

INHALT

VORBEMERKUNG: DAS ANALYSIEREN SELBST	7
HÖRANALYSE UND LESEANALYSE	10
BEDINGUNGEN	14
Der Anfang	14
Bestandsaufnahme und Deutung	17
System-Analyse.....	19
Musiken.....	20
Nicht immer »alles«	21
Das Wesentliche	22
Staunen.....	26
Beziehungen	27
Kategorien.....	29
Linie contra Klang	30
Repertoire	32
Musik abschreiben	33
SPRACHE	34
Ich	34
Farbigkeit	34
Um Sprache ringen.....	35
Einfachheit	35
Nicht kumpelhaft	35
Variabel darstellen	36
Gleich anfangen.....	36
Sprecharten	36
BEGRIFFE	38
TOPOI	41
Schlußformel	43
Interrogatio	44
Fauxbourdon	45
Lamentobaß	47
Diatonik und Chromatik	51
FRAGEN STELLEN	53
Harmonik	53
Melodik	89
Rhythmik	107
Anfang und Schluß	129
Satzart	134

Reichtum	137
Struktur	139
Wiederholung	141
Taktgruppen	146
Register	155
Besetzung	157
Pausen	160
Sprachweisen	166
Zeit	169
Norm und Verstoß	172
Form und Idee	178
STÜCKE, DIE NICHTS HERGEBEN	186
SPRACHVERTONUNGEN	194
Sprachlos	194
Musik weiß mehr	195
Das Unsagbare	195
Musiksprachen	195
Der Text als Herrscher	196
Aus gleichem Geiste	196
Das Gemeinte	197
Bilder	198
Sich ändernder Ton	199
Gesteigertes Sprechen	200
Volkston	201
SELBSTVERSTÄNDNIS UND AKTUALITÄT	203
ANALYTISCHE DENKWEISEN	210
Fundamentalbaß	211
Funktionen	213
Schichten	215
Substanzgemeinschaft	217
Thematischer Kern	220
Energie	222
Entwickelnde Variation	224
SACHREGISTER	227
VERZEICHNIS DER ANGESPROCHENEN WERKE	232

Polemische Gegenfrage: Bräuchte ein Lehrer wirklich so viele Analysen, wenn er vorab gelernt hätte, sich *eigenständig* Musik zu erarbeiten?

Notwendig ist es, sich um das »Vorher« zu kümmern: um analytische Prozesse - statt um Resultate. Ein Ergebnis läßt sich bewundern oder kritisieren, vielleicht auch zum Vorbild nehmen, aber es verrät nichts mehr von seiner Entstehungsgeschichte - und deren Schwierigkeiten. Gerade dies jedoch scheint mir wichtig: *Wege zu zeigen zur fertigen Analyse*, Gespür, Fähigkeit, Kompetenz für das *Analysieren* auszubilden.

Arnold Schönberg formulierte die schöne Unterscheidung zwischen »wie es gemacht ist« und »was es ist«. Das erste beschreibt den technischen, das zweite den ästhetischen Aspekt: kompositorische *Machart* und wesenhafter *Sinn* als zwei Seiten derselben Sache. Ästhetik ist, auf allen Ebenen, Gegenstück und Ergänzung von Technik: Ein *Werk* fängt im Kompositionstechnischen seinen Gehalt ein - mag er, im Vokabular der historischen Quellen, als barocker *Affekt*, als klassischer *Charakter* oder seit 1800 als kompositorische *Idee* benannt sein; bei der *Erarbeitung* eines Werkes ist spieltechnische Sicherheit die Basis künstlerischer Gestaltung; ein *Vortrag* wurde schon ab 1800 als (technisch) »richtig« oder (ästhetisch) »schön« gewertet; und *Analyse* sucht, all dem entsprechend, mit und in der Kompositionsweise das musikalische Wesen zu fassen. Das erste (»wie es gemacht ist«) läßt sich lernen, mit viel Übung, Erfahrung, Wissen; es dominiert gemeinhin in Analysen, da es weniger Brisanz und Fallstricke hat als der Versuch, Kompositionstechnik und Wesen zusammenzuführen. Um das zweite (»was es ist«) geht es diesem Buch; hier liegt der eigentliche analytische Anspruch. Gewonnen aber ist zunächst viel, wenn der Analytiker sein Handwerk beherrscht: wenn er imstande ist, musikalisch genau zu sehen.

Dieses Buch verkündet allerdings nicht, im Brustton der Überzeugung, wie Analyse »geht«; das weiß ich abstrakt auch nicht. Aber das, was hier vorgestellt wird, bietet einer Analyse mögliche Handhaben und Angriffspunkte. Es demonstriert, welche und wieviele Blickwinkel sie nutzen kann. Der Sinn meiner Kommentare (sie sollen *unbedingt*, wie auch die jeweils empfohlene Literatur, *nach* der eigenen Auseinandersetzung mit dem Werk gelesen werden) ist es also nicht, Werke erschöpfend darzustellen oder dem Leser Vorschriften zu machen. Sie möchten die reiche Palette *analytischer Möglichkeiten* aufzeigen.

In der Kunst gibt es letztlich kein »richtig« oder »falsch«, sondern nur Grade von Angemessenheit. Meine Interpretationen beanspruchen nicht »die« Wahrheit für sich; das gelegentlich hinzugefügte »persönlich« will dies ausdrücklich bekräftigen. Denn »die« Analyse gibt es nicht, weder als feststehende, lehrbare Methode (ein Vorgehen, das dem Stück X gerecht ist, kann am Stück Y hoffnungslos vorbeiziehen) noch im Ergebnis (das immer ausschnittshaft und vorläufig sein wird).

Die Beispiele wurden, soweit von der Sache her möglich, unter dem Gesichtspunkt ausgewählt, daß die Noten leicht zugänglich sind. Die vielleicht verwirrende Fülle und inhaltliche Vielfalt der Beispiele sollte niemanden erdrücken oder verschrecken, sondern im Gegenteil dazu verlocken, selbst noch auf Entdeckungsreise zu gehen; so erst erschließt sich der faszinierende Reichtum musikalischen Sprechens.

Häufig heißt es in diesem Buch »vergleiche« oder »siehe auch«. Den Leser bitte ich dabei um Geduld. Hin- und Herblättern kann lästig werden. Solche Unbequemlichkeit mute ich dem Leser aus drei Gründen dennoch zu: Die Querverweise sorgen dafür, daß jedes Kapitel *unabhängig* von den anderen gelesen werden kann. Die Verweise wollen darüber hinaus tatsächlich auch zum *Blättern* - an Stelle eines nur gestrengen Studiums - animieren; so könnte sich aus vielfarbigen Eindrücken ein Bild des Analysierens formen. Und schließlich ist es nicht nur ein Gebot praktischer Vernunft, auf weitere Beispiele dann zu verzichten, wenn sie keine grundsätzlich neuen Erkenntnisse bringen, sondern auch ein Gebot der Sache selbst: Ich erfahre mehr von einer Musik, wenn ich sie *mehrfach anschaue*.

Die durchgehend gestellten *Aufgaben* ermuntern zu eigener Analyse. Wo nötig, geben Kommentare oder gezielte Fragen eine Hilfe. Man scheue auf keinen Fall die Mühe, sich den Aufgaben wirklich auszusetzen und musikalische Ausschnitte im Zusammenhang des Werkganzen zu studieren; nur so kann dieses Buch etwas einbringen.

Frau Dr. Jutta Schmoll-Barthel vom Bärenreiter-Verlag danke ich herzlich für ihr aufmerksames, engagiertes Lektorat.

Ich widme dieses Buch Diether de la Motte, meinem Lehrer vor langen Jahren - der nie »Lehrer« war, sondern sich von Beginn an als Kollege in Sachen Musik verstand und benahm: dem feinsinnigen Menschen, dem ideenreichen Künstler, dem Freund. Musiktheorie heute hat ihm viel zu verdanken.

Mühldorf am Inn, im Oktober 1992

Clemens Kühn

Ich bitte den Leser, *alle Beispiele*, bei denen ein ● steht, *zunächst selbst zu untersuchen und danach erst die Kommentare dieses Buches zu lesen: zum Vergleich, zur Anregung, um zu widersprechen oder als Korrektiv.*

HÖRANALYSE UND LESEANALYSE

1. Ich erinnere mich noch lebhaft an ein Konzert, in dem ich zum ersten Mal Mozarts Klavierkonzert A-Dur KV 488 hörte. Der langsame Satz begann:



Das Ohr registrierte sekundenschnell: Das *Klavier* fängt an, 6/8-Takt, fis-Moll, volltakter Beginn, dreistimmiger Satz aus Melodie und Begleitung, Siciliano-Typus, ein Anflug von Wehmut. Plötzlich, im zweiten Takt, aber geschah es:



Auf das melodische Ausscheren und den Absturz in den tiefen Ton war man nicht vorbereitet. Der Satz brach unvermittelt auseinander. Daß der tiefe Ton Eis war, konnte ich nicht identifizieren, und restlos klar waren mir auch nicht die nachfolgenden (T. 6ff.) harmonischen Täuschungen. Zurück aber blieb ein Gefühl von Verstörung. Das scheinbar Gesicherte, da Typologische, des Anfangs war dahin; die Musik gewann eine zutiefst *eigene* Ausdrucksqualität.

Der spätere erwartungsvolle Blick in die Partitur brachte Klarheit. Gewiß jedoch - deswegen sei dieses private Erlebnis berichtet - hätte mich der zweite Takt nicht derart aufgeschreckt, hätte ich die Noten verfolgen können: Dem Hören wurde zum Abenteuer, was ein schneller Blick überlesen oder sich einfach ins Normale zurechtgelesen hätte. Hören, als sinnliche Wahrnehmung, kann eine Intensität des Augenblicks erleben, die dem Lesen verschlossen bleibt. Dem Lesen, als denkendem Nachvollzug, sind andererseits feinste Entdeckungen möglich, die dem Hören direkt nicht bewußt zu werden brauchen.

Zwischen *Höranalyse* und *Leseanalyse* bestehen also gravierende Differenzen. Man sollte sie verstehen, um sie für die eigene Analyse fruchtbar machen zu können:

- Hören geschieht im Moment. Das Auge ist immer voraus, »weiß« daher, was kommen wird.
- Hören setzt Gegenwärtiges in Beziehung zu bereits Wahrgenommenem und noch oder »folglich« zu Erwartendem; ein Hören, das sich nicht nur

dem Moment hingibt, überblendet ständig das (bekannte) Vergangene und das (fiktive) Zukünftige mit dem real Erklingenden. Das Lesen dagegen ist frei. Es kann beliebig oft hin und her springen zwischen »jetzt«, »früher« und »später«.

- Hören kann wahrhaft überrascht werden. Lesen läuft eher Gefahr - da es immer das Gesamt vor sich hat -, musikalisch Aufregendes zu glätten und umstandslos »richtig« einzuordnen.

Ein Stück, das zu analysieren ist, sollte daher *zunächst nur gehört* werden, *ohne* Noten in den Händen. Alternative: Das Stück »stumm« lesen und bei jenen Stellen aufmerken, bei denen die innere Vorstellungskraft versagt.

2. Nach dem Hören scheinen mir auch zwei allgemeinere Fragen wichtig (die Antworten werden sicherlich beeinflusst von der persönlichen Hörweise und Befindlichkeit, sind aber nicht total davon abhängig):

- Welche *Wirkung* hatte die Musik auf mich? Ihr *Charakter* läßt sich genauer fassen an den *Eindrücken*, die sie vermittelt.

- Was eigentlich habe ich *behalten*? Was sich mir einprägt, kann Wesentliches aussagen über die Art der Musik: was sich warum in den Vordergrund drängt, während anderes im Hintergrund steht; was präzise wahrnehmbar ist und was diffus bleibt; ob ich Durchgehendes verfolgen konnte (etwa in einer Beethoven-Symphonie) oder Einzelbilder erlebte (etwa in einem Debussy-Prélude); ob ich musikalische Vorgänge erinnere oder eher das, was sie an Atmosphärischem auslösen.

Man mache das Experiment und schreibe, ohne jetzt in die Noten zu schauen, das allbekannte Thema von Schumanns »Träumerei« auf; ich unterstelle, daß Fehler passieren werden vor allem im Rhythmischen (= ♩ ♪ ♫ ♬ ♭ ♯ ?). Oder: Man notiere, nach einmaligem Hören, den Hornruf (hier zitiert auf S. 99) am Beginn von Schuberts großer C-Dur-Symphonie; man wird ins Stocken geraten. Oder: Was behalten Sie von dem Trio aus Schuberts Streichquintett C-Dur? (Bitte ausprobieren!) Vielleicht lautet die Antwort: abwärts gerichtete, tonal unklare Skalen, lang gezogene Kadenzten, einmal so etwas wie »Melodie«, harmonische Rückungen zwischen den in Klang eingebetteten Skalen.

Das Scheitern an der »Träumerei« sagt etwas über ihre Rhythmik, die quer zum Takt steht. Der Hornruf der C-Dur-Symphonie hat eine vertraute Selbstverständlichkeit, die sich bei genauem Nachvollzug verliert (wie verhalten sich die acht Takte motivisch-rhythmisch zueinander?). Beim Trio bleibt eher ein Gesamteindruck haften: abgewandte Musik, die kadenzierend immerzu schließt, voll Trauer, kaum fähig zu singen, von ausgelöschtem Zeitgefühl, da wie unendlich gedehnt ...

3. Ergebnisse des Hörens können jene des Lesens relativieren oder auch korrigieren (und umgekehrt). Oft ist es darum geboten, zwischen einer *lesenden*, *hörenden*, *theoretischen* und allgemein *musikalischen* Deutung zu unterscheiden.

● Veranschaulicht sei dies an der Modulation zum Seitenthema (T. 63) im ersten Satz von Beethovens 5. Symphonie:

Musical score for piano and horn/strings. The piano part (top) shows measures 47-53 with dynamics *f* and *ff*. The horn and strings part (bottom) shows measures 54-66 with dynamics *ff* and *dolce*. The key signature is B-flat major (two flats).

Der bloße harmonische Sachverhalt ist klar. Zieltonart ist Es-Dur (in T. 66 definitiv erreicht). Vor ihr erscheint ihre Dominante B-Dur. B-Dur wiederum geht seine Dominante voran (= Doppeldominante, abgekürzt DD), als verminderter Septakkord a c es ges (T. 52-56). Der voraus-wissende *Leser* also notiert:

	T. 52-56	T. 58	T. 66
in Es:	DD ^v _____	D	T

Der *Theoretiker* fragt sich, auf der Suche nach harmonischer Logik, ob a c es ges auch in der Ausgangstonart c-Moll verständlich ist. Der Akkord lautet dann a c es *fis*, wäre also DD^v in c-Moll: verminderter Septakkord fis a c es zu deren Dominante G-Dur.

Daß (von c-Moll) aus *fis* gemeint sein kann, aber (von Es-Dur aus) ges notiert ist, weiß der *Hörer* nicht. Ich bezweifle auch, daß er auf solcher Ebene hört. Vorausgegangen war, über dem Orgelpunkt c, ein 15taktiges komponiertes Crescendo (T. 33-47), das mit auffahrender Gestik c-Moll geradezu festbohrt. 3 1/2 Takte Bestätigung durch deren Dominante (T. 48-51) und dann, nach flüchtig berührter Tonika (T. 51), der Akkord, wieder mit insistierendem Orgelpunkt c. Der Hörer dürfte die Takte wie eine gepreßte Tonika hören, ohne voraussehen zu können, was dieser Demolierung folgen wird.

Das führt zu einer letzten Perspektive, die vielleicht die zentrale ist. Allein die Modulation von c-Moll nach Es-Dur hätte nicht dessen bedurft, was Beethoven hier anbietet. Es-Dur ist Durparallele von c-Moll; die Tonarten liegen so dicht beieinander, daß auf c-Moll auch unmittelbar die neue Dominante B-Dur hätte folgen können. Aber dann besäße diese Passage nichts mehr von ihrer pathetischen Größe und Wucht. Die Strecke ist eine *dramatische Inszenierung* ersten Ranges: mit der überstürzt zu frühen und zu kurzen Wiederkehr der Tonika c-Moll (T. 51); mit der dynamischen Klimax auf jenem Akkord (T. 52ff.), der selbst doch nur vermittelnde Funktion hat,

FRAGEN STELLEN

»Fragen stellen« ist, wie S. 19 umrissen, die wichtigste analytische Technik. Zu überlegen ist also, welche Fragestellungen *möglich* und inhaltlich *angemessen* sind. Die Untersuchung harmonischer, melodischer, rhythmischer Vorgänge ist zentral. Sie erfaßt mit *Vertikale*, *Horizontale* und *Bewegung* tragende Dimensionen; aber in ihr erschöpft sich nicht der gestalterische Reichtum musikalischer Kunst. Die inhaltliche Angemessenheit hängt ab vom geschichtlichen Ort und damit der Sprechweise des Kunstwerks: Es wäre verfehlt, an die Klanglichkeit einer kirchentonalen oder tonal nicht gebundenen Komposition mit dem Instrumentarium der funktionalen Harmonielehre (S. 213ff.) heranzugehen.

Einen durchgehenden Bezugspunkt dieses Kapitels bildet der 1. Satz von Mozarts Klaviersonate D-Dur KV 284. Neue analytische Fragen werden zunächst an ihn gerichtet. *Ein* konkretes Werk fungiert damit als Bindeglied der diversen Ansätze; es offenbart immer mehr von sich, wenn man es von den unterschiedlichsten Seiten her anschaut. Und die Wahl gerade Mozarts ist nicht zufällig: Seine Musik - die sich so rückhaltlos anzubieten und gleichzeitig so wenig von sich preiszugeben scheint - gehört sicherlich zu den größten Herausforderungen an das musikalische Verstehen⁹.

Noch ein überaus wichtiger Hinweis für dieses ganze Kapitel: Entscheidend ist nicht, daß *jede* denkbare Frage bei *jedem* Werk greift. Es wäre ein fatales Mißverständnis, aus einem Fragenkatalog Erwartungen abzuleiten, die sich in einem Werk zu erfüllen hätten. Klar machen muß man sich aber, *wonach* überhaupt gefragt werden kann.

Harmonik

Interpretation

Die Aufgabe »Harmonische Analyse des durmolltonalen Stückes X« wird mit Vorliebe mechanisch absolviert. Man beginnt in T. 1 und bezeichnet, fortlaufend bis zum Schlußtakt, alle Akkorde. Diese Methode ist ebenso zeitraubend wie in der Sache nichtssagend. Sie schenkt vermutlich ein Gefühl persönlicher Sicherheit; denn es kommt theoretisch Handgreifliches heraus, und die harmonischen Phänomene scheinen allein dadurch schon bewältigt, daß sie benannt wurden. Doch eben darin liegt der Trug. Der Glaube,

9 Für diejenigen, die sich das analytisch Zerstreute lieber im Zusammenhang erarbeiten möchten, ist es hier zusammengestellt: S. 54ff. (Harmonik); S. 56f. (Deutung der T. 60-66); S. 61 (harmonischer Rhythmus des Durchführungsteils); S. 89f. (Melodik); S. 111f. (rhythmische Bewegungstypen); S. 137ff., 142 (Fülle der Ideen); S. 139f. (struktureller Baustein); S. 155 (Register); S. 159f. (Orchestermusik).

damit bereits das Eigentliche geleistet zu haben, gaukelt Erkenntnis vor, wo lediglich die Notenschrift durch harmonische Chiffren ersetzt wurde. Als harmonische Leseübung ist das zu empfehlen, aber den Rang einer *harmonischen Interpretation* darf es nicht beanspruchen. Eine Chiffrierung, die sich selbst genügt, bleibt belanglos und völlig leer.

Bei verzwickten Partien kann es unumgänglich sein, sich an den Noten entlang zu tasten: um erst einmal die Akkorde und ihre Verbindungen zu entziffern. Anzuraten sind normalerweise aber eine *punktuelle* oder *diagonal überfliegende* Lektüre und das Bemühen, schnell das harmonisch Wesentliche zu entdecken. (Solche Wendigkeit bedarf des Trainings: Harmonische Lesefähigkeit ist allein eine Sache intensiver Übung.)

Hilfreich können (hier zunächst formuliert für durmolltonale Musik) Leitfragen sein. Sie steuern den Blick und ebnen gleichzeitig den Weg vom bloßen Nachvollzug zur Interpretation:

1. *Stationen*: Wo und welches sind harmonische Zentren; wie - gezielt oder mit Umwegen - werden sie erreicht und befestigt?

2. *Brennpunkte*: Gibt es - in der Art, der Verbindung und der Abfolge von Klängen - Stellen, die herausragen, überraschen, ungewöhnlich sind? Welche Funktion haben sie?

3. *Analogien*: Bestehen Korrespondenzen zwischen auseinanderliegenden harmonischen Momenten oder Verläufen? Welche Bedeutung haben sie innerhalb des Werkes?

4. *Charakter*: Stabil in sich ruhend (tonartlich fest; funktional klar aufeinander bezogene Klangfolgen; diatonisch ausgerichtet; konturiert; zielgerichtet) oder labil gleitend (modulatorisch schweifend; funktional gelockerte oder uneindeutige Klangfolgen; chromatisch ausgerichtet; verschwimmend; in sich kreisend)?

5. *Dichte*: Geschieht viel oder wenig, ist die Harmonik angespannt oder gelöst, schlicht oder kompliziert? (Hierher gehört auch der *harmonische Rhythmus*; er wird auf S. 61ff. gesondert besprochen. Zur Frage der Anspannung s. auch die Überlegungen S. 85ff.)

6. *Stellenwert*: Welchen Rang besitzen die harmonischen Vorgänge, sind sie anderem unter- und zugeordnet, oder sind sie die Hauptsache, auf die sich die primäre Aufmerksamkeit richtet?

Den Leser bitte ich, den ersten Satz von Mozarts Klaviersonate D-Dur KV 284 entsprechend zu untersuchen; erst danach bitte die folgenden Kommentare lesen, die nacheinander die Fragen durchgehen:

1. *Stationen*: In der Exposition vollzieht sich der harmonische Ablauf in drei großen Feldern: das erste Feld (T. 1-21) steht in D und führt nach A, das zweite (T. 22-38) steht, ganz analog, in A und führt nach E; das dritte (T. 38-51) bleibt, erstmals mit kompletten Kadenzen, in A (T. 38 ist harmonischer Schlußtakt des zweiten und motivischer Anfangstakt des dritten Feldes).

Ebensen flächig-unaufgeregt sind die Modulationen nach A und E: Sie umfassen jeweils fünf Takte (T. 13-17 und T. 30-34); sie entsprechen sich in der musikalischen Gestik: Sechzehntel rechts, Oktavgänge links; und beiden folgen je fünf Takte, welche die Zieltonart ausbreiten (T. 17-21;

T. 34-38, durch ihre Septime d^2 schon dominantisch auf das schließliche A-Dur T. 38 gerichtet).

2. *Brennpunkte*: Aufgefallen sind mir in der Exposition der Fauxbourdon-satz der Takte 23ff. (aus vorhaltsreicher Melodie und begleitendem Terzfall) und der modulierenden Takte 30ff. sowie der übermäßige Quintsextakkord in den Takten 16 und 33.

3. *Analogien*: Diese harmonische Korrespondenz von T. 16 und 33 legt einen genaueren Vergleich nahe. Und in der Tat: T. 13-17 und T. 30-34 entsprechen einander nicht nur umfangmäßig und gestisch (s.o. unter 1.), sondern gehen sogar denselben harmonischen Weg:

13 *smie*

D-Dur: S_3^{\sharp} ————— (D_3^{\flat}) ————— S_3 ————— $D_{5\flat}^{\vee}$ ————— D

30

A-Dur: S_3^{\sharp} ————— (D_3^{\flat}) ————— S_3 ————— $D_{5\flat}^{\vee}$ ————— D
(Fauxbourdon)

Das überraschende Ergebnis verlockt dazu, weitere Taktgruppen der harmonischen Felder nebeneinander zu halten: Wohl kaum als Zufall abzutun ist die Analogie der Sechzehntel in T. 8 und 25; Berührungen zeigen sich zwischen T. 17-21 und 34-38 (Liegestimme a bzw. Orgelpunkt e; ähnliche Sekundzüge im Melodischen; figurative Spielmuster; Wiederkehr von $\flat \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$); den T. 13ff. und 30ff. sind, in Satzart und Tonfall, die T. 38ff. vergleichbar.

4. *Charakter*: Die drei Felder der Exposition sind unterschiedlich fest gefügt: am Anfang unerschütterter D-Dur-Raum, in der Mitte (T. 23ff.) der klangweiche Fauxbourdon, im Epilog (T. 38ff.) - er bringt nichts als viermalige Kadenzwendungen zur Dominante A-Dur - äußerste Stabilität.

Die Frage drängt sich auf, wie es im Durchführungsteil aussieht. Hier wird der Zusammenhang labiler. Der schweifende Fauxbourdon am Ende (T. 66ff.) ist harmonisch haltlos gegenüber den ineinander verschränkten Kadenzen des Beginns T. 52ff:

T. 52/53	54/55	56/57	58/59	60
a-Moll	H-Dur	e-Moll	Fis-Dur	h-Moll
s	D	t	D	t
		s		

5. *Dichte*: Nirgends geschehen Abenteuer. Die Harmonik ist unbeschwert, frisch, ohne großen Aufwand, in kleinen, in sich tonal fixierten Einheiten gereiht (T. 1-4, 5-8, 9-12 ...).

6. *Stellenwert*: In der harmonischen Disposition spiegelt sich die formale Idee des Satzes. Die bisherigen Ergebnisse zusammengesehen: Die harmonischen Felder, Korrespondenzen, Unterscheidungen und das harmonische Reihungsprinzip sind deckungsgleich mit dem Formverlauf. In der Exposition nämlich gibt es eine einzige Generalpause: in T. 21. Hörbar wird dadurch ein formaler Neuansatz markiert. Vor allem aber verbinden sich die ersten 21 Takte ähnlich zu einem formalen Block wie die nachfolgenden Takte. Das Verblüffende ist, wie sie, bei allen Unterschieden, inhaltlich aufeinander verweisen (s.o. unter 3.). Sie zeigen dadurch Nähe und Wandlung; zugespitzt formuliert: zweimal dasselbe, zweimal völlig anders.

Wenn solche Deutung Gültigkeit beanspruchen darf, resultiert daraus eine fundamental andere Auffassung von »Sonate« als die von Beethoven her eingeschlossene. Die generelle Vorstellung, »der« Sonatensatz verlange wesentlich nach dramatischem Konflikt, ist offenbar zu eng. In Mozarts Satz ist die zweite Gruppe (ab T. 22) *nicht* dialektischer Widerpart der ersten, sondern ihr ausbalancierendes Gegenstück: Ergänzung des Gleichgewichts wegen, nicht Opposition eines Konfliktes wegen. Der Epilog T. 38ff., als dritte Gruppe, ist eben darum große Fläche. Denn seine Inhaltslosigkeit - das viermalige Kadenzieren - kontrastiert merkwürdig zu seiner Ausdehnung von immerhin 14 Takten; die aber wahren eine angemessene Proportion zum Vorhergegangenen.

Nicht festschreiben

- Die Takte 60-66 bilden den zweiten Abschnitt von Mozarts Durchführungsteil; sie wurden oben unter Antwort 4 bewußt ausgespart. Wie funktioniert der harmonische Zusammenhang dieses Abschnitts?

Ich sehe drei verschiedene Möglichkeiten der Erklärung:

- Quintschrittsequenz*: Das Modell (T. 60/61) wird über fallenden Baßquinten sequenziert. Die Fundamentschritte (die Folge der *Grundtöne*) lauten taktweise: g cis fis h e a d.

b) *Kadenzverschränkung*: Je drei Takte bilden eine vollständige Kadenz aus; der dritte Takt ist jeweils subdominantisch in der folgenden Kadenz. (In der Klassik ist solche Harmonieprogression typisch für modulierende und verarbeitende Partien.)

T. 60	61	62	63	64	65	66
h-Moll/G-Dur	Cis-Dur	fis-Moll	H-Dur	e-Moll	A-Dur	d-Moll
s/s ^a (Neapolitaner)	D	t II	D	t II	D	t

c) *Fauxbourdon*: Formtragend ist eine abwärts gleitende Sextakkordkette:



Muß der Analytiker sich für a, b oder c entscheiden? Ich wüßte keine sichere Antwort auf die Frage, welche der drei Erklärungen schlüssiger ist. Jede betont ein Teilmoment: a und c heben die Sequenztechnik hervor; a denkt, im alten Modell der Quintschritte, von einem Baßfundament her, b denkt die Figurationen harmonisch zusammen, und nur c erklärt - neben dem diatonischen Baßgang (h-a-g-f) - den chromatischen Sekundzug d-cis-c-h-b-a. Im Kontext gesehen: Erklärung b ist plausibel, weil bereits die *vorherigen* Takte (52-60) Kadenzen verschränken (vgl. S. 55), aber c ist ebenso plausibel, weil die *folgenden* Takte 66ff. den Fauxbourdon unverhüllt bringen. Vielleicht auch treffen a und b und c, untrennbar verwoben, *zusammen* den harmonischen Sinn.

Es wäre ein falscher Ehrgeiz von Analyse, wollte sie in verwirrenden Fällen »das« Richtige festschreiben. Die harmonische Komplexität hier ist nur ein Beispiel für Grundsätzliches: Wo Musik mehrere Deutungen erlaubt, soll man sie nicht gewaltsam auf eine einzige Erklärung zusammendrücken. Der Analytiker scheitert nicht, wenn er *Vieldeutigkeit* als das Eigentliche erkennt. Im Gegenteil: Er kann seinen Gegenstand tiefer treffen als eine verengende Sehweise, die überall Handfestes will.

Formbildung

Harmonik stiftet Form in allen Größenordnungen: für die Zusammengehörigkeit oder Trennung, die Geschlossenheit oder Offenheit von *Motiven* und *Taktgruppen*; für den Bau von *Themen*; für *Satzteile*, untereinander oder für sich; für die Organisation ganzer *Sätze* bis hin zu Beziehungen innerhalb eines *Zyklus*. Die folgenden Beispiele entstammen Klaviersonaten Beethovens:

● Man vergleiche die folgenden *Taktgruppen* (op. 110, 1. Satz, T. 5-8; op. 2, 3, 1. Satz, T. 47-50; op. 2, 3, 2. Satz, T. 1-4). Alle drei beschränken sich auf

Tonika (T) und Dominante (D), alle tragen zweimal ihre motivische Idee vor - und doch sind sie, in ihrem Zusammenspiel von Motivik und Harmonik, ganz unterschiedlich:

(a) 

(b) 

(c) 

(a) Die Umkehrung der melodischen Bewegungsrichtung (T. 3/4) hat ihr Pendant in der Umkehrung der Harmonik: T-D wird zu D-T. Solches Frage-Antwort-Prinzip ist in der Klassik ein charakteristisches Formungsmittel; das *harmonische Hin und Zurück* macht den Viertakter zu einer kleinen, *in sich geschlossenen* Einheit. (Ein definitives Schließen ist durch den Sextakkord der T - statt ihrer *Grundstellung* - vermieden.)

(b) Imitatorisches Duett von Sopran und Tenor. Mit T T D D drängt der Viertakter, harmonisch *offen*, zur Fortsetzung. Man mache das Experiment und schreibe diese Takte im Sinne von (a) um: sie verlören ihren weiten melodischen Atem.

(c) T D und noch einmal T D (T. 1/2): Harmonische Identität - nicht, wie in (b), Intensivierung - trägt die Sequenz. Die Gesten sind auffallend kurz, setzen wie erwartungsvoll ab: Jede Phase öffnet sich, stets als Achtel, dominantisch.

Am wesentlichsten ist wohl, daß es in T. 1 und 2 *halbtaktige* Harmoniewechsel gibt, dann - analog zur fließenderen Bewegung - pro Sechzehntel. Beispiel (a) dagegen hat *eintaktigen*, (b) *zweitaktigen* Harmoniewechsel. Das Tempo des Wechsels wirkt entschieden auf den Charakter: das ruhig schreitende *Espressivo* von (a), den blühend großen Ton von (b), das in sich Gekehrte von (c).

- Zwei *Themen* (op. 7, 4. Satz, T. 1-4, op. 31, 3, 1. Satz, T. 1-8):

(a) *Poco Allegretto e grazioso*

(b) *Allegro*

Thema (a) fällt herab mit vorhaltsreicher galanter Verbeugung. Ihr *graziöser* Charme wird maßgeblich bestimmt vom Beginn auf der *Dominante*; zur Erdschwere der Tonika führt erst eine Kadenz in T. 7/8. Man beachte auch, wie das motivische 1+1+2 Takte mit den Harmoniewechseln in T. 3/4 korrespondiert.

Thema (b): *irregulär* aufgebaut aus 2x1+2x2+2 Takten. Die ungewöhnliche Syntax findet ihr Gegenstück in ungewöhnlicher, wie noch unerschließbarer Harmonik. Nachträglich ist der Anfangsakkord als Subdominante (as c es) mit *sixte ajoutée* (f) deutbar. Chromatisches Gleiten (unvorhersehbar, wohin) im Baß (as-a-b) und parallel im Sopran (f-ges-g). Überraschende *Dur*-Auflösung (T. 6) des verminderten Septakkordes (a-c-es-ges), gespannt durch die Fermate.

- F-Dur ist die Tonart des Kopfsatzes der Sonate op. 10, 2. Die Reprise des Satzes steht in - ? (Bitte nachschauen: lesen, spielen, die Überraschungen genau nachvollziehen.) Das formale Verwirrspiel der *Scheinreprise* ist herausgestellt durch besondere harmonische Farbe: das entfernt *terzverwandte* D-Dur.

- Wie ist das Zusammenspiel von Form und Harmonik im ersten Satz der Sonate op. 27, 1?

Die formale Dreiteiligkeit ist auch in harmonischer Dreiteiligkeit wiedergegeben. Der schnelle Mittelteil in C-Dur sticht *mediantisch* ab vom Es-Dur

SPRACHVERTONUNGEN

Sprache hat eigenes Wesen, eigene Struktur, eigene Geschichte. Ihr Zusammengehen mit Musik verdoppelt die analytische Herausforderung. Weit verbreitet ist der Irrglaube, wortgebundene Musik sei »leichter« zu analysieren: weil man sich am Wort festhalten könne, während rein Instrumentales zunächst keinen Ansatzpunkt biete. Analyse wortgebundener Musik ist jedoch ebenso schwierig wo nicht anspruchsvoller, sucht sie mehr als die bloße Feststellung »Reimschema a b a b« oder Wort-Ton-Entsprechungen. Denn sprachliche *und* musikalische Ebene wollen gleichermaßen gewürdigt sein: Dominiert das eine oder andere oder stützen sie einander gleichgewichtig; spiegeln sich Art (Prosa; Poesie; Prosa in rhythmisierter Zeilenform), Form (Strophen, Vers, Metrum, Reimordnung), Aussage und Charakter des Sprechens in der Vertonung - oder bildet die Musik eine eigene oder sogar widersprüchliche Schicht; gibt es bemerkenswerte Stellen musikalischer Ausdeutung; beläßt der Komponist die Vorlage oder greift er (mit welcher Absicht?) in sie ein?

Auf knappem Raum »Sprache mit Musik« abhandeln zu wollen, wäre verwegen; zudem gibt es zahlreiche spezielle Literatur²⁷. Einen faszinierenden Aspekt aber möchte ich, aus meiner persönlichen Sicht, zu umreißen versuchen: *Wie kann Musik auf Sprache reagieren?* Die folgenden Schlaglichter möchten etwas vermitteln von der Fülle inhaltlicher und gestalterischer Möglichkeiten, und sie möchten anregen zu eigenen analytischen Streifzügen.

Sprachlos

Zerstört wird Gregorianik in den *mehrstimmigen* Partien der mittelalterlichen Organa. Perotins Organum *Sederunt principes* (S. 170f.) beruht auf der gleichnamigen Gregorianischen Melodie. Ihr Anfangston, enorm lang gedehnt, trägt die sich verschlingenden Oberstimmen, ihre Anfangssilbe »Se-« gibt den zu singenden Vokal vor. Sprache und Melodie werden erst wieder wahrnehmbar, wenn später der Chor *einstimmig*, in unversehrter Gregorianik, fortfährt. Vorher aber: *sprachlos schwingender Klang*, versunken im Erleben mehrstimmiger Musik. Der Text ist reduziert auf seine vokale Farbe: Er ist selbst Klang.

27 Hingewiesen sei auf drei Bücher: Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen, hrsg. von Günter Schnitzler, Stuttgart 1979. - Chormusik und Analyse (vgl. die Angaben auf S. 7). - Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung, hrsg. von Carl Dahlhaus und Norbert Miller, München und Wien 1988 (= Dichtung und Sprache. Bd. 7. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt).

Musik weiß mehr

Am Tongeschlecht haften bestimmte Charaktere: das unbeschwerte Dur, das verhangene Moll. Schubert setzt Dur und Moll besonders hintergründig ein - bis dahin, daß Dur, schrecklich im Ausdruck, wie ein potenziertes Moll wirkt (etwa im Lied *Ihr Bild* bei »und ach! ich kann es nicht glauben!«).

»Grün«, im 13. Lied der *Schönen Müllerin* noch als Farbe der Hoffnung besungen, ist die Farbe des Jägers, dem sich die Müllerstochter zuwendet. Der Müllersbursche singt von der »lieben« und gleich darauf von der »bösen« Farbe. Die Musik weiß, daß er lügt: Das erste Lied steht, verquer zugeordnet, in *h-Moll* (weicht aber auch nach Dur aus), das zweite steht in *H-Dur* (endet aber in Moll). In *Mut*, dem vorletzten Lied der *Winterreise*, ist der Text von banaler Fröhlichkeit (»sing ich hell und munter«, »lustig in die Welt hinein«). Die Musik weiß, daß sich der Sänger etwas vormacht. Anfang, Mitte und Ende *a-Moll*, dazwischen *A-*, *E-* und *C-Dur*. Das demonstrativ »richtig« zugeordnete Dur klingt abgeschmackt; es wirkt darin bedrückender als ein zutreffenderes Moll.

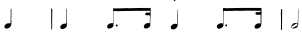
Das Unsagbare

Wo Sprache nur noch stammeln könnte, um Unfaßbares zu fassen, entfaltet nach romantischem Verständnis Musik ihr tiefstes Vermögen. Nur noch reine, begrifflose Musik kann das märchenhafte Sprechen der Natur wiedergeben, die sich dem Menschen zuwendet: Schumanns Lied *Am leuchtenden Sommermorgen* (S. 93, 100f., 102, 132f.) überträgt dem Sänger und den Worten den nackten Bericht. Das poetisch Ergreifende gehört den Tönen: Die *Musik* spricht und singt das Unsagbare.

Musiksprachen

Von zwei Gesellen, die in die Welt aufbrechen, erzählt Joseph Eichendorffs Gedicht *Frühlingsfahrt*. Schroff trennen sich ihre Lebenswege. Der erste findet Sicherheit, der zweite verliert sich in irrealen Welten. Die Gesellen stehen für extreme Möglichkeiten und Spannungen menschlichen Seins. Das Bürgerliche gegen das Romantische: eine geborgene, aber begrenzte Normalität gegen das lockende, aber verzehrende Wunderbare.

In welcher Musiksprache faßt der Komponist solche - scheinbar unüberbrückbaren - Gegenbilder von Bescheidenheit und (hier trügerischer?) Sehnsucht nach Entgrenzung?

● Schumann, *Romanzen und Balladen* op. 45, Nr. 2: Die beiden schmissigen Eingangsstrophen bleiben - anfangs wärmer im Ton, mit neuen Achtelrepetitionen - erhalten beim ersten Gesellen (3. Strophe); dreimal dasselbe in gesicherter Kadenzharmonik, für ihn ändert sich nichts. Beim zweiten aber, dem doppelt so viel Raum gewährt ist? Durchgehende Achtelunruhe, zehnmal bohrt sich, nicht *weiter* geführt, das Gesellenmotiv 

fest, nach Orgelpunkt hinabgezogen in die Tiefe, darüber ... Und wie gibt sich die (von ♭♯ fast gelöste) Schlußstrophe, die nicht urteilt ?

Der Text als Herrscher

Daß der Text gegenüber der Musik Vorrang habe, bringt den Stilwandel um 1600 auf die kürzeste Formel. Die Wiedergabe des Texteffektes rechtfertigt kompositorische Lizenzen: Monteverdis regelwidrige Dissonanzbehandlung (S. 98, 102) bricht gültiges Regelwerk, um ausdruckschaft wahr statt kontrastpunktisch schön zu schreiben. Mit »Weh mir« beginnt das Madrigal *Ohimè se tanto amate* aus Monteverdis IV. Madrigalbuch. Intensivierender Zuruf tiefer und hoher Stimmen, steigende Sequenz mit klangerfülltem Aufeinandertreffen von D- und B-Dur, und frei eintretende Dissonanzpaare (↑): Musik, dem Wort zugewandt, setzt seinen Affekt um.

The image shows a musical score for the madrigal 'Ohimè se tanto amate'. It features two vocal staves, a soprano and a bass. The lyrics are 'Ohi mè' and 'Ohi mè' on the soprano staff, and 'Ohi - - - mè, ohi - - - mè' on the bass staff. There are upward-pointing arrows above the soprano staff indicating dissonances between the two voices. The music is in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat).

Aus gleichem Geiste

- Stammen die folgenden Zitate aus einem Instrumental- oder Vokalwerk?

The image shows three musical excerpts labeled (a), (b), and (c). Excerpt (a) is a short melodic line in 2/4 time with a key signature of one flat. Excerpt (b) is a more complex melodic line in 2/4 time with a key signature of one flat, featuring a triplet. Excerpt (c) is a melodic line in 2/4 time with a key signature of one flat, also featuring a triplet. All excerpts are in treble clef.

Das Gegenstück zur Vokalisierung des Instrumentalen ist eine Instrumentalisierung des Vokalen (S. 93): durch ausgreifende Intervalle und Sprünge, beibehaltende Richtung (a) oder unruhiges Hin und Her (b, T. 1), bewegliche Rhythmik. Die drei Zitate entstammen dem 7. Lied aus Schönbergs *George-Liedern* op. 15 (1908/09). Spontan würde man wohl, der engeren Linie wegen, (c) der Gesangstimme, (a) und (b) dem Instrument zuordnen. Das Gegenteil stimmt:

(a)

mei - ne Wor - te sich in Seuf - zer deh - nen;

(b)

daß mein La - ger Trä - - - - - nen schwem - men,

(c)

Schönberg gruppiert Georges sieben Zeilen als 3+3+1 dem Lied zu: Es ist - durch Taktart, Temporeduktion, musikalische Satzart - dreiteilig (6+7+6 Takte). Die Musik ist prosaisch frei; doch spiegelt sie hörbar die lyrische Zeilenstruktur mit ihren ostinat eindringlichen e-Reimen.

be - klem - men deh - nen Seh - nen keh - re schwem - men weh - re be - geh - re

Übermäßiger Dreiklang, Quartenaakkord, chromatischer Zug: Elemente der Vertonung. Sie durchdringen Klavier- und Gesangspart gleichermaßen. Und beide treffen in ihrem angespannten Ausdruck den leidenschaftlichen, stilisierten Ton der George-Lyrik, deren erlesene poetische Chiffren sich einer handgreiflichen Auflösung widersetzen. Stimme und Instrument und Musik und Sprache sind aus gleichem Geiste.

Das Gemeinte

Musik kann sinnlich erfahrbar machen, was der Text im Innersten meint. »Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer; ich finde sie nimmer und nimmermehr.« Dreimal kehren, wie in Goethes Gedicht, diese Zeilen in Schuberts *Gretchen am Spinnrade* wieder, in 4 + (durch steigernde Wiederholung des »ich finde«) 5 Takt. Am Ende, abweichend von Goethes Gedicht, setzt Schubert ein viertes Mal den Refrain - aber nur noch den Viertakter, die Fortsetzung bleibt aus. Elementarer konnte Unrast nicht versinnlicht wer-