufwärtsrückendem Bass basiert, eigentlich in der Begleitung stattfindet. Das heisst, die Transposition der Begleitung und die geringe melodische Variation sind die einzigen Durchführungsmittel, die Reicha beschreibt, welche in der Sonate vorkommen. Die erste „idée mère“ wird erst wieder für den „pédale“-Teil über der Dominante h ab T. 81 verwendet. Die zweite „section“ oder „dénouement“ bringt nun alle im ersten Teil gehörten Gedanken wieder, die „seconde idée mère“ nun auch in der Grundtonart. Dazu muss der „pont“ in T. 103 die, wie schon bei der sechsten Analyse beschriebenen, Veränderungen durchlaufen. Da Reicha bei der Taktzählung sowieso im allgemeinen alle Takte bis zu Kadenz berücksichtigt, muss beim diesbezüglich gegenüber dem ersten Teil veränderten „pédale“ des „pont“ des zweiten Teils einfach von einem elftaktigen, statt dem exponierten zehntaktigen, „pont“ gesprochen werden. Zum Schluss wird der „conduit“ in eine „coda“ ab T. 148 umfunktioniert.

Selbstreflexion über den Analysevorgang (siebtes Hören):

Der erste Abschnitt („idée mère“ und „pont“) ist schwierig direkt in Reichas Theorie einzuordnen, da er nicht vollständig dem doch recht eng definierten Ablauf der zweiteiligen Form entspricht, wogegen die Behandlung der zweiten „idée mère“ dieser wiederum sehr konform zu analysieren wäre.

Im zweiten Teil wird eine „intrigue“ („Verwicklung“) eher durch das Durchlaufen der Tonarten, als durch das Verarbeiten von motivischem Material erlebt. Beim „dénouement“ wird dementsprechend nicht das „Aufknoten“ von Themen, sondern eher jenes der Tonarten dem Begriff gerecht.

Das eindeutige Vorherrschen des Hauptgedankens ist jedenfalls in Czernys oder vor allem Kochs Ausführungen deutlicher zur Sprache gekommen.

Reicha geht weniger kleingliedrig, aber oft einengend, was die Auswahl an Möglichkeiten angeht, vor. Dieser erste Satz kann somit oft nur mit Mühe dem entsprechen, was die Grundaussagen Reichas sind. Eine gezielte Durchführung der bereits exponierten Themen findet vom Höreindruck her nicht statt. Eventuell könnte man aus der Partitur vom im zweiten Teil neu exponierten Durchführungsgedanken irgendwelche Rückschlüsse auf die früher eingeführten Ideen ziehen, was mir aber, weil es beim Analysieren hörend nicht nachvollzogen werden konnte, nicht erstrebenswert scheint. Würde man dieses Ziel verfolgen, wäre es hilfreich zusätzlich das Skizzenmaterial beizuziehen, um eventuell Bezüge des Komponisten rekonstruieren zu können.

4.2.8 Achtes Hören (Dauer: ca. 2 Stunden):

Nach Lektüre von:

Johann Philipp Kirnberger: „Die Kunst des reinen Satzes in der Musik“³²⁷

Begründung zur Auswahl:

Dieses Werk Kirnbergers ist offenbar in Beethovens Besitz gewesen, wie der Nachlassbestand gezeigt hat.³²⁸ In einem Brief von 1817 an den Verleger Tobias Haslinger erwähnt er den Besitz ganz konkret:

³²⁷ Johann Philipp Kirnberger: „Die Kunst des reinen Satzes in der Musik“, Berlin und Königsberg 1876-79.

³²⁸ Vgl. Sieghard Brandenburg (Hg.): „Beethoven: Briefwechsel“, Bd. 4, Dok. 1102, S. 46, FN 4.

„Auch bitte ich mir den Kirnberger³²⁹ gefälligst zu schicken, um den meinigen zu ergänzen. Ich unterrichte jemanden eben im Contrapunkt, und mein eigenes *Manuscript* hierüber habe ich unter meinem Wust von Papieren noch nicht herausfinden können.“³³⁰ Otto Jahn schreibt dazu in seinen Aufzeichnungen von Aussagen des Beethoven-Freundes Karl Holz: „Er hatte in Schillers Gedichten alles angestrichen was sein Glaubensbekenntn. war. Auch in Kirnberger³³¹, den er den übrigen vorzog, hatte er durchweg angestrichen. Bach u. Händel studierte er vor allen.“³³² In den Aufzeichnungen von Beethovens Jugendfreund Franz Gerhard Wegeler, die er vom Kölner Cellisten und Komponisten Bernhard Joseph Mäurer mitgeteilt bekommen hatte, wird über die Unterrichtsart des Tenors, Oboisten und Pianisten Tobias Friedrich Pfeiffer mit dem jungen Beethoven berichtet: „Pfeiffer [...] wurde er-sucht Louis Unterricht zu geben. Dazu wurde aber k(ei)ne ordentliche Zeit festgesetzt; oft wenn Pfeiffer mit Bs Vater in einer Weinschenke bis 11 od. 12 Uhr gezecht hatte ging er mit ihm n.(ach) Hause, wo Louis im Bett lag u. schlief; der Vater rüttelte ihn ungestüm auf, weinend sammelte s. d(e)r Knabe u. ging ans Klavier, wo Pfeiffer bis zum frühen Morgen b. ihm sitzen blieb, da er d(a)s ungew.(öhnliche) Talent desselben erkannte; vielleicht brachte er ihm auch einige aus Kirnberger geschöpfte Kenntnisse bei.“³³³

Richard Kramer gibt weitere Hinweise auf Beethovens Studium der Schriften Kirnbergers: In Gustav Nottebohms Interpretation³³⁴ beziehe Beethoven sich auf einem Doppelfolio mit einer Version des Liedes „Klage“ (Hölty), WoO 113 und rückseitigen Auszügen der Kantate zum Tod von Kaiser Joseph II., WoO 87 auf „die Kunst des reinen Satzes“, besonders in Bezügen über Taktarten und Tempo.³³⁵ Ebenso sollen einige direkte Bezüge zwischen einem auf mehrere Arten harmonisierten Choralbass in Kirnbergers Lehrwerk und einer ebenfalls in mehreren Varianten ausgesetzten Basslinienskizze Beethovens bestehen.³³⁶

Einen interessanten Bezug, auch zur Frage nach der Einordnung von Kirnbergers Werk als Harmonielehre-, Kontrapunkt- oder Generalbasswerk, gibt es in einem Brief vom 16.7.1857 von Holz an Wilhelm von Lenz zu finden: Darin beschreibt Holz, wie er Beethoven „in [dessen] letzten Tagen“ erzählt habe, dass Simon Sechter das „thème russe“ des 3. Satzes des e-Moll Quartetts umkomponiert hätte, weil es Satzfehler enthalte. Beethoven wollte dies nicht auf sich sitzen lassen und hätte umgehend nach der Partitur gesucht, sie durchgesehen und lachend erwidert: „Es stimmt ja alles! [...] ja, ja; da stecken sie die Köpfe zusammen, weil sie’s in keinem Generalbassbuche gefunden haben! Man muss ihnen den Kirnberger zum Lernen und den alten Sebastian Bach zum Schwitzen eingeben!“³³⁷ Offenbar hat sich Beethoven, wenn man diesem Zeugnis Glauben schenken will, bis ins Alter an die Ausführungen Kirnbergers, und damit an eine kontrapunktstämmige Harmonielehre mit dementsprechenden Generalbasseinflüssen, gehalten; wobei aber geflissentliches Studium von (unter anderem) Bachs Musik und damit auch deren Abweichungen von strengen Generalbassregeln, sehr prägend gewesen sein muss und für ihn als Ideal gegolten haben dürfte.

Zusammenfassung:

Es soll bei der Behandlung dieser Lehrschrift vor allem um Fragen der Harmonik gehen, weshalb nur die mutmasslich relevanten Kapitel zusammengefasst werden. Bereits in der Vorrede Kirnbergers wird klar, dass ihm prinzipiell etwas daran liegt „Fehler in der Harmonie“ auszumerzen, weil diese, „wenn

³²⁹ Der Herausgeber setzt hinzu, dass es sich wahrscheinlich um eben dieses Werk „Die Kunst des reinen Satzes...“ handeln dürfte.

³³⁰ Sieghard Brandenburg (Hg.): „Beethoven: Briefwechsel“, Bd. 4, Dok. 1102, S. 46.

³³¹ Wiederum gehen die Herausgeber davon aus, dass es sich wahrscheinlich um das Werk „Die Kunst des reinen Satzes“ handeln dürfte.

³³² Klaus Martin Kopitz, et al. (Hg.): „Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen“, Bd. 1, Dok. 415., S. 462.

³³³ Ebd., Bd. 2, Dok. 501., S. 569f.

³³⁴ Aus dessen Schrift „Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri“, in: „Beethovens Studien“, Bd. 1, Leipzig und Winterthur 1873, S. 6

³³⁵ Vgl. Richard Kramer: „Notes to Beethovens Education“, in: JAMS 28, Nr. 1, Chicago 1975, S. 73ff.

³³⁶ Vgl. ebd., S. 76ff.

³³⁷ Klaus Martin Kopitz, et al. (Hg.): „Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen“, Bd. 1, Dok. 415., S. 460ff., FN 9; zitiert nach: Wilhelm von Lenz: „Beethoven. Eine Kunststudie“, Bd. 4, Hamburg 1860, S. 41f.

[sie] gleich ungeübten Ohren nicht merklich [sind], denen die ein feineres Gehör haben, so anstössig werden, dass Sachen, die sonst glücklich erfunden sind, dadurch merklich verdorben werden; welches auch oft ungeübtere empfinden, ob sie gleich nicht einsehen, woher der Schaden entstanden ist.“³³⁸

Besonders aussagekräftig erachte ich die, in Bezug auf den als von Generalbassregeln abweichend geltenden Beethoven, bemerkenswerte Aussage Kirnbergers, dass Meister oft von den strengen Regeln abweichen würden, dies jedoch nur dann kunstvoll machen könnten, wenn sie die Regeln extrem gut kannten. „In der That kann mit Anfängern die Reinigkeit nicht übertrieben werden. Haben sie einmal diese in ihrer Gewalt, so werden sie hernach von selbst finden, wo sie davon abweichen können.“³³⁹

Die Einführung von Akkorden geschieht gemäss der alten Begründungsweise der Konsonanz und Dissonanz: Es sei grundsätzlich nur mit konsonierenden Akkorden – also bestehend aus konsonierenden Intervallen zum Grundton oder einem anderen Akkordton – möglich, ein Stück zu bauen. Daraus ergeben sich die zum Bass geschichteten Intervallkombinationen zu Vierklängen: 1. Mit Grundton, Terz, Quinte und Oktave, 2. mit Grundton, Terz, Sexte und Oktave, 3. mit Grundton, Quarte, Sexte und Oktave, also die Grundstellung „vollkommener Dreyklang“, und dessen „Verwechslungen“ „Sexten-Accord“ und „Quart-Sexten-Accord“.³⁴⁰

Dissonierende Akkorde sind dazu da, um dem Gehör mittels vorbereitetem Vorhalt das „Verlangen nach Harmonie zu erwecken“, was durch Auflösung in die Konsonanz geschieht.³⁴¹ Der aus dieser Forderung entstehende „Septimen-Accord“ erscheint ebenfalls in den bekannten Verwechslungen, welche in der Nomenklatur vom Generalbass³⁴² bestimmt werden: Der „Quint-Sexten-Accord“, der „Terz-Quart-Sexten-Accord“, sowie der „Secunden-Accord“. Mit den Vorhalten zu diesen Septakkorden habe man schliesslich alle möglichen Akkorde beisammen.³⁴³ Bei den drei Arten von Dreiklängen, dem „grossen oder harten“ (dur), „kleinen oder weichen“ (moll) und „verminderten“, sei letzterer nicht anfangs- und schlussfähig, der Weiche trotz früherer Unanwendbarkeit als Schlussklang jedoch schon. Die Oktave oder Quinte von Dreiklängen könne weggelassen werden.

Auch Verdoppelungen von Akkordtönen seien möglich, jedoch nicht der grossen Terz auf der „Oberdominante“ oder der im Generalbass angezeigten Terz (als #), da dies dann der Leitton wäre, der bei korrekter Auflösung zwangsläufig verbotene Oktavparallelen ergäbe.³⁴⁴ Dieses Verbot stellt in den folgenden detailliert ausgeführten Beispielen von Stimmführungsregeln neben dem Quintparallelverbot die Wichtigste dar. Deshalb werden diese Regeln hier nicht im Speziellen alle aufgezählt. Die „französischen“ Begriffe „Tonica“, „Unterdominante“, „Oberdominante“, „Mediante“ und „Untermediante“ als Ersatz für die jeweilige Tonstufe (nicht Akkord-/Klang-/Funktionsstufe!) würden „der Kürze halber“ angewendet³⁴⁵ und nicht, wie etwa in der Funktionslehre, als relationsanzeigende Nomenklatur von Akkorden. Kirnberger greift, um stufenweises Auf- und Absteigen zu harmonisieren, auch auf alte Modelle wie der Sextakkordkette (Fauxbourdon) mit eventueller Vorhaltsbildung zurück.³⁴⁶ Ebenfalls wird der Begriff des „Grund-Basses“ zur Bezeichnung der Grundtöne jedes Akkordes im Bass verwendet.³⁴⁷ Interessant scheint auch die Unterscheidung desselben Intervalles f-h in einerseits „Tritonus“, in einem G-Dur Sekundakkord und andererseits einer „grossen Quarte“ in einem h-verminderten Terzquartakkord, welche sich jeweils durch die andere Auflösung, entweder in die Sexte oder in die Quinte, unterscheiden.³⁴⁸

Die spezielle Behandlung des „Septimen-Accordes“ fällt ähnlich aus wie bei den Dreiklängen, nur wird auf die spezielle Eigenschaft der Weiterführung dieses Intervalles verwiesen, also dass sie „den Schluss

³³⁸ Johann Philipp Kirnberger: „Die Kunst des reinen Satzes“, 1. Teil, 1. Abt., o.S. (Vorrede).

³³⁹ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., o.S. (Vorrede).

³⁴⁰ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 26f.

³⁴¹ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 27f.

³⁴² Alle Beispiele Kirnbergers, auch die ausführlichen Dissonanzentabellen, sind mit Generalbassbezeichnung versehen.

³⁴³ Vgl. Johann Philipp Kirnberger: „Die Kunst des reinen Satzes“, 1. Teil, 1. Abt., S. 32ff.

³⁴⁴ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 34f.

³⁴⁵ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 35, FN 28.

³⁴⁶ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 49.

³⁴⁷ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 54, FN 32.

³⁴⁸ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 59.

eines Abschnitts, den man sonst [(im Beispiel ist eine Quintfallsequenz gegeben)] fühlen würde, zernichtet.“³⁴⁹ Auch verleite der Septimenakkord dazu, nachfolgend die Harmonie über einem Ton der „vier Töne steigt, oder fünf Töne fällt“ zu bringen, woraus die Wirkung entsteht „das Gehör von dem Grundton, auf welchem sie [die Septime] angebracht wird, als einer Dominante zu seiner Tonica zu führen.“ Die „völlige Ruhe“ entstehe bei der Verlegung der Terz in die Oberstimme, welche sich dann in die Oktave auflöse. In dieser Auflösung des „Subsemitoniums“ gründe auch die Verwendung der grossen Terz beim Dominantenakkord in einer moll-Tonart.³⁵⁰

Die Erklärung einer trugschlüssigen Fortschreitung des Septimenakkordes, also anstatt der Fünftonbeziehung nur eine Sekunde aufwärts im Bass zu einem moll-Klang, wird sehr theoretisch über einen imaginären Grundton als Terz unter dem Basston begründet, woraus sich dann aus der Septime die None ergibt, welche aber natürlich gut in die Oktave leiten kann. Daraus wird die Grundregel deutlich: Jede „wesentliche“, also eigenständige und nicht vorgehaltene, Septime führt die Harmonie in der Beziehung „Dominante“ zur „Tonica“ oder den entsprechenden Umkehrungen.³⁵¹ Vorhaltsdissonanzen zu diesen Akkorden seien jeweils überhängend – das heisst, vom „schlechten“ Taktteil, in welchem sie nicht dissonant wirken, zum „guten“ Taktteil, wo die Dissonanz eintritt, liegen bleibend – vorzubereiten. Der Zweck derselben sei „dass sie die verschiedenen Takte und Theile derselben [der Stücke] in einander verschlingen und dass dadurch die Theile der harmonischen Fortschreitung, oder die Accorde enger mit einander verbunden werden.“³⁵²

Diese Regeln seien der „strengen Schreibart“ eigen, welche „vornehmlich in der Kirchenmusik“ gebraucht werde, wogegen bei „der Schaubühne und den Concerten“ die „leichtere oder galante Schreibart“ verwendet werde, die viele „durchgehende Töne, die als Auszierungen der Haupttöne angesehen werden“ und deshalb nicht zur „Harmonie“ zählen würden, und überhaupt diverse Abweichungen von den Regeln, beinhalte. Diese Aussage lässt sich mit derjenigen Czernys über die Waldsteinsonate verknüpfen, welche ja explizit auf die Grundlage eines kirchensatzähnlichen Gerüstsatzes von Beethovens Werken hinweist, was das speziell Beethoven oft nachgesagte Phänomen von Abweichungen von einem strengen Satz oder von Formkonventionen des Prinzips nach in Kirnbergers Werk eher als Normalität erscheinen lässt. Er gibt einen Katalog von Abweichungen der Regeln wieder: Die Nichtvorbereitung, „Übergehung“ oder Auflösung in einer anderen Stimme von Dissonanzen; die zeitliche Verlängerung (im strengen Satz sei sie meistens von gleicher Dauer wie die Auflösung) oder Wiederholung derselben; der Einsatz von Durchgängen auf der schweren Taktzeit und schliesslich „Fortschreitungen durch übermässige Intervalle“, welche im strengen Satz verboten seien.³⁵³ Auch Kirnberger macht den Vergleich zwischen der Musik und der Rhetorik, wobei die Terminologie wiederum eine leicht andere ist, als etwa bei Koch oder Reicha: „Die Accorde sind in der Musik das, was die Wörter in der Sprache: wie aus etlichen zusammenhängenden und einen völligen Sinn ausdrückenden Wörtern ein Satz in der Rede entsteht, so entsteht in der Musik ein harmonischer Satz oder eine Periode aus einigen verbundenen Accorden, die sich mit einem Schluss endigen. Und wie viel mit einander verbundene Sätze eine ganze Rede ausmachen, so besteht ein Tonstück aus viel verbundenen Perioden.“³⁵⁴

Der Bau einer „Periode“ gestaltet sich folgendermassen:³⁵⁵ Sie beginnt mit dem Dreiklang auf der Tonica derjenigen Tonart, welche die Periode bestimmen soll. Wenn jedoch vorher eine andere Periode auf diesem Akkord geschlossen hat, kann sie auch mit einer Verwechslung des Tonica- oder eines anderen Akkordes über tonleitereigenem Grundton beginnen. In der Folge seien jene Verbindungen am besten, welche konsonierende Intervalle als Grundtöne hätten, auch weil dabei mindestens ein Akkordton gleich bleibe. Der Nachteil dabei sei, dass die Akkorde sehr abgeschlossen wirken würden und keine Fortschreitung impliziert werde, weshalb man auf Verwechslungen zurückgreife, welche

³⁴⁹ Johann Philipp Kirnberger: „Die Kunst des reinen Satzes“, 1. Teil, 1. Abt., S. 60.

³⁵⁰ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 61.

³⁵¹ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 62f.

³⁵² Ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 71f.

³⁵³ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 80ff.

³⁵⁴ Ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 91.

³⁵⁵ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 91ff.

„das Gehör in Erwartung [setzen], dass noch besser consonirende Accorde erfolgen werden“.³⁵⁶ Schliesslich würde die Überbindung von Tönen, wenn alle anderen Töne sich verändern, also die Dissonanzbildung, ein „noch besseres Mittel [darstellen,] die Folge der Accorde gleichsam in einander zu flechten.“³⁵⁷ Den Schluss einer Periode bildet, der „Entwicklung“ wegen, die „vollkommenste Harmonie“, also der „Dreyklang“ in seiner „vollkommensten Gestalt“ (Grundstellung). Davor, um das Gefühl der Schlusswirkung hervorzurufen, muss der Akkord über der „Quinte des Grundtones“ stehen, am besten mit seiner Septime dazu. Wenn dabei das Subsemitonium (die Terz des Dominantseptakkordes) im Diskant stehe und dessen Septime in die Terz des Schlussklanges gehe, nenne man den Schluss eine „Finalcadenz“ oder einen „Hauptschluss“.³⁵⁸ Es sei ebenfalls eine Möglichkeit, von der Unterdominate her auf die Tonica „hinaufzuspringen“ (plagaler Schluss), sowie diese beiden Schlüsse zu kombinieren. Diese Form von Kadenz gehört nach Kirnberger terminologisch zum „ganzen Schluss oder [der] vollkommenen Cadenz“, zu welchem/-r ausserdem noch die Kadenz mitten in einem Stück und jene auf einer anderen Tonstufe der Tonart gehört.³⁵⁹

Wie Koch bringt auch Kirnberger den Vergleich von sprachlichen Satzgliedern, welche durch Interpunktionszeichen (Komma, Punkt etc.) getrennt werden, mit musikalischen „Einschnitten“, „Abschnitten“ und „Perioden“, wobei die Teile in ihrer Gestalt erst später (siehe unten) klar definiert werden.³⁶⁰ Der „halbe Schluss“ oder die „halbe Cadenz“ definiert sich durch einen „consonirenden Sprung“ auf den „Dreyklang der Dominante“.³⁶¹ Schliesslich beschreibt Kirnberger noch den Schluss, der von Italienern „Inganno“, also „Betrug“ oder in Frankreich „Cadence rompue“ („abgebrochene Cadenz“) genannt werde, bei dem man, nach dem die vollständige Kadenz vorbereitet wurde, vom Dominantton nicht in die „Tonica“ geht. Diese Schlüsse teilen also ein Stück in „Perioden“ auf, da sie einen gewissen „Ruhepunkt“ (vgl. Koch und Reicha) eintreten lassen.³⁶² Zur Länge von Perioden wird bemerkt, dass bei „Singstücken“ die Periode entsprechend dem Text dauern muss; bei instrumentalen Stücken, dass längere Perioden den Satz interessanter machen als kürzere und diese durch verschiedene Arten von Schlüssen zu trennen sind, analog dem „wahre[n] periodische[n] der Schreibart [...] in der Sprache“. Genauso müssten diese längeren Perioden durch „Abschnitte“ und „kleinere Einschnitte“ aufgeteilt werden.³⁶³ Ein Tonstück müsse, auch wenn es in der gleichen Tonart wie es beginnt geschlossen wird, in andere Tonarten ausweichen. Die Grundtonart sei dem „Charakter“ des Stückes angepasst zu wählen, worüber es aber keine Regeln gebe, sondern welche das geübte Ohr treffend auswählen müsse. Dazu stünden 24 Tonleitern (in Dur und Moll), sowie „die Tonarten der Alten“ (Modi) zur Auswahl.³⁶⁴

Bei der „Modulation“, also eben jener kurzfristig dauerhaften Ausweichung, müsse man beachten, dass nicht allzu entfernte Tonarten eingeführt würden, denn „dieses würde eben so verdriesslich seyn, als wenn man plötzlich aus der Wärme in die Kälte, oder aus der Dunkelheit in ein helles Licht käme. Dergleichen schnelle Veränderungen sind dem Gemüthe zuwieder.“³⁶⁵ Angenehme, da nahe, Tonarten sind, wie schon bei den anderen Theoretikern beschrieben, die Tonarten der leitereigenen Töne, ausser diejenigen der siebten Tonstufe in Dur- und der zweiten Tonstufe in Molltonarten, wegen des verminderten Dreiklangs. Ausweichungen in entferntere Tonarten, das heisst verwandte Tonarten der ausgewichenen Tonart und deren verwandte Tonarten, seien mit viel Aufwand in der Rückführung zur Grundtonart verbunden und deshalb zu vermeiden. Je entfernter die Tonart sei, desto kürzer könne man sich auch darin aufhalten, um den Bezug zur Grundtonart nicht zu verlieren. Um die „Modulation“ reibungslos zu gestalten, müsse man vor einer Periode in einer neuen Tonart die vorangehende Periode in dieser neuen Tonart, und zwar mit einem „ganzen Schluss“ (vgl. Koch: „Grundabsatz“) oder

³⁵⁶ Johann Philipp Kirnberger: „Die Kunst des reinen Satzes“, 1. Teil, 1. Abt., S. 93.

³⁵⁷ Ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 93.

³⁵⁸ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 93ff.

³⁵⁹ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 94f.

³⁶⁰ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 96.

³⁶¹ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 96.

³⁶² Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 98.

³⁶³ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 100f.

³⁶⁴ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 103.

³⁶⁵ Ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 105.

einer „Halb-Cadenz“ auf die neue Dominante (vgl. Koch: „Quintabsatz der [z.B.] Quinttonart“) schliessen, damit ein allmählicher Übergang entsteht.³⁶⁶ Auch die „Verwechslungen“ von Akkorden innerhalb dieser Kadenz sind möglich, wobei Kirnberger die alten Begriffe der „Bassclausel“ (Quintsprung abwärts/Quartsprung aufwärts), „Discantclausel“ (Sekundschritt aufwärts) und „Tenorklausel“ (Sekundschritt abwärts) zur Beschreibung der Bassführung verwendet, mit denen er auch ausführlich für jede Stufe einzeln veranschaulicht, dass man grundsätzlich über den Akkord der Dominante der neuen Tonart zu modulieren habe.³⁶⁷

Es liesse sich auch ein Spiel mit der Erwartung treiben, indem nach dem vermeintlichen Dominantakkord, anstelle des neuen Tonikaakkordes, andere weiterführende Dominantakkorde folgen würden.³⁶⁸ Der „point d'orgue“ auf der Dominante des Haupttones sei ideal, um am Schluss eines Stückes das Verlangen nach dem Hauptton zu verstärken.³⁶⁹ Kürzere Ausweichungen könnten in entferntere Tonarten, also Verwandte zweiten Grades (wie oben beschrieben) führen, jedoch könne man nicht einen Verwandtschaftsgrad überspringend modulieren, die Modulation etwa von C-Dur nach D-Dur geht nur über G-Dur. Kurzfristige Ausweichungen sind jedoch auch ohne diesen Schritt möglich, jedoch über den Trick eines Dominantenakkordes, welcher als Tonika angesehen wird und deshalb in andere Tonarten leiten kann. Als Beispiel bringt Kirnberger den Weg von C-Dur nach Fis-Dur über H-Dur, welcher eigentlich als Dominantakkord zum leitereigenen e-Moll-Akkord gebraucht werde, hier aber als Tonikaakkord uminterpretiert zum leitereigenen Fis-Dur-Akkord leiten kann.³⁷⁰

Eine weitere Möglichkeit zur Ausweichung entsteht, wenn von der „natürliche[n] Bezifferung der Tonleiter“ (Oktavregel) kurz abgewichen wird und anstatt einer Tonstufe etwa mit Sexte darüber, an jener Stelle die Grundstellung gebracht wird, um von diesem Akkord aus entweder als Dominantakkord oder als Tonikaakkord weiterzufahren. Kirnberger rückt einfach von einem C-Dur Klang zu einem H-Dur Klang jeweils in Grundstellung (3-5-Generalbass), um dann letzteren, nach üblicher Oktavregel der Zieltonart A-Dur, in einen Terzquartakkord über dem Bass h (3-4-#6) zu verwandeln, der in jenen A-Dur-Akkord leitet. Durch diesen, aus der Generalbasspraxis stammenden, Ansatz können die entferntesten Ausweichungen geschehen, wie Kirnberger von C-Dur zu cis-Moll, Des-Dur, Fis-Dur oder gis-Moll mit der gleichen Praxis in Beispielen vorführt.³⁷¹ Schliesslich gibt es die Möglichkeit der Ausweichung über die enharmonische Umdeutung eines Septakkordes mit kleiner None mit jeweils verändertem Grundton: Ein solcher über d, also mit fis, a, c, und es darüber, leitet als Dominantakkord zu g, während dem der nun veränderte Grundton h, mit dem selben, jedoch enharmonisch umgedeuteten Aufbau dis, fis, a, c zu e leiten würde. Lässt man nun den Grundton weg, respektive nimmt eine „Verwechslung“, kann man dank dieser „enharmonischen Rückung“ sehr schnell in eine entferntere Tonart kommen.³⁷²

Kirnberger stellt nun auch Regeln für den Verlauf der Melodie dar. Diese dürfte, wie oben erwähnt, nicht aus Fortschreitungen von übermässigen Intervallen bestehen; verminderte, also deren Umkehrungen, ergäben ebenfalls „meistentheils schlechte Fortschreitungen“.³⁷³

Im Folgenden erklärt Kirnberger die Regeln des einfachen Kontrapunktes sehr detailliert – er geht dabei etwa auf Instrumentationsfragen oder die Behandlung von zwei- und dreistimmigem Kontrapunkt ein, die in diesem Rahmen nur beschränkt von Nutzen sind –, weshalb die Ausführungen hier auf seine vier Satzregeln, welche zum Teil Wiederholung des bereits besprochenen sind, zusammengefasst werden: Erstens muss der Satz zusammenhängend sein, zweitens dürfen keine Konsonanzenparallelen vorkommen, drittens dürfen die Fortschreitungen in den Stimmen nicht „schwer und unharmonisch“, das heisst eher in kleinen, aber nie übermässigen oder schwer singbaren Intervallen verlaufen, viertens

³⁶⁶ Vgl. Johann Philipp Kirnberger: „Die Kunst des reinen Satzes“, 1. Teil, 1. Abt., S. 106ff.

³⁶⁷ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 112.

³⁶⁸ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 117f.

³⁶⁹ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 119.

³⁷⁰ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 124f.

³⁷¹ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 127f.

³⁷² Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 129ff.

³⁷³ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 134ff.

dürften in zwei Stimmen keine Querstände vorkommen.³⁷⁴ Betreffend die Satzweise, muss darauf geachtet werden, dass in der Tiefe möglichst weite, in der Höhe eher enge Intervalle gesetzt werden, was Kirnberger mit der Obertonreihe begründet.³⁷⁵

Seine Erklärung jedoch, weshalb ein einfacher Kontrapunkt nicht nur „schlecht“ (im Sinne von schlicht) sein kann, also in Note gegen Note von jeweils gleicher Dauer, sondern „verzieht oder bunt“, also in kleineren Notenwerten gegen eine Stimme mit längeren Werten, ist bezüglich eines Vergleiches mit körperlichen Bewegungsabläufen, eventuell sogar mit dem Tanz, interessant: Kirnberger verbindet letzteren nämlich mit den Variationen des Schrittes: „Wie man nun bey dem Gange auf jeden Schritt [Grundschlag/Puls], ehe der Fuss wieder niedertritt, mehrerley kleine ziehrliche Bewegungen machen kann, so können auch im Gesange, die Schritte mit mehrern Tönen ausgezieht seyn.“³⁷⁶ Sehr beliebt sei dabei auch die „Nachahmung“, welche einer sequenzierten Imitation eines ausgezierten oder diminuierten Kontrapunkts entspricht.³⁷⁷ Weitere Arten des „bunten Contrapunctes“ sind die „Brechung“ (Akkordbrechung), der „Durchgang“, oder der „ungleiche Gang“ („Zurückbleiben oder Zuvorkommen“ der kontrapunktierenden Stimme).³⁷⁸

Im zweiten Teil der „Kunst des reinen Satzes“ beschäftigt sich Kirnberger mit der „Schönheit des Gesanges“ und der „Kraft des Ausdrucks“. Vorerst will er aufzeigen, inwiefern die Harmonie dabei eine Rolle spielt.³⁷⁹ Einleitend wiederholt er nochmals die Setzung eines Generalbasses nach dem Prinzip der „Mannigfaltigkeit“, welches durch Verwendung von „Versetzungen“ von leitereigenen Akkorden, Dissonanzen oder dem „bunten Contrapunct“ auch in der Basslinie zu erreichen ist.³⁸⁰ Er beschreibt eine Vielzahl von Fortschreitungsregeln des Basses, welche hier nicht ausführlich dargelegt werden können, da sie von der Relevanz her fraglich sind, weil sie offenbar nur den strengen Satz betreffen. Der Beginn des zweiten Teils des Lehrwerks scheint also recht ähnlich dem ersten Teil zu sein. Kirnberger will aber hier die Emphase dank detaillierter Bass- und Kontrapunktregeln gezielt von der blossen „Reinheit“ (Korrektheit des Satzes) auf die „Schönheit“ und den „Ausdruck“ richten, was es hier als einzige kurze Zusammenfassung zu bemerken gilt.

Das Verständnis und die Umsetzung der Details, auf eine Beethoven-sonate bezogen, würde eine Arbeit an sich füllen, weil man die für den strengen Satz angeführten Regeln auf den galanten Stil übertragen oder die Sonate nach Czernys Prinzip in einen „Kirchensatz“ verwandeln müsste, damit man eine vergleichbare Basis erhalten würde, was jedoch von den Methoden dieser Arbeit abweicht. Im folgenden Abschnitt erklärt Kirnberger die „Tonleitern der Alten“ (Modi), welche für die Sonaten op. 14 kaum relevant sein dürften und deshalb übergangen werden können. Einzig der kurz erwähnte Bezug zum „Charakter“ der Tonleitern aus der Sicht um 1700, also 100 Jahre vor op. 14, welche etwa von Johann Heinrich Buttstedt bei der „Ionischen“, also der Durtonleiter, als „munter, lustig und fröhlich“, oder der „äolischen“ (Molltonleiter) als „angenehm, lieblich, traurig oder versöhnlich“, beschrieben worden sei³⁸¹, scheint mir nennenswert. Im nächsten Abschnitt geht Kirnberger auf die „Töne und Tonarten“ (er braucht die Termini oft im gleichen Sinne) der „neuen Musik“ ein, was nicht nur die Dur- und Molltonleiter, sondern auch die Herleitung der chromatischen und sogar einer vierteltönigen Skala über die Obertonreihe beinhaltet.³⁸²

Der „Charakter“ der Dur- und Molltonarten wird von Kirnberger selbst mit den Attributen „fröhlich“, „munter“, respektive „traurig“, „zärtlich“ oder „zurückhaltend“ beschrieben. Er gibt dazu den Hinweis, dass auch die Durtonarten unter sich verschiedene Charaktere hätten, wie er mit dem Beispiel „Mora, mora, Ifigenia“ aus Grauns Oper „Ifigenia in Aulide“ belegt, welches in Es-Dur stehen würde und „Ent-

³⁷⁴ Vgl. Johann Philipp Kirnberger: „Die Kunst des reinen Satzes“, 1. Teil, 1. Abt., S. 142.

³⁷⁵ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 144f.

³⁷⁶ Ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 191.

³⁷⁷ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 204.

³⁷⁸ Vgl. ebd., 1. Teil, 1. Abt., S. 205ff.

³⁷⁹ Vgl. ebd., 2. Teil, 1. Abt., S. 3ff.

³⁸⁰ Vgl. ebd., 2. Teil, 1. Abt., S. 5ff.

³⁸¹ Vgl. ebd., 2. Teil, 1. Abt., S. 51.

³⁸² Vgl. ebd., 2. Teil, 1. Abt., S. 68ff.

setzen verursache“, weil Es-Dur bis zur Quarte aus lauter grossen Sekunden vom Verhältnis 9/8 bestehe und dadurch zu grosse Terzen (64/81 statt 4/5) und oft sehr enge „beängstigende“ grosse Sekunden erhalten würde. Bei Transponierung in beispielsweise C-Dur oder G-Dur würde es „ein grosser Teil seiner Kraft verlieren“.³⁸³ Die Tonart E-Dur von op. 14/1 etwa, wird von Kirnberger in die „zweyte Klasse“ von dreien eingeteilt, welche, natürlich in seinen Temperaturvorstellungen gesehen, nicht ganz reine Dreiklänge beinhaltet, weil die grosse Terz statt im Verhältnis 4/5 in 405/512 steht. In seinem Beispiel zur Prüfung der „Reinheit“ von Tonarten greift er sogar ausgerechnet zu E-Dur (vgl. op. 14/1) und kommt zum Resultat, dass sie von „mittelmässiger Reinheit“ sei, weil die Akkorde über den leitereigenen Stufen der Tonika von der Reinheit der Terzen her alle zweitklassig, diejenigen der Dominante h manchmal sogar auch drittklassig, seien. Am reinsten wären demnach logischerweise C-Dur und a-Moll.³⁸⁴

Kirnberger behandelt im nächsten Abschnitt den Bau der „Melodie“ oder des „Gesanges“, welche/r aus einzelnen melodischen Sätzen, getrennt durch „Einschnitte“ oder „Ruhepunkte“, bestehe.³⁸⁵ Der erste Satz eines Gesanges müsse die Tonart anhand von Tonleitertönen vorstellen und mit einem Ton des Dreiklanges des Haupttones beginnen. Ansonsten gelten die prinzipiellen Regeln der guten „Singbarkeit“ (etwa Vermeidung von Tritonus und kleiner Septime), des „Wolklangs“ (nach Intuition) und der Verwendung des leitereigenen Tonvorrats – Alterationen nur bei „Ausweichungen“ oder als kurzfristige Leittöne – für eine gute Melodieführung.³⁸⁶ Dazu werden noch einige diminuierte Figuren angegeben, welche oft sehr günstig seien.³⁸⁷ Die weiteren, wiederum sehr vertiefenden, Ausführungen über genauere Fortschreitungen der Intervalle gehörten in eine spezielle Kirnberger-bezogene Arbeit. Die Bemerkung scheint wichtig, dass die Setzart der Melodie auf das jeweilige Instrument oder den Gesang speziell zugeschnitten sein muss und deshalb nur von Komponisten geschrieben werden kann, welche das betreffende Instrument kennen und möglichst auch selber spielen können³⁸⁸; wurde dies doch bereits von Koch so gefordert.

Am Ende des Abschnitts charakterisiert Kirnberger jedes Intervall und zwar einzeln für beide Richtungen, auf- wie abwärts. So etwa aufwärts die „kleine Quarte“ als „fröhlich“, die „grosse Quarte“ aber als „traurig“, wobei wahrscheinlich beide „vollkommene“, also reine Quartan sind, aber um ein Komma (oder ähnliches Kleinstintervall) auseinanderliegen, da die „verminderte“ und die „übermässige“ Quarte als Nachbarintervalle beschrieben werden.³⁸⁹

Der folgende Abschnitt der „Kunst des reinen Satzes“ ist „der Bewegung, dem Takt und dem Rhythmus“ gewidmet, welche „dem Gesange sein Leben und seine Kraft“ geben. Der erneute Vergleich mit der Rede stellt Kirnberger so dar, dass er auf eine angemessene „Bewegung“ (Tempo), schickliche Art der „Accente“ oder „Länge und Kürze der Silben (Rede), [resp.] Töne (Musik)“, welche den „Tact“ ausmachen, sowie den Satz- und Periodenbau, also den „Rhythmus“ in beiden Künsten zusammenhängend hinweist. Der schlussendliche „Ausdruck“ wird durch das Zusammenspiel aller drei Faktoren bestimmt.³⁹⁰ Zur „Bewegung“, also dem Tempo, bemerkt Kirnberger, dass diese völlig an die Empfindung gekoppelt sei, weshalb man „die Natur jeder Leidenschaft und Empfindung in Absicht auf die Bewegung“ zu studieren habe, um ein richtiges Bewegungsmass zu finden. Dazu helfe vor allem das Gefühl der „natürlichen Bewegung jeder Tackart“ oder „Tempo giusto“, wozu die Tanzstücke zum Studium am geeignetsten wären. Dabei sei zu beachten, dass Taktarten mit Einheiten von grösserem Notenwert also 2/2, 3/2 (etwa die „Loure“) oder 6/4 langsamer seien als etwa 2/4, 3/4 („Menuett“) und 6/8 und diese ebenfalls langsamer als die Taktarten 3/8 („Passepiéd“) und 6/16, und je kürzere

³⁸³ Vgl. Johann Philipp Kirnberger: „Die Kunst des reinen Satzes“, 2. Teil, 1. Abt., S. 70f. Interessant ist Kirnbergers Zusatz: „Beiläufig mögen die, die noch immer und unaufhörlich auf die gleichschwebende Temperatur bringen aus diesen Beispielen lernen, was man durch diese Temperatur (wenn sie auch möglich wäre) gewinnen würde.“ (S. 71, FN5)

³⁸⁴ Vgl. ebd., 2. Teil, 1. Abt., S. 71ff.

³⁸⁵ Vgl. ebd., 2. Teil, 1. Abt., S. 77.

³⁸⁶ Vgl. ebd., 2. Teil, 1. Abt., S. 80ff.

³⁸⁷ Vgl. ebd., 2. Teil, 1. Abt., S. 85.

³⁸⁸ Vgl. ebd., 2. Teil, 1. Abt., S. 96ff.

³⁸⁹ Vgl. ebd., 2. Teil, 1. Abt., S. 103.

³⁹⁰ Vgl. ebd., 2. Teil, 1. Abt., S. 105.

Notenwerte im Stück enthalten seien, desto langsamer sei es, weshalb eine Sarabande langsamer sei als ein Menuett, auch wenn beide im 3/4-Takt stehen.³⁹¹ Die Tempoangaben wie „largo“ oder „allegro“ seien nur „Beywörter“, welche „der natürlichen Tactbewegung [tempo giusto] an Geschwindigkeit zusetzen oder abnehmen“, das heisst, sie sind nicht an sich tempobestimmend, sondern beziehen sich verändernd auf das Tempo giusto, was vorher aus der Taktart und den Notenwerten erfasst werden muss.³⁹² Zweitens müsse ein Tonsetzer innerhalb dieser Taktbewegung die „charakteristische Bewegung der Theile des Tackts“ (der heutige Rhythmus) gemäss dem erwünschten Ausdruck wählen.³⁹³ Der „Tackt“ oder das „Metrum“ verwandle einen gleichförmigen „Strom von Tönen“ in einen der „Rede ähnlichen Gesang“ und zwar so, dass „Accent“ auf gewisse Töne fallen und auch eine „völlig regelmässige Verteilung der langen und kurzen Sylben“ stattfindet.³⁹⁴ Dieser Prozess wird mit dem Gehen oder dem daraus folgenden Tanz verglichen: „Auf eben die Art nun, wie der Tanz durch blosser Bewegung mancherley Empfindungen ausdrücket oder schildert, so thut es auch der Gesang durch blosser Töne“.³⁹⁵ Das Legen von „Accenten“ geschehe natürlicherweise in regelmässigen Wiederholungen von Gliedern zu zwei, drei oder vier Tönen, was Zweier-, Dreier- oder Vierertakte ergäbe. Fünfer- oder Siebnergruppen könne „niemand [...] ohne ermüdende Anstrengung“ nacheinander wiederholen und seien deshalb nicht gebräuchlich. Sechsergruppen würden natürlicherweise unterteilt und würden unter Dreier- oder Zweiertakte fallen.³⁹⁶

Genauso wie Koch macht auch Kirnberger die Unterscheidung zwischen „geraden“ (zweier, vierer) und „ungeraden“ (dreier), sowie „einfachen“ und „zusammengesetzten“ Taktarten, wobei bei ihm im Gegensatz zu Koch etwa der 4/4-Takt sowohl einfach, als auch zusammengesetzt sein kann; letzteres wäre der Fall, wenn Schlüsse auf den zweiten Taktteil (3./4. ZZ) fallen.³⁹⁷ Kirnberger erklärt jede Taktart mit Beispielen einzeln, was mir hier aber nicht nötig wiederzugeben erscheint. Bei Singstücken muss der „Tackt“ aber unbedingt zum metrischen Verlauf des Textes (kurze/lange Silben) passen.³⁹⁸

Schliesslich behandelt Kirnberger noch den „Rhythmus“, welcher zwei Bedeutungen haben könne: Einerseits „die rhythmische Beschaffenheit“, welche auch „unrichtig“ sein könne, womit das von Koch behandelte Verhältnis der Teile zueinander betreffend der Anzahl Takte gemeint ist, andererseits „einen Satz oder Einschnitt“ an sich, zum Beispiel „ein Rhythmus (Einschnitt) von vier Tackten“. So sei der Rhythmus vergleichbar mit der „Versification eines lyrischen Gedichtes“, weil Strophen aus Versen bestehen, so wie Perioden aus Sätzen bestehen. Der „Rhythmus“ benennt also die Art und Weise des Baus eines Tonstücks aus verschiedenen Teilen.³⁹⁹

Man hat, um gewisse Teile überhaupt wahrnehmen zu können, ab und zu einen „Ruhepunkt“ einzuschalten, was entweder durch eine „völlige Cadenz“ zu einem „Abschnitt“ oder einer „Periode“, andernfalls durch eine „melodische Clausel mit beruhigender Harmonie ohne Schluss in Basse“ zu einem „Einschnitt“ oder „Rhythmus“ geschehen kann.⁴⁰⁰ Die Nähe zu Kochs Terminologie wird offensichtlich, ist aber bei Kirnberger nur durch zwei verschiedene Arten von Gliederungsteilen („Abschnitt“/„Periode“ und „Einschnitt“/„Rhythmus“) gegenüber den dreien Kochs („Periode“, „Satz“ und „Einschnitt“) bestimmt. Das Tonstück als Aneinanderreihung von „Abschnitten“, dürfe bis zum Schluss keinen solchen in der „Haupttonica“ bringen, wobei bei „Concerten“ und „Arien“ die Tuttis und Ritornelle oft so schliessen würden und eigentlich ein eigenes Stück hergäben, was aber durch Schliessen in der Dominante oder Verbindung des Ritornells mit dem Soloteil vermieden werden könne. „Abschnitte“ dürften mindestens sechs bis acht und höchstens 32 Takte umfassen und die Taktanzahl müsse gerade sein, jedoch sei, ausser bei Tanzstücken, keine sonstige Regel der Länge gegeben.⁴⁰¹ „Einschnitte“ enden

³⁹¹ Vgl. Johann Philipp Kirnberger: „Die Kunst des reinen Satzes“, 2. Teil, 1. Abt., S. 106f.

³⁹² Vgl. ebd., 2. Teil, 1. Abt., S. 107.

³⁹³ Vgl. ebd., 2. Teil, 1. Abt., S. 111.

³⁹⁴ Vgl. ebd., 2. Teil, 1. Abt., S. 113f.

³⁹⁵ Ebd., 2. Teil, 1. Abt., S. 114.

³⁹⁶ Vgl. ebd., 2. Teil, 1. Abt., S. 115.

³⁹⁷ Vgl. ebd., 2. Teil, 1. Abt., S. 132.

³⁹⁸ Vgl. ebd., 2. Teil, 1. Abt., S. 134ff.

³⁹⁹ Vgl. ebd., 2. Teil, 1. Abt., S. 137.

⁴⁰⁰ Vgl. ebd., 2. Teil, 1. Abt., S. 138.

⁴⁰¹ Vgl. ebd., 2. Teil, 1. Abt., S. 140f.

durch Ruhepunkte mittels „melodischen ClauseIn“ oder Pausen, harmonisch aber immer „durch beruhigende Accorde, meist Dominanten-Accorde“, wodurch sie die „Abschnitte“ unterteilen, und bestehen aus einem bis zu fünf Takten. Die Regel, von der es aber oft Ausnahmen gäbe, besage, dass die „Einschnitte“ in gleicher Taktanzahl zueinander stehen sollten. Am üblichsten seien viertaktige Einschnitte.⁴⁰²

Wie Koch beschreibt auch Kirnberger den Fall, wo ein Viertakter durch „Verlängerung“ (Koch: „Ausdehnung“) zum Fünftakter werden kann. Auch Fälle von ungeraden, etwa sieben- oder neuntaktigen Einschnitten seien möglich, wenn diese durch „Cäsuren“ unterteilt oder dank Verlängerungen auf einen Vierer reduziert werden könnten.⁴⁰³ Was bei Koch weniger zum Ausdruck kommt, ist der Sachverhalt, wenn mehrere Stimmen Einschnitte zu verschiedenen Zeitpunkten machen, was „Wohlgefallen“ auslösen könne, wobei dazu schon ein geübtes Ohr notwendig sei.⁴⁰⁴ Zur „inneren Beschaffenheit“ des „Rhythmus“ könne Kirnberger nicht viel sagen, weil dies vom „Genie“ abhänge, jedoch müsse bereits in der ersten „Periode“ „der ganze Geist [des Stücks] enthalten seyn, und alle folgenden müssen einige Aehnlichkeit mit diesem ersten haben, damit durchaus die Einheit der Empfindung beybehalten werde“.⁴⁰⁵ Diese Maxime wurde ja bereits bei den anderen Theoretikern festgestellt.

Dem Satzmittel des „doppelten Contrapuncts“ widmet Kirnberger eine ganze „Abtheilung“ des „zweiten Theils“ der „Kunst des reinen Satzes“. Dies ist die Setzweise, bei der ein mehrstimmiger Satz bei einer Wiederholung desselben schlicht einen Stimmtausch vollzieht und dabei dennoch keine Kontrapunktregeln verletzt werden.⁴⁰⁶ Es gibt drei Arten des doppelten Kontrapunkts, welche Kirnberger einzeln im Detail abhandelt: den doppelten Kontrapunkt in der Oktave, jenen in der Dezime und denjenigen in der Duodecime.⁴⁰⁷

Die erste Art entsteht dadurch, dass eine oder zwei Stimmen um eine oder zwei Oktave/n versetzt werden und dadurch ein Stimmtausch bewirkt wird. Dabei werden die Intervalle des originalen Satzes in komplementäre („von der Zahl 9“ abziehen) Intervalle abgeändert. Daraus entsteht etwa die Folgerung, dass ein Original mit fortschreitenden Quartan sich nicht zum doppelten Kontrapunkt der Oktave eignet, weil dadurch Quintenparallelen entstehen. Im Folgenden gibt er für den zwei- bis vierstimmigen reinen Satz alle Anwendungsregeln an, welche hier wiederum übersprungen werden, weil das Ziel auf jenes des nach wie vor „reinen“ Kontrapunkts, auch nach Stimmtausch, zusammengefasst werden kann.⁴⁰⁸

Der doppelte Kontrapunkt in der Dezime funktioniert ähnlich, einfach mit einer Versetzung einer Stimme in die Unter- oder Oberdezime (plus allfälliger Oktavierung). Die Intervalle sind nicht mehr in ihrer Oktave, sondern eben in ihrer Dezime komplementär (von 11 zu subtrahieren).⁴⁰⁹

Nach den wiederum weggelassenen eingehenden Bemerkungen mit ausführlichen Beispielen dazu, erklärt Kirnberger noch die Behandlung des Kontrapunkts der Duodezime (Oktaviert auch in der Quinte), der dann die Komplementärintervalle der Duodezime (von 13 zu subtrahieren) hervorbringt.⁴¹⁰ Kirnberger begründet seine ausschweifenden Bemerkungen zum doppelten Kontrapunkt folgendermaßen: „Dass ich mich in diesem Theil der Composition etwas umständlicher als gewöhnlich ausgedehnet habe, ist deswegen geschehen: dass ein angehender Componist den doppelten Contrapunct in seine völlige Gewalt bekomme; denn dadurch erhält er den Nutzen Melodien und Mannigfaltigkeit der Gedanken zu erhalten, worauf man ohne diese Hülfsmittel nicht würde gekommen seyn, die alle einerley Charakter erhalten, welches nicht möglich ist, wenn man blos hinschreibt was einem nach und nach einfällt.“⁴¹¹ Es ist ihm also äusserst wichtig, das Mittel der „Mannigfaltigkeit“ (vgl. auch bei Koch) zum Erhalt eines „Charakters“ (vgl. etwa Czerny) einem angehenden Komponisten zu lehren, woraus man

⁴⁰² Vgl. Johann Philipp Kirnberger: „Die Kunst des reinen Satzes“, 2. Teil, 1. Abt., S. 142.

⁴⁰³ Vgl. ebd., 2. Teil, 1. Abt., S. 145ff.

⁴⁰⁴ Vgl. ebd., 2. Teil, 1. Abt., S. 151.

⁴⁰⁵ Ebd., 2. Teil, 1. Abt., S. 152f.

⁴⁰⁶ Vgl. ebd., 2. Teil, 2. Abt., S. 3f.

⁴⁰⁷ Vgl. ebd., 2. Teil, 2. Abt., S. 4.

⁴⁰⁸ Vgl. ebd., 2. Teil, 2. Abt., S. 5ff.

⁴⁰⁹ Vgl. ebd., 2. Teil, 2. Abt., S. 66ff.

⁴¹⁰ Vgl. ebd., 2. Teil, 2. Abt., S. 113ff.

⁴¹¹ Ebd., 2. Teil, 2. Abt., S. 232.

schliessen kann, dass dieses Prinzip offenbar in jenem Zeitgeist wirklich tief verankert gewesen sein muss.

In der dritten „Abtheilung“ schliesslich weitet er die Abhandlungen zum doppelten Kontrapunkt noch auf die Versetzung in der Septime aus.⁴¹² Kirnberger gibt ziemlich am Ende seines Lehrbuches die Erklärung ab, dass „von einem Theatralcomponisten weit mehr, als von einem Kirchencomponisten erfordert wird; denn ein Theatralcomponist muss erstlich alles dasjenige, was ein Contrapunctist oder Kirchencomponist weiss, vorher auch wissen, und denn, über diess den freyen Styl in seiner Gewalt haben, welcher beynahe ein eben so grossen Studium, als der gebundene ist, der eben sowohl wie der strenge Styl, seine festen Regeln hat, wodurch die Musik den höchsten Grad ihrer Vollkommenheit und tausendmal mehrere Mannigfaltigkeit, sowohl in der Melodie, als dem Gebrauch der Harmonie erhält.“⁴¹³ Ebenso bemerkenswert erscheint die Aussage: „Um das leichte schön zu schreiben, muss man das schwerste in der Musik in seiner Gewalt haben, denn herunter kann man sich lassen, aber schwerer in die Höhe heben.“⁴¹⁴ Er kann es sich auch nicht verkneifen das „System des Rameau“ wegen seiner falschen Grundtonbestimmung zu kritisieren, indem er konkret auf die Seite 341 des „Traité de l’harmonie“ Bezug nimmt und jeden Fehler richtigstellt, woraus er schliesst „dass Rameau weder den reinen Satz, noch einen fließenden Gesang verstanden hat; denn seine Melodie ist der Würde des Kirchenstyls gar nicht angemessen, sondern ist vielmehr einem Bänkelgesang ähnlich.“⁴¹⁵ Offenbar muss Kirnberger sehr beweisen, dass der doppelte Kontrapunkt von den „grössten Meistern“ angewendet wird, denn er bringt viele komplett instrumentierte Beispiele etwa von Johann Sebastian oder Carl Philipp Emanuel Bach, mit dem er über mögliche „Auflösungen“ von dessen „Canons“ korrespondiert habe.⁴¹⁶ Als Beispiel für das Besprochene druckt Kirnberger seine eigene Psalmvertonung „Er barm dich[,] unser Gott!“ ab.⁴¹⁷

Höranalyse (achtes Hören):

Der erste „Einschnitt“ würde gemäss Kirnberger also aus den ersten vier Takten bestehen, da dieser mustergültig mit einer „melodische[n] Clausel mit beruhigender Harmonie ohne Schluss in Basse“ abschliesst. Er stellt die Tonart E-Dur, wie Kirnberger fordert, beispielhaft vor, in dem er die Töne der Tonleiter exponiert und durch die klare Kadenz keine Zweifel an der Tonart zulässt. Nach Kirnberger könnte die Taktart vom Hören her durchaus immer noch als Alla Breve aufgefasst werden, wenn man aber den Notentext zur Vorlage nimmt, muss wegen dem von Kirnberger als eindeutige Vorzeichnung eingestuftem C von einem 4/4-Takt gesprochen werden, und zwar einem einfachen, weil die „Einschnitte“ meistens in den ersten Takteil (1./2. ZZ) fallen. Da der starke Höreindruck des Alla Breve-Taktes aber immer noch überwiegt, wird im Folgenden dieser dem Viertelvierteltakt vorgezogen. Kirnberger folgend wäre es vom Hören her auch möglich den nächsten Einschnitt bis zu Takt 12 festzulegen, wo der Dominantenakkord erscheint, jedoch in der Aufnahme ein starkes Ritardando zu hören ist. Genau deswegen könnte sich von Gefühl her der „Einschnitt“ damit abschliessen, anstatt dass man die Auflösung von T. 13 noch dazu zählt, welche ja ohnehin für sich alleine stehen kann und nicht wie beim sechsten Hören (nach der Koch-Lektüre) erstickt sein muss, weil sie den Beginn in oktavierter Originalgestalt wiedergibt.

In Bezug auf das Kompositionsmittel des doppelten Kontrapunkts bringt Beethoven bis hier zwar diverse Oktavierungen, zum Beispiel die Figurationen in T. 5 in allen möglichen Lagen, in T. 7/8 die Wiederholung des dortigen Motivs, sowie auch eben jenen in tiefoktavierter Lage wiedergebrachten

⁴¹² Vgl. Johann Philipp Kirnberger: „Die Kunst des reinen Satzes“, 2. Teil, 3. Abt., S. 3ff.

⁴¹³ Ebd., 2. Teil, 3. Abt., S. 16.

⁴¹⁴ Ebd., 2. Teil, 3. Abt., S. 17.

⁴¹⁵ Ebd., 2. Teil, 3. Abt., S. 45.

⁴¹⁶ Vgl. ebd., 2. Teil, 3. Abt., S. 72f.

⁴¹⁷ Vgl. ebd., 2. Teil, 3. Abt., S. 97.

Anfangseinschnitt von T. 13. Dieser wird aber zur Modulation bis zum Fis-Dur von T. 17 anders weitergeführt. Jedoch kann dabei jeweils nicht vom doppelten Kontrapunkt gesprochen werden, da sich die Stimmen durch die Oktavierung nicht vertauschen.

Wie die angesprochene Modulation genau vonstattengeht, wird herauszuhören und in die von Kirnberger beschriebenen Modulationsmöglichkeiten einzuordnen versucht: Man hört in T. 13 im Bass das Gis sehr stark, darunter E als Grundton relativ schwach (Kirnberger rät ja eigentlich zur Vermeidung enger Intervalle in tiefer Lage), darüber bilden h und e' die Melodie, also wäre E(3-5) zu beziffern oder ein „vollkommener Dreyklang“ von E-Dur zu bestimmen.

Darauf folgt in T. 14 auf die erste ZZ wiederum über dem E das dank dynamischer Hervorhebung gut wahrgenommene A und in der Melodie cis', was E(4-6), also den „Quart-Sextenaccord“ von A-Dur ergibt. Auf der 3. ZZ lässt der Wechsel in der Begleitung zum Ais und darüber in der rechten Hand die Zugabe des fis' ein E(2-#4) oder ein „Secundenaccord“ von Fis-Dur eintreten. Dadurch kann in T. 15 diese Sexte zwischen Melodiestimme (in Oktaven) und der oberen Begleitstimme mit H und gis(') (1. ZZ), sowie c und a (3. ZZ) und weiter in T. 16 auf ZZ 1 mit cis und ais weitergeführt werden. Dies ergibt den Gang: E(3-5)/E-Dur („vollkommen“) - E(4-b6)/a-Moll („Quartsextenaccord“) - E(#4-6)/ais-vermindert („Quartsextenaccord“). Den entscheidenden Akkord zur Modulation stellt derjenige in T. 16 auf ZZ 3 dar: Dieser entsteht aus der Rückung aller Stimmen um einen Halbton nach oben, woraus der eigentliche h-verminderte Dreiklang über F (f-d-h) entstehen würde, welcher Beethoven ganz der beschriebenen Ausweichungsvariante von Kirnberger aber enharmonisch zu eis-d-h umdeutet, was durch die imaginäre Vervollständigung (was Kirnberger so praktiziert!) des Grundtones cis, sowie der Quinte gis (sie wird bei der Wiederholung der Wendung in T. 18 auf die 3. ZZ tatsächlich hörbar) zu einem „Septononenaccord“ über dem Dominantton zum „point d'orgue“, der seinerseits in der Dominanttonart der neuen Tonart H-Dur steht und in T. 22 den „Abschnitt“⁴¹⁸ merklich durch dreimalige Wiederholung des Fis-Dur Dreiklanges beendet.

Der neue „Einschnitt“ ab T. 23 stellt die neue Tonart H-Dur zuerst nur durch den Auftakt über den Quintraum vor, worauf der nachfolgende, chromatisch beginnende Aufstieg zuerst eigentlich ein cis-Moll kurzfristig mit dem Akkord auf dessen Dominante Gis-Dur, jedoch als „Sextenaccord“ dafür mit einführendem Leitton fisis' in der Oberstimme, bestätigt. Nachher wird dieser „Einschnitt“, wie bereits oft erwähnt, dergestalt sequenziert, dass er mit der „ganzen Cadenz“ auf der neuen „Tonica“ H-Dur enden kann. Anschliessend wird dieser Achttakter wiederholt und mit Kirnbergers liebstem Mittel zur Anwendung der Mannigfaltigkeit, nämlich einer Art mini-doppeltem Kontrapunkt des Kopfes zur sowieso schon tiefoktavierten Originallinie, aber statt dem reinen Quintambitus zum h die verminderte Quinte zum cis-Moll Leitton his fallend, zuerst eine Oktave tiefer und dann eine Oktave höher zur aufsteigenden Linie, variiert. Natürlich kann man nicht von einem beispielhaften doppelten Kontrapunkt sprechen, da der Originalsatz ja nur einstimmig ist. Dennoch führt Kirnberger auch Kanons bei seinen Beispielen zum doppelten Kontrapunkt an.⁴¹⁹

Es folgt ab T. 39 ein viertaktiger „Einschnitt“ plus Wiederholung mit Einrichtung des Schlusses zu einer „vollständigen Cadenz“ in H-Dur, weshalb dieser Teil zum „Abschnitt“ wird. Dieser verliert jedoch seine kurzfristige Ruhepunktwirkung wegen seiner sofortigen Weiterführung durch die Anhangtakte ab T. 46 ein wenig, welche zugleich, wie in anderen Analyseschritten erwähnt, zu jenem Teil ab T. 50 überleiten. Dieser Teil, welcher bezüglich Schluss immer etwas ungenau zu bestimmen war, verleitet nach der Lektüre von Kirnbergers Schrift noch einmal zu neuen Interpretationsmöglichkeiten: Der Trugschluss in T. 55, welcher aus funktionalistischer Sicht etwas unkonventionell in den Sextakkord geht, könnte in einer Art vorgetäuschten Bildung eines erneuten „vollkommenen“ Ruhepunktes liegen, welcher mit Bassklausel endigt. Auch ein halbtöniger Anschluss in der Oberstimme wäre vorhanden, der jedoch zur Quinte (oder im Generalbassdenken mit e im Bass zur Terz) gis'/' führt. So erreicht Beethoven nach Kirnberger relativ normal, über den „Dominantenaccord“ H-Dur, die „Tonica“, jedoch mit „Sextenaccord“ (wiederum diffus hörbar, weil in der Tiefe die enge Lage verwendet wurde) darüber. Dieser wäre per Kirnberger'sche Definition kein Trugschluss („Inganno“/„Cadence rompue“),

⁴¹⁸ Zur Begründung der Entscheidung als „Abschnitt“, trotz keiner vollständigen Kadenz mit Bassklausel, siehe „Kommentare und Bemerkungen zum achten Hören“.

⁴¹⁹ Vgl. Johann Philipp Kirnberger: „Die Kunst des reinen Satzes“, 2. Teil, 2. Abt., S. 57ff.

weil die „Dominante“ (als Tonstufe) im Bass wirklich in die „Tonica“ (als Tonstufe) geht! Er führt diesen Sextakkord dergestalt weiter, dass er, wie Kirnberger es als primäre Modulationsmöglichkeit beschreibt, in T. 56 einfach eine neue „Dominante“ auf fis mit „Septimenaccord“ darüber bringt, welche h von T. 57 als neue „Tonica“ vorbereitet. Von daher wäre es sinnvoll, das Ende des „Einschnitts“ auf den T. 55 zu legen, da dort der Ruhepunkt stärker fühlbar wird, dies nicht zuletzt wegen der starken Dynamik. Der T. 56 würde dann jedoch als eine Art Einleitungstakt zu T. 57 ziemlich alleine stehen.

In dem Teil ab T. 50 ist eine Art doppelter Kontrapunkt in der Dezime angewendet worden, denn die originale Oberstimme von T. 50/51 ist nun tiefoktaviert in T. 52/53 wiederzuerkennen, während dem die Oberstimme nun die Überterzung vom Original bringt. Schliesslich wird der Satz in T. 54 noch mit Terzparallelen und Oktavierungen (hier wurde der Notentext kurz konsultiert) verdichtet, um den dynamischen Höhepunkt zu verstärken. Mit der Konzentration auf harmonische Aspekte wird nun auch der Dezimenparallelenverlauf zwischen Bass und der diastematisch variierenden Begleitstimme des Folgeteils von T. 57, mit ,H/dis beginnend, deutlich, welcher in T. 58 mit dem Intervall Gis/h (h der obersten Liegetonbegleitstimme) sein Ende findet. Dort beginnt gleichzeitig aber eine Sextenparallelkette mit dem Intervall gis/e (e als neuer Ton der variierenden Begleitstimme), welche bis zum T. 60 hinführt, wo schliesslich auf die 3.ZZ der „Dominantenaccord“ zur Kadenz für die Wiederholung des Anfangs eingeführt wird (die Höranalyse wurde ab T. 57 wiederum anhand des Notentextes verifiziert). Der Modulationsweg ab T. 61 lässt sich nach Kirnbergers Theorie folgendermassen erklären: der erste Takt ist derselbe wie zu Beginn des Stücks, dieser steht nun jedoch, wie aus dem Zusammenhang gehört, nicht mehr auf einem E-Dur als „Tonica“, sondern als „Dominante“, von wo aus es die kurzfristigen „Tonica“ a-Moll, aber als „Quartsextenaccord“ über e, erreicht. Die zweite Takthälfte in T. 62 erschliesst sich aus der logischen Fortführung der jeweils eine Sekunde höher steigenden Sequenz der Melodie c“-f’/“ vom vorherigen h'-e'/'", woraus sich mit der gleichbleibenden Begleitung ein „Secundenaccord“ über e ergibt.

Die nächste Fortschreitung lässt sich hörend am besten als zusammenhängend über die zwei Takte 63/64 nachvollziehen: In T. 64 kommt wieder ein „Septnonenaccord“ vor und zwar wieder derselbe, welcher schon in T. 16 zur Modulation als Dominantklang verwendet wurde, nämlich mit dem Aufbau eis-gis-h-d mit imaginärem Grundton cis, jedoch diesmal enharmonisch verwechselt zu gis-h-d-f (Basston ist d), was nach dem imaginären Grundton e verlangt, also prompt die „Dominated“ von dem in T. 65 folgenden a-Moll-Klang ergibt (Basston d löst sich ins c auf, also zum „Sextenaccord“). Der Takt 63 wird als gleicher Akkord, jedoch mit (Quart-)Vorhalt a zum gis wahrgenommen, welcher, wie Kirnberger es beschreibt, beispielhaft vorbereitet wurde, weil dieses a im Akkord zuvor als Grundton enthalten war und nun einfach liegenbleiben kann. Man könnte diesen Teil also als „Einschnitt“ bezeichnen, der jedoch „tacterstickend“ (Koch) weitergeführt wird.

Ab T. 65 werden, zum immer ähnlichen, das a’/“ umspielenden Motiv in der Melodie (siehe vorhergehende Höranalysen), in der Begleitung verschiedene Tonarten durchlaufen, während der Bass von c zum g steigt, um dann auf dem c einen „Abschnitt“ mit „vollständiger Cadenz“ in Dur abzuschliessen. Im Detail betrachtet (mit Notentext verifiziert) erhält der auf das d aufgestiegene Bass in T. 67 einen „Septimenaccord“ darüber, das a und c' bleiben also, gut hörbar, bestehen. In T. 69 steigt der Bass auf das e. Die noch präsenten Töne a und c', bilden also einen „Quartsextenaccord“, der noch durch die Verdoppelung des e vervollständigt wird.

In T. 71 folgt noch einmal der d-Moll-Akkord mit Septime, diesmal aber über dem Basston f, die Töne a und c' sind also immer noch vorhanden. Das heisst, bis hierher waren nur die Klänge über der „Tonica“ und der „Unterdominante“ von a-Moll, jedoch mit der von Kirnberger als üblichstes Mittel zur Mannigfaltigkeit beschriebenen Variation durch „Verwechslungen“ (Umkehrungen) zu hören. Nun folgt wieder das Standardmittel zur Modulation, nämlich das Einfügen einer Dominante, indem Beethoven schlicht das f im Bass von T. 71 nun um einen Halbton zum fis in T. 72 erhöht. Somit leitet der dortige D-Dur „Quintsextenaccord“ zum g, welches zuerst in T. 73 mit Quartsextvorhalt (quasi C-Dur-Quartsextakkord), dann in T. 74 aufgelöst mit dur-Akkord und Septime darüber, jedoch ohne Terz, erscheint. Dieser Terzton h’/“ wird erst auf die 4. ZZ durch die Melodie eingebracht, welche vorher von der Umspielung des a’/“ hin zum c’/“ führte und schliesslich nun die Septime f’/“ nach einem Sextvorhalt in der höchsten Lage exponiert, bevor sie über eben jene Terz mittels Diskantklausel ins c’/“ von T. 75 findet.

Ab jenem T. 75 wird in der Melodie nun in ähnlicher Weise wie ab T. 65 das e'/' umspielt. Dazu erklingt in der Begleitung in den Takten 75/76 der „vollkommene Dreyklang“ (Grundstellung) von Dur über c. Der Bass schreitet stufenweise abwärts, was eine Umdeutung der Oktavregel begünstigt, welche von C-Dur aus im Normalfall über dem folgenden h einen „Sextenaccord“ erhören liesse, was Beethoven hier aber zu einem „Quartsextenaccord“ (also einem e-Moll-Klang) abändert. Daraus lässt er wiederum zwei Töne – diesmal e und g – bis zum Ende der Modulation und des „Einschnitts“ beibehalten. In T. 79 führt er den zur Modulation entscheidenden „Dominantenaccord“ ein, welcher abermals ein verminderter Septakkord über ais (ais-cis-e-g), also ein Septnonenakkord mit imaginärem Grundton fis als „Dominante“ (Tonstufe) zur in T. 80 folgenden neuen „Tonica“ h ist.

Ab T. 81 beginnt dann ein „point d'orgue“ auf der „Dominante“, der nach Kirnberger das Ideale Mittel darstellt, um das Verlangen nach der Haupttonart zu vergrössern. Dieser enthält darüber das in Sextenparallelen verlaufende Grundgerüst von T. 57, diesmal hochoktaviert und nach zwei Takten im leicht variierten (Leitton im zweiten Takt) aber technisch echten doppelten Kontrapunkt (Bassstimme hochoktaviert, Begleitung bleibt) wiederholt. Der tatsächlich notierte gehaltene Orgelpunkt verblasst sehr schnell wieder und kann auch durch das praktisch fehlende, aber eigentlich vom Notentext geforderte, neue Anschlagen auf T. 83 nicht gut wahrgenommen werden, was eventuell bei anderen Interpretationen besser zur Geltung käme. Schliesslich folgt in den Takten 90/91 eine nahezu „vollkommene Cadenz“, jedoch in der Oberstimme mit der Tenorklausel, statt der Diskantklausel, was aber die sofortige Weiterführung durch den Wiedereintritt des Anfanges mittels Quartanschluss zum originalen h' desselben eher begünstigt. Diese Kadenz führt in der Melodie durch die halben Noten auch gleich den Quintraum der ursprünglichen Tonart E-Dur wieder perfekt ein, was an den Auftakt von T. 23 des „Seitensatzes“ (Ratz), dort in H-Dur, erinnert, der hier vergrössert zu hören wäre. Der Wiedereintritt des „Hauptthemas“ (Czerny) in T. 91 wird dergestalt variiert, dass die Dynamik nun laut ertönt, die Melodie einerseits homophon begleitet wird und dazu die E-Dur Tonleiter in Sechzehnteln, und zwar erst auf deren zweiten beginnend, zu hören ist. In T. 93 erhält diese sogar noch einen zusätzlichen chromatischen Ton eingebaut, der dazu führt, dass das e' als Ende der Sechzehntelkette auf die Eins des T. 94 zu stehen kommt.

Dann wiederholt sich der Anfang bis zu T. 103 wörtlich. Dort aber wird im Vergleich zum Anfang, statt die Kadenz von der „Dominante“ h in die „Tonica“ e (T. 12/13) zu führen, diese mittels dem Trugschluss („Inganno“/„Cadence rompue“) in einen C-Dur Klang geleitet und dessen Töne g und c zur Quartbildung als Nachahmung des „Hauptthemas“ (Czerny) verwendet. Der von T. 91 übernommene, skalenweise verlaufende Sechzehntelbegleitungskopf mit weiterführenden Achtelnoten auf dem c wird in T. 104 einfach wiederholt und darüber die Quartsequenz h-f' mit homophoner Begleitung eines G-Dur-„Septimenaccordes“ gebracht. In T. 105 geht es wieder zurück nach C-Dur, die Skalenbegleitung hört man diesmal in der Oberstimme und beginnend auf der Terz, also verglichen mit T. 103 im doppelten Kontrapunkt der Dezime.

In T. 106 kommt dann der „Quintsextenaccord“ mit übermässiger Sexte über c zum Einsatz, um zur kurzfristigen h-„Tonica“ von T. 107 zurückzumodulieren. Nach Kirnbergers Regeln müsste eigentlich über dem nicht gespielten Dominantton fis der Aufbau ais-cis-e-g als „Septnonenaccord“ gelten. Beethoven kann das von T. 103 als mini-Orgelpunkt stark exponierte c im Bass ausnutzen und nimmt es als Ersatz für das cis, wodurch er mit der phrygischen Tenorklausel einen mehrfachleittönigen und somit extrem spannungsgeladenen Anschluss an den H-Dur Klang von T. 107 erhält. Der nun auf H stehende Orgelpunktteil ab T. 107 bringt im Vergleich zur Parallelstelle T. 17, wie in vorhergehenden Analyseschritten erwähnt, eine Verlängerung, welche mit dynamischen Änderungen einhergeht. Darüber hinaus wird der modulierende Akkord nicht mehr eins zu eins in der Wiederholung des Motivs T. 108 auf 109, sondern nun wirklich mit dem cis, statt dem c, aufgegriffen, was dann den „Septnonenakkord“ wieder „richtig“ stellt. Ab T. 114 folgt nun weiter alles wörtlich, mit kleinen Variationen, was zu Beginn ab T. 23 schon vorgekommen ist, nun einfach transponiert in die Grundtonart E-Dur. Bei T. 148 beginnt der „Einschnitt“ wiederum getreu des Anfangs, endet jedoch, statt wie bei T. 60 die dortige „Tonica“ H zur „Dominante“ zu machen, einfach die übermässige Sekunde absteigend (nach Kirnberger als verbotene Fortschreitung in der „strengen Schreibart“ geltend, jedoch in der „freyen Schreibart“

als Ausdrucksmittel von „unangenehmen Leidenschaften“ unbedingt zulässig⁴²⁰), um damit wieder als phrygische Tenorklausel ins e von T. 152 weiterzuleiten, wo das Abwechselspiel mit der halbtönigen und ganztönigen Tenorklausel zum e beginnt, welches in T. 155 in einen doppelten Kontrapunkt der Quartensfolge übergeht. Diese wird wiederum im letzten Ton zu einer Quinte – dis“ statt cis“ – abgeändert, weil so die Wiederholung (oktavierte Versetzung der Oberstimme mitsamt der oberen Begleitstimmen) leittönig angehängt werden kann und genau dieser Leittonanschluss noch die Takte 159/160 in hoher Lage bildet, bevor die zweimalige Repetition des Schlussklanges das Stück ohne der von Kirnberger geforderten „vollkommenen Finalcadenz“ (mit Bassklausel in der Haupttonart) beendet.

Selbstreflexion über den Analysevorgang (achtes Hören):

Die „Einschnitte“ sind für mich nur schwer von den „Abschnitten“ zu trennen, weil Kirnbergers Definition relativ viel Spielraum für Interpretationen offen lässt: Ein „Abschnitt“ wäre bei dem Fall korrekt, wenn eine „völlige Cadenz“ – also mit Bassklausel im Bass und Diskantklausel in der Oberstimme – geschieht, wobei bei nachfolgender Erläuterung für die „Einschnitte“, nämlich „ohne Schluss in dem Basse“, der Terminus „Schluss“ je nach Deutung entweder als vollkommener Schluss (Bassklausel) oder als irgendeine Klausel, ganz entscheidend für die Definitionen von „Abschnitten“ und „Einschnitten“ wäre. Es wurde aber wegen der für Kirnberger, so glaube ich, prinzipiellen Regel „Eine Folge solcher Abschnitte deren keiner, als der letzte in den Hauptton schliesst, macht ein einziges Tonstück aus.“, sowie der Taktumfangangaben wegen, in Zweifelsfällen eher für eine zum „Einschnitt“ tendierende Terminologie entschieden.

Eigentlich wäre auch der Abschluss auf Fis-Dur keine „vollkommene Cadenz“ und damit kein Ende eines „Abschnitts“, der fehlenden Bassklausel wegen. Jedoch wird die Schlusswirkung mit der zweimaligen Wiederholung des Fis-Dur Klanges so drastisch spürbar, dass der Teil eine Vollständigkeitswirkung erhält, wie bei einem Satz in einer Rede, was Kirnberger, ebenso wie die nicht ganz klaren rein satztechnischen Erklärungen, als Entscheidungsmerkmal anführt. Darüber hinaus wäre jedoch mit der von Kirnberger als Erklärungsmittel oft angewendeten Vervollständigung des verminderten Septakkordes mit dem Grundton zu einem Septnonenakkord über cis in jenem T. 20 die vollständige Kadenz mit allen nötigen Klauseln erfüllt. Immerhin die für einen vollständigen Schluss geforderte Auflösung der Terz eis“ in die Oktave fis“ (Diskantklausel) wäre damit gewährleistet.

Dass die Wiederholung des Kopfes im doppelten Kontrapunkt im „Seitensatz“(Ratz) statt bis zum h jeweils ins his geht (T. 31/32), wurde erst jetzt bemerkt, was sicherlich mit der Emphase des Hörens auf dieses Satzmittel mit der speziell darauf hinweisenden Lektüre von Kirnbergers Schrift zu tun hat. Die Stelle ab T. 55 wäre, stufenharmonisch gehört, natürlich einfach als eine II6-V7-I-Kadenz zu deuten, bei welcher die II6-Stufe in einen Trugschluss in Umkehrung umgedeutet worden wäre. Jedoch lässt der Zusammenhang mit dynamisch starkem und fühlbarem Ruhepunkt mit einer gewissen Vollständigkeit durch die Bassklausel, welche nach Kirnberger den Begriff des Trugschlusses eigentlich sogar fehl am Platz erscheinen lässt, die vermeintliche Einfachheit der funktionellen Darstellungsweise doch stark hinterfragen, gerade auch deshalb, weil der funktional klassische Stufenverlauf einer Kadenz S-D-T ansonsten im Stück sehr selten vorkommt.

Die Tatsache, dass Kirnberger in der „Kunst des reinen Satzes“ keinerlei Angaben zur Grossform macht, wirkt sich auf die Mühe in der Terminologie, etwa bei der Benennung des ganzen ersten Teils bis zur Wiederholung aus, weshalb intuitiv meist wieder auf die Ratz'sche Formenlehre zurückgegriffen wurde. Das zeigt, dass wenn man – natürlich als krasser und höchst fraglicher Fall – an Ausbildungsinstitutionen statt Ratz etwa nur Koch lehren würde, ein ganz anderes Basiswerkzeug das hörende oder auch schriftliche Analysieren, aber vor allem auch das Hören von Musik im allgemeinen, beeinflussen, wenn nicht gar bestimmen, würde.

Ich habe zum Teil mehr Mühe, um scheinbar einfache Parallelverläufe von Terzen und Sexten mit Bestimmtheit herauszuhören, als mittels Stufenanalyse Akkorde hörend zu bestimmen, wahrscheinlich, weil zweites durch die Gehörbildung an der Hochschule eher gefördert wurde. Für Höranalyse nach

⁴²⁰ Vgl. Johann Philipp Kirnberger: „Die Kunst des reinen Satzes“, 1. Teil, 1. Abt., S. 134f.

Kirnberger würde intervallabstrahierendes Hören aus einem mehrstimmigen Satz eventuell mehr nützen.

Das Charakteristische der Tonart E-Dur geht mir als nicht absolut Hörendem völlig ab. Ich könnte wohl den Unterschied kaum wahrnehmen, falls das Stück in nahe gelegene Tonarten transponiert würde. Es wäre sicherlich interessant, dieses Thema in einem anderen Rahmen zu vertiefen. Durch den Hinweis von Kirnberger muss das Bewusstsein der bedeutungsvollen Tonartencharakteristik in der „Klassik“ unbedingt bei einer Analyse mitreflektiert werden.

Beobachtungen, die das Tempo und die Dynamik betreffen, sind in den letzten Analyseteilen gegenüber dem dritten Hören stark in den Hintergrund gerückt, weil sie in den Lehrbüchern nicht explizit behandelt werden. Die Dynamik etwa spielt darin hauptsächlich als Mittel der Variation eine Rolle.

Dass sich je nach Hörabsicht, welche von den einzelnen Quellen jeweils in eine ganz andere Richtung gelenkt werden kann, das „Werk“ stark verändert, wird im Vergleich der einzelnen Analyseschritte zu op. 14/1 eindeutig sichtbar. Wird das „Werk“ etwa wirklich nur in den Noten greifbar? Oder ist aus einer vielleicht etwas puristisch musik-rezipierenden, also hörerbewusstenden Sicht deshalb gar kein „Werk“ als Objekt denkbar? Dazu wird in der Konklusion noch eine Diskussion zu führen sein.

4.3 Höranalyse: Ludwig van Beethoven: Klaviersonate, op. 14, Nr. 2, G-Dur, 1. Satz



4.3.1 Erstes Hören (Dauer: ca. 7 Minuten):

Wiederum hört man ein Klavier, welches wahrscheinlich demjenigen von op. 14/1 entspricht. Das Tempo scheint etwas schneller als die Sekunde fortzuschreiten, also etwa 66 Schläge pro Minute. Das Stück wirkt weniger einheitlich in den verschiedenen Ideen, das Anfangsthema wird nicht so offensichtlich aufgegriffen wie in op. 14/1, eher entspricht es vom Eindruck her einer Aneinanderreihung von immer neuen Ideen (ähnlich Reichas Beschreibung von Mozarts Figaro-Ouvertüre).

Es steht in einer geraden Taktart (Zweiertakt?), am Anfang tritt innerhalb des ersten Abschnitts ein verschobenes Gefühl ein, welches eventuell auf einem beim Hören nicht klar einzuordnenden Auftakt basiert. (Vgl. etwa 3. Satz des Violinkonzerts von Beethoven) Das ganze Stück wirkt viel virtuoser als op. 14/1. Wieder kann man neben der bekannten dreiteiligen Struktur auch die Zweiteilige wahrnehmen: Ein erster Teil wird wiederholt, der Beginn des zweiten Teils erscheint durch Imitation der Anfangsfigur wiederum verwirrungsstiftend im Taktgefühl. Der folgende Teil erinnert in der Begleitung durch gebrochene Akkorde an die gleiche Stelle von op. 14/1 („Kern der Durchführung“).


Die Wiederkehr des Themas tritt ein, danach schließen eine ausführliche Variation und ein erneuter Eintritt des Themas, gefolgt von transponierten und auch sonst variierten Teilen des Endes des ersten Teils, an. Die tiefen Bässe im allgemein tiefen Schlusssatz, vor dem endgültigen und leise beruhigenden, aber doch etwas brüsk wirkenden Schluss (Coda), fallen speziell auf. Dynamische Merkmale werden sonst nicht gross erfasst. Die Variationen nach der Wiederkehr des Hauptthemas und die zweimalige Wiederkehr desselben an sich sind beim ersten Hördurchgang neben dem Gefühl der Verschiebung des Taktes im Anfang und zu Beginn des zweiten Teils die prägnantesten Überraschungseffekte.

4.3.2 Zweites Hören (Dauer: ca. 25 Minuten):

Wenn von einem Puls um die Sekunde, welcher in Viertelnoten verlief, ausgegangen wird, und die anfängliche Figur bei ihrer Wiederholung einen neuen Takt erhielt, so entstünde ein 2/4-Takt. Davon wird im Folgenden ausgegangen. Jedoch wird mir die Gestalt des Auftakts überhaupt nicht klar. Nur der diastematische Aspekt der Sechzehntelfolge d'-d''-ais'-h'-fis'-g' (G-Dur ist laut Titel die Haupttonart, davon sind die Tonhöhen relativ abgeleitet) als „Hauptthema“/„première idée mère“ kann bestimmt werden. Offen bleibt, ob es sich um die Folge  oder gar .

handelt, weil die Begleitung, auf die punktierte Achtelnote der Oberstimme einsetzend und in Sechzehnteln fortschreitend, auch keine grosse Hilfe bietet. Von der gefühlten Betonung her wäre die erste Variante die Wahrscheinlichste. Wenn man jedoch davon ausgeht, dass die folgende Kadenz auf den guten Taktteil zu stehen kommt, dann müsste eine andere Variante „richtig“ sein. Dies wird dann bei der Wiederholung des ersten Teils oder in der dritten Höranalyse, bei welcher wiederholendes Anhören möglich wird, versucht zu ermitteln.

Nach der angesprochenen Kadenz („Grundabsatz“) wird das d“ in einem achtelgeprägten Motiv präsentiert und mit Alberti-Bassartigen Figuren begleitet. Darauf folgt die Modulation, wobei eine Sequenz mit eingeschobenen Dominanten (Modulationsweg nach Kirnberger) anhand der Leittöne im Bass (Diskantklausel) wahrscheinlich das Hauptmodulationsmittel bildet. Der folgende Teil steht quasi als Orgelpunkt auf A-Dur, um voraussichtlich den „Mittelgesang“/„Seitensatz“/ die zweite „idée mère“/„zweite Hälfte des ersten Perioden“ vorzubereiten. Man hat das Gefühl, dass das Material aus dem das d“ exponierenden Material entstanden ist. Anders als bei op. 14/1 wird dieser Orgelpunkt nicht mit einem merklichen Abschluss, sondern nur kurz mit sofortiger Weiterführung geschlossen, was aber nach Koch dennoch als „Quintabsatz der Quinttonart“ gelten würde. Die Weiterführung der Melodie leitet in die Quinte a“ der neuen Tonart mit „neuer Tonica“ d in Dur.

Nach viermaligem alleinigem Anschlagen, kommen Begleitung und eine Unterterzung zur Oberstimme dazu, was zusammen den vorausgesagten „Mittelgesang“ ausmacht. Die Oberstimme verläuft dabei in der Figur , wobei die Sechzehntelnote jeweils einen Halbton nach unten ausschlägt. Die Begleitung dazu hat einen nachschlagenden Gestus. Das Ganze wird weitergeführt in einer Tonleiter nach unten, wobei der Bass als sehr tief wahrgenommen wird. Dieser Abschnitt wird sequenziert und in Achtelnoten weiter- und in einen Ruhepunkt geführt, nach welchem dieser Achtelnotenteil oktaviert nochmals erklingt. Darauf ertönen wellenartige Bewegungen in Zweiunddreissigstelnoten, welche eine kadenzierende oder gar modulierende harmonische Färbung in sich tragen. Es ereignet sich damit eine Kadenz, die nochmals tiefoktaviert wiederholt wird.

Darauf beruhigt sich der Gestus durch eine festere neue „idée“ wieder (wäre hier demnach Ratz‘ „Schlussgruppe“ anzusetzen?), welche sich durch eine wiederum achtelgeprägte Fortschreitung und eine abwechselnde Melodieführung von hoher und tiefer Lage auszeichnet. Sie erhält nach einem ersten Abschluss einige „Anhänge“ (Koch) und kadenziert schliesslich nach einem kurzen Aufbäumen in, auf den Nachschlag betonten, Leittönen, ruhig und als Ganzschluss/„Kadenz auf der Tonart der Quinte“, aber nicht völlig „vollkommen“ (wegen der Tenorklausel in der Oberstimme) ab, bevor die Wiederholung des ersten „Perioden“ wieder eintritt. Diese Kadenz war in op. 14/1 direkt in einen Anhang mit Absatz in einem Septakkord weitergeleitet worden, auf welchen dann vor der Wiederholung des Hauptthemas ein „pont“ (Überleitung) eingeschaltet wurde. Bei der Wiederholung, die nochmals alle Ideen in Erinnerung ruft, kann wieder nur mit Sicherheit gesagt werden, dass die erste der vorhin angegebenen Varianten der möglichen Auftakte nicht mit dem Taktgefühl korrespondiert. Die genaue Variante muss beim dritten Höranalysevorgang ermittelt werden. Es wird zusätzlich erkannt, dass der „Schlusssatz“ in Achteln, wiederum mit Unterterzung zur Oberstimme erklingt, was eventuell eine Verknüpfung zum „Mittelgesang“ darstellt.

Der Anfang des „zweiten Theiles“/„zweiten Perioden“ bringt das Hauptmotiv nun in g-Moll, weicht aber nach wenigen Takten von der wörtlichen Form ab und bringt kurz aufeinanderfolgende Imitationen des Kopfes auf einem spannungsgeladenen, also entweder Dominantseptakkord oder vermindernten Akkord. Nun tritt bereits die „seconde idée mère“/„Mittelgesang“ ein, welche aber dann abrupt von einem lauten Einsatz im Bass unterbrochen wird, der deutlich Material aus dem Hauptthema enthält. Die Begleitung in der rechten Hand bringt wiederum gebrochene Akkorde in Zweiunddreissigstelnoten. Dieser laute Abschnitt bleibt schliesslich auf einer Art Fermate mit Dominantseptakkord stehen. Darauf setzt wieder das Hauptthema ein, wobei die Tonart nicht bestimmt werden kann, auch wenn es gefühlt heller klingt, als zu Beginn und damit wahrscheinlich eine andere Tonart als zuvor herrscht. Dieses Hauptthema wird aber erneut anders weitergeführt, nämlich wieder in Tonarten mit moll-Charakter, worauf nochmals ein virtuoser Teil mit Zweiunddreissigstelnoten folgt, der angelehnt an den Teil mit ähnlichem virtuosom Gestus des „ersten Theils“ (man kann hier wegen der doch deutlich mehr spürbaren Verarbeitung der Themen als in op. 14/1, wirklich von „intrigue“ und der Benennung des ersten Teils von „exposition“ sprechen) wirkt. Daran anknüpfend erscheint wieder ein Abschnitt, der

durch die Imitation einer Abspaltung (halbtönige Anschlüsse) des Hauptthemas geprägt ist. Dieser endet einstimmig, aber bestimmt, also dynamisch stark, auf einem gehaltenen Einzelton, der sich dann beim darauf folgenden „Wiedereintritt des ersten Theiles“/„dénouement“, der ja wahrscheinlich wieder auf der Haupttonart G-Dur steht, als „Dominante“ d“ entpuppt und somit den Teil als „Quintabsatz“ analysieren lässt.

Dieser „dritte Periode“ bringt die einzelnen Abschnitte wahrscheinlich getreu wieder, wobei bereits im Überleitungsteil andere tonartige Färbungen, vielleicht die von Koch oder auch Czerny im Sonatinenbeispiel angesprochene Ausweitung in die vierte Stufe, festgestellt werden können. Dieser Teil kann eigentlich durch seinen eigenen Viertelnotengestus wirklich einen eigenen motivischen Teil beanspruchen (er wäre nach Reicha zwar wahrscheinlich doch nur eine „idée accessoire“, Koch aber stellt ja nur den ersten „Satz“ als „Hauptsatz“ hervor und dieser Teil würde als sogenannter „Zergliederungssatz“ auf der selben Ebene stehen, wie etwa der folgende „Satz“ („Mittelgesang“/„Seitensatz“). Der „Mittelgesang“/„seconde idée mère“ wirkt nun ebenfalls viel heller, wegen seiner neuen hohen Lage, in welche er transponiert wurde. Er steht vermutlich in der Grundtonart G-Dur. Die folgenden Abschnitte schliessen getreu an, werden aber eben vermutlich nach G-Dur transponiert, wobei das Wiedererscheinen des „Schlussatzes“ mit seinen Imitationen des eigenen Achtelmotivs in der wahrscheinlich noch tieferen Lage sehr ausdrucksvoll, aber irgendwie auch bedrohlich, wirkt. Anschliessend folgt noch eine „addition“ (Reicha) oder „Coda“ welche den „Hauptsatz“ aufgreift. Sie enthält eine stockend wirkende Begleitung, die in ihren Akkorden einen liegenbleibenden Ton, also eine Art Orgelpunkt, erahnen lässt. Die letzten Takte bilden einen Abschluss in einer hohen Lage mit Ende auf der Terzlage mittels – mit unten beginnendem Doppelschlag verzierter – Tenorklausel, und somit nicht mit einer „vollkommenen Cadenz“.

Selbstreflexion über den Analysevorgang (zweites Hören):

Anhand dieses zweiten Beispiels erkennt man bereits, dass die Terminologie von Reicha, zwar schlechter auf op. 14/1, aber durchaus auf op. 14/2 angewendet werden kann, weil hier der rhetorische Vergleich bezogen auf die Behandlung der Motive viel besser greift. Daraus lässt sich erkennen, dass die allgemeiner bekannte Terminologie für Formanalysen (hauptsächlich nach Ratz), welche die daraus abgeleiteten Begriffe „Exposition“ und „Durchführung“ verwendet, auf beide Stücke dieselbe Art der Verarbeitung in der sogenannten „Durchführung“ impliziert, obwohl dies nur schon im Vergleich dieser beiden Stücke offenbar nicht der Fall ist. Das heisst nicht, dass nun op. 14/1 nun konsequent mit Terminologie nach Koch oder Czerny, und op. 14/2 nur nach derjenigen von Reicha analysiert werden soll. Jedoch muss nach dieser Beobachtung stark für eine offenere Terminologiefindung, welche vor allem erst nach einer ersten Bestimmung der gehörten Phänomene erfolgt, plädiert werden. Denn so lässt sich vermeiden, dass gewisse Phänomene in ein eher unpassendes terminologisches Raster gepresst werden. Dies kann nämlich zu vorgefertigten Mustern führen, welche das offene, beschreibende Analysieren verhindern und somit einige phänomenologische Zusammenhänge und Gegebenheiten eines Stücks im Dunkeln bleiben lassen.



Ich möchte nicht behaupten, es seien mit den gelesenen und studierten Theorieschriften nun immer völlig adäquate Werkzeuge zu einer perfekten Analyse parat. Es werden aber Alternativen aufgezeigt, wie einzelne musikalische Phänomene anders als durch die standardisierten Brillen der heute allgemein gebräuchlichsten Harmonie- und Formenlehremethoden gesehen werden können und dadurch einem Stück neue analytische Blickwinkel vermittelt. Durch den reinen Hörzugang wird dazu wirklich nur dasjenige Material zur Analyse verwendet, welches auch auf dem in gewisser Hinsicht eigentlich musikalischen Bestimmungsweg erfasst werden kann.


Die analytischen Überlegungen dieser zwei Höranalyseschritte fallen doch etwas ausführlicher aus, als noch bei op. 14/1. Dies kann mit der Sensibilisierung auf mehrere Kriterien, wie verschiedene Formmöglichkeiten, oder auch mit meiner über fünfmonatigen Auseinandersetzung mit Höranalyse, welche einen Trainingseffekt mit sich bringt, zu tun haben. Vielleicht wird aber auch durch die gewonnene Vielzahl an Analysewerkzeugen die Diskussion um bestimmte gleiche Phänomene einfach ausführlicher. Jedenfalls ist das reichhaltigere Ergebnis an sich schon positiv zu werten, denn das heisst, dass


auch bei einem ein- oder zweimaligen Hörerlebnis relativ vielschichtige analytische Aussagen getroffen und diskutiert werden können. Im nächsten Analyseschritt wird zusätzlich die Wiederholung einzelner oder der Vergleich mehrerer Stellen ermöglicht, was nun vor allem betreffend der Harmonik noch deutlichere Aussagen zulassen dürfte.

4.3.3 Drittes Hören (Dauer: ca. 9-10 h):



Das Tempo im oben bestimmten und nach wie vor für gültig befundenen 2/4-Takt wäre etwas rascher als vorher, mit etwa $\text{♩} = \text{ca. } 80$, zu definieren. Wiederum stellt sich dann zwar die Frage, ob dies für ein, in einem ersten Satz üblichen, Allegro wirklich korrekt sei, denn dann müsste man wiederum die Achtelnoten als Grundeinheit ansehen, um mit etwa 160 Schlägen pro Sekunde in einen Allegro-Bereich zu fallen. Da der Satz aber doch auch sehr kleine Werte enthält, dürfte ein 2/4-Takt angemessen erscheinen und es wird in der Folge in der Taktzählung davon ausgegangen.


Der Beginn des „Hauptmotivs“ $d'-d''-ais'-h'-fis'-g'$ kann nun auf die folgende rhythmische Auftaktsformel festgelegt werden, damit die Kadenz auf den guten Takteil von T. 8 trifft und der Satz im Taktmass richtig weitergeführt wird:  usw. Dazu erklingt in der Begleitung auf den Takt beginnend gesehen  als arpeggierter G-Dur-Akkord.

Dieser Takt wird einmal wiederholt, während der Bass variierend eine Oktave höher erklingt und dann als Zweitakter sequenziert wird, wobei das G/g jeweils im Bass bleibt und darüber ein „Quartsextenaccord“ zu hören ist, die Oberstimme jedoch einen Ton höher geht und somit die Umspielung eines a-Moll-Klanges macht. So entsteht also durch das zusätzliche a' ein „Secundenaccord auf der Tonica“, also ein a²-Akkord. Die Oberstimme führt nun von diesem a' mit dem gleichen rhythmischen Auftakt in die Höhe, nämlich über $a'-c'''-h'''-|a''$ (T. 5), um dann stufenweise zum h' mit Vorhalt c'' auf T. 6 herunterzufallen, über welches dann mit der rhythmischen Synkopenfigur  mit einer erneuten steigenden Sexte über die sprunghafte Fortschreitung $g''-g''-a'-e''|-e''-g'-d''-d''-c'-fis'-|$ schliesslich das g' auf T. 8 erreicht wird. Das c' wurde zuerst als e' wahrgenommen, aber dann als Anfang des absteigenden Sekundanschlusses zur Terz h von G-Dur. Harmonisch wird damit am Schluss sogar eine „vollkommene Cadenz“, also mit Diskantklausel in der Oberstimme, mit „Septenaccord“ durch den Septton h und Bassklausel D/d-g gemacht und damit eine Kadenz in der Grundtonart abgeschlossen. Ab T. 8 (16'') läuft der Bass in gebrochenen Akkorden und in Sechzehntelnoten weiter, während die Oberstimme mit dem d'' auftaktig auf T. 9 in fünf Achtelnoten auf das betonte e'' von T. 10 hinzielt (crescendierend), um dann dasselbe nochmals, aber diesmal zu fünf Sechzehntelnoten verkleinert, auf T. 12 hin zu wiederholen. Die Begleitung bringt dabei den stufenweise aufwärts verlaufenden Bass $g^{35}-a^6-h^6$ jeweils über zwei Takte.


Dann wird weitergeleitet, indem in der Oberstimme nach einer Übergangsfigur wieder eine synkopierende Figur () verwendet wird, diesmal, um mittels einer Sequenz von Terzen modulierend weiterzuführen, nämlich ab T. 14 über $h'-a'-g'-|g'-fis'-d''-|d''-cis''-h'-|h'-a'-fis''-|fis''-e''-d''-|d''-...|$. Hierauf wird in T. 19 dieses d'' als Vorhalt zum cis' als der Terz der kurzfristigen „Tonica“ a, in welche die Figur dann konsequenterweise in T. 20 noch weitergeleitet wird, verwendet. Somit kann es ebenfalls als Orgelpunkt zur „Dominante“ der folgenden neuen Tonart G-Dur dienen. Dieser Absatz („Quintabsatz der Quinttonart“) auf A-Dur in T. 19 würde nach Koch verschieden gedeutet werden können, weil T. 11/12 eine variierte Wiederholung von T. 9/10 darstellt und der dort beginnende Teil in T. 15 eigentlich erstmals auf einem „Quintabsatz“ geschlossen wird. Es würde demnach die Passage ab T. 16 entweder als Viertakter oder als viertaktiger wiederholter und sequenzierter Anhang und somit mit dem vorherigen Teil zusammen als einen Fünftakter gelten. Die Modulation innerhalb dieser „idée accessoire“ geschieht über den harmonischen Verlauf der den stufenweisen Bassgang weiterführt und zwar über c und cis (je Halbtaktig), wobei letzteres als Leitton einen Kirnberger'schen eingeschobenen „Dominantenaccord“ darüber zur kurzfristigen „Tonica“ d in T. 15 mit sich führen kann. Auf genau gleichem Wege (evtl. mit leicht anderem Akkordaufbau) wie von g zu d, schreitet nun der Bass von d (T. 15) quasi in seiner Oktavregel zum a (T. 19), wiederum über den eingeschobenen Dominantklang über dem Leitton gis. Der erwähnte Orgelpunkt wird durch die zweimalige, jeweils stärker durch

Sechzehntelssextolen variierte, Wiederholung der Takte 19 und 20 gestaltet, wobei harmonisch immer auf die zweite ZZ das gis' als Leitton zu a' eingeschaltet wird, auch wenn das a immer im Bass bleibt. Der T. 24 setzt als erneuter Absatz des Anhangs des „Quintabsatzes der Quinttonart“ von T. 19 den A-Dur Dreiklang nochmals fest, worauf ein zweitaktiger Anhang folgt, der im zweiten Takt durch das repetitive a'' an die Stelle des ebenso repetitiven d' von T. 9 erinnert.

In T. 26 (43'') beginnt der „Mittelgesang“/„Seitensatz“ oder die zweite „idée mère“ nun nach Kirnberger auf der neuen „Tonica“ D-Dur. Er besteht aus einer in Terzen verlaufenden Melodie, welche in einem Takt zuerst das a'' mit seiner Unterterz fis'' vorstellt und diese Töne jeweils mit den chromatischen Anschlussönen eis'' und gis'' auf die Sechzehntel des bereits im zweiten Hördurchgang bestimmten Rhythmus  befestigt, bevor dann ab der ZZ 2 von T. 27 die Terzparallelen in Sechzehntelnoten, über einen Vorhaltsanschluss von unten, zur Quinte und Septime über das dreimal angeschlagene A im Bass von T. 29 herabsteigen. Dies ergäbe dort eigentlich einen Dominantseptakkord über a , jedoch wird keine andere Stimme, ausser den Beschriebenen, wahrgenommen, was heissen würde, dass die Terz fehlt. Die linke Hand begleitet ab T. 26 mit der nachschlagenden und in die Oktave springenden Figur  beginnend mit D-d, gefolgt von $d-d'$ und $d'-d''$, wonach die linke Hand pausiert bis zum oben genannten Einsatz auf dem dreimaligen A. Dieser „Satz“ funktioniert eigentlich gleich wie in op. 14/1, denn er wird als Viertakter ebenso wiederholt, aber um eine Stufe nach unten transponiert, wodurch in T. 33 D-Dur erreicht wird. In dieser Form entspricht der Teil diesmal aber harmonisch einer Möglichkeit⁴²¹ der „Periode“(Ratz), also mit „Vordersatz“ und „Nachsatz“, nämlich mit I-V/V-I-Verlauf. Dieser Teil enthält also einen Viertakter mit seiner Wiederholung und endigt in einem „Quintabsatz“.

In T. 33 (54'') wird mittels „Tacterstickung“ aus dem D-Dur-Klang gleich eine Melodie, bestehend aus Achtelnoten, entwickelt, deren Unterstimme in parallelen Terzen zum Bass verläuft: $fis'/d'-h'/fis'-a'/e'-g'/cis'$ (Bass ab zweitem Achtel: d -cis-A). Dazu wird als Mittelstimme zu den Achteln nachschlagend ein a wahrgenommen. Harmonisch ergibt sich daraus ein Wechsel zwischen D-Dur und A-Dur. Dieser Takt wird zweimal wiederholt, wobei das zweite Mal wiederum ein „Dominantenaccord“ über e , anstatt des A-Dur-Klanges vom zweiten Taktteil, eingeschaltet wird, in welchem das in der Oberstimme liegende g' zum leittonigen gis' wird, und somit ein Viertakter auf T. 36 wieder als „Quintabsatz der Quinttonart“ abgeschlossen werden kann. Im kurzen Anhang über diesen Takt wird jedoch bereits wieder das g' in einer Achterterzparallelenkette eingeführt, welche zum Leitton cis' von D-Dur reicht, mit dessen Harmonie die oktavierte Wiederholung von T. 33 in T. 37 beginnt. Diese fährt jedoch nach zwei Takten, also in T. 39 anders weiter, nämlich indem die rhythmische Synkopenfigur  mit der in Viertelnoten pulsierenden, viermaligen Wiederholung, wie etwa in T. 8, verbunden wird und dabei ausschliesslich das d'' befestigt. Darunter jedoch zieht sich die Terzenkette weiter über $d'/fis'-e'/g'-fis'/a'-g'/h'$ zu a'/c' in T. 40, wo durch die Einführung des ais' zum h' , als zusätzlicher leittoniger Anschluss zum in der Tonart vorhandenen fis' zum g' in T. 41 ein G-Dur-Absatz („Grundabsatz“) auch durch die Verlangsamung im Tempo spürbar wird.

Tacterstickend führen Zweiunddreissigstelnoten mit begleitenden Akkorden auf den Schlag in der linken Hand (T. 41: g^{35} , T. 42: $gis^{35/7}$, also „Septnonenaccord“ mit eigentlichem Grundton e , T. 43: $a^{4/6}$) über drei Takte mit anschliessender, beruhigender Kadenz über zwei Takte mit der Bassklausel A-d mit extrem betontem Quartsextvorhaltsakkord und Grundstellung des Septakkordes über der halben Note A zu einem Absatz in D-Dur („fünftaktiger Quintabsatz“). Angehängt wird die zu Beginn etwas variierte Wiederholung der zwei Kadenztake um eine Oktave nach unten transponiert.

In T. 47 (1'15'') werden im „Schlussatz“ wieder motivische Elemente von vorher aufgegriffen: Die Melodie besteht wieder aus Terzenparallelen, dazu im bekannten rhythmischen Gang der Achtelnoten, diesmal jedoch in Imitation mit dem Bass und deshalb in der Form , während in der Mittelstimme wieder das nachschlagende a erscheint. Dieses Wechselspiel steht grundsätzlich in D-Dur, wobei im sechsten Takt, also T. 52 das a der Mittelstimme nun mit dem Bass in Oktaven mitgeht, und

⁴²¹ Vgl. Erwin Ratz: „Einführung in die Musikalische Formenlehre“, S. 22.

dieser Bass nicht mehr auf der halben Note G stehen bleibt, sondern durch weitere Achtelnoten chromatisch ins A leitet. Dieser Gang wird einmal getreu und einmal abkadenzierend mit crescendo nach D-Dur, also als „Quintabsatz“ wiederholt.

Ab T. 58 (1'34'') folgen sechs Takte Anhang, welche den D-Dur Klang bekräftigen. Die Schlusswendung ist wie erwähnt nicht „vollkommen“, da in der Oberstimme die Tenorklausel hörbar wird. Dennoch erhält der Schluss durch die Betonung und seine Dauer von einem ganzen Takt eine sehr beruhigende Wirkung.

Anschliessend findet die Wiederholung des ersten Teils statt, welche durch das nun mehrmalig wiederholte Hören von Passagen des ersten Durchganges natürlich beträchtlich an Wirkung verliert.

Jedoch kann ergänzt werden, dass in formal oft etwas vertrackten Passagen durch die Dynamik und Agogik die harmonische Gliederung extrem unterstützt wird. Zum Beispiel wird man als Hörer in T. 19 auf den „Quintabsatz auf der Quinttonart“ durch das plötzliche Leiserwerden und auch das kleine Zurückhalten im Tempo nach einem Crescendo wirklich hingewiesen. Dasselbe ist auch auf den Absatz in T. 58 hin zu spüren.

Der zweite Teil beginnt ab T. 64 (3'24'') mit dem „Hauptthema“ wieder auf g, nun jedoch in Moll. Ansonsten wirken die vier ersten Takte getreu. Das Motiv im dritten/vierten Takt, welches nach c führt, wird verkürzt (ohne g'-g''), aber mit c auf die Eins aufgegriffen um weiterzuleiten, zuerst oktaviert als Auftakt zu T. 68 mit dem hervorgehobenen Basston fis mit den von vorhin übernommenen Tönen c' und es', dann in ursprünglicher Lage mit wiederum halbtönig vertieftem Basston f und den immer noch gleichen Tönen darüber in T. 69 mit Auftakt. Dies geschieht ab T. 68 leiser als vorhin und in etwas verzögertem, freierem Tempo. Dann initiiert ein erneut oktaviertes Auftakt ein kleines Fugato als wahrscheinlich echten Kanon, wobei erst im Bass in T. 70 die Leitfigur eingeführt wird. Zwar wird dabei die umspielende Folge zum c hin beibehalten, aber jetzt noch zum a' über das gis' hin ergänzt und dazu beim vom Abstieg gebliebenen Basston f, statt dem ursprünglichen d', begonnen. Diese Figur wird also von der rechten Hand zweimal imitiert, während die Dynamik anschwillt. Die Figur wird in der linken Hand schliesslich bei ihrem dritten Einsatz weitergesponnen, so dass sie in T. 74 den „Mittelgesang“ oder zweite „idée mère“ jetzt in B-Dur aufgreifen kann. Durch die Manifestierung des f im Bass bei diesem Kanonteil, sowie der Anpeilung des a dazu und der fortwährenden Beibehaltung der Töne c' und es' entsteht nach und nach der „Dominantenaccord“ über f, der zu B-Dur leitet.

In T. 74 (3'42'') wird der „Mittelgesang“ also vier Takte getreu wiedergebracht, in der Folge jedoch von dem immer noch getreuen T. 78 über f mit dem umspielten c''/es'' in der rechten Hand anders weitergeleitet: Während in T. 79 und 80 die Dynamik immer weiter zurückgenommen wird – wobei ein Effekt des Vorüberziehens entsteht und die Oberstimmen sich wiederholen – wandert der Bass nun den gleichen Weg von vorhin wieder zurück, also über fis zum g.

Nun erscheint der Einstieg von T. 81 (3'52'') in einen „Kern“-Abschnitt, der demjenigen von op. 14/1 ziemlich ähnelt, ziemlich brutal, denn plötzlich bricht sehr laut das As/as im Bass herein. Dies lässt sich vom Bassverlauf her recht einfach als simple Weiterführung des chromatischen Aufwärtsganges beschreiben, die Oberstimmen bleiben ja wiederum auf c'' und es''. Stufenharmonisch müsste man die Beschreibung „Trugschluss in c-Moll mit Vorhaltsquartsextakkord“ bemühen, wobei in T. 80 bei mir nicht so richtig das Gefühl von c-Moll aufkommen mag, eventuell wegen dem noch von vorhin bleibenden Gefühl von B-Dur/F-Dur.

Auf alle Fälle wird nun ein Sechstakter initiiert, der mit der Melodie im Bass vom As/as aus mit dem Hauptmotiv nun einen As-Dur Dreiklang während dreier Takten umspielt und über die folgenden zwei Takte einen, den D-Dur Akkord einführenden Sechzehntellauf einmal auf-, einmal abwärts enthält und in T. 86 auf dem durch dessen „Dominantenaccord“ D-Dur ermöglichten g-Moll-Klang endet. Die in Sechzehnteltriolen verlaufende Begleitung erweitert den D-Dur-Klang durch das c'' zu einem „Septimenaccord“. Ab T. 86 (4'00'') wiederholt sich dieser Sechstakter: Am Anfang wird nun g-Moll umspielt, gefolgt von einem nun in Quintrelation, also in C-Dur stehenden Sechzehntellauf als „Dominantenaccord“ zum f-Moll Klang von T. 91, welcher als absteigende Tonleiter bereits in T. 90 in den Sechzehnteln, zusammen aber mit dem prominenten Leitton e'' in der rechten Hand, deutlich hörbar wurde. Nun wird ab T. 91 (4'07'') dieser Sechzehntel-Zweitakter als Beginn eines Anhangs verwendet, der über f-Moll nach F-Dur mit erst auf die ZZ 1+ eingeführter Septime es'' als eingeschobener Dominantklang in T. 92 zu B-Dur in T. 93 hinleitet (wiederum mit Vorhalt auf 1+), wo die vermeintliche Wiederholung

des Zweitakters durch die plötzliche Aufwärtsbewegung der Sechzehntel am Ende von T. 94 gestört wird. Diese Ab-/Aufwärtsbewegung nur innerhalb eines Taktes wird nun aufgegriffen und zweimal wiederholt, während wieder auf die ZZ 1+ jeweils in der Begleitung ein Lagenwechsel stattfindet, in T. 96 sogar mit der Septime a'' dazu. Diese wird in T. 97 aber durch die veränderte Fortführung im Bass, also in der kleinen Oktave, aufgegriffen, weshalb die Oberstimme auf die ZZ 1+ wieder auf die Quinte f'' zurückkehrt. Dazu werden auf die gleiche Zählzeit im Bass drei Achtelnoten B eingeführt und mit diesen Tönen, also einem „Septenaccord“ über B wird der nach Koch oder auch Reicha doch in entfernter Tonart liegende Absatz in einem vom Tempo her verzögert einsetzenden und merklich leiseren Halteton (einer Art Fermate) in T. 98 geschlossen.

Demnach geht es in T. 99 (4'21'') mit Auftakt nun in Es-Dur mit dem bereits oben bestimmten ersten Wiedereintritt des Hauptthemas weiter. Dieser bringt wiederum vier Takte, abgesehen von der Transposition, getreu. Doch der Auftakt zu T. 103 wird bereits variiert und bringt statt dem logischen $f''-a'''-g'''-|f''''$, nun vielleicht wegen des Umfangs der damaligen Instrumente $f''-f'''-f''''-|f''''$. Die melodische Linie führt mit der gleichen rhythmischen Figur immer weiter stufenweise abwärts hin zum g'' in T. 104 (jeweils auf ZZ 1), zum a' in T. 105 und schliesslich zum b in T. 106, wo noch das g auf die zweite ZZ erreicht wird, um dann zum d' wieder hinaufzuleiten, welches den folgenden Orgelpunktteil ab ab T. 107 bestimmt. Begleitet wird diese grosse absteigende Linie in der linken Hand in T. 103 mit d' und Sextakkord darüber und b mit Durdreiklang in der Grundstellung auf ZZ 2. Dann wird die Begleitung extrem leise und es kann erst nach etwa zehnmaliger Wiederholung eine $h-c'$ Fortschreitung in T. 104 bestimmt werden. Über dem h erscheint die Terz d' und darüber noch die Quarte g' , über dem c' kann nur ein es' auf den zweiten Sechzehntel bestimmt werden, die rhythmische Figur würde sich also dort nur auf zwei Töne beschränken.

Bis dort führt der harmonische Verlauf demnach von B-Dur über den chromatischen Bassgang mit dem h als Leitton eines „Dominantenaccordes“ zur „Tonica“ c-Moll auf das Ende von T. 104. Dann wird die Bassfortschreitung $fis-d-G-es$ über die Takte 105/106 wahrgenommen. Dieses es wirkt im Rhythmus unkenntlich verschwommen. Auf jeden Fall wird nun offenbar wieder der D-Dur-Klang von T. 105, wie derjenige von B-Dur in T. 103, zuerst in der Sextakkordstellung, danach in der Grundstellung gebracht. Auf T. 106 über dem g hört man wieder eine Grundstellung, also g-Moll, heraus, was den d -Klang von vorhin wieder in dominantische Beziehung setzt. Dies konnte hier nicht direkt aus dem Gefühl heraus, sondern erst durch das Bestimmen der Töne so erkannt werden. Auf die zweite Zählzeit wird dieses es als abwärtsführender Leitton zum folgenden d wahrgenommen, was dann wiederum erst im Nachhinein noch zur Deutung dieses Klanges als übermässigen Sextakkord führen kann, was ich aber für sekundär halte. Man hat das Gefühl, dass auf die Eins von T. 107 noch irgendetwas erklingt, aber durch die diffuse Spielweise kann wirklich nicht mit Bestimmtheit herausgehört werden, was genau sich ereignet. Über diese vier Takte hört man ein starkes dynamisches Anschwellen.

Der Teil ab T. 107 befestigt das d als Orgelpunkt im Bass, während darüber in der Tenorlage auf den bekannten 1+ Einstieg mit Betonung eine melodische Floskel, die durch die chromatischen Anschlüsse an den Hauptsatz, sowie durch die rhythmische Gestalt an die Fortsetzung des Mittelgesanges von T. 33 erinnert. Dazu kommt in der rechten Hand die virtuose Zweiunddreissigstelfiguration des Teils ab T. 41 zurück, jedoch zuerst in zweimal ansetzender aufsteigender Linie, welche in abwärtsführenden elliptischen Figuren zur Terz fis'' leitet. Die zwei Takte 107/108 werden noch zweimal wiederholt und durch einen Anhang in T. 113/114 mit abwechselnden Achtelnoten $d'-cis'$ in der Tenorlage und weiterlaufenden Zweiunddreissigsteln der rechten Hand bis zum Abschluss auf D-Dur in T. 115 weitergeführt. Ab T. 115 (4'46'') wird der d -Orgelpunkt bestätigt und zwar indem der Teil motivisch eine Art doppelten Kontrapunkt von T. 81 vollführt: In der Mittellage werden die Sechzehnteltriolenfiguren in D-Dur hörbar und mit der Septime ab dem dritten Takt ergänzt. Dazu erklingt die Motivabspaltung $gis-a-eis-|fis$, welche zuerst im Bass, dann doppeloktaviert in der Oberstimme und später um eine kleine Terz transponiert hin zu a , resp. a'' erklingt und bis zum merklichen Abschnitt in T. 121, der den ganzen Teil als „Quintabsatz“ eigentlich begrenzt, hinführt. Auch dieser Teil wird von einer dynamischen Verstärkung, aber leise beginnend, bestimmt.

Darauf folgt jedoch noch ein kräftiger Anhang, der aus der nochmals terztransponierten Fortführung der Figur, deren Wiederholung und abwärtsführender Fortführung des abgespaltenen aufwärtsgehenden Halbtonschrittes besteht, bis schliesslich in T. 124 mit *Ritardando* das *cis''*, hörbar auf den letzten Sechzehntel vor der ZZ 2, erreicht und auf diesem innegehalten wird.

Der zweite „Wiedereintritt des Hauptthemas“, die „dritte Periode“, „*dénouement*“ oder „Reprise“ erfolgt somit in T. 125 (5'04''). Bis T. 136 wird der Anfang getreu wiedergegeben, dann wird in T. 137 der G-Dur Klang von vorhin mit der Septime angereichert, um damit als „Dominantenaccord“ die von Koch als Möglichkeit der Rückkehr gesehene „Unterdominante“ C-Dur einzuführen und darin die transponierten Takte ab 133 nochmals zu wiederholen. Der Sinn der Subdominante wird klar: Das Quintverhältnis der ersten Abschnitte zu den Folgenden im „ersten Teil“ kann nun im Wiedereintritt durch die Einführung der Subdominante wiederhergestellt werden und es ist keine erneute „harmonische Einrichtung“ (Ratz) nötig, um „Hauptthema“ und „Mittelgesang“ in der Grundtonart erklingen zu lassen. In T. 140 wird jedoch im Vergleich zum „ersten Teil“ abgekürzt und der Auftakt auf die Synkopenstelle (vgl. T. 14) folgt früher als erwartet. Eigentlich wird schon zu Beginn von T. 140 der Viertelnotenwert zum Achtelwert abgekürzt, wobei bereits ein Synkopengefühl entsteht, wie es durch die folgenden Figuren verdeutlicht wird. Danach folgt alles, soweit hörbar, getreu, aber natürlich eben in jenem Quintverhältnis transponiert. Der Abschluss des „Grundabsatzes“ ab T. 175 wird, statt in T. 185 gemäss dem „Rythmus“ des „ersten Perioden“ zu enden, um zwei Takte erweitert und in T. 187 geschlossen. In T. 187 (6'45'') schliesst die Begleitfigur des Hauptthemas in der linken Hand unmittelbar an die vorherige Kadenz an und führt anschliessend zum Kopf (reicht nur bis zum *h'*) des Hauptthemas in der rechten Hand. Die Begleitfigur wird nun mit der dazukommenden Septime zum G-Dur „Septimenaccord“ ergänzt. Der abgespaltene Melodiekopf wird nun auf die 1. ZZ von T. 189 zum *c* hin geführt, wobei die Begleitung die Septime von vorher zur Auflösung in einen C-Dur-Klang, aber über dem orgelpunktartigen G im Bass, nutzt. Anschliessend steigt die gleiche motivische Figur über einen expressiven Sprung *c''-c'''* zum betonten *a'* in T. 190, welches über dem bleibenden G mit *d* und *fis*, also zusammengenommen als D-Dur über G wahrgenommen wird.

Der Abschluss dieses Viertakters in T. 191 wird durch den *decrescendierenden* Abstieg vom vorherigen *a''* mittels der rhythmischen Figur vom zweiten Takt (z.B. T. 27) des „Mittelgesangs“/„Seitensatz“/der zweiten „*idée mère*“ vorbereitet und über einen leittönigen Vorhalt *ais'* zum *h'* als weiblichen, leisen Schluss geführt. Dieser Viertakter wird wiederholt, jedoch in dem Sinne variiert, als der dritte, wiederum als dynamischer Höhepunkt der Phrase gestaltete Takt, durch den erweiterten expressiven Sprung über die Dezime *c''-e'''* zum *c''* auf die Eins eingeleitet wird. Dort beginnt auch der im anschliessenden zweitaktigen Einschub gehaltene Akkord mit dem Orgelpunkt G und den dissonanten Tönen A und *fis* (wirkt speziell betont) darüber. Die Melodie kommt von diesem *c''* anfänglich wieder mit der vorherigen rhythmischen Figur zum *fis''* auf T. 195 herab und wird anschliessend in Sechzehnteln die Tonleiter abwärts bis zum *e'* in T. 196 geführt, wo das *d'* mit jenem *e'* und einem zusätzlichen *cis'* nun wieder leise umspielt werden. Mit dem *d'* erhält der liegende Begleitakkord seinen Grundton, wird also zum „Dominantenaccord“ über *d'* mit G im Bass, zu welchem als letzte Sechzehntel die Septime *c* ergänzt wird und so endgültig in die nun männlich schliessende Auflösung zur ursprünglichen „Tonica“ G-Dur in T. 197 leitet. Daran schliesst noch ein dreitaktiger Anhang an, bestehend aus der bestätigenden Kadenzformel mit Bassklausel *d'-g* und Diskantklausel *fis'-g'*, sowie der darüberliegenden verkürzten Hauptmotivfigur (wie im Teil vorhin) zum *h'* führend, welche oktaviert und gedehnt, sowie durch einen Doppelschlag verziert, wiederholt wird, wodurch das Stück leise und mit kurzer Kadenznote in Terzlage endet.

Selbstreflexion über den Analysevorgang (drittes Hören):

Auf ein eigenes Formschema oder ein Schema nach Koch wird hier zugunsten eines offeneren Analysebildes verzichtet. Der Text sollte genügend Aufschluss über die Formverläufe geben. Es kann etwa beobachtet werden, dass in diesem ersten Satz von op. 14/2 formbestimmende Wiederholungen oder Wiederaufgriffe von Teilen meistens grössere Abschnitte betreffen, während in op. 14/1 oft etwa der

Quartsprung als kleingliedriges Element immer wieder in einer Form aufgenommen wurde. Dieses Erlebnis kann aber auch mit dem exklusiven Beizug des Notentexts in op. 14/1 zusammenhängen, wo man möglicherweise viel mehr auf kleingliedrige Phänomene achtet und diese in Verbindung zu bringen versucht.

Der Anfang mit seinem verwirrenden Spiel des Rhythmus' und Auftakts, kann nun mal wirklich nur durch das Hören so intensiv erlebt werden. Mit dem Notentext in der Hand hätte man im Voraus gesehen, wie der Auftakt genau steht und wo die Eins wirklich beginnt. Auch wenn man dann noch Beethovens Spiel mit dem Rhythmus – ob als solches intendiert oder nicht – wahrnimmt, kann man das verwirrende Erlebnis des ersten Hörens nicht mehr zurückholen und so tun, als kenne man die „richtige“ Version nicht. Ich wage zu behaupten, dass dieses Phänomen auch bei nicht so offensichtlichen musikalischen Gegebenheiten in der Analyse mit Notentext vorkommt und diesem durch eine hörende Analyse vor dem eventuellen Beizug des Notentextes angemessen begegnet werden könnte. Die Benennung des „Seitensatzes“ als einer Ratz'schen „Periode“ ist streng genommen nur bei op. 14/2 begründbar, obwohl bei op. 14/1 der genau gleiche Vorgang, jedoch mit anderer Begleitung stattfindet. Natürlich sind auch nach Ratz Abweichungen möglich, die Anführung solcher „Regelfälle“ könnte aber etwa Stoff liefern dafür, dass op. 14/1 im „Seitensatz“ als sehr unkonventionell gebrandmarkt wird, auch wenn die Sequenz dort sogar auch harmonisch mitgemacht wird und somit kompositorisch einen noch logischeren Weg einschlägt als bei op. 14/2.

Op. 14/2 bringt bereits im „ersten Theil“ nicht viele Bezüge zum „Hauptsatz“, jedoch lässt Beethoven darin einzelne rhythmische Figuren (wie die Synkopen) oder Satzstrukturen (wie der Verlauf der Melodie in Terzparallelen) als Querverweise einstreuen, welche den einheitlichen „Charakter“ erhalten bleiben lassen. Damit wäre Kochs Forderung eingelöst, dass im „ersten Perioden“ nicht zwingend der „Hauptsatz“, jedoch mindestens ein anderer „Satz“ von einem zweiten aufgegriffen werden sollte, was eigentlich im „Schlusssatz“ von op. 14/2 geschieht, wo der Rückgriff durch die oben erwähnten Mittel deutlich hörbar war.

Der Übergang von T. 106 auf 107 zeigt mir eindrücklich, wie manche durch systematische Harmonielehre für komplex erklärte Abläufe, wie zum Beispiel ein übermässiger Sextakkord (auch Quintsext- oder Terzquartakkord), höranalytisch recht simpel durch kontrapunktische Ansätze (etwa doppeltönige Anschlüsse) wahrgenommen werden können. Verdankenswerterweise wurde in der Gehörbildung an der Musikhochschule auf dieses Merkmal zum einfacheren und historisch oft adäquateren Zugang hingewiesen. In der notentextbasierten und stufenharmonischen Analyse bekommen diese Akkorde aber durch die vielen Abweichungen des Systems einen solch komplizierten Charakter, dass das an sich interessante Phänomen der mehrfachleittönigen Anschlussklänge richtiggehend abschreckt. Im Unterricht mit HarmonielehreschülerInnen habe ich schon oft erlebt, dass sie die Aufgabe, einen übermässigen Quintsextakkord in einem Partiturausschnitt zu finden, nur mit Mühe mittels Suche nach den entsprechenden Tönen lösen konnten. Hörten wir uns aber das Stück einmal gemeinsam an und wurde vorher am Klavier die auflösende Fortschreitung dieses Klanges erlebbar verständlich gemacht, konnten die SchülerInnen problemlos solche spannungsgeladene Übergänge hörend finden. Die Feinbestimmung dieser Akkorde erachte ich auch deshalb nicht immer für sinnvoll, weil beim Hören kaum alle Töne von Relevanz sind. Bei diesem Übergang in op. 14/2 höre ich vor allem die Leittöne es und cis' zusammen mit dem g auf die 2. ZZ, obwohl das b natürlich auch vorhanden ist und man deshalb von einem übermässigen Quintsextakkord sprechen könnte, als welchen man ihn bei einer schriftlichen Prüfung wahrscheinlich korrekterweise analysieren müsste.

Bei der Begriffsfindung für die „Reprise“ (Ratz) ist interessant zu beobachten, dass vom Gefühl her bereits ein Wiedereintritt in T. 99 geschieht, jedoch nach „Koch“ ganz klar die „dritte Periode“ in T. 124 erfolgt: erstens des tonartlichen Verlaufes wegen, und zweitens, weil Koch und andere ja fordern, dass es mehr oder weniger getreue Rückgriffe auf das Hauptthema gibt.

Der Charakter des Stücks, wie er zu Beginn vorgestellt wird, wird als sehr lebendig und zülig, aber durch die schnell eintretende, wehmütig wirkende Überleitung etwas zweideutig erlebt. Der „Mittelgesang“ hat durch seine Terzenparallelen etwas sehr Volkstümliches an sich und auch der Bass verleiht jenem mit seinen Einwüfen in der extrem tiefen Lage ein witziges Moment. Der folgende, sehr virtuose Teil wirkt dann schon ziemlich entfernt vom ursprünglichen Charakter aber in logischer Folge nach dem bereits spielerischen „Mittelgesang“. Der abrupte Stopp durch die zweimalige betonte Kadenz

kann jedoch wieder für die nötige Beruhigung sorgen und lässt den Schluss als charakterlichen Wiederaufgriff des „Mittelgesanges“ erleben. Es lässt mich beim Anhören des zweiten Teils das Gefühl nicht los, dass auch hier der „Mittelgesang“ nach einem kurzen Aufgriff des „Hauptthemas“ vorherrschend wird. Deshalb müsste man im Unterschied zu op. 14/1, wo die Begriffe „Hauptthema“ und „Mittelgesang“ ihre quantitative Repräsentation im Stück widerspiegeln, in op. 14/2 eher auf die neutraleren Begriffe der ersten und zweiten „idée mère“ zurückgreifen, auch weil sie, wie oben erwähnt, im zweiten Teil tatsächlich in einer gewissen Art und Weise „durchgeführt“ werden. Die Koch'sche Wahl der Termini mit „Hauptsatz“ und „Zergliederungssatz“ könnte am besten auf den „Satz“ in gleichberechtigter Funktion heruntergebrochen werden, um das Missverständnis zu vermeiden, Koch impliziere mit „Hauptsatz“ das Material, welches nachher immer wieder zu erscheinen habe. Dabei geht es ihm bei der Beschreibung des „Hauptsatzes“ nur um dessen anfängliche Darstellung der das Stück bestimmenden Empfindung (Charakter) und es sind die eigentlich gleichberechtigten „Zergliederungssätze“, welche danach eben „zergliedert“, also verarbeitet werden, aber „gleichsam [wie der Hauptsatz] die verschiedenen Aeusserungen dieser Empfindung darstellen“.⁴²²

5. Konklusion

5.1 Stellenwert der Höranalyse der zwei Beispiele

Die doch relativ ausführlich behandelten Beispiele zeigen Möglichkeiten auf, wie mit alternativen Methoden musikalische Phänomene hörend beschrieben werden können. Dass dabei vorwiegend ein beschreibendes Moment vorherrscht, liegt darin begründet, dass das Gehörte überhaupt irgendwie erfasst werden muss, um dann Sinnzusammenhänge erschliessen zu können, welche hier etwas spärlicher und natürlich gerade bei den Analyseschritten zu jeweiligen Quellen sehr einseitig ausfielen. Über die Aussagekraft der Analysen an sich lässt sich deshalb natürlich streiten, genauso über den Gehalt und die Relevanz der selektiv verwendeten historischen Quellen. Für ein etwas offeneres Analysieren, welches wegführt vom eher ideologischen und hin zum persönlich bevorzugten phänomenologischen Zugang tendiert, kann eine solche Methodensuche aber sehr hilfreich sein.

Gerade etwa die verschiedenartige Ansicht der an den harmonischen Ablauf gekoppelten Form, je nach Quelle als Referenz, kann eine differenzierte Ansicht eines Musikstücks hervorrufen, welche wegführt von einem Schwarz-Weiss-Denken, hin zu einem fast mittelalterlichen Ansatz des Findens von graustufenartigen Schattierungen. Dadurch wird erreicht, dass ein lebendiger Diskurs über ein Musikstück entsteht, indem auf einen möglichen Reichtum an Varianten in der Beschreibung von Phänomenen des Inhaltes an sich Bezug genommen wird, anstatt sich in jenem Diskurs auf die Verifizierung und Falsifizierung eines Systems zu beschränken, was eine Objektivierung von Musik vorgaukelt. Hinter dieser vermeintlichen Objektivierung kann man sich einerseits prächtig vor tiefergehenden Analysen verstecken (klassische „(Hoch-) Schulanalyse“: systematischer Formablauf (nach Ratz) einer Sonate wird in den Noten gesucht) oder aber auch wunderbar darin austoben. Beispielsweise, dass auf die Spitze getriebene Anwendungen eines Systems zu absurden Erkenntnissen weit von einem Hörer-, oft auch Lesendenverständnis abschweifen (motivische Bezüge, zum Beispiel zu einem „Thema“, werden in den Noten gesucht und eventuell durch Umformungen wie Krebse, Umkehrungen, Abspaltungen und deren Variation, auch wenn sie völlig aus dem sinnerfassenden Zusammenhang gezogen werden, begründet).

Ich kann mir zum Beispiel in der Analyse von op. 14/1 von Jurij Cholopow⁴²³ nicht vorstellen, wie jemand die Takte 5 und 6 im von ihm beschriebenen Zusammenhang als pentachordische Erweiterung des offenbar tetrachordischen Anfangsmotivs hörend wahrnehmen kann, geschweige denn, den siebten Takt aus dem T. 5 gemäs seiner Analyse hörend abzuleiten vermag, was nur schon in Bezug auf die Abweichungen vom Notentext als ziemliche Spielerei erscheint, da die jeweiligen Diminutionen vom

⁴²² Jo Wilhelm Siebert (Hg.): „H.Ch. Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘“, S. 358 (II 347f.).

⁴²³ Vgl. Jurij Cholopow: „2 Klaviersonaten E-Dur und G-Dur, op. 14“, in: Albrecht Riethmüller et al. (Hg.): „Beethoven – Interpretationen seiner Werke“, Bd. 1, Laaber 1994, S. 96ff.

Autor so zusammengefasst werden, dass die Erklärungsweise am Schluss stimmig wird. Die Zusammenhänge zwischen den Takten 5 und 7 wären hörend sicherlich eher in den ähnlichen Intervallfortschreitungen (fallende Terz - steigende Quarte) zu finden.

1

(A) Motiv-Intervall
2 Töne

(B) M-Tetrachord
4 Töne

Vergrößerung

2

5 6 M-Pentachord 7

3

7 8 vgl. (B)
T. 1-2-3

Abbildung 6: Analyseschema des Beginns von op. 14/1 von Jurij Cholopow.⁴²⁴

Daraus ergibt sich, dass der Schwerpunkt der Resultate meiner Arbeit eher auf dem analytischen Zugang durch das Hören liegt. Besonders aus der Koppelung mit der Problematik der Werkästhetik ergibt sich nach den Fragen, ob das Werk in der Notation liegt und inwiefern es von einer Interpretation abhängig ist, durch den schrittweise erfolgten Analyseprozess eine noch tiefergreifende Frage, wo das Werk beim wiederholten Hören genau liegt, respektive wie sich das Werk verändert oder wie es sich bei jedem Höranalyseschritt wandelt. Genau in diesem Fokus soll das nächste Unterkapitel die selbst-reflektierenden Gedanken der Analyseschritte, zusammen mit den Inhalten der Analyseschritte selbst, hinsichtlich der Werkproblematik erörtern.

5.2 Selbstreflektierende Beobachtungen aus den Analyseteilen, verknüpft mit Fragen der Werkproblematik

Beim erstmaligen Durchhören des ersten Satzes von op. 14/1 wurde der Hörfokus sofort auf die Grossform gelegt und gewisse Schablonen, in diesem Fall die Sonatenhauptsatzform nach Ratz, versucht anzuwenden. So wird nach Motiven und Themen gesucht und sich daran orientiert. Daraus ergibt sich eine erste oberflächliche Feststellung, dass sowohl die neuere dreiteilige, aber auch die ältere zweiteilige Sonatensatzform vom Eindruck her Sinn machen würde. Weiter kann die Besetzung, also hier das Instrument, und dessen Stimmung und Stimmtonhöhe vermutungsweise bestimmt werden. Im Speziellen bleiben überraschende Wendungen in Erinnerung, wie etwa der vermeintliche „Repriseneinsatz“ ohne Kopfmotiv, was sich im Nachhinein zwar als völlig haltlos erweist, aber doch aufzeigt, dass diese speziell variierte Stelle die Aufmerksamkeit durch eine nicht erfüllte Erwartungshaltung auf sich gezogen hat. Auch der Aspekt, dass die Stelle „falsch“ gehört wurde, kann als recht interessant gewertet werden, weil dies im Falle einer Konzertsituation mit einem zum ersten Mal gehörten Stück genauso geschehen kann und in jenem Moment subjektiv als „richtig“ erlebt wird. Auffällig bleibt die Tatsache, dass keine Bemerkungen zu harmonischen oder auch das Gefühl betreffenden Phänomenen, vor allem aber auch zu Taktart oder Tempo gemacht wurden.

Im zweiten Analyseschritt, mit stop-and-go Prinzip, kommen dann kleingliedrigere Beobachtungen hinzu, welche Aspekte der Form und Motivik vertiefen und dazu beschreibende Angaben über Intervalle und Rhythmus in den Vordergrund setzen, was wahrscheinlich vom Musikdiktat der Hochschul-

⁴²⁴ Jurij Cholopow: „2 Klaviersonaten E-Dur und G-Dur, op. 14“, S. 99.

Gehörbildung her stammt. Natürlich kann dieser Vorgang als reines rückproduzierendes Element vom Höreindruck auf eine Art innerlichen Notentext gewertet werden, woraus geschlossen werden müsste, man könne sich ja gleich auf den Notentext berufen. Dieses beschreibende Element kann aber für eine von mir angestrebte Höranalyse von grossem Nutzen sein, weil sie sich nur auf wirklich hörend wahrgenommene Phänomene beschränken soll. Dies nämlich in dem Sinne, um sich über den Verlauf der Musik im Klaren zu werden, wodurch dann anhand dieser gedanklich bewusst gewordenen, oder hier auch schriftlich fixierten, Ergebnisse das Erstellen von Zusammenhängen, welches von eigentlich analytischem Nutzen ist, erst möglich wird.

Nun sind auch Gedanken aufgetreten, welche das persönliche Bedürfnis erwecken, sich in aussermusikalischer Terminologie, etwa durch Bilder, zu äussern. Die Taktart wurde nun bestimmt, das Tempo nicht. Diese Parameter wurden auch in der Selbstreflexion völlig vergessen. Sie waren für eine erste Umschreibung offenbar einfach nicht als relevant angesehen worden, eventuell weil beides für einen ersten Klaviersonatensatz Beethovens nicht ungewöhnlich wirkte. In Bezug auf die Harmonik werden einzelne Sachverhalte erwähnt, sind aber wegen Unsicherheiten in der Bestimmung nicht detailliert ausgeführt. Die Beschreibung geschieht vor allem mittels den im Studium bisher erworbenen Methoden und deren Terminologien, welche aber sonst meistens bei der Notentextanalyse angewendet worden sind. Vereinzelt Beschreibungen von satzmodellartigen Phänomenen wurden jedoch eher im Fach Gehörbildung erworben. Die Erwartungshaltung als Einfluss auf eine „neutrale“ Höranalyse spielt auch beim letzten Phänomen, dem nicht erkennbaren Grundton im Bass am Ende des Stücks, eine grosse Rolle. Es ist eben, durch das Vorwissen geprägt, schwer vorstellbar, dass ein erster Satz einer Beethoven Klaviersonate im Sextakkord endet, auch wenn dies eigentlich so wahrgenommen wird.

Nach dem dritten Analyseschritt wirkt es doch einigermaßen erstaunlich, in welchem Umfang Beschreibungen ohne Notentext und nur vom Hören her, dank des Prinzips der Wiederholung überhaupt möglich sind. Das Formschema mag schwer lesbar, damit verwirrend und in seiner Relevanz fragwürdig erscheinen. In erster Linie beschreibt es aber einfach die kleingliedrigen Abläufe und zeigt durch die dadurch ersichtlichen Querverbindungen auch grossformale Aspekte an. Ein sicher wichtiges Ergebnis aus der Interpretation des Schemas ist die objektive Tatsache, dass das musikalisch Gehörte des Anfangs, wie auch immer es genannt werden soll, in jeweils mehr oder weniger verschieden variiertes oder ähnlicher Form wieder aufgegriffen wird. An welchen Stellen dies geschieht, bildet das Schema natürlich nur nach meinem Höreindruck, also subjektiv, ab. Trotzdem bin ich mir relativ sicher, dass diese Stellen mit einer, nach Kaltenecker als offenbar objektiv deklarierten Notentextanalyse in etwa korrespondieren würden, womit sich das Thema der Subjektivität von Höranalyse, wenn auch nur auf dieses Beispiel bezogen, etwas relativieren lässt. Doch an diesem Beispiel kann auch gezeigt werden, wie gross die Gefahr wäre, nun im Notentext nach noch mehr Stellen zu suchen, die aus einer anfänglichen „Keimzelle“ entspringen. Diese findet man, wenn man will, natürlich durch Anpassungen etwa in der Intervallstruktur oder des Rhythmus, wie beim Beispiel von Chopin angetönt wurde.

Die Bemerkungen zu den übermässigen Sextakkorden in den Kommentaren zum dritten Hören von op. 14/2 zielen in die gleiche Richtung. Dies führt aber tendenziell zum „zweckgebundenen Analysieren“ (Gruber), bei dem die Grenze zwischen objektiver Feststellung und „gesuchten“ Zusammenhängen schwer auszumachen ist. Diese Grenze wird in der Höranalyse, wie ich sie propagiere, wenn auch subjektiv, durch das Urteil der eigenen Hörwahrnehmung, immerhin klar definiert. Wird man sich jedoch dieser Problematik bewusst, erachte ich es als durchaus legitim, den Notentext als Hilfsmittel zur Höranalyse beizuziehen, so wie ich es in den Beispielen getan habe, um allfällige Unsicherheiten zu prüfen. Allerdings tritt dadurch die Gefahr auf, gleich noch andere Gegebenheiten nachzuschauen und in die Analyse einzubeziehen, was das eigentliche Abbild einer auf das Hörverständnis basierenden Analyse verzerren würde.

Die Feststellung, dass gewisse Parameter wie Agogik und Dynamik eher schwierig zu behandeln sind, zeigt ein gewisses Manko auf, auf welche Art und Weise persönlich gehört wird. In der dem dritten Hören anschliessenden Selbstreflexion wurde dies zwar mit der Gewohnheit zu begründen versucht, was jedoch nicht befriedigt. Der zweite angeführte Grund, nämlich dass diese musikalischen Phänomene graphisch oft nur punktuell dargestellt werden, verleitet zu weiteren Überlegungen: Im konventionell üblichen Notentextsystem stellen diese Angaben ein Phänomen dar, welches auf die

Hörimagination der oder des Lesenden angewiesen ist und damit stark subjektiven Charakter hat. Notenzeichen sind in ihrer Dauer und Höhe meist klar definiert (die Problematik der Temperatur und Stimmung käme aber noch hinzu), also objektiv zu beurteilen. Bei agogischen und dynamischen Bezeichnungen kann zwar objektiv festgestellt werden, wann diese einen Einfluss auf die Noten haben, es steht aber im Ermessen des Lesenden oder des Interpreten, wie stark sich das Phänomen auswirkt, also wie genau ein *Ritardando* in der Zeit verläuft oder wie laut ein *Mezzoforte* erklingt. Weitere solche Parameter, die zum Teil auch gar nicht im Notentext fixiert sind, wären etwa Klangfarbe, Stimmung, Temperatur oder auch Artikulation. Abgesehen davon veränderte sich der Informationsgehalt in der Notation im Verlaufe der Geschichte stark und zwar, wenn man gewissen Theorien über Neumen-schriften mit Zierneumenzeichen vertraut, überhaupt nicht in fortschrittsorientierter, möglichst alle Parameter genau abzubilden anstrebender Weise.

Somit kann eine Notentextanalyse strenggenommen nur eine Auswahl an notierten Phänomenen als objektiv (im Optimalfall) behandeln. Die Höranalyse lässt diese Parameter gleichberechtigt zu, muss jedoch das Phänomen der Interpretation mit berücksichtigen. Bei vorliegenden Beispielen konnte dies leider nur insofern getan werden, als mir bewusst ist, welche Auswirkungen auf die Resultate die Interpretation an sich, aber auch das Anhör- und Aufnahmeumfeld, haben kann. Der hier nicht erfolgte Vergleich von verschiedenen Interpretationen könnte einer Analyse erweiterte Beobachtungen ermöglichen.

Nach dem vierten Hörschritt wird bereits sehr deutlich, wie der Fokus des Hörens durch die gesammelten Materialien beeinflusst wird. Man stellt sich das Stück vor, wie es als Streicherbearbeitung klingen könnte und achtet beim Hördurchgang auf die angesprochenen Parameter, wie die Lage und Artikulation, nun auf die Klavierversion bezogen.

Die Reflexionen aus dem fünften Analyseschritt ergeben einen alternativen Ansatz einer Analyse, welcher hauptsächlich auf grossformal gerichtetes Hören, das durch die Privilegierung des „Hauptsatzes“ durch Czerny unterstützt wird, entstanden ist. Das Erkennen von weiteren Bezügen zum Hauptthema (z.B. T. 17) wird wahrscheinlich auf diese Fokussierung zurückzuführen sein, welche aber die Gewichtung der übrigen nicht-formalen Parameter stark reduziert hat. Das heisst, ein Werk kann beim wiederholten Hören neue Komponenten dazu erhalten, wie hier die erst beim fünften Mal wahrgenommenen Stellen, wo das Hauptthema in der Begleitung variiert aufgegriffen wird, und daraus entwickelnd eine überarbeitete Gestalt annehmen: Der ganze Bau des Stücks wird durch die beim fünften Hören dadurch entstehende noch stärkere Emphase auf den „Hauptgedanken“ natürlich anders empfunden.

Das Werk ist also bei jedem Hörschritt einem Wandel unterworfen, der sich je nach Einfluss und Intention – in diesen Beispielen wurde die Hörhaltung ja vorwiegend bewusst von den Inhalten der zeitgenössischen Quellen leiten gelassen, wie viel davon unbewusst abläuft kann nicht bestimmt werden – definiert. Offenbar gilt dieses Phänomen nicht nur bei der Komponente der Wiederholung, sondern auch bei derjenigen des Gedächtnisses, wie man bei beiden Beispielen im deutlich anders wahrgenommenen zweiten Schritt, bei dem der Stellenwert des Gedächtnisses zu reduzieren versucht wurde, im Vergleich zum ersten sehr gedächtnisabhängigen Schritt erkennen kann. Ein weiteres Feld, wo dieses Phänomen Geltung haben kann, wäre die Individualität der Rezipienten selbst, weil jeder Hörer von Anfang an eine andere Hörhaltung mitbringt.

Es wirkt schon erstaunlich, dass ein Phänomen, wie die von Koch beschriebene „Tacterstickung“, auf einmal besonders wahrgenommen wird (sechstes Hören), sobald man durch die Lektüre darauf aufmerksam geworden ist. Auch das kleingliedrige Formkonzept, nach dem einzelne Phrasen aus einer Art Keim (z.B. Viertakter) aufgehen und ergänzt und/oder variiert werden, rückt ganz andere mögliche Kompositionsstrategien ins Licht, als es etwa Ratz mit seiner Unterscheidung von „lockeren“ und „fest gefügten“ Strukturen macht. Auch wenn Koch unbestrittenerweise nicht als die wahre Analyse-methode für Beethoven gelten kann, so vermag sie eben diese wichtige, oben begründete Aufdeckung von Schattierungen eines Phänomens zu leisten, was zur Diskussion jenseits einer richtig/falsch-Beschreibung jenes Phänomens und somit zur tiefergehenden Analyse führt. Am behandelten Beispiel in den Kommentaren und Bemerkungen zum sechsten Hören wird dies in der Diskussion um die „Schlussgruppe“ deutlich. Auch Phänomene wie die Abweichung Beethovens in harmonischen Belangen von den Absatzkonventionen Kochs – wogegen etwa das Prinzip der variierten zugunsten einer getreuen

Wiederholung deutlich geringer festzustellen ist, als in den Beispielen Kochs – lassen eine Diskussions-ebene zu, welche zuerst überhaupt die Emphase der Bedeutung der Absätze und der Variation im Kriterienfeld der Analyse voraussetzt, was durch die Lektüre von Koch geschehen ist.

Mit dem siebten Hören kann die rhetorische Terminologie der heute üblichen Sonatensatzformbeschreibung in ihren Anfängen genauer nachvollzogen werden. Durch die Theorie Reichas wurde zumindest ein Ansatzpunkt geliefert, was genau „exponiert“ und „durchgeführt“ werden kann und in welcher Form. Aber wiederum muss sich je nach Fall auch diese Theorie ihrer Abweichungsmöglichkeiten bewusst sein. Obschon die Theorie Reichas in op. 14/1 kaum hörend nachvollzogen werden kann, ist dies bei op. 14/2 sehr wohl der Fall, während dort wiederum Czernys nicht explizit geäußert, aber seiner Terminologie entsprechender, Fokus auf den „Hauptgedanken“ nur bedingt hörbar wird.

Das Phänomen des fokussierten Hörens je nach Quelle, zeigt sich beim achten Höranalyseschritt natürlich in Bezug auf die Harmonik besonders. Dabei war vor allem der Modulationsweg über den doppelt verminderten Septakkord, oder eben „Septnonenaccord“ mit imaginär hinzugefügtem Grundton, im ersten Satz von op. 14/1 sehr häufig feststellbar. Dazu wurde natürlich auch dem doppelten Kontrapunkt viel Aufmerksamkeit geschenkt. Dass dabei das gesamthafte Analysebild zugunsten dieser einzelnen Phänomene verzerrt wird, muss im Bewusstsein bleiben. Es zeigt sich dementsprechend in der gesamthafte Analyse des ersten Satzes von op. 14/2, dass diese Phänomene wieder stark in den Hintergrund treten: In drei Höranalyseschritten wurde etwa der doppelte Kontrapunkt nur einmal überhaupt erwähnt.

Der bereits in der Einleitung angetönte Stellenwert der Wahrnehmung von Überraschungsmomenten kann nun einmal nur durch die Höranalyse wirklich nachvollzogen werden, wie die Analyse von op. 14/2 im Hinblick auf den metrisch verwirrenden Anfang zeigt. Wie solche Phänomene in einem objektiven Werk zu verorten sind, treibt die bereits gestellte Werkfrage auf die Spitze: Ist dieses Spiel mit dem Metrum vom Komponisten intendiert? Wird es nur von mir als solches wahrgenommen, weil der Interpret dieser Aufnahme es so interpretiert? Verstößt die Interpretation mit starker Betonung auf die erste Zählzeit, also das Verwirrspiel nicht ausführend, gegen die Werkintention?

Man kann natürlich die Lösung wiederum im Notentext suchen, was ich hiermit kurz nachholen möchte: Der Legatobogen am Anfang der Figur deutet auf die Kompositionsabsicht hin, wirklich den Auftakt zu betonen, die Betonungswirkung auf den Einsatz der Begleitung zu verlagern und damit das Spiel mit der Metrik beginnen zu lassen. Demgegenüber könnte man argumentieren, dass die natürliche Taktordnung vielleicht doch Vorrang in der Betonungsfindung hätte und somit die auf die erste Zählzeit fallende Sechzehntelnote zu betonen wäre. Welche Spielart verlangt der Notentext um der Werkintention zu entsprechen?

Abbildung 7: Beginn von op. 14/2, erster Satz.⁴²⁵

⁴²⁵ Bertha Antonia Wallner (Hg.): Ludwig van Beethoven: „Klaviersonaten“, S. 177.

Angenommen, das Spiel mit der Metrik ist vom Komponisten intendiert: Wo wäre der Punkt, an welchem das Metrum in die „richtige“ Position rückt? Vom Notentext aus gesehen wäre dies vielleicht in T. 5 der Fall, weil die Phrasierung durch den Staccatopunkt aufgelöst und eine Betonung auf die erste Zählzeit durch den Legatobogen angezeigt wird und gleichzeitig die bisherig gefühlte Eins (zwei Sechzehntel „zu spät“) im Notentext überhaupt nicht mehr so prominent erscheint wie noch zuvor. Vom Hören her fällt diese Entscheidung aber gar nicht so einfach: Wie man in den Ausführungen der drei Analyseschritten erkennen kann, konnte erst im dritten Durchgang bei wiederholtem Hören der genaue metrische Verlauf festgestellt werden. Dazu diene mir als metrisch klaren Anhaltspunkt nicht etwa T. 5, sondern erst die Kadenz in T. 8.

Die Frage wäre also vielleicht damit zu beantworten, dass offenbar das Werk ein offenes, nicht zu objektivierendes Moment beinhaltet, nämlich nicht nur in der verschiedenartigen Interpretation des Notentextes, sondern auch in der verschiedenartigen Interpretation des Hörers selbst. Der zweiten Feststellung wäre noch konkretisierend beizufügen, dass jedes Individuum nicht nur anders hört, sondern dass sogar beim selben Individuum verschiedene Ausdrucksweisen des Werks wahrgenommen werden, je nachdem wie oft, nach welcher Fokussierung, in welchem Umfeld, bei welcher persönlichen Stimmung und so weiter, die Musik gehört wird.

5.3 Ausblick: Pädagogische Aspekte der Höranalyse

Nach Ulrich Kaiser, einem der bekanntesten Höranalysepädagogen, besteht an Musiklehrinstitutionen eine allzu grosse Trennung der schlussendlich auf das gleiche abzielenden – nämlich „die Musik behandelnden“ – Fächer Tonsatz („kompositorische Details erfassen“), Gehörbildung („Erarbeiten deutlicher Tonvorstellungen“), Analyse („Zusammenwirken dieser kompositorischen Details“) und – an der Musikhochschule Basel zwar nicht als Fach existent – Höranalyse (Förderung der „Klangvorstellungen auf diesem [die Analyse betreffenden] Gebiet“).⁴²⁶ Diese Trennung sei vor allem methodisch begründet: „Wird dem Hörtraining erklärendes theoretisches Grundwissen nachgereicht oder wird Basiswissen vorangestellt? Der Umstand, dass diese unterschiedlichen methodischen Vorgehensweisen *vom Hören zum Wissen bzw. über das Wissen zum Hören* an einigen bundesdeutschen Hochschulen zu einer institutionellen Trennung der Fächer Gehörbildung und Tonsatz geführt hat, ist jedenfalls nicht in der Sache begründet und wohl nur auf die Dominanz einiger herausragender Gehörbildungslehrer zurückzuführen.“⁴²⁷

Grundsätzlich teile ich Kaisers Kritik an der recht starken Fächertrennung. Wo ich generell etwas Vorsicht angebracht fände, wäre im Bereich des „Wissens“. Man hat aus den Resultaten der Höranalysen meiner Arbeit gesehen, dass historische Quellen nur auswahlweise behandelt werden können und deren Relevanz hinterfragt werden muss (Koch käme hier von den gewählten Theoretikern wahrscheinlich am schlechtesten weg) und selbst dann können diese nur bedingt relevante Ergebnisse liefern, die zu systematisieren lohnenswert wären, um etwa die Problematiken der Anwendung der Formtheorien von Czerny bei op. 14/2 und Reicha bei op. 14/1 aufzuzeigen.

Auch wenn ich Kaisers Ziel, „die individuellen musikalischen Wahrnehmungsfähigkeit [zu steigern], und ein intensiveres Erleben von Musik, sowie ein tieferes emotional-intellektuelles Verständnis für kompositorisches Denken unterschiedlicher Zeiten zu ermöglichen“, als sehr erstrebenswert halte, muss er sich in seinem Gehörbildungslehrmittel auf zu systematisierende Fakten, objektiviertes „Wissen“ eben, beschränken, was sich darin äussert, dass relativ elementare Phänomene, wie Rhythmus, Tonhöhenbeziehungen, historische Satzmodelle und Instrumentation im Grundkursbuch beschrieben werden. Der Ausflug in die „Sonatenhauptsatzform“⁴²⁸ innerhalb des Instrumentationskapitels fällt leider etwas ungeschickt aus: Es wird in der vor allem auf Besetzungsfragen hinweisenden Einleitung kaum auf die Offenheit oder den Ursprung der Sonatenform im 18. Jahrhundert eingegangen, sondern gleich

⁴²⁶ Vgl. Ulrich Kaiser: „Gehörbildung: Satzlehre, Improvisation, Höranalyse“, Bd. 1: Grundkurs, Kassel 1998, S. XII.

⁴²⁷ Ebd., S. XII.

⁴²⁸ Ebd., S. 219ff.

anschliessend wird anhand eines Hörbeispiels, bei welchem wieder vor allem die mit der Instrumentation in Verbindung gebrachte Dynamik als hörbestimmend angepriesen und als formstiftend hervorgehoben wird, ein Sonatenhauptsatz einer Mozart-Sinfonie durchexerziert. Dabei wird vorwiegend die Terminologie des 20. Jahrhunderts verwendet. Ich möchte diesen Zugang zur Form nicht a priori kritisieren, Kaiser wird mit diesem Vorgehen in der pädagogischen Praxis wahrscheinlich gute Resultate erzielt haben. Ich frage mich nur, ob es nicht auch möglich wäre, Formbildung über die strukturellen und harmonischen Parameter aufzuziehen, wo etwa Koch oder auch Joseph Riepel gerade für die Entwicklung der „klassischen“ Sinfonie, also für Musik vor den in dieser Arbeit behandelten Beispielen, doch aufschlussreiche Methoden bieten würden, zumindest nach entsprechender didaktischen Aufbereitung.

Ich kann mir durchaus vorstellen, dass sich der Zugang über die Dynamik und Instrumentation einfacher gestaltet, als über harmonische und strukturelle Belange und deshalb auch bereits auf vergleichsweise elementarerem pädagogischem Niveau greifen kann. Die Dynamik und die Instrumentation sind jedoch nur zwei von mehreren möglichen formbildenden Elementen. Was macht man dann etwa mit einer Klaviersonate, bei welcher auch noch die Instrumentationskriterien (auch wenn die Unterschiede in der Satzdichte bestehen bleiben) wegfallen?

Im zweiten Band (Aufbaukurs) werden zuerst die Absätze über Rhythmus und Satzmodelle von Ulrich Kaiser vertieft und dann zwei sehr interessante Kapitel über Formbildung von Hartmut Fladt angefügt. Diese empfehlen sich deshalb aus meiner Sicht absolut für eine pädagogisch weiterführende Untersuchung, weil Fladt sich bewusst ist, dass für die verschiedenen Formbegriffe wie den Rhetorischen, den Dramatischen oder den Dialektischen „auf keinen Fall Zensuren wie ‚richtig-falsch‘ oder ‚gut-schlecht‘ verteilt werden“⁴²⁹ sollen, er deshalb für einen heuristischen Umgang damit plädiert und sich beim Einführen von Phänomenen über weite Strecken zuerst für den Hörzugang entscheidet. Über einen ersten Teil, der wirklich elementare Hörphänomene didaktisch geschickt aufgreift (zum Beispiel auch über den Volksschülerinnen und -schülern näher Bekanntes, wie etwa Popmusik), welche schon relativ früh, etwa im Primarschulunterricht ansatzweise und an geeigneter Musik eingeführt werden können, geht Fladt zum Teil über musikalische Interpunktion, in welchem er immerhin andeutungsweise auf einzelne Epochenvertreter (Josquin, Schütz, Bach, Haydn, Wagner und Webern) hinsichtlich der sprachorientierten Formbildung als Analysebeispiele eingeht. Die historische Problematik wird durch die Beschränkung auf diese „Exponenten“ offensichtlich. Aber auch hier bleibt der Zugang zur Analyse ein hörender, der durch kleine Notenbeispiele unterstützt wird.

Als andeutende Skizze eines eigenen Vorschlags für die Integration von Höranalyse im Volksschulunterricht würde ich eher für den Ansatz vom Hören zum Wissen plädieren. Ich erachte es als pädagogisch sinnvoller, Schüler ihre Höreindrücke über ein Musikstück frei schildern zu lassen und darüber zu diskutieren und erst im Nachhinein allfälliges „Wissen“ damit zu verknüpfen. Je nach Schulstufe wäre dieses Grobkonzept natürlich zu differenzieren: In unteren Stufen etwa kann man wirklich von freien Höreindrücken der Schüler ausgehen, diese sammeln und danach gewisse Parameter der Wahrnehmung erkunden, die in die Richtung von Fladt zielen, etwa durch Begriffspaare wie laut-leise, offen-abgeschlossen (evtl. verknüpfend mit Sprachmodellen wie Frage-Antwort), lang-kurz, wiederholend-entwickelnd/sich ändernd, und so weiter. Diese, oder gar die originalen Beschreibungskriterien von Fladt, könnten dann auf höheren Schulstufen als Voraussetzung genommen werden, um differenziertere Höranalysen zu erarbeiten und dann die daraus erzielten Beobachtungen durch historische Quellen mit „Wissen“ abzustützen.

Gerade am Beispiel von op. 14, Nr. 1 und 2 könnte man sich, etwa im Gymnasialunterricht, mit der Sonatenhauptsatzform sehr differenziert auseinandersetzen und durch die behandelten und weiteren Quellen eine zeitgenössische Beleuchtung versuchen. Weil darin etwa die Behandlung der „Durchführung“, der „Themen“ oder „Ideen“ an sich, oder die Art der Modulationen sehr unterschiedlich gehandhabt werden, kann man damit aufzeigen, dass eben nicht nur Abweichungen von einem Stereotyp eine Komposition ausmachen, sondern dass in diesem Fall beide Varianten ihre historische Begründung finden, auch wenn sie doch in manchen Punkten verschiedenen Formprinzipien unterliegen.

⁴²⁹ Hartmut Fladt: Kap. „Formbildung I: Grundbegriffe“, in: Ulrich Kaiser: „Gehörbildung: Satzlehre, Improvisation, Höranalyse“, Bd. 2: Aufbaukurs, Kassel 1998, S. 414.

Diese Herangehensweise kann eben pädagogisch auch in dem Sinne ausgenutzt werden, dass man von den Schülern bekannten Höreindrücken ausgehen kann. Das historische Satzmodell des Parallelismus etwa, findet in diversen Popsongs Anwendung und kann damit motivierender verknüpft werden, als wenn zuerst trockene, Vorwissen benötigende und interpretativ zu lesende Traktate behandelt würden, um das daraus gewonnene Wissen hörend anzuwenden.

Im Hochschulunterricht würde ich es jedoch begrüßen, man würde die Versteifung auf gewisse Systeme etwas lockern und auch im Fach Formenlehre wirklich wichtige Traktate für verschiedene Zeitepochen mindestens so eingehend wie die Theorie von Ratz behandeln. In Gehörbildung wäre eine mögliche alternative Hörweise, um harmonische Belange zu erfassen, etwa im von Kaiser forciert postulierten Satzmodellhören oder bei neuerer und neuester Musik überhaupt im Finden von Kriterien des harmonischen Hörens, zu suchen.

Nur so ist es möglich, sich vom, an Systemen des 20. Jahrhunderts geklammerten, Analysieren zu lösen, welches sich durch eine vermeintlich werkbasierter Objektivität fragwürdig legitimierte Notentextabstützung selbst weiter in ihrer Resultatsfindung einschränkt. Ebenso soll der grosse Fundus an Hörweisen und –richtungen, der von Kindern und Jugendlichen mitgebracht wird, nicht durch systematische Vorgaben beschränkt, sondern eher erweitert werden. Es ist mir jedoch klar, dass es im Schulunterricht im Ermessen der Lehrperson liegt, welche Höreindrücke von welcher analytischen Relevanz sind. Ich denke jedoch, dass das gemeinsame Verständnis für ein Phänomen als dienliche Grundlage für einen relevanten Höreindruck erhalten kann, der eine musikalisch differenzierte Diskussion anregen kann. Wenn jemand zum Beispiel findet, dass die beiden ersten „Themen“ oder „Ideen“ von op. 14, Nr. 1 eng miteinander verknüpft sind, würde ich mich zuerst darüber eher wundern, müsste sie/ihn dann aber fragen, worauf sie/er diese Aussage stütze. Sofort würde ich reflektieren, womit sie/er die beiden Teile in Verbindung bringen könnte. Daraus entwickeln sich dann zum Beispiel solche Gedanken, dass ja gewisse Parameter, wie das Instrument Klavier, die Art der Tonalität, die Tonart, Taktart und eventuell noch weitere, tatsächlich übereinstimmen, welche für mein Gegenüber vielleicht von viel grösserer Bedeutung sind, als für mich selbst, dem eher auf Form und Harmonik getrimmten Analysierenden. Aus dieser Herangehensweise können sich auf jeder Altersstufe argumentative Diskussionen über das Verständnis von Musik ergeben; ein Resultat, das eine Notentextanalyse mit Objektivitätsanspruch weniger zu leisten vermag, weil das schlagende Argument dann immer im Notentext liegt, durch welchen eine analytische Aussage oft falsi- oder verifiziert werden kann, ohne die oben behandelte Werkfrage auf das Hören bezogen zu berücksichtigen.

5.4 Beurteilung der Resultate

Die vorliegende Arbeit konnte in mehrerer Hinsicht auf die in der Einleitung exponierten Fragen, zumindest ansatzweise, Antworten liefern: Erstens bin ich nach wie vor davon überzeugt, dass eine Analyse, die sich an zeitgenössischen Quellen orientiert eine zusätzliche Ebene eröffnen kann und dadurch erweiterte Resultate zu einer Analyse nach Funktions- und Stufenharmonielehre und traditioneller Formenlehre liefern kann. Dies vor allem deshalb, weil sich, wie etwa bei Reicha und Czerny, die Quellen inhaltlich nicht genau decken und so ein offeneres Feld mit Spielraum für Diskussionen zulassen, was eine wirklich eingehende Analyse meiner Meinung nach erfordert. Wie auch schon erwähnt, eignet sich der Zugang zur Analyse über das Hören für diesen Anspruch besser als eine Notentextanalyse. Natürlich ist es fraglich, inwiefern etwa meine Analysen der beiden gewählten Beispiele diesem Anspruch genügen, aber durch den Vergleich verschiedener, einzelner Phänomene, vor allem formbildender Natur, konnte eine Diskussion geführt werden, von welcher ich hoffe, dass sie vom Leser kritisch aufgenommen und weiterbetrieben wird. Ich denke auch, dass das Studium der historischen Quellen in der Funktion, neue Methoden oder Fokussierungen der Analyse zu gewinnen, Wirkung gezeigt hat.

Dennoch, bei genauerer Betrachtung der Analysen, muss ich zugeben, dass sie im Gehalt, vor allem an zusammenhangsstiftenden Momenten, ausbaufähig wären. In nächsten Schritten stünden als Möglichkeiten etwa der intensivere Bezug des Notentextes, allerdings mit Berücksichtigung der nun ebenfalls durch die Arbeit ins Bewusstsein getretenen Relativierung des Objektivitäts- und Werkanspruchs

darin, aber auch die vertiefende Suche nach weiteren zeitgenössischen Quellen, vor allem in Richtung der Intentionen Beethovens, oder die kritische Beleuchtung von Analysen moderneren Ursprungs. Ein weiterer Faktor, der etwas unterschätzt wurde, stellt dabei der persönliche Zustand, also die Beeinflussung durch die eigene Tagesform und Stimmung, bei der Höranalyse dar. Mit dem Anspruch einer völlig konzentrierten Hörhaltung kommt man schnell an seine Leistungsgrenzen, wobei das von Cook beschriebene Gefühl sich mit dem Stück so eng zu identifizieren, dass es einem auch während der Nacht begleitet, nun immerhin einmal nachvollzogen werden konnte. Auch sehr interessant zu beobachten war, dass beim zweiten Beispiel op. 14/2 die ersten Analyseschritte ohne Wiederholung durch das Training mit op. 14/1 bereits zu deutlich ausführlicheren Beobachtungen führen.

Die Bevorzugung eines Höransatzes für die Analyse, gegenüber des lesenden Zuganges, hat sich durch die Arbeit deshalb erhärtet, weil ich davon überzeugt bin, dass nur das, was man hört in einem musikalischen Zusammenhang als wirklich erfasst begriffen werden kann. Ich bin aber sehr offen dafür, den Notentext zur Verifizierung von Höreindrücken einzusetzen. Dazu kann er, genauso wie die zeitgenössischen Quellen, auch einen Beitrag leisten um den Hörfokus auf gewisse Phänomene zu lenken, welche danach durch eventuelles, mehr oder weniger intensives Training, auch ohne Notentext erfasst werden können.

Die für zukünftige Studien vielleicht am wichtigsten einzuschätzende Erkenntnis der Arbeit, bleibt für mich jedoch die Frage nach dem Werk, welche sich nicht nur rund um den Notentext stellt, sondern vor allem beim Hörvorgang an sich. Wenn das selbe Stück, ja sogar die gleiche Aufnahme, in acht Analyseschritten, also bei wiederholtem Hören, immer wieder zu anderen Erkenntnissen führt, wie definiert sich dann das Werk? Auch wenn das Werk in den Noten vermeintlich objektiviert wird und möglichst intentionsgetreu versucht wird zu interpretieren, so wird es durch das unterschiedliche Hörerlebnis immer neu eingefärbt. Um das Verständnis seiner Werke zu erreichen muss ein Komponist also nicht nur auf den Interpreten/die Interpretin, sondern vor allem auf den Hörer/die Hörerin abzielen.

Wolfgang Gratzler bringt das Problem ansatzweise zur Sprache: „Musikschreiber‘ rechnen gemeinhin mit ‚Musiklesern‘. In welchem Verhältnis das Lesen von Partituren zum Hören steht, scheint in den meisten Fällen unklar. Die gerne polemisch gegen Autoren-Kommentare oder Analysetexte Dritter gerichtete Frage, ‚wer denn das hören kann‘, d.h. inwieweit die Ergebnisse von Analysen noch in bezug zur Hörerfahrung stehen, wirft Licht auf dieses Defizit. Es betrifft die Vorgänge der Komposition genauso wie den Prozess der Aufführung und die Hörrezeption, letztere besonders, seit Gelegenheit besteht, während des Musikhörens auch ‚mitzulesen‘, sei es eine Partitur oder einen Text über das Gehörte.“⁴³⁰ Dazu wäre folgendes zu bemerken: Dass Musikschreiber mit Musiklesern rechnen, begründet sich in meinen Augen durch den Umstand der Tradierung und des Hörbarmachens der Komposition. Komponisten rechnen also mit einem lesenden Interpreten, dessen Aufgabe es ist, ihre Musik als Notentext zu lesen und zu interpretieren. Dass aber Musikschreiber mit analysierenden Lesern rechnen, erscheint mir im Sinne der Musik als klingendes Phänomen fragwürdig, auch wenn dies natürlich wegen der heutigen notentextbasierten Analysepraxis die logische Konsequenz ist. Aber müsste man denn nicht – genau um dem von Gratzler beschriebenen Phänomen des „nicht Hörens“, dessen was vom Komponisten intendiert ist – von einem Musikschreiber ausgehen, der eher mit Hörern rechnen sollte, als mit Lesern? Denn wenn es Partituren braucht, um die Musik zu begreifen, dann muss sich der Schreiber nicht darüber wundern, dass der Hörer dieses Begreifen gerade nicht bewerkstelligen kann. Dieses Begreifen müsste aber eigentlich durch Schulung des Zugangs über das Hören zu erreichen sein. Wenn sich der Zuhörer keine Sinnzusammenhänge aus Gehörtem erschließen kann, welche ihn die Musik in irgendeiner Weise für sich als nützlich oder ansprechend, in intellektuellem oder ästhetischem Sinne, erscheinen lässt, verpufft das intendierte Werk doch ohne Wirkung. Als einen von verschiedenen möglichen Zugängen der Sinnstiftung kann deshalb zum Beispiel eine Annäherung an die Werkintention von Seiten des Hörers mittels zeitgenössischer Quellen die Motivation zum Hören von unbekannter Musik hervorrufen. Dies wäre zumindest das, was bei

⁴³⁰ Wolfgang Gratzler: „Motive einer Geschichte des Musikhörens“, in: Wolfgang Gratzler (Hg.): „Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens“, Laaber 1997, S. 27.

mir im Analyseunterricht jeweils persönlich am meisten Lust auf das Hören von mir unbekannter Musik erzeugte: Ich wollte immer wenigstens ansatzweise wissen, wie das Stück intendiert ist, um überhaupt einen Hinweis zu erhalten, worauf es sich lohnt zu hören, damit ich irgend einen Nutzen – sei es, weil ich das Stück einfach mit Emotionen verband, weil es mich intellektuell forderte – aus dem zu Hörenden ziehen konnte. Geschieht dies nicht, wende ich mich eher von dieser Musik ab.

Diese persönlichen Gedanken zu verallgemeinern und auf das Musikpublikum (Konzerte und Aufnahmen) zu projizieren wäre vermessen und unwissenschaftlich. Meiner Erfahrung nach lässt sich aber aus Gesprächen speziell mit SchülerInnen oder Musikhörenden im Allgemeinen ein Gefühl des fehlenden Zugangs, durch sinngemässe Aussagen wie „Das ist mir zu intellektuell, zu hoch“, „Ich finde diese Musik langweilig“, „Beeindruckend, wie virtuos das Stück gespielt wurde, aber mit dem Stück konnte ich nichts anfangen“ immer wieder beobachten. Deshalb wäre es unbedingt einen Versuch wert, spezifischer zu lehren, wie Musik gehört werden kann. Der zeitgenössische Zugang erscheint dabei vielleicht sekundär und mit neutraleren Methoden wie jener von Fladt ersetzbar, kann aber ergänzend, als zusätzliche Motivation für das Interesse am Hören, nämlich durch Annäherung an die Kompositionsentention, eine wichtige Rolle spielen.

Wer aber eine absolut objektive Analyse anstrebt, wird weder vom Notentext, noch vom Hören her sein Ziel erreichen, da das musikalische Werk durch seine Bestimmung als klingendes Phänomen, wie gezeigt, nur sehr offen definiert werden kann. Die Beschränkung auf die ausschliessliche Notentextanalyse erscheint bezüglich des Objektivierungsversuchs verständlich, kann aber keine Alternative bieten, da das klingende Moment der Musik dabei ausgeschlossen wird und diese Art so dem Wesen dieser Kunstrichtung kaum gerecht wird.

6. Quellenverzeichnis

Verwendete Literatur:

- Antonicek, Th.: Art. „Mollo, Tranquillo“, in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950, Band 6 (Lfg. 29), Wien 1975, S. 355.
- Badura-Skoda, Paul (Hg.): „Carl Czerny: Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke“, Wien 1963
- Beach, David W.: „The origins of harmonic analysis“, in: Journal of Music Theory, 18.2, New Haven 1974, S. 273ff.
- Bonds, Mark Evan: „Ästhetische Prämissen der musikalischen Analyse im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts, anhand von Friedrich August Kannes ‚Versuch einer Analyse der Mozart'schen Clavierwerke‘ (1821)“, in: Gernot Gruber et al. (Hg.): „Mozart neu entdecken“ (Mozart-Handbuch, Bd. 7), S. 63ff.
- Brandenburg, Sieghard (Hg.): „Ludwig van Beethoven: Briefwechsel Gesamtausgabe“, Bd. 1-7, München 1996-98.
- Cholopow, Jurij: „2 Klaviersonaten E-Dur und G-Dur, op. 14“, in: Albrecht Riethmüller et al. (Hg.): „Beethoven – Interpretationen seiner Werke“, Bd. 1, Laaber 1994, S. 96ff.
- Cook, Nicholas: „A Guide to Musical Analysis“, New York 1987
- Czerny, Carl (Hg., Übers., Komm.): „Anton Reicha: Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition (Orig.: Cours de composition musicale), ausführliche und erschöpfende Abhandlung über die Harmonie, den Generalbass, die Melodie“, Bd. 1-4, Wien 1832
- Dahlhaus, Carl: „Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität“, Kassel 1968
- Danuser, Hermann, „Nachglanz – Vorschein – Schein. Über Historizität und Ästhetik bei Johannes Brahms“, in: Thomas Ertelt (Hg.): „Werk und Geschichte. Musikalische Analyse und historischer Entwurf. Rudolf Stephan zum 75. Geburtstag. [...]“, Mainz 2005, S. 125ff.
- Dommer, Arrey von: „Musikalisches Lexicon: auf Grundlage des Lexicon's von H. Ch. Koch“, Heidelberg 1865

- Fladt, Hartmut: „Musikhören“, in: Ludwig Holtmeier et al. (Hg.): Musiktheorie zwischen Historie und Systematik, Augsburg 2004, S. 196ff.
- Fladt, Hartmut: Kap. „Formbildung I: Grundbegriffe“, in: Ulrich Kaiser: „Gehörbildung: Satzlehre, Improvisation, Höranalyse“, Bd. 2: Aufbaukurs, Kassel 1998
- Gratzer, Wolfgang: „Motive einer Geschichte des Musikhörens“, in: Wolfgang Gratzer (Hg.): „Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens“, Laaber 1997, S. 9ff.
- Gruber, Gerold W.: Art. „Analyse“, in: Ludwig Finscher (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Auflage, Sachteil, Bd. 1, Kassel 1994, Sp. 577ff.
- Hein, Hartmut et al. (Hg.): „Beethovens Klavierwerke“ (Beethoven-Handbuch, Bd. 2), Laaber 2012, S. 583ff. (Werkverzeichnis)
- Johann Georg Sulzer: „Allgemeine Theorie der schönen Künste - in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden, Artikeln abgehandelt“, Bd. 1 und 2, Leipzig 1771
- Kaiser, Ulrich et al.: „Gehörbildung: Satzlehre, Improvisation, Höranalyse“, Bd. 2: Aufbaukurs, Kassel 1998
- Kaiser, Ulrich: „Es hört doch jeder nur, was er versteht“, in: Rudolf Bockholdt et al. (Hg.): „Musiktheorie“, 14, Heft 4, Laaber 1999, S. 335ff.
- Kaiser, Ulrich: „Gehörbildung: Satzlehre, Improvisation, Höranalyse“, Bd. 1: Grundkurs, Kassel 1998
- Kaltenecker, Martin: „Hören als Analyse?“, in: Wilhelm Seidel et al. (Hg.): „Musiktheorie“, 22, Heft 3, Laaber 2007, S. 197ff.
- Karkoschka, Erhard: „Analyse 1993 – Kritische Überlegungen am Ende eines Berufslebens“, in: Thomas Kabisch et al. (Hg.): Musiktheorie, Jg. 12, Heft 1, Laaber 1997, S. 91ff.
- Kiem, Eckehard: „Aspekte des Historischen in der Musiktheorie“, in: Ludwig Holtmeier et al. (Hg.): Musiktheorie zwischen Historie und Systematik, Augsburg 2004, S. 36ff.
- Kirnberger, Johann Philipp: „Die Kunst des reinen Satzes in der Musik“, Berlin und Königsberg 1876-79
- Koch, Heinrich Christoph: „Musikalisches Lexikon: welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearb., alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält“, Nachdruck von Frankfurt 1802, Hildesheim 1964
- Kopitz, Klaus Martin, et al. (Hg.): „Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen“, Bd. 1 und 2, München 2009
- Kraus, Beate Angelika: „Beethovens ‚ClavierSachen‘ und ihre zeitgenössische Rezeption“, in: Hartmut Hein et al. (Hg.): „Beethovens Klavierwerke“ (Beethoven-Handbuch, Bd. 2), Laaber 2012, S. 483ff.
- Kropfinger, Klaus: Art. „Beethoven“, in: Ludwig Finscher (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Auflage, Personenteil, Bd. 2, Kassel 1999, Sp. 667ff.
- Lindenmaier, Felix: „Kurzer Abriss der Theorie des 18. Jahrhunderts zum Sonatensatz“, Dornach 2010 [Studienlehrmittel der Hochschule für Musik Basel, unpubliziert]
- Lütteken, Laurenz: „Mozarts Musik und die Wahrnehmung des 18. Jahrhunderts“, in: Gernot Gruber et al. (Hg.): „Mozart neu entdecken“ (Mozart-Handbuch, Bd. 7), S. 319ff.
- Mauser, Siegfried: „Beethovens Klaviersonaten“, München 2001
- Moosmüller, Silvan: „Das Flüchtige als Fluchtpunkt des Klassischen. Phänomenologische Überlegungen zu Mozart und Clementi“, in: Gernot Gruber et al. (Hg.): „Mozart neu entdecken“ (Mozart-Handbuch, Bd. 7), S. 333 ff.
- Ottenberg, Hans-Günter: „Die Entwicklung des theoretisch-ästhetischen Denkens innerhalb der Berliner Musikkultur von den Anfängen der Aufklärung bis Reichardt“, Leipzig 1987
- Polth, Michael: „Musikalischer Zusammenhang zwischen Historie und Systematik“, in: Ludwig Holtmeier et al. (Hg.): Musiktheorie zwischen Historie und Systematik, Augsburg 2004, S. 53ff.
- Ratz, Erwin: „Einführung in die Musikalische Formenlehre“, Wien 1968

- Schick, Hartmut: „Leise Appelle an den Intellekt: Die zwei Klaviersonaten op. 14“, in: Hartmut Hein et al. (Hg.): „Beethovens Klavierwerke“ (Beethoven-Handbuch, Bd. 2), Laaber 2012, S. 98ff.
- Schmidt, Matthias: „Der ‚Reichtum‘ von Mozarts Musik. Eine Rezeptionskonstante als Problem der Analyse“, in: Gernot Gruber et al. (Hg.): „Mozart neu entdecken“ (Mozart-Handbuch, Bd. 7), S. 393ff.
- Siebert, Jo Wilhelm (Hg.): „Heinrich Christoph Koch: ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘ (3 Teile)“, Nachdruck von Rudolstadt/Leipzig 1782-93, Hannover 2007
- Treitler, Leo: „Structural and Critical Analysis“, in: D. Kern Holoman, et al. (Hg.): „Musicology in the 1980’s“, New York 1982, S. 67ff.

Onlinequellen:

- Hoffmann, Andreas: „ ‚freye Ausbrüche der musikalischen Dichterwut‘ Empfindsamkeit in der Musik“, Kap. 12.8, <http://www.fachpublikationen.de/dokumente/01/30/01055.html>, aufgerufen am 1.12.2013
- o.A.: „Beethoven als Konzertveranstalter“, [http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/list.php?page=museum_internetausstellung_seiten_de&sv\[internetausstellung.id\]=31559&skip=11](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/list.php?page=museum_internetausstellung_seiten_de&sv[internetausstellung.id]=31559&skip=11), aufgerufen am: 15.11.2013

Notentextquellen:

- Beethoven, Ludwig van: „Deux Sonates pour le Piano-Forte, Oeuvre 14“, Wien o.J. [1799], siehe online: http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15123&template=dokseite_digitales_archiv_de&dokid=T00011823&seite=1-1, aufgerufen am 19.11.2013.
- Wallner, Bertha Antonia (Hg.): Ludwig van Beethoven: „Klaviersonaten; nach Eigenschriften, Abschriften und Originalausgaben“, Fingersatz von Conrad Hansen, Bd. 1, München 1980, S. 164ff.

Weiterführende Literatur:

- Berry, David Carson: „A topical guide to Schenkerian literature: an annotated bibliography with indices“, Hillsdale 2004
- Burstyn, Shai: „In quest of the period ear“, in: Early Music, Vol. 25, Nr. 4 (1997), Oxford 1997, S. 693ff.
- Forte, Allen et al.: „Introduction to Schenkerian analysis“, New York/London 1982
- Kurth, Ernst: „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ‚Tristan‘“, Bern 1920
- Nottebohm, Gustav: „Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri“, in: „Beethovens Studien“, Bd. 1, Leipzig und Winterthur 1873

Verwendete Tonquellen:

- Barenboim, Daniel: „Beethoven: The Complete Piano Sonatas“, EMI-Records, 1998 (Aufgenommen 1966-69).

7. Anhang

Compact Disc: Barenboim, Daniel: „Beethoven: The Complete Piano Sonatas“, EMI-Records, 1998

- 1): Sonate op. 14/1, 1. Satz 6‘55“
- 2): Sonate op. 14/2, 1. Satz 7‘17“