Leopold Brauneiss

Conus' Theorie der Metrotektonik und ihre Aneignung durch Skrjabin

I. Der russische Komponist und Musiktheoretiker Georgij Conus entwickelte zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine von ihm »Metrotektonik« genannte Theorie, die metrisches und formal-tektonisches Denken miteinander verknüpfte. Dabei geht es nicht um eine Theorie des Metrums als unterschiedliche Gewichtung von Zeitstrecken innerhalb der Takteinheit, sondern um den Formteile konstituierenden Zusammenschluss mehrerer metrischer Grundmaße – in der Regel von Takten – zu Gruppen, die Conus übergeordnete Takte oder Takte höherer Ordnung nannte, sozusagen ein Metrum in Übergröße. Die verschiedenartigen musikalischen Inhalte der metrischen Gefäße, von Conus als »Hülle« bezeichnet, werden dabei gleichsam vermessen, auf eine Zahlenreihe reduziert und grafisch dargestellt. Anders betrachtet: Entspricht die Tatsache, dass Conus auch die einzelnen Takte als metrisch schwer und leicht betrachtete, der herkömmlichen Auffassung von metrischen Schwingungen in mehreren Größenordnungen, so ging er noch einen Schritt darüber hinaus und fand die ausgleichende Entsprechung gleicher Größen, das gleichmäßige Alternieren von schwer und leicht, auch im Verhältnis der übergeordneten Takte zueinander. Conus nannte dieses Ausgleichsprinzip das Gesetz der gespiegelten Größen und postulierte, dass es universell gültig und somit in jedem einzelnen (gelungenen) Kunstwerk nachzuweisen sei. IV von Alexander Skrjabin wiederum, der in seiner Jugend Klavierschüler von Conus war, ist bekannt, dass er beim Komponieren von schematischen Aktionsplänen ausging. So schreibt der Freund und Weggefährte Leonid Sabanejew in seinen Erinnerungen:

»Skrjabin mochte es, jeweils vorab die Anzahl der ›für eine kristallene Reinheit der Form erforderlichen‹ Takte mit mathematischer Genauigkeit zu bestimmen, er liebte die Erstellung von ›Modulationsplänen‹, die mitunter absonderlich waren, aber stets etwas Mathematisches an sich hatten.«²

So liegt die These Manfred Kelkels nahe, Skrjabin habe sich – in Umkehrung der klischeehaften Vorstellung von einer der Praxis stets nachfolgenden Theorie – die Theorie seines Lehrers angeeignet und diese in die kompositorische Praxis umgesetzt.³

- Svetlana Khlybova: Das Prinzip der »eidetischen Reduktion« in den musiktheoretischen Systemen von Heinrich Schenker und Georgij Conus, in: Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. I. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Dresden 2001, hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg 2004, S. 362–372.
- 2 Leonid Sabanejew: Alexander Skrjabin. Werk und Gedankenwelt, übers. von Ernst Kuhn, Berlin 2006 (Musik konkret, Bd. 17), S. 105.
- 3 Manfred Kelkel: Esoterik und formale Gestaltung in Skrjabins Spätwerken, in: Alexander Skrjabin, hg. von Otto Kolleritsch, Graz 1980 (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 13), S. 22–49.

II. Die Stichhaltigkeit dieser These sowie die Problematik und die Möglichkeiten metrotektonischer Analyse im Allgemeinen sollen im Folgenden an einem kurzen, formal einfach gebauten Klavierstück Skrjabins, dem ersten der beiden Poèmes op. 63 mit dem Titel Masque erläutert werden (Notenbeispiel 1).⁴ In einer systematisch-reflektierten Betrachtungsweise ist zunächst einmal zu begründen, was als grundlegendes metrisches Maß den Zählungen zugrunde gelegt wird: Conus prägte den Begriff der »konstruktiven pulsierenden Welle«⁵ und bezeichnete damit die Tatsache, dass das konstruktive Maß nicht nur Takte sein können, sondern auch deren Teile oder Vielfache. So hat Manfred Kelkel denn auch seiner metrotektonischen Analyse⁶ von Masque den halben Takt, also die Dreiachtelgruppe, als Maß zugrunde gelegt, ohne das allerdings näher zu begründen. Das erscheint zwar in langsamem Tempo prinzipiell möglich, liegt aber im vorliegenden Allegretto weniger nahe. Zudem erscheint in der Bassstimme, bei der Skrjabin ganz offensichtlich um rhythmische Variabilität als Gegengewicht zu den gleichförmigen Achteln der Oberstimme bemüht ist, gleich in Takt 1 eine das Maß der drei Achtel relativierende Viertelbewegung, die dort noch als Synkope notiert ist und sich in Takt 5 in ein hemiolisches Gegeneinander einer Unterstimme im 3/4-Takt gegen eine Oberstimme im 6/8-Takt verwandelt. (Demgegenüber berührt die weitere Variante der Duole in Takt 7f. das metrische Maß selbst nicht.) Aus diesen Gründen habe ich mich entschieden, im Gegensatz zu Kelkel am notierten Takt als Grundmaß festzuhalten.

Keine Unklarheit besteht jedenfalls bezüglich des anapästischen Auftaktes: Da die übergeordneten Takte des metrisch-konstruktiven Gerüsts nach Conus nur mit einem schweren Maß beginnen können, gehören Auftakte der »Hülle« an, die für das immer trochäische und daktylische Gerüst des Fundaments ohne Bedeutung sind.

Hat man sich einmal für ein Grundmaß entschieden, das Conus mit der Silbe als der vergleichbaren Grundeinheit einer Dichtung gleichsetzt, so stellt sich als nächstes die Frage, nach welchen Kriterien die Länge der übergeordneten Takte – sozusagen die musikalischen Verszeilen – bestimmt werden. Conus selbst gibt dazu keine näheren Angaben und spricht vage von »Elementen der Gemeinsamkeit«.⁷ Hier gilt es, die nach Conus doppelte formale Bestimmung eines Kunstwerkes – das eine Mal nach Inhalt, das

- 4 Vgl. auch Alexander Alexejew/Wiktor Delson: Einführung in die Klaviermusik von Alexander Skrjabin, übers. von Ernst Kuhn, Berlin 2008 (Studia slavica musicologica, Bd. 41); Martina Lobanova: Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg. Alexander Skrjabin und seine Zeit, Hamburg 2004; Peter Sabbagh: Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin, Hamburg 2001.
- 5 Vgl. dazu Andreas Wehrmeyer: Studien zum russischen Musikdenken um 1920, Frankfurt a. M. u. a. 1991, S. 50.
- 6 Kelkel: Esoterik und formale Gestaltung in Skrjabins Spätwerken, S. 37.
- 7 Wehrmeyer: Studien zum russischen Musikdenken um 1920, S. 52.



NOTENBEISPIEL 1 Alexander Skrjabin: Deux Poèmes op. 63, Nr. 1: Masque, 1911

andere Mal nach metrischem Hintergrund – zu berücksichtigen, die Conus sowohl in der Dichtung wie in der Musik verwirklicht sah. Dies bedeutet, dass es vorrangig metrische Gegebenheiten sind, die als Kriterium für die Analyse der übergeordneten Takte herangezogen werden müssen, und dass Übereinstimmungen ebenso wie Widersprüche zu den Ergebnissen herkömmlicher Analyse von Taktgruppen und Formteilen, die sich am motivisch-thematischen Inhalt der Musik orientieren, den eigentlichen Erkenntnisgewinn darstellen. In diesem Zusammenhang zeigt sich eine grundsätzliche Problematik: Lassen sich diastematische Verläufe auf gleichsam mechanische Weise leicht von den anderen Parametern abstrahieren, so wird ein metrischer Hintergrund nur durch ein Zusammenwirken des spezifischen Rhythmus, der spezifischen Melodik, Artikulation, Harmonik, Dynamik, Agogik und Textur des Vordergrunds erfahrbar, so dass eine Abstraktion genau genommen gar nicht möglich ist. Versucht man, die Theorie von Conus zumindest ansatzweise in eine reflektierte Methode des Analysierens überzuführen, so könnte man zweierlei postulieren: Erstens: Bei der Zusammenfassung zu Großtakten sind neben auffälligen Abweichungen im Metrum selbst vorrangig jene Parameter zu berücksichtigen, die wie das metrische Pulsieren unmittelbar mit der Artikulation von Zeit zu tun haben, also der von den diastematischen Verläufen abstrahierte Rhythmus in Verbindung mit der Artikulation und die Agogik. Daraus folgt zweitens: Setzen diese gewichtigeren Parameter andere Grenzen als etwa die diastematischen beziehungsweise motivischen Verläufe, so ist gemäß den ersteren zu entscheiden und die Verschiebung zu erklären. Dazu ein Beispiel aus der Analyse Kelkels: Die Takte 7–9 teilt Kelkel in zwei Gruppen zu je drei Maßeinheiten von drei Achteln – die auftaktigen Achtel bleiben wie erwähnt unberücksichtigt (in den Noten mit strichlierten Linien verdeutlicht). Damit orientiert er sich offensichtlich an der motivischen Oberfläche, genauer an der dreifachen Wiederholung der dreitönigen Figur h' – b' – g' in Takt 8 f. und entscheidet sich gegen die Phrasierung, die einen gegen zwei Takte stellt, und gegen den Rhythmus der Unterstimme, genauer den verlängerten Endton in Takt 8, der über die Grenze der »übergeordneten Takte« hinaus klingt. Letzterer fällt allerdings bei ähnlichen Bildungen weg, etwa in Takt 12, so dass dort der Wechsel von der Mehrstimmigkeit zur Einstimmigkeit eine textuelle Grenze setzt und Kelkels Gliederung in 5+3 Einheiten gerechtfertigt erscheint. Als wesentlicher Aspekt, der gegen die Analyse Kelkels spricht, kommt noch hinzu, dass eine metrische Dreiergruppierung nach Conus nur daktylisch sein kann, womit nach Kelkel die erste Dreiachtelgruppe von Takt 8 leicht sein muss. Dies steht aber im Widerspruch zur in der rhythmisch-melodischen Sequenz eindeutig festgelegten metrischen Struktur: Wenn die erste Hälfte von Takt 7 schwer ist, dann muss auch diejenige von Takt 8 schwer sein. Allenfalls könnte man vom Nebeneinander zweier schwerer Maße in Takt 8 sprechen (2+1+3). Doch ist die Situation konventioneller als es die ungeraden Zahlen Kelkels suggerieren: Eine herkömmliche Taktgruppenanalyse ergibt eine

durchaus traditionelle Quadratur der ersten 8 Takte mit einem hinzugefügten 9. Takt. Dies wird von Kelkel selbst bestätigt, der in das Manuskript Skrjabins Einsicht nehmen konnte und dort beobachtete, »daß der Komponist vor der Angabe »bizarre« zweimal das Dreitonmotiv h-b-g eingeschoben hat« b-g eine Tatsache, die von Kelkel allerdings als Bestätigung der von ihm entdeckten symmetrischen Entsprechungen gedeutet wurde.

Geht man vom Takt als metrischem Grundmaß aus, dann ergibt dieser neunte Takt eine daktylische Dreiergruppe, die von den sonst durchgehaltenen trochäischen Zweiergruppen abweicht. Eine derartig vereinzelte Unregelmäßigkeit artikuliert den metrischen Fluss, so dass es berechtigt ist, sie als spezifisch metrisches Indiz für eine Grenze zwischen zwei übergeordneten Takten zu nehmen, die durch das vom sonst gleichmäßigen Achtellauf abgesetzte Akkordpaar in langen Notenwerten in Takt 10/11 auch im rhythmischen Verlauf bestätigt wird. Gleichartige Dreitaktgruppen finden sich auch in den Takten 22–24 und den Schlusstakten 29–31. Nimmt man noch das Ritardando in Takt 4 als agogische Vorbereitung auf das Ende eines Großtaktes hinzu und das Ritenuto in Takt 29 als Hinweis, dass der letzte Takt im Lento für sich steht, so resultiert daraus folgende Reihung von Großtakten, angeordnet zunächst im Sinne der einfachen dreiteiligen Liedform des Stückes:

A	4		2				3
В	2	2	2	2	2	2	3
A'	4		2				1

Ergeben sich die Zweitaktgruppen des B-Teils aus dem regelmäßigen Wechsel von Aufund Volltaktigkeit einerseits und akkordischer Viel- und linearer Einstimmigkeit andererseits, so ist die Anlage der ersten vier Takte des A-Teiles komplexer: Die Phrasen verkürzen sich im Zusammenhang mit dem harmonischen Rhythmus von einer Zweitaktgruppe zu zwei Eintaktgruppen und wurden deshalb zu einer Viertaktgruppe zusammengefasst. Vorerst einmal zeigt sich, dass die makrotektonischen Koordinaten das Ergebnis einer herkömmlichen formalen Analyse bestätigen und lediglich um Detailbeobachtungen ergänzen: Die drei Teile einer einfachen Liedform nach dem Schema A – B – A' enden alle, gegenüber der sonst vorherrschenden Quadratur, mit überzähligen Takten, die allerdings unterschiedliche Funktion haben: Takt 9 vermittelt zwischen der anapästischen Auftaktigkeit des Anfangs und dem volltaktig beginnenden B-Teil, die verlängerte einstimmige Passage Takt 22–24 verdünnt die musikalische Information, um die Wiederkehr des A-Teiles vorzubereiten und der abgesetzte letzte Takt beendet das Stück mit einem klanglich ausgreifenden Echo, das an die Stelle des entwickelnden

⁸ Kelkel: Esoterik und formale Gestaltung in Skrjabins Spätwerken, S. 40.

Abschnitts Takt 5–9 tritt und den dritten Teil gegenüber dem ersten entsprechend verkürzt. Wichtig scheint mir festzuhalten, dass eine makrotektonische Analyse primär von den spezifisch metrischen Gegebenheiten ausgehen und diese dann erst sekundär zu den Ergebnissen einer formalen Analyse in Beziehung setzen sollte. Dies macht im vorliegenden Fall auch ein Defizit der makrotektonischen Analyse deutlich: Da sie den anapästischen Auftakt ausklammert, vermag sie den wesentlichen Wechsel von Auf- und Volltaktigkeit nicht zu fassen.

III. Die makrotektonische Analyse zielt denn auch auf etwas anderes als die differenzierende Bestätigung einer Formanalyse: auf das Offenlegen von Gleichgewicht und Symmetrie in der Anordnung der übergeordneten Takte. »Was ihre Verteilung und wechselseitige Stellung in der zeitlichen Dimension [des Werkes] betrifft, so sind die übergeordneten Takte einem Gesetz unterworfen: dem Gesetz der gespiegelten Größen.«⁹ Was als spekulativer Überbau abgetan werden könnte, auf den man zugunsten einer pragmatischen analytischen Orientierung auch verzichten könnte, ist das eigentliche Herzstück der Theorie: Die Aufdeckung einer zweiten, in der metrischen Tiefenschicht begründeten Form, die auch im Widerspruch zur formalen Anlage der »Hülle« stehen kann und damit über die Bestimmung formaler Analogien und Proportionen hinausgeht. So willkürlich das Gesetz der gespiegelten Größen einerseits anmutet, so folgerichtig ist es andererseits: Soll der Umriss des tektonischen Gerüsts im Hintergrund unabhängig, wenn auch nicht ohne Bezug auf die Gliederungen des musikalischen Vordergrunds sein, also in metrischen Gegebenheiten selbst begründet sein, so kann dieses Gesetz nur auf den Prinzipien beruhen, die auch den metrischen Mikrobereich des Akzentstufentaktes und die mittlere Ebene der ȟbergeordneten Takte« regulieren: Prototypisch steht dort einer metrisch schweren Einheit eine leichte gegenüber. »Sie [die Gesetzmäßigkeit der Spiegelung gelangt sowohl im Werk als einem Ganzen als auch in jedem (und selbst im kleinsten) seiner Teile zur Wirkung.«10 Kehren wir zum Poème zurück, so zeigt die Analyse der formalen Oberfläche eine einfache Proportion, allerdings nur, wenn man die sozusagen überzähligen Takte am Ende der drei Formteile, von denen bereits die Rede war, abzieht: Die beiden A-Teile sind zusammen so lang wie der mittlere B-Teil, die einfache Proportion stellt sich damit erst über eine architektonisch-räumliche Zusammenfassung von zeitlich Getrenntem ein, was für eine makrotektonische Analyse nicht zulässig ist.

⁹ Georgij Eduardovič Conus: Die metrotektonische Lösung des Problems der musikalischen Form. Zusammenfassung einer wissenschaftlichen Forschung (übers. von Ivanka Stoianova), in: Zeitschrift für Musiktheorie 1 (1986), S. 83–95, hier S. 83.

¹⁰ Ebd., S. 84.

A 8 1 B 14 1 14:14 A' 6 1

Hält man sich hingegen an den zeitlichen Ablauf, so liegen die beiden auffallenden Dreiergruppen Takt 7–9 und 22–24 symmetrisch um eine Mittelachse zwischen Takt 15 und 16, wobei die einander symmetrisch gegenüberliegenden Zweitaktgruppen thematisch komplementär sind. Als Unregelmäßigkeit verbleibt der zusätzliche Schlusstakt und damit die abschließende Dreiergruppe: Was in der traditionellen formalen Analyse als konsequente Entsprechung gewertet werden kann – alle drei Formteile schließen mit Dreitaktgruppen – erscheint in der makrotektonischen Analyse als Abweichung.

4 2 3 2 2 2 / 2 2 2 3 4 2+1

Das ergibt eine im Vergleich zu Kelkels Analyse einfache axialsymmetrische Anlage, bei der die von Conus sogenannte gerade Ähnlichkeit (dem eröffnenden 4+2 entspricht die Reprise mit ebenfalls 4+2, allerdings erweitert um den angehängten Schlusstakt) eine umgekehrte Ähnlichkeit (auf 3 2 2 2 folgt der Krebs 2 2 2 3) einrahmt. Dass die zuvor bestimmten Grenzen der Formteile zugunsten der Korrespondenz der Dreitaktgruppen mit ihren auffallend langen einstimmigen Passagen gleichsam überwunden werden, lässt sich insofern rechtfertigen, als der mittlere Formteil kein neues thematisches Material exponiert, sondern nur die aus dem allgegenwärtigen sechstönigen Klangzentrum gewonnenen Gesten zu anderen musikalischen Texturen ausformt: Der quasi polyphonen Zweistimmigkeit der äußeren Gruppen stehen das Alternieren von Akkorden und Einstimmigkeit in den inneren Gruppen gegenüber, als verbindendes, quasi motivisches Element rückt eine wiederholte Dreitonfigur abwärts vom Anfang (Takt 1, b - a - fis) an das Ende der Großtakte (etwa Takt 12 f.: ces – b – g) und erscheint auch am Ende der vermittelnden Dreitaktgruppen. Anders formuliert: Dadurch, dass die unterschiedlich gespiegelten metrischen Gruppen (4+2 einerseits und 3 2 2 2 andererseits) weitgehend auch unterschiedliche musikalische Texturen aufweisen, schlägt der metrische Hintergrund auch auf den musikalischen Vordergrund durch, wird das Gesetz der gespiegelten Größen musikalisch plausibel erfahrbar. Voraussetzung dafür ist allerdings, dass die Aufmerksamkeit sich von der Erwartung einer linear fortschreitenden thematischmotivischen Logik abwendet und für die Wahrnehmung der Proportionen von metrischen Gruppen offen ist.

IV. Die Theorie von Conus verschränkt in charakteristischer Weise rationale und irrationale Momente: Das statistische Messen und Zählen, das Aufdecken der »zeitlichen Koordinaten« eines musikalischen Kunstwerkes will an den vermeintlich präzise fass-

baren Zeitstrecken als einer möglichst allgemeinen, gleichsam naturwissenschaftlichen Grundlage der Musik ansetzen und der Aufschlüsselung der musikalischen Syntax den Schein mathematischer Objektivität verleihen. Die Problematik, dass die übergeordneten Takte so disponiert werden, dass sich die gewünschten symmetrischen Bildungen ergeben, liegt auf der Hand, wurde früh erkannt und muss nicht detailliert ausgeführt werden. Hinter der naturwissenschaftlichen Fassade steht letztlich aber die Überzeugung von der allwirksamen Kraft der Zahlen, die an antike pythagoreische Traditionen anschließt – Conus sprach von »den ewigen Gesetzen der gefühllosen Zahlen«, denen selbst die gefühlvollsten Musikwerke unterworfen sind und der die schöpferische Intuition insgeheim folgt, Andreas Wehrmeyer von »musikalischer Form als prästabilierte Harmonie.«^{II} Ein prinzipiell vergleichbares Ineinander von Rationalität und Irrationalität findet sich auch in Skrjabins Spätwerk: Universeller mystischer Anspruch und rationales Vorgehen, eine avancierte Klangsprache und eine schematische Formenwelt gehen Hand in Hand: »Skrjabins so originelles Schaffen erwies sich als eine seltsame Mischung von Schematismus und höchster Intuition, von Rationalismus und Wahnsinn, orgiastischen Ausbrüchen und sorgfältiger Berechnung, die fast mit buchhalterischer Präzision die Anzahl der Takte, Zeilen und Noten bestimmte, aber auch festlegte, wohin der Weg ging und wie er beschritten wurde«, so Sabanejew in seinen Erinnerungen.¹² An anderer Stelle sprach er vom Kontrast zwischen einerseits

»einer schier endlosen Kompliziertheit und Neuartigkeit der einzelnen Strukturelemente und andererseits [...] extremer Simplizität und klischeehafter Schematik der abgeleiteten Formen [...], die fast wie klassische Schemata wirken und in deren einfacher Überschaubarkeit sich quasi die Unkompliziertheit jenes kosmogonischen Gesamtschemas widerspiegelte, welches seine Sicht des Weltalls verkörperte«,

und stellte die Frage, ob dieser Kontrast psychologische Ursachen hatte:

»Rührte er vielleicht aus der Zwiespältigkeit seiner Psyche, die immer darauf aus war, Erlesenes mit Grandiosem [...] sowie das zart Aristokratische seiner persönlichen Verfassung mit Demagogischem und sogar Kosmogonischem zu verbinden?«¹³

Sieht man einmal vom Hinweis auf eine komplexe Psyche ab, so nennt Sabanejew zwei mögliche Motive: Eine die Komplexität der Details ausgleichende, vereinfachte schematische formale Anlage erleichtert erstens das Verständnis und soll eine Breitenwirkung garantieren, welche der Rolle eines musikalischen Messias entspricht, die sich Skrjabin selbst zuschrieb. Zweitens kann man die einfache formale Anlage als Spiegelung der

- Ebd., S. 87; Wehrmeyer: Studien zum russischen Musikdenken um 1920, S. 44.
- Leonid Sabanejew: Erinnerungen an Alexander Skrjabin, übers. von Ernst Kuhn, Berlin 2005 (Musik konkret, Bd. 14), S. 132.
- 13 Sabanejew: Alexander Skrjabin, S. 104 f.

einfachen Bauprinzipien des Kosmos im musikalisch Kleinen verstehen. Auch das einfache Bauprinzip der gespiegelten Größen weist über die Musik hinaus und kann, obwohl von Conus nicht explizit ausgeführt, als ein allgemeingültiges Gesetz verstanden werden, das in verschiedenen Größenordnungen und Gegebenheiten bis hin zum Kosmischen gleich wirksam ist. Insofern geht es sowohl im Spätwerk Skrjabins als auch bei der Theorie von Conus um ein Zurückführen einer oberflächlichen Vielfalt auf einen einfachen Hintergrund, der auch noch Gegensätzliches vereint - Svetlana Khlybova sprach von einer eidetischen Reduktion.¹⁴ Conus erreicht dies, indem er die konkreten musikalischen Inhalte der Hülle zwar analysiert, um zu den übergeordneten Takten zu gelangen, das eigentliche Gesetz der gespiegelten Größen dann aber auf sozusagen abstrakte Proportionen und Spiegelungen bezieht, die unabhängig von diesen sowohl materiellen als auch gegensätzlichen Inhalten sind. Bei Skrjabin wiederum werden die musikalischen Verläufe nicht nur in ein metrisch-tektonisches Gitter eingespannt, sondern sowohl Melodik wie auch Harmonik, die man als gegensätzliche Dimensionen der Musik verstehen kann, werden vom Hintergrund eines Klangzentrums abgeleitet: Seine Transpositionen und Sequenzen ergeben einen spezifisch harmonischen Rhythmus, der wiederum in Beziehung einerseits zur metrischen Tektonik der Großtakte und andererseits zu den Proportionen der Formteile steht. Betont Conus, wie oben zitiert, dass selbst die gefühlvollste Musik dem Gesetz des Gleichgewichts und damit den Zahlen unterworfen ist, so ist auch die irritierende Verbindung von verschrobenem Mystizismus und rationaler Planung im Schaffen Skrjabins nur auf den ersten Blick ein Widerspruch: Die besondere Ausprägung der Letzteren bedeutet ja, sich einer angenommenen prästabilierten Harmonie anzuvertrauen, die dem musikalischen Vordergrund und seiner vom kompositorischen Ich gesetzten Sinngebung eine weitere Sinnebene hinzufügt und jene damit transzendiert. Proportionen und metrische Pulsationen brauchen ein materielles, in unserem Fall musikalisches Substrat, um sich mitzuteilen, sind aber von dessen konkreter Ausformung und damit auch stilistischer Prägung unabhängig. Insofern steht Skrjabin in einer Reihe mit stilistisch durchaus unterschiedlichen Komponisten wie Bruckner, Berg, Webern bis hin zu Pärt, die alle gerade über den Weg einer rationalen Planung den Bereich des Sinnlichen zu transzendieren bestrebt sind, wie auch Conus das in seiner Theorie der Metrotektonik versucht hat.

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

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

33

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 1SBN 978-3-931264-87-1