Ariane Jeßulat

Intellectum tibi dabo. Zur Soziologie des Kontrapunkts

Zu den Lehrsituationen des 16. und 17. Jahrhunderts gehörte die imitatorisch organisierte Improvisation, entweder im Duo oder in größerer Besetzung mit oder ohne Cantus firmus.[1] Es ist bekannt, dass die meisten der in dieser Tradition verwendeten Kanon- und Sequenzmodelle, ohne die eine solche Improvisationspraxis nicht zu realisieren gewesen wäre, mit ihren Konturen das Repertoire der Partimento- und Generalbass-Schulen geprägt haben.[2] Da die Methoden des in der Grundausbildung praktizierten Unterrichts konservativ ausgerichtet waren,[3] das heißt, einerseits Lehrstrukturen aus der Zeit Zarlinos mit nur wenigen Änderungen übernahmen, andererseits in den meist anhängenden exempla teilweise auf noch ältere Vorbilder zurückgingen,[4] bestand in der Spätzeit, also ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beides nebeneinander.

I. Kanon und Sequenz in der Lehrsituation Wenn auch die Kanons, Konsekutiven und Kolorierungen in der vokalen und instrumentalen Improvisation in ihrem Kern gleich sein mögen, so ist doch die im musikalischen Erlebnis realisierte Situation eine völlig andere. Der als Dux, Comes[5] oder Cantus firmus in einer gemeinsamen Improvisation singende Musiker hat eine grundsätzlich andere Perspektive auf das möglicherweise identische Sequenzmaterial als der an einem Tasteninstrument improvisierende. Beide Ausbildungssituationen spiegeln die Realität historischer Kompositionslehre wider.

Während Topoi und Stilmittel solistischer Improvisation längst etablierte Werkzeuge der satztechnischen Analyse sind, so haben erst in jüngerer Zeit Arbeiten zum

1 Folker Froebe: Satzmodelle des »Contrapunto alla mente« und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600, in: ZGMTH 4 (2007), H. 1–2, S. 13–55; Johannes Menke: Kontrapunkt im 17. Jahrhundert – ein Lehrgang, in: ZGMTH 3 (2006), H. 3, S. 341–353; Olivier Trachier: *Contrepoint du XVIe siècle*, Paris 1999 und ders.: Harmonia fugata extemporanea. Fugenimprovisation nach Calvisius und den Italienern, in: *Tempus Musicae Tempus Mundi. Untersuchungen zu Seth Calvisius*, hg. von Gesine Schröder, Hildesheim 2008, S. 77–102; Gesine Schröder: Milder Kontrapunkt. Ein Epilog zu Seth Calvisius' Bicinienbüchern, in: *Tempus Musicae Tempus Mundi*, S. 235–248.

2 Froebe: Satzmodelle, S. 51–52.

3 Vgl. John Butt: *Music education and the art of performance in the German Baroque*, Cambridge 1994.

4 Andrea Bornstein: *Two-Part Italian Didactic Music. Printed Collections of the Renaissance and Baroque* (1521–1744), Bologna 2004, S. 16.

5 Die zeitlich leicht unscharfen Termini »Dux« und »Comes« werden hier immer zur Bezeichnung der vorsingenden und der folgenden Stimme verwendet, auch wenn diese erst 1592 in der *Melopoiia* des Calvisius von Zarlino übernommen und in dieser Bedeutung geprägt wurden. Seth Calvisius: *Melopoiia sive Melodiae condendae ratio quam vulga Musicam poeticam vocant*, Erfurt 1592.

extemporierten Kontrapunkt des 16. und 17. Jahrhunderts sowie kraftvolle künstlerische Impulse[6] zu seiner Wiederbelebung die Existenz und Breitenwirksamkeit von Topoi der mehrstimmigen Vokalimprovisation greifbar, lehrbar und überhaupt bewusst gemacht. Allerdings erfordert es immer noch ein Umdenken bei der Ermittlung des ästhetischen Wirkungsspektrums einer Sequenz, eines Kanons oder einer anderen Situation, die aus Strukturen des Contrapunto alla mente herrühren könnte, vokale Improvisation als Hintergrund zu denken, wenn die zu analysierende Musik deutlich jünger ist, also zum Beispiel aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammt. Selbst wenn Anlass besteht, auf die vokale Praxis zurückzugehen, ist der Sog der instrumentalen Parallelwelt doch meistens so stark, dass er einer Hypothese vom Fortleben vokaler Improvisation in Werken des 18. Jahrhunderts einen großen Teil ihrer Relevanz nimmt.

Beispiele aus der Musik Johann Sebastian Bachs, in denen eine an einer Sequenz oder an einem Kanon beteiligte Stimme eine anthropomorphe Rolle anzunehmen scheint, die direkt auf ihre Aufgabe im Sequenz- oder Kanonprozess zurückzuführen ist, sind uns bis zur Selbstverständlichkeit geläufig und bleiben nicht auf Vokalmusik beschränkt. Auch das Kontrasubjekt der Fuge g-Moll aus dem zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers* gehört dazu:

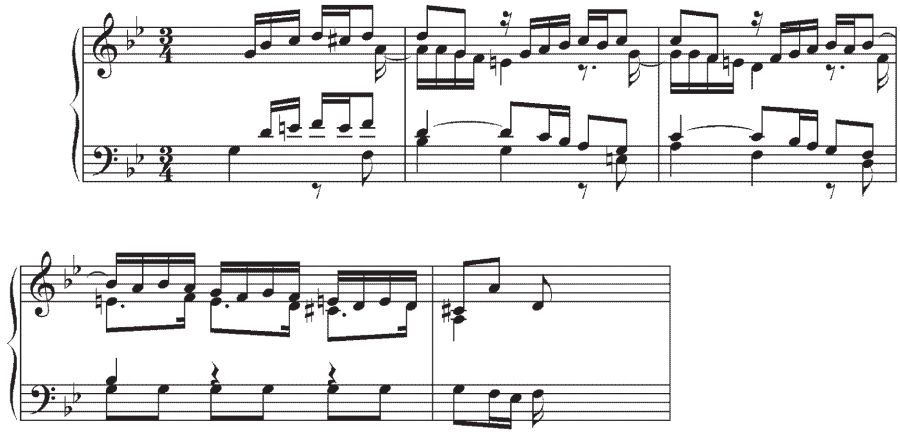

Abbildung 1 Johann Sebastian Bach: BWV 885, Takt 13–17

Die Lebendigkeit im Gestus dieses Motivs mit dem größten Wiedererkennungswert der gesamten Fuge scheint darauf zurückzuführen zu sein, dass die Stimme eben als einzige nicht substantiell an der Dissonanzmechanik der Sequenz beteiligt ist und ihre buchstäbliche Ungebundenheit jetzt zu feiern scheint.

6 Barnabé Janin: *Chanter sur le livre. Manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance*, Langres 2012.

Aber ist das wirklich so? Geht ein solches Verhalten von Stimmen tatsächlich auf bewusste Rückgriffe oder auf Reste von erlernten Sozialstrukturen in der Geschichte der Mehrstimmigkeit zurück? War das für Bach überhaupt eine Kategorie?

Mein Beitrag versucht nun, anhand der Nummern 7 und 9 der *Johannes-Passion*, deren gemeinsames Thema, das Verhältnis von Gebundenheit und Ungebundenheit, den Bezug zum spontan in der Improvisation erlebten Regelwerk zumindest nicht ausschließt, Auffälligkeiten zu zeigen, deren Wirkung und figurativer Gehalt vor dem Hintergrund des Contrapunto alla mente bestimmbarer und damit auch vertieft erfahrbar wird.

II. »Folgen« als Metapher Joachim Burmeister benennt bereits 1606 die »fuga« als Figur[7] und ebenso unzählig sind schon zu seiner Zeit und früher die Beispiele für die Verwendung von Fugae als abbildende Figuren des Themenbereichs »folgen, verfolgen«, aber auch »gehorchen« im Text. Auf demselben Selbstverständnis beruht das Verhältnis von Sopran und Flöten in der Arie Nr. 9 »Ich folge dir gleichfalls« aus der *Johannes-Passion*.

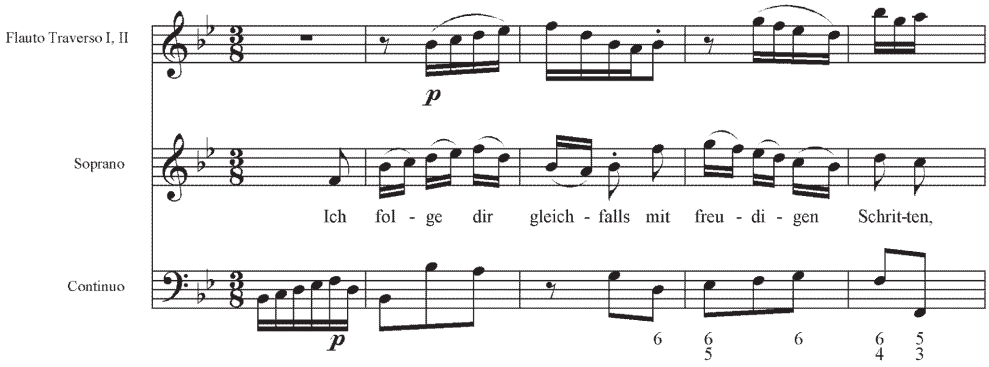

Abbildung 2 Johann Sebastian Bach: *Johannes-Passion* BWV 245, Aria Nr. 9 »Ich folge dir gleichfalls«, Takt 16–20

Auffällig ist der ausgesprochen enge Einsatz des Einklangskanons, der die vom Sopran vorgesungenen Motive im deutlich akzentuierten 3/8-Takt einer stilisierten Courante irritierend um eine Achtel verschiebt. Für die Flötisten dürfte die Passage trotz der Erleichterung durch die fehlenden Auftakte nicht angenehm zu spielen sein, und ein Rollentausch zwischen Instrument und Singstimme ist in dieser Situation nicht vorstellbar, zumal eine augmentierte Version dieses für Oktav- und Einklangskanons günstigen Eröffnungsmotivs – wie sie zum Beispiel auf ganztaktiger Ebene hier auch stattfindet oder wie in der Kantate BWV 159 zum fast identischen Text – viel normaler wäre.

7 Joachim Burmeister: *Musica poetica* (1606), hg. von Rainer Bayreuther, übers. von Philipp Kallenberger, Laaber 2007, S. 55 f. und deutsch S. 140 f.

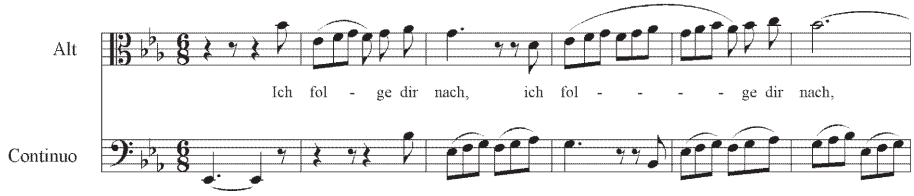

Abbildung 3 Aria mit Choral aus der Kantate BWV 159, »Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem« von Johann Sebastian Bach, Takt 8–12

Die Auffälligkeit scheint sich selbst zu übersetzen in der Vorstellung eines »Folgens auf dem Fuße«, das heißt, der Umweg über Traditionen des Contrapunto alla mente scheint nicht notwendig zu sein. Ich will diesen Umweg hier dennoch gehen, um zu zeigen, dass daraus möglicherweise ein Gewinn für das Verständnis der gesamten Arie entsteht.

Viele der im 16. und 17. Jahrhundert publizierten Lehrbicinien sind textlos.[8] Diese meist direkt für den Unterricht geschriebenen Sätze dienten zu einem nicht geringen Teil der Verinnerlichung der Solmisationsregeln und wurden auf Solmisationssilben gesungen.

In Lassos ausnahmsweise textierter Sammlung *Aliquae novae cantiones*, die für ebensolche didaktischen Zwecke herausgegeben wurde, kommentieren die Texte auffällig oft das imitatorische Geschehen.

Wie figürlich nun dieses *sequi* gemeint ist, dürfte nur annähernd zu rekonstruieren sein. Adriano Banchieri schwört in seiner *Cartella*[9] von 1609 den Schüler zu Beginn und zum Abschluss des Lehrgangs auf vier Niveaus von Gehorsam ein: gegenüber Gott, gegenüber dem Fürsten, gegenüber dem Lehrer und dann erst gegenüber dem eigenen Ingenium. Es steht fest, dass die internen Schüler der Scholae wie auch noch die Alumnen und Currendensänger der Thomas-Schule tatsächlich in existenzieller Form die Bedeutung von *sequi* erfahren haben, so dass der Transfer vom Schüler auf den fiktiven Jünger der Passion gar nicht so weit hergeholt ist.[10] Auch das Maßstäbe setzende *Compendiolum* von Heinrich Faber betont die didaktische Funktion des engen zweistimmigen Kanons gerade für Anfänger.[11]

8 Bornstein: *Two-Part Italian Didactic Music*, S. 47.

9 Adriano Banchieri: *Cartella overo Regole utilissime à quelli che desiderano imparare il Canto Figurato*, Venedig 1601, S. 9, S. 68.

10 Siehe als zwei Beispiele unter vielen die analoge Rollenverteilung zwischen Dux und Comes und Lehrer und Schüler bei Heinrich Faber: *Compendiolum musicae pro incipientibus* (1548), hg. von Olivier Trachier, Baden-Baden/Bouxwiller 2005, S. 66 f. und im »Christlichen Vor-Bericht« von Erasmus Gruber: *Synopsis musica oder kurze Anweisung, wie die Jugend kürzlich und mit geringer Mühe in der Singekunst abzurichten*, Regensburg 1673.

11 Faber: *Compendiolum*, ebd.

Der enge Einsatzabstand hat allerdings ein ganz konkretes Vorbild in der Anfangslehre vom Kanon über einem vorgegebenen Bass:

Die Übung der Kanonimprovisation zu einem gegebenen Bass beginnt in fast allen überlieferten Schulen mit dem Einklangskanon *per arsin et thesin*, im Verhältnis 2 gegen 1 zum Cantus firmus. Der didaktische Vorteil liegt für den Dux darin, dass er nur für eine der beiden zum Cantus firmus geplanten Minimae den Wechsel des Basstons beim Einsatz des Comes berücksichtigen muss, die Erleichterung für den Comes liegt in der Entlastung des rekonstruierenden Gedächtnisses. Er gibt seinen Willen ab.

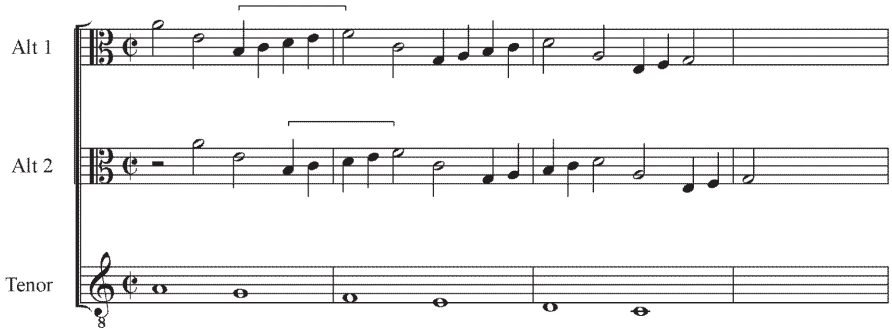

Abbildung 4 Ludovico Zacconi: *Prattica di Musica*, Seconda Parte, Libro Terzo, Venedig 1596, S. 187

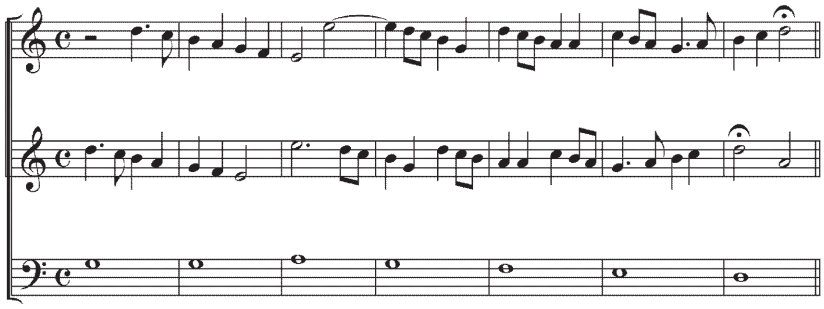

Abbildung 5 Elway Bevin: *A Briefe and Short Instruction of the Art of Musicke*, 1631, S. 78

Der hier von Bach gewählte Tonleiterausschnitt mit dem problematischen eröffnenden Halbtonschritt wird in den Traktaten so nicht verwendet[12] und geht zudem vom Durch-

12 Charakteristisch für eine gewisse didaktische »Gelassenheit« ist allerdings auch, dass – wie in dem hier aufgeführten Beispiel von Zacconi – die melodische Konsequenz aus dem FA – MI im cantus firmus, nämlich das verbotene Intervall der verminderten Quinte zwischen der Oktave zum FA und der Quinte zum MI, einfach stehengelassen wird (siehe eckige Klammer); siehe Ludovico Zacconi: *Prattica di Musica. Seconda Parte*, Venedig 1622, S. 187. Bevin hingegen verzichtet auf die problematische Intervallkonstellation von Quinte und Oktave; siehe Elway Bevin: *A Briefe and Short Instruction of the Art of Musicke* (1631), hg. von Dennis Collins, Aldershot 2007, S. 78.

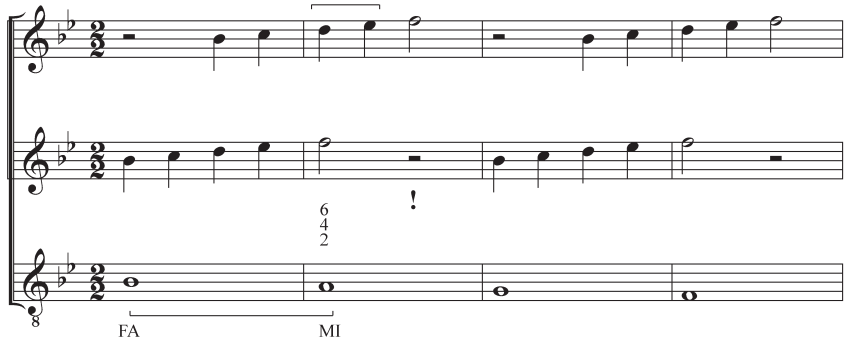

Abbildung 6 Gerüstsatz des Kanons bei Bach

gangssekundakkord über dem Basston *a* aus, eine Lösung, die stilistisch aus der Partimento-Tradition und nicht aus der Singschule stammt.

Die Vorstellung des reaktiv singenden Anfangsschülers gibt aber der hier in der Arie durch den Kanon der Takte 16–19 dargestellten Persönlichkeit eine dynamische Grundidee, die sich im Laufe der Arie ändern wird.

Das Eröffnungsmotiv des Arienritornells basiert ebenfalls auf einer Kanonstruktur, welche im Kontrastteil der Arie zum selbstreflexiven Text »Höre nicht auf« in einer überlangen Sequenz durchgeführt wird.

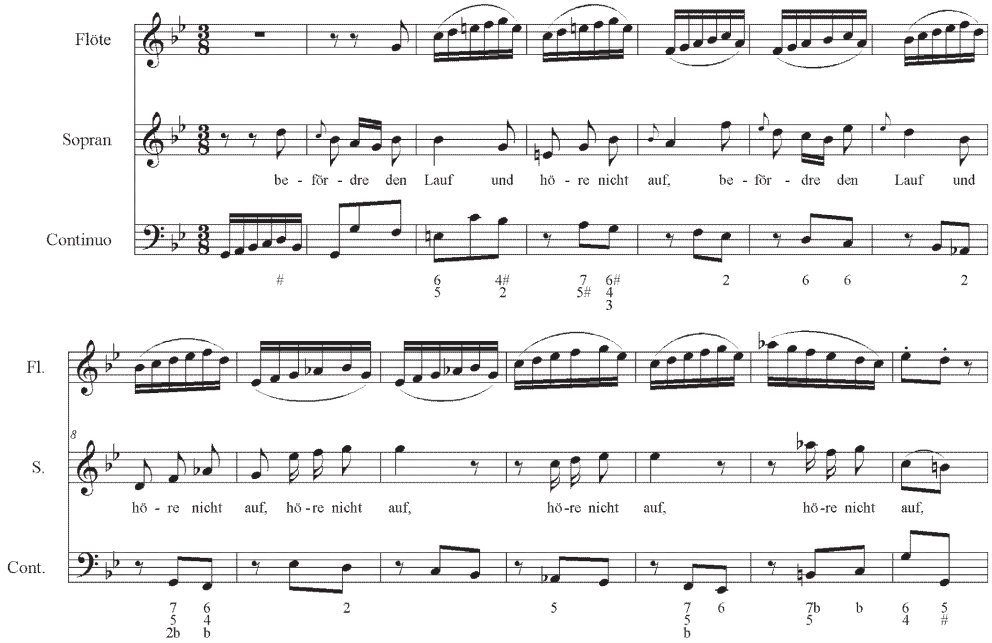

Abbildung 7 Johann Sebastian Bach: Johannes-Passion, Aria Nr. 9 »Ich folge dir gleichfalls«, Takt 78–89

Das über der absteigenden Tonleiter sequenzierte Modell lässt sich ebenso als Pattern eines Einklangs- oder Oktavkanons zu einer gegebenen Tonleiter darstellen. Das reduzierte Notenbeispiel verdeutlicht zudem die unfassbare Länge der Sequenz.

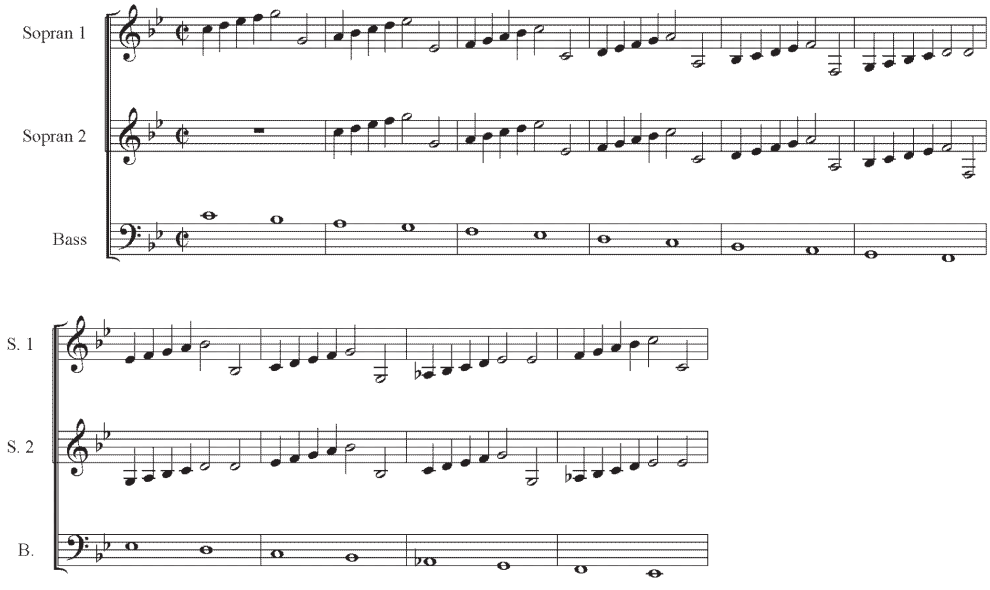

Abbildung 8 Gerüstsatz des Kanons der Takte 80–89

Der Kanonabstand und die Optionen, dieses Motiv einzusetzen, sind denkbar großzügig, da die zugrundeliegende Intervallprogression 1 – 6 sowohl den doppelten Kontrapunkt der Dezime als auch der Duodezime erlaubt, das heißt auf der absteigenden Tonleiter zweimal wiederholt werden kann. Ein gut eingespieltes Trio hat hier Möglichkeiten der Variantenbildung sowohl des Kanoneinsatzes, des Kanonintervalls als auch der zu singenden Motive. Zudem bietet sich die Möglichkeit für weitere Stimmen, neues Material zu singen, wie zum Beispiel lange Haltetöne, wie sie im Sopransolo von Bachs Arie auch onomatopoetisch zum Text »Höre nicht auf!« eingesetzt werden. Im Vergleich zur *Fuga ad minimam* der Takte 16–19 hat demnach auch eine Emanzipation des Comes stattgefunden: Er muss sich ganze Motive merken, hat aber eigene Entscheidungsmöglichkeiten, in welcher Phase des Kanons und auf welchem Ton er einsetzt. Das Verständnis von »Folgen« ist aufgrund der hohen Wahrscheinlichkeit, auf konsonante Situationen zu treffen, auswahlfähig und damit bewusster geworden. Im Schussteil der Arie, wenn der Text »Ich folge dir gleichfalls« wieder aufgegriffen wird, wird nicht nur dieser selbstbestimmte Einsatzabstand beibehalten, sondern die Situation scheint jetzt auch eher wirklich als abbildend zu sein, da durch den nun möglichen Rollentausch die Sängerin der Flötenstimme tatsächlich folgt.

III. »Gebundenheit« als Metapher In der Aria Nr. 7 »Von den Stricken meiner Sünden« aus Bachs *Johannes-Passion* geht es um Gebundenheit.

Das Ritornell präsentiert mehrere Koordinaten kontrapunktischer Gebundenheit, die an der motivischen Oberfläche als Kanon und Dissonanzvorhalte zu hören sind. War das Vorbild der Arie Nr. 9 die Courante, so dürfte es hier ein Typus der Passacaglia sein.

Die Schulsituation des Obersekundkanons über einem ebenfalls sekundweise aufsteigenden Bass hilft, schon in der Grundaufstellung des Ritornells die Abhängigkeits-

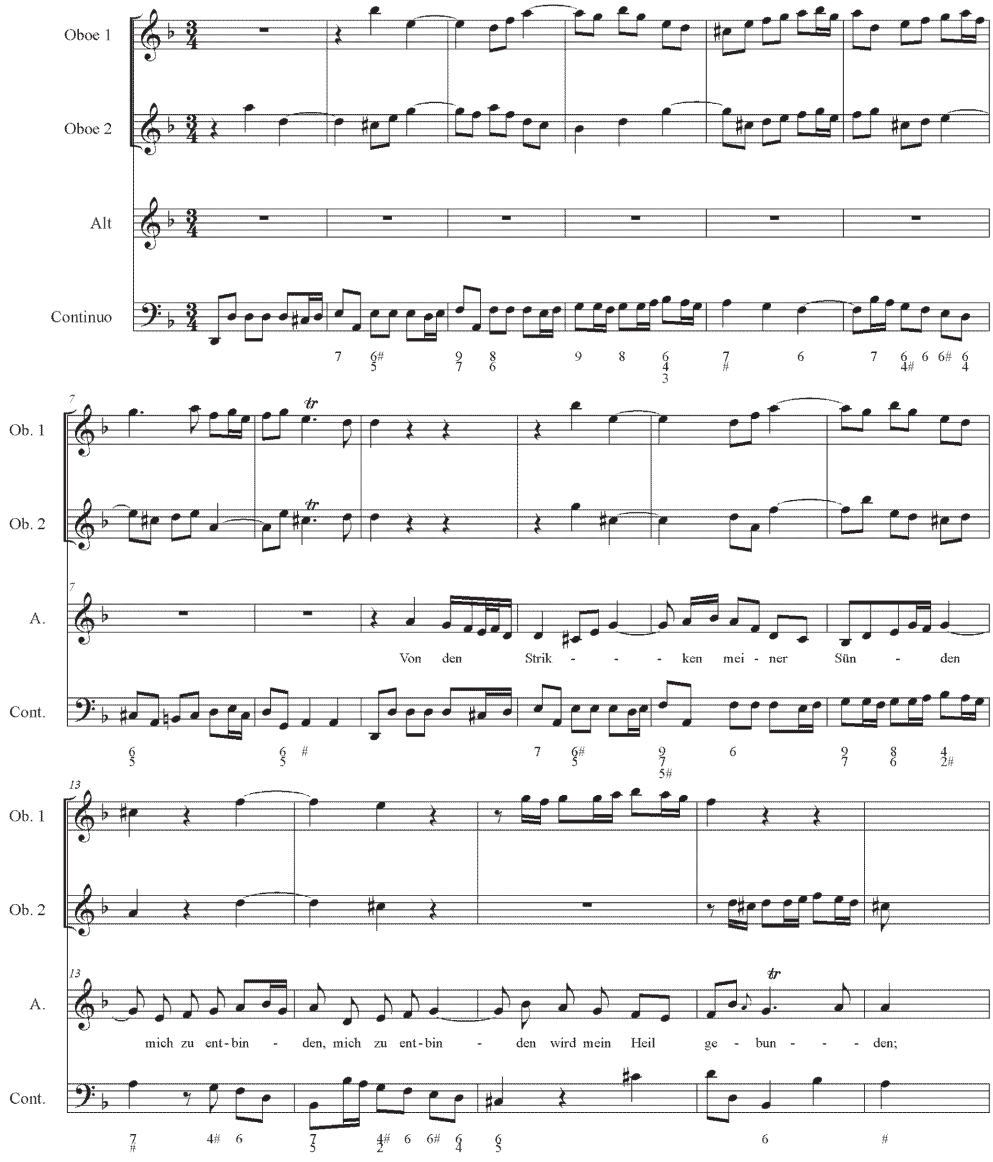

Abbildung 9 **Johann Sebastian Bach: *Johannes-Passion*, Aria Nr. 7 »Von den Stricken meiner Sünden«, Takt 1–17**

verhältnisse der Stimmen und die Wahl einer bestimmten Satztechnik präziser nachzuerleben:

Im Satz Note gegen Note besteht für den Dux zunächst eine Erleichterung darin, wenn das Kanonintervall mit den Melodieintervallen des Cantus firmus identisch ist. Die kürzlich von Olivier Trachier bekannt gemachte und noch in der Tradition der Gradus-Lehre stehende Tabelle von William Bathe zeigt,[13] dass der Dux nicht über die veränderte Situation des Comes nachdenken muss, da die Konsonanzverhältnisse gleichbleiben.

Places vp.		1	7	6	5	4	3	2
Comes vp.	Comes downe.	1356	6	135	16	35	136	5
2	7	6	135	16	35	136	5	1356
3	6	135	16	35	136	5	1356	6
4	5	16	35	136	5	1356	6	135
5	4	35	136	5	1356	6	135	36
6	3	136	5	1356	6	135	16	35
7	2	5	1356	6	135	16	35	136
8 vt ſu:	1	1356	6	135	16	35	136	5
Places downe		1	2	3	4	5	6	7

Abbildung 10 William Bathe: A Briefe Introduction to the Skill of Song, 1596, »generall Table« (Ausschnitt)

In Thomas Morleys *Plain and Easy Introduction* wird dieser Vorteil in der Intervallauswahl zum System gemacht, wenn der didaktische Bass des Oberquartkanons selbst als Kanon in der Oberquarte geführt werden könnte, so dass für die Einsätze des Comes eine konsonante Spur freigehalten wird.[14]

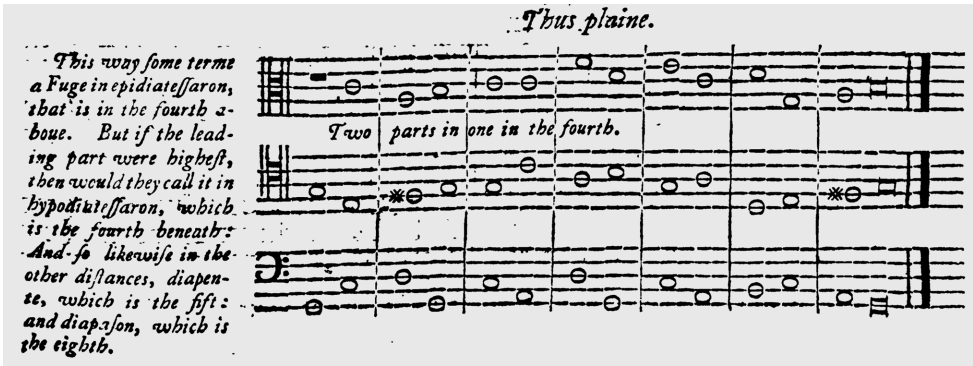

Abbildung 11 Thomas Morley: A Plain and Easy Introduction to Practical Music, London 1597, S. 111

13 William Bathe: A Briefe Introduction to the Skill of Song (1596), hg. von Kevin C. Karnes, Aldershot 2005, S. 36 und 78.

14 Thomas Morley: A Plain and Easy Introduction to Practical Music, London 1771 ([1]1597), S. 111.

Der Nachteil der Identität zwischen Bassmelodie und Kanonintervall wirkt sich gerade beim Sekundkanon besonders aus, da ein konsonanter Satz wegen der Gefahr von Parallelen perfekter Konsonanzen sehr eingeschränkt ist. Eine daraus resultierende Handlungsanweisung für den Dux ist Gegenbewegung zum Bass und zwar zumeist quasi als »Flucht« nach vorn unter Einbezug der Vorhaltsdissonanz, wobei das Verletzen einer Grundregel, im Sekundkanon keine Töne auszuhalten, zu wiederholen oder zu oktavieren scheinbar zur Methode gemacht wird. Ein Beispiel dafür findet sich bei Rocco Rodio:[15]

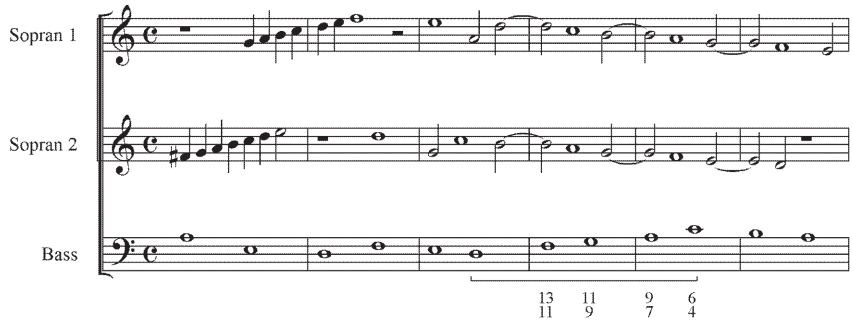

Abbildung 12 Rocco Rodio: *Regole di Musica*, Neapel 1609, Canone alla seconda di sopra, S. 8 (Anfang)

Der markierte Ausschnitt des zu Beginn des 17. Jahrhunderts im spanisch-italienischen Kulturkreis überaus beliebten Basses *La Spagna* weist eine algorithmische Struktur auf, da der doppelte Vorhalt an drei Stellen 13/11, 11/9 und 9/7 zu regelkonformen Ergebnissen führt, wenn der Bass regelmäßig sekundweise steigt. Danach muss allerdings ein Sprung kommen, wie es auch im didaktisch günstigen *La Spagna* der Fall ist.

Dieselbe Situation liegt in Bachs Arie vor, wenngleich er gerade aus der verbotenen Situation, also dem Ablauf der drei Tonleiterschritte im Bass, das Potential für die musikalische Figur gewinnt.

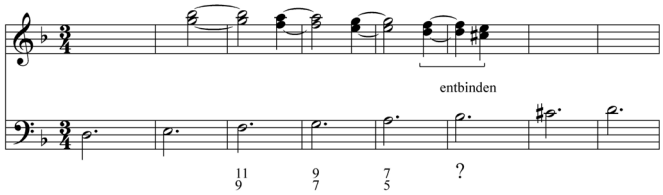

Abbildung 13 Gerüst des Kanons in der Aria Nr. 7, Takt 9–16

15 Rocco Rodio: *Regole di Musica*, Nachdruck der Ausgabe Neapel 1609, Bologna 1981, S. 8.

Das bei Rodio, aber auch in vielen Generalbass- und Partimentoschulen vorgestellte Vorhaltsmodell[16] ist deutlich erkennbar, wenn auch nicht sehr plakativ komponiert, da Bach beim Entwurf des Kanonmotivs der Oboen, das mit einem Quintfall beginnt, den doppelten Kontrapunkt der Quinte der Vorhaltssequenz ausnutzt – etwas anderes bedeutet es ja nicht, wenn sich ein 11/9-Vorhalt regelkonform als 7/5-Vorhalt wiederholen kann. Demnach gehört der deutlich komponierte Vorhalt in Takt 11 nicht zur »Originalspur«, sondern zur Unterquintprojektion. Auch ist der 7/5-Vorhalt nur im Continuo und in der Gesangsstimme deutlich zu hören, in den Oboen nicht. Besonders auffällig ist allerdings, dass ausgerechnet der darauffolgende Vorhalt, der überhaupt nicht mehr regelkonform ist, da die Konsonanz vorbereitet wird und die Auflösung dissonant ist, so deutlich wie kein anderer Vorhalt von den Oboen präsentiert wird und letztlich irritiert. Die Stelle ist schwerelos. Ein Schein von Ordnung entsteht nur durch das Eingreifen der Altstimme, die sich mit dem Textwort »entbinden« in die Vorhaltsseptime wirft und damit auf der betonten Zeit für eine Dissonanz sorgt. Durch die Wortbetonung auf Zählzeit 3 sind aber auch hier die Verhältnisse von leichter Vorbereitung und schwerer Dissonanz auf den Kopf gestellt. Der außerordentlich komplizierte Textgehalt der Worte »Von den Stricken meiner Sünden mich zu entbinden, wird mein Heil gebunden« fordert in einem ultimativen Anspruch von Authentizität offenbar eine Figur, die nicht nur abbildet, sondern sich erst in einer Struktur von wechselseitigen Abhängigkeiten und Lösungen lebendig verwirklicht und für die es der polyphonen Gruppe und der damit verbundenen Erfahrungsmuster bedarf.[17]

16 Ein paar Stichproben in der einschlägigen Generalbass-Literatur des 18. Jahrhunderts zeigen das Fortleben des Modells: In den teilweise unbezifferten Partimenti Paisiellos wäre das Stimmführungsmodell an den zahlreichen aufwärts geführten Tonleiterausschnitten im Bass anzubringen (Partimenti 3, 5, 7, 10, 11, 15, 16, 20, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 32 und 34), in der umfangreichen Sammlung Durantes eher vereinzelt, besonders in den Bassi Diminuti ab der Nr. 21, Heinichen führt eine ähnliche Passage mit doppelten Vorhalten in einem seiner Übungs-Bässe auf, Niedt verwendet diese Vorhaltskombination im 9. Kapitel des Einführungsteils und als Teil seiner Improvisationsvorlage für Tanzsuiten. Auch die reduzierte und in die Regola dell'Ottava komprimierte Version bei Carl Philipp Emanuel Bach kann auf den Kanon in der Obersekunde zurückgeführt werden. Siehe Giovanni Paisiello: *Regole per bene accompagnare il partimento*, Neuedition und Transkription hg. von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten, Wilhelmshaven 2008; Francesco Durante: *Bassi e Fughe*, hg. von Giuseppe A. Pastore, Padua 2003; Friedrich Erhard Niedt: *Musikalische Handleitung*, Nachdruck der Auflage Hamburg ²1710, Hildesheim 2003, Kapitel 9 der Einführung und S. 69, 70 ff.; Johann David Heinichen: *Der General-Bass in der Composition*, Nachdruck der Ausgabe Dresden 1728, Hildesheim 1969, S. 196–199 und 223–224; Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin 1753/62, Teil 2, Kapitel 41 § 7a, S. 328.

17 Andreas Dorschel: Der »Kunstregelbau«. Kontrapunkt in Max Webers Fragment »Zur Musiksoziologie«, in: *Philosophie des Kontrapunkts*, hg. von Ulrich Tadday, München 2010 (Musik-Konzepte Sonderband, Neue Folge, Bd. 11/2010), S. 135–142, hier: S. 140–142.

Es passt in dieselbe Vorstellungswelt, dass die folgende, nach dem Verrat vorgetragene Arie »Ach mein Sinn« zwar sehr deutlich auf einem Improvisationsmodell aufgebaut ist, aber keineswegs im Anklang an einen vokalen Schulstil komponiert ist. Nach dem Verrat bietet die Schule auch stilistisch keinen Halt mehr.

Die Kontrapunktausbildung nach dem Muster der Kantoren des 16. Jahrhunderts ging im 18. Jahrhundert, wenn auch in Bachs Wirkungskreis äußerlich eher langsam, entschieden zurück, und gehörte für Bach erwiesenermaßen zu den Aufgaben, die er an andere delegierte. Allerdings zeigen spätere Lehrbücher, dass die Vorstellungswelt dieser Lehrtradition noch lebendig war, wenn auch die Curricula ausgehöhlt und durch neue Inhalte ersetzt waren. Folgen und Gebundenheit sind in ihrer musikalischen Umsetzung als Metaphern sinnlicher und wirklichkeitsnäher als es eine vom 19. und 20. Jahrhundert geprägte Idee von Kontrapunkt als reine Schreibkunst verstehen ließe. Die Vergegenwärtigung der Lehrsituation trägt dazu bei, auch in die Analyse wieder etwas Welt und Wirklichkeit hineinzulassen.

Inhalt

Vorwort 8

KEYNOTES

Markus Böggemann Kompositionslehre und Wissenspopularisierung. Ausdifferenzierung und Verbreitungsformen musiktheoretischen Wissens im 19. Jahrhundert 11

Thomas Christensen Monumentale Texte, verborgene Theorie 21

AUFSÄTZE

Torsten Mario Augenstein »Schockweise Quint- und Oktavparallelen«. Die Generalbass-Aussetzungen der italienischen Duette und Trios von Johannes Brahms für Friedrich Chrysanders Händel-Gesamtausgabe von 1870 und 1880 33

Wendelin Bitzan Die Initialkadenz als Eröffnungstopos im Klavierschaffen Franz Liszts. Zum Fortwirken eines tradierten Generalbassmodells im 19. Jahrhundert 51

Jürgen Blume Die Fugenkonzeption des Theoretikers und Komponisten Anton André 61

Leopold Brauneiss Conus' Theorie der Metrotektonik und ihre Aneignung durch Skrjabin 82

Julian Caskel »Metrische Hasen« und »tonale Igel«. Zur Theorie des Tutti-Schlusses am Beispiel von Haydns Londoner Sinfonien 91

Felix Diergarten Joachim Hoffmann. Ein Kompositionslehrer in Schuberts Wien 103

Nicole E. DiPaolo A Glimpse of Heaven. Complex Emotions in the First Movement of Beethoven's Piano Sonata No. 31, op. 110 115

Martin Ebeling Konsonanztheorien des 19. Jahrhunderts 124

Stefan Eckert Vom Tonbild zum Tonstück. Wilhelm Dyckerhoffs *Compositions-Schule* (1870–1876) 139

Florian Edler Carl Maria von Webers und Giacomo Meyerbeers Rezeption der Choralsatzlehre Georg Joseph Voglers 149

Thomas Fesefeldt Der Wiener Klaviertanz bei Schubert und seinen Zeitgenossen 162

Ludwig Holtmeier »Accord«, »disposition«, »face«, »Griff«, »Trias harmonica«. Überlegungen zum Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts 171

Ariane Jeßulat Intellectum tibi dabo. Zur Soziologie des Kontrapunkts 189

Martin Kapeller Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges. Was man von historischen Tondokumenten über Tempo rubato erfahren kann 201

Stephan Lewandowski Franz Liszts späte Klavierwerke. Vorboten der Post-Tonalität 212

Nathalie Meidhof Tradition und Revolution. Zur Beurteilung von Charles Simon Catels *Traité d'harmonie* 218

Johannes Menke Das Projekt »Dreiklang«. Natur und Technik bei Logier, Weitzmann, Wagner und Liszt 228

Astrid Opitz Altes in neuem Gewand. Zur Rolle des Generalbasses bei Robert Schumann 241

Birger Petersen Rheinbergers *Bassübungen für die Harmonielehre* und die Partimento-Tradition im 19. Jahrhundert 252

Tihomir Popović »A perfect knowledge of Oriental music«. Britische Autoren der Kolonialzeit über indische Musik und Musiktheorie 263

Christian Raff »Veränderte Reprisen« in der Claviermusik der Wiener Klassiker? 272

Rob Schultz Melodic Contour, Musical Diachrony and the Paradigmatic/Syntagmatic Divide in Frédéric Chopin's Waltz in B Minor 284

Markus Sotirianos »Impressionismus« vor 1830? Bemerkungen zu Schuberts Lied *Die Stadt* 293

Kilian Sprau Das Lied als Fragment. Zur Frage der Zyklizität in Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts 302

Marco Targa The Romantic Sonata Form in Theory and Practice 312

Clotilde Verwaerde From Continuo Methods to Harmony Treatises. Reorientation of the Educational Goals in France (1700–1850) 322

Stephan Zirwes/Martin Skamletz Beethoven als Schüler Albrechtsbergers. Zwischen Fugenübung und freier Komposition 334

Namen-, Werk- und Ortsregister 351

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 358

Musiktheorie im 19. Jahrhundert

11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011 • Herausgegeben von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern
Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann
Band 7

Dieses Buch ist im März 2017 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2017. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-87-1