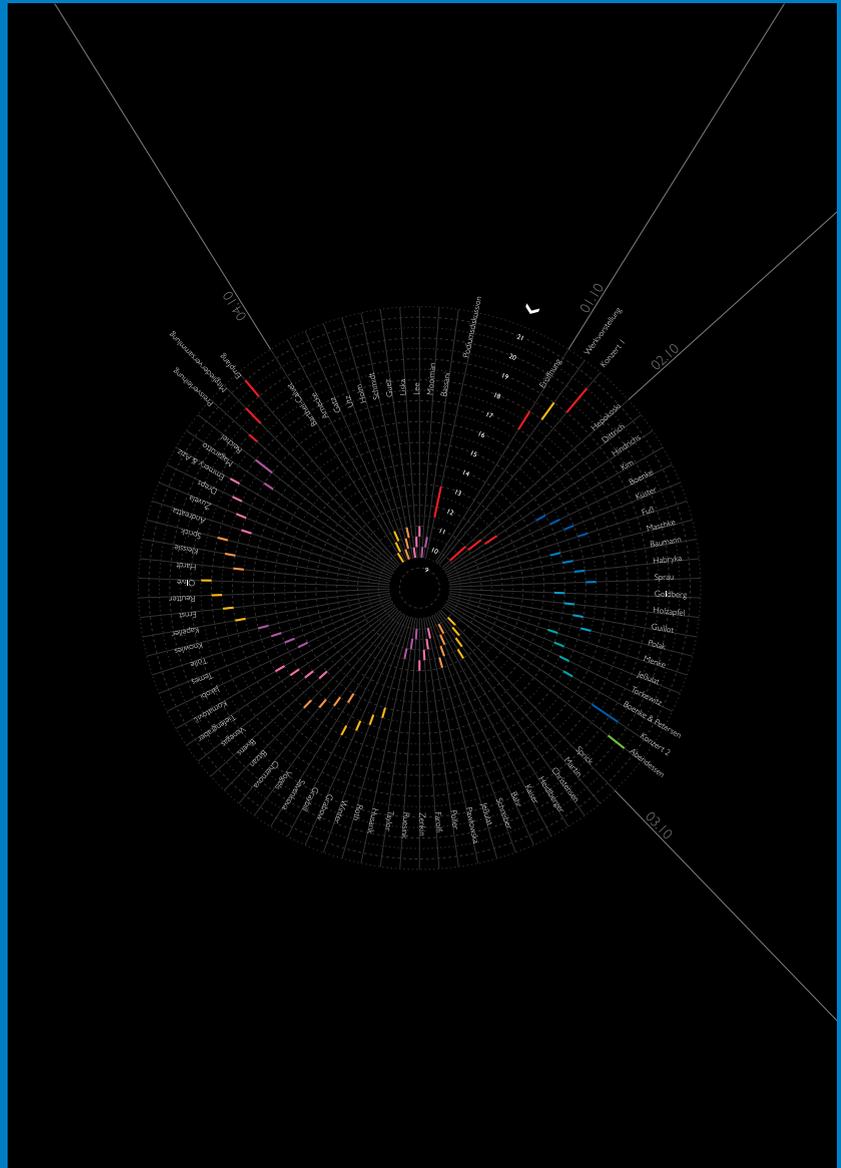


Gegliederte Zeit

15. Jahreskongress
der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015



Herausgegeben von Marcus Aydintan,
Florian Edler, Roger Graybill, Laura Krämer

Gegliederte Zeit

GMTH Proceedings 2015

Herausgegeben von
Florian Edler und Markus Neuwirth

Gegliederte Zeit



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2020

Gegliederte Zeit

15. Jahreskongress
der Gesellschaft für Musiktheorie
Berlin 2015

Herausgegeben von
Marcus Aydintan, Florian Edler,
Roger Graybill, Laura Krämer



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2020

Die Drucklegung dieses Berichts wurde von der Fakultät Musik der Universität der Künste Berlin sowie der Fachgruppe Musiktheorie an der Fakultät Musik der UdK Berlin ermöglicht.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2020
www.olms.de
Umschlagmotiv: © 2015 Kerstin Hille
Umschlaggestaltung: Barbara Gutjahr, Hamburg
Satz: satz&sonders GmbH, Dülmen
ISBN 978-3-487-42293-0

Inhalt

Vorwort	11
---------------	----

1 Revolution und Evolution in der Musik

Ulrich Kaiser

Von der Sequenz zur Kadenz

Zur Entstehungsgeschichte der Interpunktion von Sonatenmusik	17
--	----

Ariane Jeßulat

Urchoräle	32
-----------------	----

Reinhard Bahr

»Womit ihr später arbeiten werdet«

Das Vorspiel zu den Meistersingern, 3. Akt, und Bachs Fuga in g, BWV 861	48
--	----

Elena Chernova

Die fünfte Klaviersonate op. 53 (1907) – das letzte ›tonale‹ Werk

Skrjabins?

Historische Ansätze der russischen Musikforschung zur Tonsprache

Skrjabins	64
-----------------	----

Ewa Schreiber

To hear anew ...

Contemporary composers and the repertoire of the Viennese classics	79
--	----

2 Rhythmus, Metrum, Form

2.1 Musikalische Zeitgestaltung, Form und Syntax in europäischer Musik bis 1900

Julian Habryka

Der Einfluss von Kanonmodellen auf Grundtonfortschreitungen	95
---	----

Inhalt

Susanne Hardt

Vivaldi und das Bausteinprinzip 106

Benjamin Sprick

Geteilte Einheit

Überlegungen zur Anfangswendung von Bachs Suite für

Violoncello solo, BWV 1011 110

Elke Reichel

Musiktheater als inszenierte Zeit

Zum Zusammenhang von dramaturgischer und harmonisch-

kontrapunktischer Zeitgestaltung in Mozarts Bühnenwerken 119

Gabriel Ignacio Venegas

The Bruckner Challenge

In- and Outward Dialogues in The Third Symphony's Slow Movement(s) 136

Nikola Komatović

The composer whom analysts love(d) to hate

Exemplarische Untersuchungen zu spättonalen Phänomenen im

Werk César Francks 148

2.2 Musikalische Zeit und Syntax im 20. und 21. Jahrhundert

Hans Peter Reutter

›Alla napolitana‹ oder Abschiedsgestus

Ein ›Satzmodell‹ bei Stravinskij? 161

Henrik Holm

Die Zeitgestaltung in der Interpretationskunst Wilhelm Furtwänglers ... 178

Sanja Kiš Žuvela

Der ›Goldene Schnitt‹ und die Fibonacci-Folge als Zeitgliederungsmuster

in der Musik des 20. Jahrhunderts 185

Jean Paul Olive

Temporal dimensions and expressive processes in *Pierrot Lunaire*

of Arnold Schoenberg 197

<i>Mario Cosimo Schmidt</i> Polyphonie oder Kontrapunkt Zu einer vergessenen begrifflichen Unterscheidung	206
<i>Krystoffer Dreps</i> Thema mit Variablen Zur Phänomenologie der Jazzkomposition und musikalischer Analyse . . .	219
<i>Bianca Țiplea Temeș</i> Das Verbiegen des Zeitpfeils Ligetis ametrische Uhren	227
<i>Kristina Knowles</i> »No Doubt They are Dream-Images« Meter and Memory in George Crumb's <i>Dream Images</i> from <i>Makrokosmos Volume 1</i>	238
<i>Moreno Andreatta</i> On Two Computational Models of the Pitch-Rhythm Correspondence A Focus on Milton Babbitt's and Iannis Xenakis's Theoretical Constructions	249
<i>Anne-Sylvie Barthel-Calvet</i> Categories of Rhythmic Organization in Xenakian Textures	260
<i>Tom Rojo Poller</i> Makro- und Mikrozeit Zur Temporalität zeitgenössischer Musik	272
<i>Almut Gatz</i> »... the passing seconds are loaded with resonances ... « Zur Zeitartikulation in Chaya Czernowins Ensemblestück <i>Lovesong</i>	284
2.3 Zeitgenössische Theorien zu Temporalität und Form	
<i>Manuel Farolfi</i> Der Modernismus in den Schriften Pierre Boulez', 1948–1952	305

Inhalt

Jin Hyun Kim

Rhythmus als erlebtes Phänomen

Philosophische und kognitionswissenschaftliche Perspektiven 319

Hans-Ulrich Fuß

Das musikalische Werkganze – ein rein theoretisches Konstrukt?

Überlegungen anhand von Jerrold Levinsons *Music in the Moment* 328

Małgorzata Pawłowska

Narrative and Time in Music

A Few Insights 344

Konstantin Zenkin

Time as the Material and Idea of Music 357

2.4 Rhythmus und Zeitgestaltung bei nicht-isochronen Metren
(Rhythm and timing in non-isochronous meter)

Rainer Polak

Non-Isochronous Meter Is Not Irregular

A Review of Theory and Evidence 365

Daniel Goldberg

Timing of Unequal Beats in Bulgarian Drumming 380

Andre Holzapfel

A Corpus Study on Rhythmic Modes in Turkish Makam Music and

Their Interaction with Meter 393

Gérald Guillot

Multi-level Anisochrony in Afro-Brazilian music 406

Justin London

Response to Goldberg, Holzapfel, and Guillot 422

3 Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen

Eva M. Maschke

Von Leonin und Perotin zum »Tod des Autors«
 Aktuelle Tendenzen der Notre-Dame-Forschung und ihre
 hochschuldidaktischen Konsequenzen 435

Kilian Sprau

»metra et numeri antiquorum«
 Zur Umsetzung sprachlicher Akzentmuster in Vertonungen
 lateinischer Dichtung 458

Florian Bassani

Die Zeit im Lied – das Lied in der Zeit.
 Zur Interpretationsgeschichte von Loewes *Die Uhr* seit den
 Anfängen der Tonaufnahme 471

Martin Grabow

Lehren an der »Kuhpfälzischen Tonschule«
 Voglers Modulationslehre im aktuellen Theorieunterricht 484

Bert Mooiman

Commonplacing
 On Historically Inspired Improvisation and Music Theory 500

Judith Winter

Grund-, Sext-, Sext-, Grund- ...
 Ein Vergleich von oktavregelähnlichen Systemen vor 1716 511

Roger Graybill

Drawing Inspiration from Europe
 A Three-Pronged Approach to Keyboard Pedagogy 523

Personen- und Werkregister 535

Sachregister 547

Vorwort

In mehrfacher Hinsicht empfiehlt sich für den 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) der Begriff des Historischen, der sich auf zweifache Weise verstehen lässt. Bezieht er sich im Allgemeinen schlechthin auf Vergangenes, so verbindet sich das Historische im emphatischen Verständnis mit Ereignissen und Orten, denen sich eine epochenübergreifende Bedeutsamkeit zuschreiben lässt. Zeitgleich mit dem 25. Jahrestag der deutschen Wiedervereinigung fand der Kongress vom 1. bis 4. Oktober 2015 an historischem Ort, im ungeteilten Berlin statt, was in der gemeinsamen Ausrichtung durch die Hochschule für Musik (HfM) »Hanns Eisler« und die Universität der Künste Berlin (UdK) sichtbar wurde.

Die musikalische Zeit, ihre Gliederung und Wahrnehmung, Bedeutung(en) und Bedeutungswandel standen im Mittelpunkt dieses Kongresses: Musik als Zeitkunst sowie Musiktheorie als historische Wissenschaft und Lehrtradition, die ihrer eigenen Geschichtlichkeit unterworfen ist.

Mit dem übergeordneten Thema »Gegliederte Zeit« befassten sich Vorträge in drei Sektionen. Ein Schlagwort aus Béla Bartóks *Harvard Lectures*¹ paraphrasierte der Titel der Sektion 1: »Revolution und Evolution in der Musik«. Diese Beiträge thematisierten die Veränderung, die sich plötzlich, radikal das Alte verwerfend oder allmählich und Altes bewahrend vollziehen kann. Und vor dem Hintergrund, dass bei der Bewertung von Kunstwerken Kriterien wie Modernität und Progressivität über Jahrhunderte ein zentraler Stellenwert zukam, welcher jedoch spätestens seit den 1960er Jahren durch alternative Konzepte herausgefordert wird, stellte sich die Frage nach der Aktualität einer in der Erkundung des Neuen bestehenden Funktion der Avantgarde sowie einer »nach vorne konzipierten Musikgeschichte«. ² Einen musikanalytischen Schwerpunkt setzte die Sektion 2 mit dem Thema »Rhythmus, Metrum, Form«. Die Themenfelder Rhythmus und Metrum konnten mehr Raum einnehmen als auf vergangenen GMTH-Kongressen, während die regelmäßig debattierten Fragen und Probleme musikalischer Form hier speziell in ihrem Verhältnis zur musikalischen Zeit und zu rhythmischen Phänomenen und eher weniger unter Gesichtspunkten der Konstruktion und Architektonik beleuchtet wurden. Der komplexen Interaktion

1 Bartók 1976, S. 358–361.

2 Hindrichs 2016, S. 15.

von Zeitebenen, mit der wir umgehen, indem in vergangenen Epochen entstandene Kunstwerke, die für uns aktuell bedeutsam sind, mit Konzepten ergründet werden, die wieder anderen – entweder gegenwärtigen oder historisch-vergangenen – Epochen entstammen, widmete sich die Sektion 3: »Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«.

Die von insgesamt rund 170 Teilnehmern besuchte Tagung zog eine breit gefächerte internationale Aufmerksamkeit auf sich, die sich der in mehrfacher Hinsicht bestehenden Aktualität des Generalthemas verdankt. So stellt die spezifische Bedeutung der zeitlichen Dimension in gegenwärtiger Musik, mag sie in der »Reduktion des werdenden Klangs auf seine Gegenwart«,³ in einem zur Beschränkung von Musik auf deren Fähigkeit zur Strukturierung von Zeit führenden Prozess⁴ oder ganz im Gegenteil in der Auflösung der Zeitlichkeit von Musik in deren Räumlichkeit erkannt werden,⁵ ein den internationalen Diskurs prägendes Forschungsgebiet dar. Um ein solches handelt es sich ferner bei Studien zu traditioneller Volksmusik weltweit, deren Charakteristika nicht selten im rhythmischen Bereich liegen. Eine Ursache für den großen Anteil englischsprachiger Beiträge besteht nicht zuletzt auch in der bedeutenden Rolle, die Formenlehre-Traditionen im nordamerikanischen Musiktheorie-Diskurs zukommt. International besetzt, nämlich mit Diskutierenden aus Berlin neben solchen aus Ungarn, Kroatien und der Slowakei, war auch die von Prof. Dr. Ariane Jeßulat geleitete Podiumsdiskussion zum Thema »Öffnung des Eisernen Vorhangs: Europäische Musikgeschichte nach 1989. Konstruktionen und Imaginationen«.

Ein wesentlicher Aspekt beim Kooperationskonzept dieses Kongresses bestand in der Ausrichtung zweier einander ergänzender Konzerte. Das »Berliner Cembalo-Ensemble«, das in der UdK auftrat, widmete sich mit Werken für drei Cembali von und mit Bezug auf Jean-Philippe Rameau der historischen Seite des Kongressthemas. Das in der HfM »Hanns Eisler« veranstaltete zweite Konzert mit dem »ensemble mosaik« machte die spezifische Auseinandersetzung mit dem Zeitphänomen in Gérard Griseys Spätwerk *Vortex Temporum* (1994–96) erfahrbar. Zugleich lag ihm ein besonderes Gliederungsprinzip zu Grunde, indem die Stücke des Abends dergestalt aufeinanderfolgten, dass ein jedes etwa halb so lang war wie das ihm vorausgehende.

3 Hindrichs 2014, S. 145.

4 Vgl. Hans Zender, »Was kann Musik heute sein?«, in: ders.: *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975–2003*, Wiesbaden u. a. 2004, S. 145–156, hier 151, zit. nach Grüny 2014, S. 225.

5 Vgl. Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997, S. 75, zit. nach ebd., S. 227.

Im Rahmen des Kongresses wurden auch die Preisträger der Nachwuchswettbewerbe geehrt. Für ihre Forschungsbeiträge im Bereich der musikalischen Analyse erhielten Michael Koch und Roberta Vidic Auszeichnungen. Die preisgekrönten Werke des künstlerischen Wettbewerbs von Julian Habryka, Michael Koch und Christian Tölle widmeten sich der Gestaltung eines Tonsatzes nach einer melodischen Vorlage von Heinrich Christoph Koch.

Geleitet wurde der Jahreskongress von Prof. Dr. Reinhard Schäfertöns (UdK) und Prof. Jörg Mainka (HfM »Hanns Eisler«). Ungewöhnlich im Vergleich mit anderen GMTH-Jahreskongressen war die Einbeziehung nicht allein der hauptamtlich Musiktheorie Lehrenden, sondern auch zahlreicher Lehrbeauftragter in die Organisation. Dieser Umstand verdankt sich deren enger Integration in die Fachgruppen beider Berliner Musikhochschulen und einer besonders kollegialen Art der Zusammenarbeit, die unter anderem dadurch ermöglicht wird, dass verhältnismäßig viele freiberuflich in Berlin Lehrende vor Ort wohnen. So wirkten auch die drei deutschsprachigen Herausgeber dieses Bandes in Berlin als Lehrbeauftragte. Der vierte Herausgeber Dr. Roger Graybill ist der UdK durch Hospitationen verbunden, die er hier und an anderen europäischen Musikhochschulen 2014 durchführte.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes wurden ebenso nach formalen wie inhaltlichen Gesichtspunkten redaktionell betreut. Damit nimmt der Kongressbericht eine Mittelposition zwischen dem primär dokumentierenden Konzept früherer GMTH-Kongressberichte und einem voll etablierten Peer Review-Verfahren, wie es bei nachfolgenden Berichten umgesetzt wird, ein. Aus Gründen einer besseren Lesbarkeit entschied sich die Redaktion für die Verwendung des generischen Maskulinums.

Für die Ermöglichung und Initiative zu dieser Publikation danken wir dem Dekan der Fakultät Musik der UdK Berlin Prof. Dr. Reinhard Schäfertöns sowie deren Präsidenten Prof. Martin Rennert. Dank für zusätzliche Unterstützung des Projekts gilt dem Vorstand der GMTH unter den Präsidentschaften von Prof. Dr. Gesine Schröder und Prof. Dr. Immanuel Ott. Für die freundliche und hilfreiche verlegerische Betreuung danken wir Dr. Doris Wendt und dem Olms-Verlag, für ihre engagierte Mitarbeit und anregenden Beiträge den Autoren dieses Bandes.

Marcus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill, Laura Krämer

Literatur

Bartók, Béla, *Essays*, hg. von Benjamin Suchoff, London 1976, S. 358–361.

Grüny, Christian, *Die Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist 2014.

Hindrichs, Gunnar, *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin 2014.

Hindrichs, Gunnar, »Musikalische Eschatologie«, in: *Musik & Ästhetik* 20, Heft 78 (2016), S. 10–19.

1 Revolution und Evolution in der Musik

Ulrich Kaiser

Von der Sequenz zur Kadenz

Zur Entstehungsgeschichte der Interpunktion von Sonatenmusik

Ausgangspunkt der Überlegungen ist die Beobachtung, dass sich in den ersten Formteilen von Suitensätzen (bis zum Doppelstrich) beispielsweise von Georg Friedrich Händel oder Johann Sebastian Bach zahlreiche aufwärtsführende melodisch-harmonische Sequenzen nachweisen lassen, während diese in nur wenig später entstandenen Sonatenexpositionen eine Seltenheit darstellen. Natürlich ließe sich gattungs- oder stilgeschichtlich argumentieren, dass ein Suitensatz aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts etwas anderes sei als eine in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts komponierte Sonate und dass die stilistische Differenz strukturelle Unterschiede rechtfertigen würde. Dem widerspricht jedoch, dass Joseph Riepel in kompositionstechnischer Hinsicht keinen Unterschied zwischen einem Menuett, einem Konzert, einer Arie oder einer Sinfonie (bzw. Sonate) sah.¹ Auf der Grundlage einer Nähe von Suitensatz- und Sonatensatzform² fokussiert der folgende Beitrag strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen barocken Tanz- und klassischen Sonatensätzen in den jeweils ersten größeren Formteilen (A-Teilen bzw. Expositionen).

Voraussetzungen

1. Es wird davon ausgegangen, dass in vielen Fällen Kadenzen eine gute Orientierungshilfe sind, um in Suiten- oder Sonatensätzen eine spezifische Formfunktion beobachten zu können. Eine Kadenz in der Ausgangstonart begrenzt

1 »Da aber ein Menuet, der Ausführung nach, nichts anders ist als ein Concert, eine Arie, oder Simphonie; welches du in etlichen Tagen ganz klar sehen wirst; also wollen wir immer ganz klein und verächtlich damit anfangen, um nur bloß was grösseres und lobwürdigeres daraus zu erlangen.« (Riepel 1752, S. 1.)

2 Kühn 1987, S. 148; Bandur 1998, Sp. 1612 u. a.

beispielsweise häufig die Formfunktion ›Anfang‹, die in Sonatenmusik in Suitensatzkompositionen keinen speziellen Namen hat und als Hauptsatz oder Thema bezeichnet wird. Kadenzen in der Nebentonart wiederum beenden den ersten größeren Formteil (A-Teil bzw. Exposition). Zwischen diesen Kadenzen sind in Suitensätzen gelegentlich, in Sonatensätzen häufig Halbschlüsse der Ausgangs- oder Nebentonart anzutreffen, so dass hier weitere Formfunktionen bestimmt werden können (die Formfunktionen ›nach einem Ganzschluss der Ausgangstonart und vor einem Halbschluss‹ bzw. ›nach einem Halbschluss und vor einem Ganzschluss der Nebentonart‹). Die Kennzeichnung solcher Kadenzen orientiert sich im Folgenden an der bei Heinrich Christoph Koch dargelegten Ordnung: Ganzschluss der Haupttonart (K1), Halbschluss der Haupttonart (K2), Halbschluss der Nebentonart (K3)³ und Ganzschluss der Nebentonart (K4)⁴. In der hier verwendeten Chiffrierung werden Wiederholungen und variierte Wiederholungen von Kadenzen gleichen Typs nicht berücksichtigt, das heißt, die Expositionen der Kopfsätze der Sonaten KV 309 (284b) und KV 332 (300k) sind Ausprägungen des gleichen Expositionstyps K1-K3-K4, die Exposition des Kopfsatzes der Sonate Hob. XVI:2 hingegen zeigt eine Ausprägung des Expositionstyps K1-K2-K3-K4. Die Begriffe Ganz- und Halbschluss werden zudem in einem heutigen Verständnis gebraucht, Kochs Differenzierung zwischen ›Absatz‹, ›Schlusssatz‹ und ›Cadenz‹ ist historisch relevant,⁵ für die vorliegende Untersuchung jedoch nicht von Bedeutung.

2. Zur Vermessung der Harmonik vor einem Halbschluss wird die Struktur einer Tonleiter⁶ als Idealtypus (im Sinne von Max Weber⁷) für funktionale Analysen⁸ verwendet. Die folgende Abbildung veranschaulicht diesen Sachverhalt unter Verwendung einer ›Regola dell'ottava‹ von Johann Adolf Scheibe.⁹

3 In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist die Nebentonart üblicherweise in Dur-Kompositionen die V. Stufe, in Moll-Kompositionen die III. Stufe.

4 Koch 1993 (III), S. 341–346, vgl. hierzu Kaiser 2007, S. 100.

5 Vgl. hierzu Steiner 2016, S. 280ff.

6 Vgl. hierzu Kaiser 2009.

7 Weber 1922, S. 191.

8 Luhmann 1962.

9 Scheibe 1773, S. 161.

Analysen zum Typ K1-K3-K4

Zur Veranschaulichung von Gemeinsamkeiten werden in einem ersten Schritt Kompositionen verglichen, die im ersten größeren Formabschnitt einen Ganzschluss der Ausgangstonart sowie einen Halbschluss und einen Ganzschluss der Nebentonart aufweisen (K1-K3-K4). Das folgende Notenbeispiel (Abbildung 2) zeigt die Takte 9–12 aus der Courante der *Französischen Suite* G-Dur, BWV 816, von Johann Sebastian Bach:¹²

The image shows a musical score for the Courante from the French Suite in G major, BWV 816, measures 9-12. The score is in 3/4 time and G major. It shows a sequence of chords: G I (K1), in D-Dur: ii, VI, ii, V, I, + Halbschluss (K3). The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of six measures. The first measure is a whole note chord G I (K1). The second measure is a half note chord ii in D-Dur. The third measure is a half note chord VI in D-Dur. The fourth measure is a half note chord ii in D-Dur. The fifth measure is a half note chord V in D-Dur. The sixth measure is a whole note chord I in D-Dur, followed by a half rest and a quarter note chord, labeled as Halbschluss (K3).

Abbildung 2: J.S. Bach, *Französische Suite* G-Dur, BWV 816, Courante, Takte 9–12

Die abgebildete Taktgruppe beginnt mit dem Ganzschluss in der Haupttonart G-Dur (K1) und endet mit dem Halbschluss der Nebentonart D-Dur (K3). Die Vorbereitung des Halbschlusses erfolgt durch die Fonte-Harmonik, der ein einleitender e-Moll-Klang vorangestellt ist. Diese Harmoniefolge wurde bereits im Zusammenhang mit Haydns Sonate Es-Dur, Hob. XVI:45 (Takte 14–17) erwähnt (siehe Abbildung 1).

Das folgende Diagramm (Abbildung 3) veranschaulicht, dass sich eine Taktgruppe in vergleichbarer Formfunktion – also zwischen einem Ganzschluss in der Ausgangstonart und einem Halbschluss in der Nebentonart – auch in der Exposition des Kopfsatzes der Sonate F-Dur, KV 332 (300k), findet.

Aus diesem Grunde bietet sich eine Gegenüberstellung dieser beiden Passagen an. Abbildung 4 zeigt die beiden in der Abbildung 3 gekennzeichneten Taktgruppen in einer synoptischen Notendarstellung: Im oberen Klaviersystem befindet sich der nach F-Dur transponierte Notentext der Courante aus BWV 816, im unteren Klaviersystem die entsprechende Passage aus Mozarts F-Dur-Sonate. Der Übersichtlichkeit halber werden die Töne des Tonleiter-Idealtypus (4–1 Modell $\langle fa-ut \rangle$) durch Buchstaben zwischen den Systemen angezeigt:

¹² Aus pragmatischen Gründen beginnen alle folgenden Notenbeispiele mit dem Ganzschluss der Ausgangstonart (K1) und enden mit dem Halbschluss der Nebentonart (K3). Dadurch ist die Typenbildung K1-K3-K4 ersichtlich, weil der Ganzschluss der Nebentonart (K4) als Standard am Wiederholungszeichen bzw. am Ende des ersten größeren Formteils gelten darf.

W. A. Mozart, KV 332 (300k), 1. Satz, Exposition

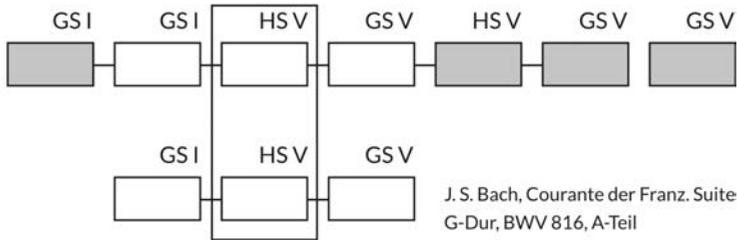


Abbildung 3: Gegenüberstellung von Taktgruppen bei Mozart und Bach

Abbildung 4: Synoptische Notendarstellung von Abschnitten aus der Sonate F-Dur, KV 332 (300k), von W.A. Mozart und der Courante aus der *Französischen Suite* G-Dur, BWV 816, von J.S. Bach

Gemeinsamkeiten liegen im dominantischen Auftakt und im Beginn in Moll. Eine weitere Übereinstimmung zeigen die Glieder der Fonte-Harmonik (A-Dur/d-Moll und G-Dur/C-Dur bzw. c-Moll), wobei die Nebentonart bei Bach ohne, bei Mozart mit Molleintrübung erscheint. Eine weitere Kongruenz besteht im Übergang zur prolongierten Dominante der Nebentonart (K3), jedoch das vielleicht wichtigste gemeinsame Merkmal beider Taktgruppen ist die identische Formfunktion. Beide Taktgruppen folgen einer kadenzell abgeschlossenen Gestaltung der I. Stufe, der sich wiederum eine weitere (in der Abbildung 6 nicht gezeigte) Taktgruppe anschließt, die mit einem Ganzschluss in der Nebentonart endet. Der Blick auf die Gemeinsamkeiten schärft gleichzeitig das Bewusstsein für die Individualität der Ausarbeitungen. Auf der einen Seite steht die schlichte Gestaltung Bachs, die mit der gleichmäßigen Rhythmik an die zweite Kontrapunktgattung nach Johann Joseph Fux erinnert, auf der anderen die manieristische und Theaterdonner assoziierende Inszenierung Mozarts, deren Charakter und rhythmisch-metrische Feinheiten schon ausgiebig in der Forschung thematisiert worden sind.

In der gleichen Formfunktion wie bei Mozart – das heißt: zwischen einem Ganzschluss der Ausgangstonart (K1) und einem Halbschluss der Nebentonart (K3) – erklingt auch im Kopfsatz von Haydns Klaviersonate Es-Dur, Hob. XVI:28, eine Fonte-Harmonik:

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of Haydn's Sonata in E major, Op. 31, No. 28. The score is written in 3/4 time and E major. It consists of two systems. The first system shows the right and left hands with a figured bass line below. The figured bass line includes the following figures: GS I (K1), VI ii, V, and I. The second system shows the continuation of the piece, ending with a trill and a half cadence in the secondary key (K3), indicated by the text "+ Halbschluss HS V (K3)".

Abbildung 5: Ganzschluss der Ausgangstonart, Fonte-Sequenz und Halbschluss der Nebentonart im Kopfsatz der Klaviersonate Es-Dur, Hob. XVI:28, Takte 16–24

Eine Ausprägung des Modells K1-K3-K4 findet sich auch in der Courante aus der Suite A-Dur, HWV 426, von G.F. Händel:

GS I (K1) in E-Dur: IV I V I + HSV (K3)

Abbildung 6: G.F. Händel, Courante aus der Suite A-Dur, HWV 426, Takte 10–15

Nach dem Ganzschluss der Ausgangstonart (K1) erklingt hier eine Gestaltung, die häufig Anfänge von Taktgruppen kennzeichnet¹³ und die eine Festigung der Haupttonart bewirkt. Ihr schließt sich eine über das >4–1 Modell (fa–ut)< beschreibbare IV-I-V-I-Harmonik in der Nebentonart an (Regola-Standardharmonik). Die IV-I-V-I-Harmoniefolge sowie die Fonte-Harmonik bilden funktional äquivalente Gestaltungsmöglichkeiten im Sinne Niklas Luhmanns im Hinblick auf die Vorbereitung eines Halbschlusses in der Nebentonart. Dass der Halbschluss in Händels Courante in A-Dur aufgrund des Quartvorhalts im Alt, der Fortsetzung in höherer Lage sowie der Imitation des Basses schwächer wirkt als die bisher erörterten Halbschlüsse, ist unbestritten. Deutlicher hingegen ist die Schlusswirkung wieder im Schlusssatz der Violinsonate A-Dur, HWV 361, aus Händels Op. 1:¹⁴

GS I (K1) in E-Dur: IV I V I + Halbschluss (K3)

Abbildung 7: G.F. Händel, 4. Satz (Gigue) der Violinsonate A-Dur, HWV 361, Takte 6–8

In einem Werk des jungen Mozart, der Sonate für Klavier, Violine (oder Flöte) und Violoncello C-Dur, KV 14, geht die Kadenzausarbeitung mit einer noch größeren Zäsur einher. Jenseits der Unterschiede ist jedoch die satztechnische Nähe dieser Gestaltung zu der von Händel offensichtlich:

¹³ Im deutschsprachigen musiktheoretischen Diskurs wird diese kadenzuelle Gestaltung auch als »Initialmodell« (Kaiser 1998/2, S. 384) oder »exordiale ›Minimalkadenz«« (Fladt 2005, S. 365) bezeichnet, Robert O. Gjerdingen subsumiert sie unter die Bezeichnung »opening gambit« (Gjerdingen 2007, S. 45 ff.).

¹⁴ Der Satz wird zwar von Händel nicht explizit als Tanz gekennzeichnet, ein Vergleich mit der Gigue A-Dur weist ihn jedoch eindeutig als Suitensatzkomposition bzw. Gigue aus.

GS I (K1) in G-Dur: IV I

V I + Halbschluss (K3)

Abbildung 8: W.A. Mozart, Sonate für Klavier, Violine (Flöte) und Violoncello C-Dur, KV 14, (Klavierpart), Takte 11–13

In den nach 1770 entstandenen Klaviersonaten von Haydn und Mozart lassen sich zahlreiche Expositionen durch das Modell K1-K3-K4 angemessen beschreiben,¹⁵ zum Beispiel der dritte Satz der Klaviersonate C-Dur, KV 279 (189d):

GS I (K1) in G-Dur: IV I V

V [I] vi + Halbschluss (K3)

Abbildung 9: W.A. Mozart, dritter Satz der Klaviersonate C-Dur, KV 189d (279), Takte 10–18

¹⁵ Zum Beispiel die Kopfsätze der Klaviersonaten Haydns Hob. XVI:51, 23, 46, 35, 45, 52, 49, 25 sowie die jeweils dritten Sätze der Sonaten Hob. XVI: 45, 52 und 46. In den Klaviersonaten Mozarts die Kopfsätze der Sonaten KV 310 (300d), 457, 533 sowie die jeweils dritten Sätze der Sonaten KV 457, 311 (284c), 333 (315c), 330 (300h), 280 (189e), 281 (189f) und 310 (300d).

Analysen zum Typ K1-K4

Mozarts Ausarbeitungen, die auf Verständlichkeit und ein Liebhaberpublikum zielen, lassen sich solche Bachs gegenüberstellen, in denen sich mit dem Erreichen der Dominante der Nebentonart keine Zäsur bzw. halbschlüssige Wirkung mehr verbindet. Expositionen dieses Typs, der im Folgenden als K1-K4 gekennzeichnet wird, finden sich in Werken aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts häufig. Die Exposition der Gigue aus der *Französischen Suite* E-Dur, BWV 817, lässt sich beispielsweise durch das Modell K1-K4 verstehen. Bach vermeidet hier mit einer durchgehenden Rhythmik sowie einer Sequenz ab dem Erreichen der Dominanthermonie der Nebentonart (Fis-Dur) eine Halbschlusswirkung.

GS I (K1) in H-Dur: VI ii V

I IV ii V + Weiterführung als Sequenz

Abbildung 10: J.S. Bach, Gigue der *Französischen Suite* E-Dur, BWV 817, Takte 7–14

Am Anfang des Beispiels ist der Ganzschluss der Ausgangstonart zu sehen. Die harmonische Bewegung lässt sich über das 4–1 Modell >fa-ut< ($e-h$) beschreiben, wobei die an dieser formalen Position bereits mehrfach beobachtete Fonte-Harmonik um ein vorangestelltes fis-Moll und ein nachgestelltes cis-Moll erweitert ist. Von H aus beginnt eine Monte-Harmonik (im Sinne Riepels: I-IV-ii-V),¹⁶ mit der die Dominante der Nebentonart herbeigeführt wird. Jedoch verbindet sich mit dieser Dominante keine Halbschlusswirkung, was einerseits daran liegt, dass sie über eine melodisch-harmonische Sequenz erreicht wird und andererseits daran, dass hier ohne jegliche Unterbrechung des rhythmischen Verlaufs eine neue Sequenz beginnt.

16 Riepel 1752, S. 19.

Durch das Modell K1-K4 lassen sich auch einige Expositionen im Klavierwerk Haydns sowie Mozarts angemessen verstehen, z. B. in den Kopfsätzen von Haydns Divertimenti Hob. XVI:3, 4, 7 sowie der Sonate XVI:18 und Mozarts Klavier-Violinsonaten KV 9, KV 13 sowie KV 27.

Auch in anderen Suitensätzen, in denen im ersten größeren Formteil zwischen der K1 und K4 kein Halbschluss erklingt, lassen sich in der Formfunktion des Halbschlusses Monte-Gestaltungen beobachten.

Abbildung 11: J.S. Bach, *Englische Suite* A-Dur, BWV 806, Courante II, Takte 8–13

Von Bedeutung ist, dass die Harmonik einer Monte-Sequenz wie in BWV 806 und die eines idealtypischen Halbschlusses identisch sind oder anders ausgedrückt: Ob eine Monte-Sequenz oder ein Halbschluss erklingt, ist aus heutiger Sicht keine Frage der harmonischen, sondern der rhythmisch-melodischen Inszenierung.

Abbildung 12: Monte als Sequenz in der Courante II aus BWV 806 von J.S. Bach (transponiert nach C-Dur) und als Halbschluss im Kopfsatz der begleiteten Klaviersonate C-Dur, KV 28 (Klavierpart, Takte 10–11)

Diese Beobachtung ermöglicht eine Erweiterung der theoretischen Überlegungen: Es besteht ein Zusammenhang zwischen dem sekundweise aufwärts sequenzierten Quintfall (Monte) und den im Gliederungsmodell nach Koch vorkommenden Halbschlüssen. Kompositionsgeschichtliches Indiz hierfür wäre die Häufigkeit dieser Sequenz in Expositionen von Werken aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowie deren Seltenheit in Sonatenexpositionen aus der zwei-

ten.¹⁷ Als theoriegeschichtliches Indiz könnten die Schriften Riepels angeführt werden. Hier erläutert der Praeceptor seinem Discantisten, dass die Sequenz I-IV-II-V – also das, was heute und von Riepel drei Jahre später als Monte-Sequenz bezeichnet wird – »nur etwan einem Anfänger, welcher sonst keinen Gesang zu formen weiß«¹⁸ etwas taue. Interessant ist dabei, dass sich der Praeceptor nicht etwa gegen Sequenzen allgemein ausspricht – die Bedeutung der Fonte-Sequenz (VI-ii-V-I) für Mittelteile wird ausgiebig und lobend hervorgehoben –, sondern explizit gegen die aufsteigende Monte-Sequenz:

oder.
Der Quarsprung bleibt dennoch, wenn der
Daß schon so anfängt:

hauptton. Absaq. hauptton. Absaq.
I 2 3 4 I 2 3 4 4 4

Diese zwei sogeistaltete Absätze kommen auch just auf den Schlag heraus, als wir das alte bekannte Lieblein im
vortzten Theile lauset, i. E.

&c.
Daher werden sie von vielen (mit aller Hochachtung gesprochen) ein Schusterfleck genennet; weil sie nur et
wan einem Anfänger dienen, welcher sonst keinen Gesang zu formiren weiß.

Abbildung 13: Die Monte als Sequenz nach J. Riepel
(Schusterfleck)

Zur Verbesserung empfiehlt der Praeceptor das Aufbrechen der Parallelität von Harmonik und Gerüstsatz, wobei die Asymmetrie von sequenzieller Harmonik und Oberstimmengestaltung in vielen Beispielen zu typischen Halbschlusswirkungen führt. Das folgende Beispiel zeigt zwei seiner melodischen Umgestaltungen:¹⁹

Praec. Sonst nichts, als daß man zur Noth den andern Zweyer ein wenig verändert, i. E.
oder.
(Wie auch bey den vorigen Brüdern; nebst O.)

Abbildung 14: Riepels Umgestaltung der Monte-Sequenz

17 Wie z. B. im Kopfsatz der Sonate F-Dur, KV 280 (189e) von Mozart (Takte 35–40). Hier erklingt die Monte-Sequenz jedoch in erweiterter Form (I-IV-II-V-III-vi) und in einer anderen Formfunktion (Vorbereitung des Ganzschlusses in der Nebentonart).

18 Riepel 1752, S. 19.

19 Ebd.

In der Allemande der Suite A-Dur, HWV 426, findet sich nach einem ›geflohenen‹ Ganzschluss in der Ausgangstonart (K1) und vor dem Halbschluss in der Nebentonart (K3) ein unvollkommener Ganzschluss in fis-Moll, das heißt, in der vi. Stufe der Ausgangstonart A-Dur. Diese Kadenz kann als Festigung der ii. Stufe im Rahmen einer VI-ii-V-I-Fonte-Harmonik in der Nebentonart interpretiert werden, die – wie in den bisherigen Beispielen – in der Formfunktion zwischen einem Ganzschluss der Ausgangstonart und einem Halbschluss der Nebentonart auftritt. Während die Harmonik für diese formale Position also nicht ungewöhnlich ist, darf die kadenzielle Teilung der viergliedrigen Harmoniefolge (VI-ii || V-I) als eine Besonderheit Händels gelten, die sich bei Bach und Mozart nur selten findet.²¹

Zusammenfassung

In diesem Beitrag wurden erste Formteile von Suitensätzen Händels und Bachs mit Expositionen von J. Haydn und W.A. Mozart verglichen. Konstanter Vergleichsgesichtspunkt²² war die Formfunktion ›nach einem Ganzschluss der Ausgangstonart und vor einem Halbschluss der Nebentonart‹.²³ Akzeptiert man darüber hinaus die These, dass die Monte-Harmonik struktureller Vorläufer jener Halbschlüsse in der Haupt- und Nebentonart ist, die für Sonatenexpositionen als ausgesprochen charakteristisch gelten dürfen (H.Chr. Koch), lassen sich einige Suitensatzexpositionen benennen, deren formaler Verlauf Sonatenexpositionen strukturell sehr ähnlich ist. Die strukturellen Gemeinsamkeiten wiederum bilden eine tragfähige Grundlage, um die individuellen Gestaltungen bzw. den speziellen Ausdruck der jeweiligen Werke besser verstehen zu können.

21 Bei Bach beispielsweise in der Courante der Partita D-Dur, BWV 828, Takte 5–8, aus *Clavierübung I*, bei Mozart im dritten Satz der Violinsonate F-Dur, KV 376 (374d), Takte 36–44. Vgl. hierzu Kaiser 2009, S. 359.

22 Luhmann 1992, S. 403–404.

23 Diese Formfunktion wird in Sonatenmusik als ›Überleitung‹ bezeichnet und hat in Suitensätzen keinen entsprechenden Namen, vgl. hierzu Kaiser 2009.