Julian Caskel

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

I. Der abschließende Kadenztakt kann entweder als der metrisch schwerste oder umgekehrt als der metrisch leichteste Takt einer musikalischen Ablaufeinheit bestimmt werden. Solche miteinander unvereinbaren Aussagen über den metrischen Status der Schlussbildung sind jedoch fast immer an thematischen Perioden und damit an syntaktischen Anfangsstrukturen entwickelt worden: Es geht um die Frage, ob der achte Thementakt leicht oder schwer ist.

Dies entspricht einer relativen Vernachlässigung des musikalischen Schließens innerhalb der Methodenansätze der Musiktheorie. Erstens erscheinen nur die Ausnahmefälle der Schlussbildung einer Betrachtung wert (wie Joseph Haydns *Abschiedssinfonie*), während die Standardfälle aufgrund ihrer syntaktischen Simplizität kaum Aussagekraft in Analysen entfalten.[1] Zweitens liegt es in der Logik der musikalischen Formenlehre, den Beginn des letzten Formabschnitts und nicht dessen Ende als das letzte für eine Schematisierung der Gesamtform relevante Ereignis zu bestimmen.[2]

Die Asymmetrie zwischen profilierten Anfängen und konventionalisierten Schlüssen ist schon eine Begleiterscheinung der musikalischen Notation. Jedes musikalische Ereignis wird notational durch seinen Anfangspunkt abgebildet, aber das Ende dieses Ereignisses wird durch den Anfang des nächsten Ereignisses gekennzeichnet. Das Ende des allerletzten musikalischen Ereignisses ist somit notational unterbestimmt, weshalb das Ende einer Komposition nicht notwendig mit ihrem klanglichen Ende zusammenfallen muss.[3] So generiert die Platzierung eines funktionalen Schlussereignisses auf einer metrisch betonten Position einen impliziten Initialakzent, dessen Ereignishorizont erst mit den relativ leichten Zählzeiten derselben metrischen Gruppe vervollständigt wäre. Damit entsteht das Problem des »metrischen Hasen«: Mit dieser Metapher soll jene Präsenz des Anfangs im Schluss umschrieben werden, bei der der strukturelle Werkschluss erst nach dessen klanglichem Ende erreicht scheint. Der Ereigniseintrittsakzent

1 Vgl. dazu neuerdings aber Wolfram Steinbeck: »Das eine nur will ich noch – das Ende«. Prolegomena zu einer Kompositionsgeschichte des Schließens, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 60 (2012), S. 274–290.

2 Vgl. zu dieser Rückbeziehung der Frage nach dem musikalischen Ende auf das Formganze des Finalsatzes Bernd Sponheuer: Haydns Arbeit am Finalproblem, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 34 (1977), S. 199–224, hier S. 199 f.

3 Vgl. Eytan Agmon: Musical Durations as Mathematical Intervals. Some Implications for the Theory and Analysis of Rhythm, in: *Music Analysis* 16 (1997), S. 45–75.

der Kadenz hebt nun diesen metrischen Initialakzent weiter hervor und widerspricht ihm zugleich (da die funktionale Endwirkung des Schließens sich wieder an einen allerletzten Anfangsakzent anbindet, der aber einen Ereignisbeharrungsakzent beziehungsweise die Stabilität des Schlusses in sich abbilden soll). Damit entsteht das komplementäre Problem des »tonalen Igels«: Mit dieser Metapher soll jene Präsenz des Anfangs im Schluss umschrieben werden, bei der das eigentliche Schlussereignis zu früh bereits vor dem klanglichen Ende des Werks erreicht scheint.

Im letzten Akkordpaar eines Tutti-Schlusses verbleiben nun zwei Kriterien zur Differenzierung der Schlussbildung. Das erste Kriterium ist die harmonische Akzentsetzung. Die beiden letzten Akkorde können entweder als Dominant-Tonika-Kadenzschritt erfolgen (Modell DT), oder aber die Schlussakkorde können als Abfolge zweier Tonika-Akkorde einer Schlusskadenz nachfolgen (Modell TT). Das zweite Kriterium ist die melodische Akzentsetzung: Ein Registerwechsel oder eine Längendifferenz können den allerletzten Akkord von den vorherigen Akkordschlägen nochmals stärker absetzen.

Intuitiv erscheint dabei die folgende Ereignisverteilung syntaktisch stimmig: Da im Modell DT die Markierung des Schlusses harmonisch erfolgt, kann die Akzentdifferenz des letzten Akkordes fehlen, wohingegen im Modell TT eine solche Akzentdifferenz hinzutreten muss, um die fehlende harmonische Schlussbildung zu kompensieren. Die empirisch nicht nur bei Joseph Haydn, sondern auch noch in der Sinfonik des 19. Jahrhunderts vorherrschenden Ereignisverteilungen wären dann allerdings kontraintuitiv: Die Akzentdifferenz darf im Modell DT nicht hinzutreten (das somit empirisch einer überraschenden Einschränkung unterliegt), und sie muss im Modell TT nicht hinzutreten (das somit überraschenderweise empirisch keiner Einschränkung unterliegt).

Im Modell DT soll durch den Verzicht auf einen Längenakzent vermutlich ein innerer Widerspruch in der Kadenz vermieden werden. Der verlängerte Schlussakkord würde einseitig den Aspekt der Ereignisbeharrung (die Stabilität der Kadenz), aber nicht mehr den Aspekt des Ereigniseintritts hervorheben (die Realisierung der Kadenz), so dass die Stabilität eines Längenakzents erst nach einer schon realisierten Kadenz und damit nur zum Modell TT sinnvoll hinzutreten kann. Im Modell DT wird durch den Verzicht auf den Längenakzent jedoch stärker als im Modell TT das Auseinandertreten von »metrischem Hasen« und »tonalem Igel« virulent. Dieses Auseinandertreten kann durch notierte Leertakte am Werkende auch notational sichtbar gemacht werden. Eine solche Notation von Leertakten findet sich auch in Sinfonie-Schlüssen Haydns,[4] kann im Ex-

4 In der *Sinfonie* Nr. 46 reagieren die Leertakte auf einen an eine Achttaktperiode angehängten Schluss im Modell DT und die somit sehr ungewöhnliche metrische Positionierung 1 – 2 der Kadenz. In der *Sinfonie* Nr. 80 dient der Leertakt vermutlich auch der Verstärkung gegenüber dem identischen Schluss des Expositionsteils.

tremfall drei ganze Takte umfassen und wird in Ausnahmefällen wie im Finalsatz von Franz Schuberts C-Dur-*Sinfonie* D 944 auch mit dem Modell TT und einem melodisch abgesetzten Schlussakkord kombiniert.[5] Am Schluss des ersten Satzes von Ludwig van Beethovens *Fünfter Sinfonie* dagegen ist der zu ergänzende vierte Takt nicht als notierter Leertakt vorgezeichnet, sondern nur als hypothetische Nachzeichnung der metrischen Gruppenstruktur sinnfällig.[6] Gerade der elliptische Satzschluss aber macht als Gegenstück zur extrem ausgedehnten Schlussphase des vierten Satzes kompositorisch Sinn. Dort tritt zum Modell TT ein Register- und Längenakzent des Schlussakkords hinzu, während im Kopfsatz der harmonische Rhythmus der beständigen Akkordwechsel den einförmigen »Textur-Rhythmus« der repetierten Akkordschläge überschnell und unbeständig erscheinen lässt.

Die Kombination des Modells TT mit einem Längenakzent vermeidet demgegenüber solche »metrische Hasen« und »tonale Igel« durch die relative Irrelevanz des letzten Ereigniseintrittsakzents (der Schlussakzent ist ein Ereignisbeharrungsakzent, und der Ereigniseintrittsakzent der Kadenz ist nicht der Schlussakzent). Das Problem dieser syntaktisch sinnfälligen Lösung ist deren semantische Simplizität, die im sinfonischen Tutti-Schluss besonders stark hervorzutreten droht. Die Affirmativität des Applauses dringt gleichsam durch das Schlupfloch der notationalen Unterbestimmtheit der Endereignisse aus dem Aufführungskontext in das Werk selbst ein und standardisiert so das sinfonische Schließen. Der lärmende Tutti-Schluss beinhaltet aber auch eine Art demokratische Selbstreferenz des Orchesterkollektivs auf seine erbrachte Leistung: Indem alle Musiker am Schlussgeräusch beteiligt sind, sind auch alle am Folgegeräusch des Publikums beteiligt. Die Publikumswirksamkeit und die Analyseunwirksamkeit des Tutti-Schlusses stehen zentrifugal zueinander. Das musikalische Metrum jedoch ist der syntaktische Faktor, mit dem sozusagen musikanalytisch im Schluss noch nicht Schluss sein muss. An Haydns *Londoner Sinfonien* soll im Folgenden gezeigt werden, wie auf der Ebene der Taktgruppen-Ordnung Detaildifferenzen in einer Satzphase relevant bleiben, in der als Signal des zu Ende gehenden Ereignisablaufs die harmonische, thematische und auch die formstrukturelle Komplexität bereits deutlich reduziert sind.

II. Tabelle 1 verbindet Angaben zur syntaktischen Platzierung der Schlussakkorde in den zwölf *Londoner Sinfonien* mit Taktgruppenanalysen, die jeweils den Zeitraum von der letzten Satzphase mit thematisch profilierten Perioden bis zum Satzende umfassen. Diese wurden so erstellt, dass zum einen gemäß einer metrisch »radikalen« Lesart

5 Drei Leertakte finden sich im Finale von Schuberts C-Dur-*Sinfonie* Nr. 6 D 589. Vgl. dazu die Analyse bei Arnold Feil: *Studien zu Schuberts Rhythmik*, München 1966, S. 55.

6 Vgl. Edward T. Cone: *Musical Form and Musical Performance*, New York 1968, S. 18.

93	T. 238	(4+4) (4+2) + (4+4) (4+4) + (4+4+4+4) (4+4) + (4+4+4) (4+4+1)	TT	4 – 1
94	T. 182	(4+4) (2+4+3) + (4+4+4) (4+4+3) + (4+4+4) (6+4+4+1) + (4+4+4+4+4)	DT	3 – 4
95	T. 181	(4+4+1) + (4+4+1) + (4+4+4+1)	TT	4 – 1
96	T. 201	(4+4+1) + (4+4+4+3) + (4+4+4+3)	TT	2 – 3
97	T. 280	(4+4+1) + (6+6+4) + (4+4) + (6+6) (4+4+1)	TT	4 – 1
98	T. 365	(4+4+3) + (4+4+3)	TT	2 – 3
99	T. 189	(4+3) + (4+4+4+4+1) + (6+6) (4+4) (6+3) + (4+4+4+4+3)	TT	2 – 3
100	T. 304	(4+4) (4+2) + (4+4+4+4+1)	TT	4 – 1
101	T. 233	(4+4+4+4+1) (4+4+3) + (4+4+1) (4+4+3)	TT	2 – 3
102	T. 266	(6+6+4+4) (6+6) (4+4+4+3)	TT	2 – 3
103	T. 319	(4+4+3) + (6+6) (4+4) (4+4+4+4+2) + (4+4+4+4+3)	TT	2 – 3
104	T. 276	(4+4+3) (6+4+4) + (4+4) (4+4+4+4+1) + (4+4+1)	DT	4 – 1

Tabelle 1 Die Schlussbildung der Finalsätze in Haydns *Londoner Sinfonien*. Spalte 2 gibt den Takt an, mit dem die in Spalte 3 zusammengefasste Taktgruppenanalyse beginnt, Spalte 4 und Spalte 5 beziehen sich auf die harmonische Ausgestaltung und metrische Positionierung der Schlussakkorde. Die Angaben beziehen sich auf die im Henle-Verlag erschienenen Bände der Haydn-Gesamtausgabe.

Texturwechsel durch Dynamik- und Dichteakzente als Wechsel auch in eine mit diesem Takt beginnende alternative metrische Lesart interpretiert wurden, während innerhalb der so begonnenen Gruppen gemäß einer metrisch »konservativen« Deutung Viertaktgruppen der Vorrang gegeben wurde.[7] Diese bewusste Schematisierung lässt einige strukturelle Auffälligkeiten besonders deutlich hervortreten: So besteht zumindest eine Tendenz, dass Haydn für den endgültigen Schluss und für dessen Etablierung auf identische metrische Schemata zurückgreift (und also sowohl die allerletzte als auch die diese letzte Satzphase initiierende Taktgruppe mit dem Aufbau 4+3 oder mit dem Aufbau 4+1 ausstattet). Dadurch entsteht ein mit dem Ausgleich von Auftakten vergleichbarer metrischer Aufbau, da die Taktelision der initiierenden 4+3-Gruppe durch die metrisch überzähligen Takte der 4+3-Gruppe am Werkende komplementär ausbalanciert wird.

Obgleich Leertakte als Mittel der Abbildung und verlängerte Schlussakkorde als Mittel der Vermeidung eines »metrischen Hasen« in den *Londoner Sinfonien* nicht vorkommen, ist das Problem der metrischen Schlussbildung dennoch stets präsent. So sind jene beinahe berechenbaren Phrasenverschränkungen, die in Haydns Sonatenrondo-Finali am Satzbeginn zur Verminderung der Schlusswirkung der Ritornelle eingesetzt

7 Vgl. zur Anwendung dieser beiden Analyseoptionen auf das Werk Haydns Danuta Mirka: *Metric Manipulations in Haydn and Mozart. Chamber Music for Strings, 1787–1791*, Oxford 2009, S. 142.

werden,[8] auch am Satzende zu finden. Die Taktgruppenanalysen bilden also zwar in einigen Fällen am Beginn der finalen Satzphase und an deren Ende identische metrische Strukturen ab, die tatsächlich jedoch konträre syntaktische Funktionen erfüllen: die bewusste Destabilisierung des Satzes durch Elision des damit noch nicht endgültig erreichten Schlusses und die möglichst starke Stabilisierung eben des endgültig erreichten Schlusses.

Das Problem des metrisch zu abrupten Schlusses tritt weiterhin in dem Faktum hervor, dass die Platzierung des Schlussakkordes nur auf der starken Position einer Zweitaktgruppe (aber nicht auf der Initialposition einer Viertaktgruppe) für Haydn eine gleichwertige Ablaufvariante darstellt. Durch die nachschlagende Positionierung und die fehlenden harmonischen Ereigniswechsel bleibt so die »ablöschende« Logik eines Längenakzents in der Summe der Akkorde indirekt abgebildet. Allerdings ist zu beachten, dass in einigen Sinfonien die Unterscheidung zwischen der metrischen Positionierung 4 – 1 und der Positionierung 2 – 3 durch die nur geringe Herausstellung der Viertaktgruppen unklar werden kann. Dieser Effekt ist in der *Sinfonie* Nr. 93 und insbesondere in der *Sinfonie* Nr. 100 zu beobachten. Zweitaktgruppen dominieren im Sechstakter Takt 312–317 direkt vor dem Tutti-Einsatz und die starke Absetzung der Schlussakkorde in Takt 333 f. drängt den letzten Viertakter Takt 330–333 in seiner hörbaren Präsenz zurück (dennoch bleiben auch die Viertakter durch die Motivwiederholung in Takt 322 und die Texturwechsel in Takt 326 und Takt 330 relevant).

Werden die Viertakteinheiten jedoch stark hervorgehoben, so wird besonders deutlich, dass die oftmals mehrfachen Taktelisionen die Schlussbildung zum einen durch die Versetzung der Kadenz auf die metrischen Initialtakte erst ermöglichen und doch zum anderen die metrische Reiteration dieser betonten Zieltakte die Schlussbildung auch schon wieder gefährdet.

In der *Sinfonie* Nr. 101 könnte man diese Wechsel der Viertaktgruppen-Schemata durchaus mit dem Begriff der »metrischen Modulation« umschreiben. Die in Takt 233 mit dem Hauptthema beginnende Satzcoda umfasst bei einer mechanischen Berechnung zwölf Viertaktgruppen, die mit dem metrisch schwach platzierten Schlusstakt Takt 280 vollendet würden. Rein motivisch dagegen umfasst die Coda (5+4+4+4) + (4+4+3) + (5+4+4+4+3) Takte, so dass die erste metrische Versetzung in Takt 250 erfolgt. Der Einsatz der Tutti-Taktgruppen in Takt 261 jedoch restituiert das ursprüngliche Taktschema. Es ist also zunächst eine andere Texturschicht auf das identische »metrische Gleis« gesetzt worden (obgleich diese Texturschicht üblicherweise das versetzte »metrische Gleis« repräsentiert). Haydn destabilisiert jedoch auch dieses metrische Schema, da der Tonika-Orgelpunkt in Takt 270 zum also insgesamt dritten Mal den Wechsel in ein

8 Vgl. dazu Reiner Leister: *Die Entwicklung des Finales in der Sinfonik Joseph Haydns*, Stuttgart 1999, S. 376.

versetztes Taktgruppen-Schema nahelegt. Die Taktgruppenanalyse ermöglicht damit, die Besonderheit des Schließens dieser Sinfonie beschreiben zu können: Die entscheidende »metrische Modulation« erfolgt hier nicht als Übergang in die Tutti-Gruppen (wie etwa prototypisch im Schluss der *Sinfonie* Nr. 96), sondern erst in den Tutti-Gruppen selbst, da diese mit dem (in Takt 233 ff. rhythmisch augmentierten) Themenkopf stärker als sonst weiterhin auf einem Element der thematischen Perioden basieren.

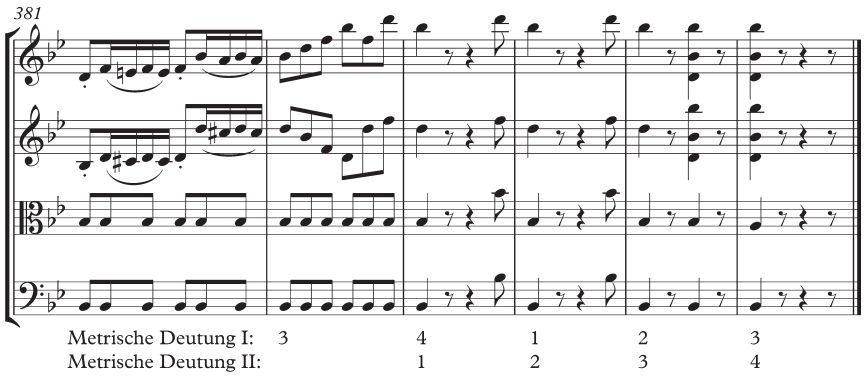
In der *Sinfonie* Nr. 95 ist diese »Modulationsphase« deutlich komprimierter: Die Akzente der Zweitaktgruppen lassen erneut eine kontinuierliche Deutung mit Taktgruppen-Anfängen in Takt 168 und Takt 190 zu. Der mit Takt 181 beginnende motivische Ablauf steht jedoch querständig zu diesem Schema, so dass – unterstützt durch die Varianten der Bläserstimmen – auch schon Takt 177 als Taktgruppenbeginn angenommen werden könnte. Die Rückbewegung in das alte Schema erfolgte dann durch den verlängerten Auftakt in Takt 185, der aber zugleich Fortsetzung des Schemas von Takt 177 und Takt 181 ist. Gegen den Initialakzent in Takt 181 zielt die Harmonik jedoch durch den doppelten Quintfall zur Dominante auf die Kadenzierung in Takt 182, so dass Takt 181 und Takt 182 in einer »Riemann'schen« Deutung auch als Leicht-Schwer-Taktpaar gehört werden könnte. Das Spiel funktioniert jedoch besser gegen diese Deutung: Die Texturwechsel betonen die motivischen Neueinsätze und das instabile Akzentschema Takt 177 – 181 – 185 wird in der finalen Tutti-Sektion durch den Quintfall des Basses in Takt 193 und auch die C-Dur-Kadenz in Takt 199 für den Schluss verpflichtend. Die Bestimmung des Metrums über kadenzielle Endakzente würde Takt 185 ausklammern, wohingegen in der alternativen Deutung gerade dieser Takt die Ambivalenzen in der Abfolge der Initialakzente maximalisiert.

Ebenso lehrreich sind die Fälle, in denen der textuell unumgängliche Übergang aus den Themenperioden in den Tuttilärm ohne metrische Auffälligkeiten möglich ist. In der *Sinfonie* Nr. 102 erfolgt die Schlussbildung durch die Selbstzerstörung des Themas (mit den Mitteln der Fragmentierung beziehungsweise Liquidation), so dass der Einsatz des Schluss-Tuttis in Takt 298 ohne jede vorherige »metrische Modulation« erfolgen kann. In der *Sinfonie* Nr. 103 wiederum wird die entscheidende Taktelision in Takt 330 ohne jeden Texturwechsel ausgeführt. Dabei verweisen die wiederholten Sechstaktgruppen als alternative Vermittlungsstufe zwischen Thema und Tutti auf eine erneut individuelle Logik der Schlussbildung (in *Sinfonie* Nr. 102 als Tutti-Satz in Takt 286 ff., in *Sinfonie* Nr. 103 als thematischer Satz eben in Takt 330 ff.).

In der *Sinfonie* Nr. 97 wiederum werden die »metrische Modulation« und die thematische Fragmentierung als gegensätzliche Verfahren der Schlussinstallation inszeniert. Eine auf dem üblichen Weg durch metrische Versetzung begonnene Tutti-Sektion endet in Takt 303 abrupt auf der Tonika. Der durch diesen »tonalen Igel« erzeugte überhängende Einzeltakt ist als »metrischer Hase« Fermate und Anti-Fermate zugleich: Die

Fragmentierung wird gerade durch das Weiterlaufen der Taktordnung in Gang gesetzt, die innerhalb der regulären Zweitaktgruppe Takt 303 f. einen motivisch korrekten, aber metrisch überzähligen Kadenztakt mit einem metrisch korrigierenden, aber motivisch überzähligen Auftakt zusammenführt.

Die Dominanz des Modells TT aber war in allen bisher behandelten Fällen ebenso wie die metrisch starke Positionierung des Schlusstakts unbestritten. Eine humoristische Attacke auf diese Stabilitätsgaranten findet sich in der *Sinfonie* Nr. 98. Das Modell der durch eine Taktelision initiierten Tutti-Gruppen kommt im für das Cembalo-Solo verlangsamten Tempo ins Stottern, so dass in Takt 383 der B-Dur-Abschluss einen Takt zu früh erreicht wird; nur durch einen humoristischen Repetitionstakt kann der Schluss gemäß dem Modell 4+3 erfolgen. Dieser Repetitionstakt aber bindet die Schlussakkorde in ein für Anfangsperioden typisches Beschleunigungsmodell von 1+1+2-Takten ein, das eine alternative metrische Abbildung spürbar werden lässt (Notenbeispiel 1).

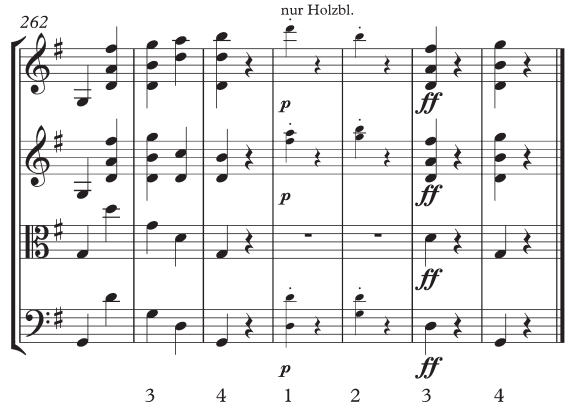


NOTENBEISPIEL 1 Joseph Haydn: *Sinfonie* Nr. 98, 4. Satz, Streicher, Takt 381–386

Ein solcher Verlauf der vier letzten Takte ist im Modell DT durch den stärkeren Echocharakter der angehängten Taktpaare nicht mehr humoristische Normabweichung, sondern normgemäße Ablaufvariante. Die darin implizierte Umkehrung der metrischen Verhältnisse ist in einigen früheren Sinfonien Haydns noch eindeutiger verwirklicht als in der *Sinfonie* Nr. 94, dem einzigen Fall innerhalb der letzten beiden Sechserserien (Notenbeispiel 2). Dort entspräche die metrische Positionierung 3 – 4 den mit Takt 249 einsetzenden Viertaktgruppen. Gegen eine Versetzung des Schlusses in eine metrisch starke Position spricht zudem, dass in Takt 255 und Takt 257 die G-Dur-Schlüsse noch korrekt auf relativ starken Takten derselben Taktgruppen-Ordnung platziert sind.

Diese alternative beschließende Viertaktperiode mit der Schlusspositionierung 3 – 4 wird in zwei weiteren der *Londoner Sinfonien* durch die Implantation von Merkmalen thematischer Anfangsperioden angedeutet. Ein motivisch profilierter Beginn prägt die Schlusstakte der *Sinfonie* Nr. 97 (Notenbeispiel 3). Das eingeschaltete chromatische Motiv

Notenbeispiel 2 Joseph Haydn: *Sinfonie* Nr. 94, 4. Satz, Streicher/ Holzbläser, Takt 262–268

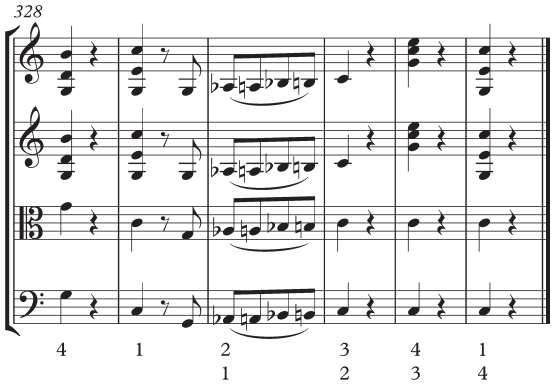


erzeugt einen Initialakzent in Takt 330, der durch den Texturwechsel Takt 332 bestätigt wird (zudem ist auffällig, dass die Melodiebewegung vom Terz- zum Grundton eine Gewichtsdifferenz der beiden Schlussakkorde andeutet). Die humoristische Pointe von Takt 330 liegt darin, dasselbe chromatische Motiv mit einer »eröffnenden« Aufwärtsbewegung den Satz abschließen zu lassen, das zuvor im Finale in der »schließenden« Abwärtsbewegung die Neueinsätze des Ritornells einleitete (zudem wird so am Schluss jene aufsteigende Quart in Erinnerung gerufen, die im Kopfsatz omnipräsent war).

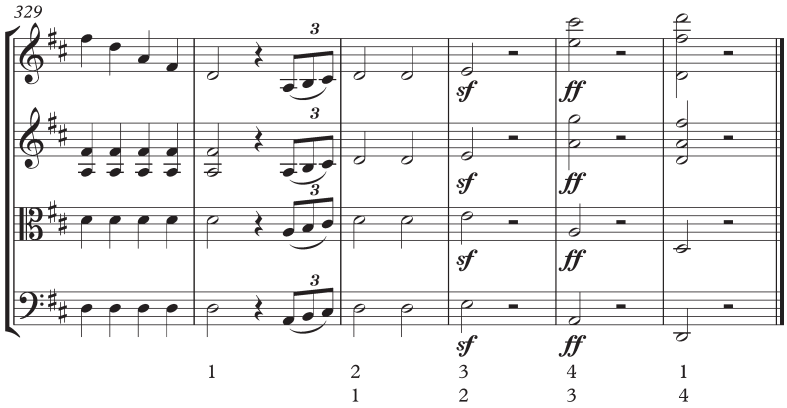
Auch in der *Sinfonie* Nr. 104 lassen die melodischen Akzentfaktoren durch den Auftakt hin zu Takt 331 und den Registerwechsel Takt 333 diese Schlussabbildung 3 – 4 durchscheinen (Notenbeispiel 4). Somit ist auch der zweite Einsatz des Modells DT innerhalb der *Londoner Sinfonien* metrisch instabil. Das Dominant-Tonika-Taktpaar kann also zwar durch seine interne Wendung von der Instabilität zur Stabilität ein Leicht-Schwer-Schema repräsentieren, aber es ist auch ein aus dem Ablaufkontext heraustrennbares Pattern, dessen »schwerer« Initialakzent gemäß dem komplementären Schwer-Leicht-Schema damit aber auf dem die Pattern-Reiteration etablierenden »leichten« Dominanttakt liegen würde.[9]

Das Dominant-Tonika-Taktpaar erzeugt also im Tutti-Schluss letztlich seine eigene Hase-und-Igel-Struktur: Die strukturelle Akzentuierung des Schlussglieds erfolgt zu früh auch schon mit dem Eintrittsakzent des Dominantakkords, und die Akzentuierung des Schlussakkords durch einen Längenakzent würde zu spät erst nach dem Eintrittsakzent der Tonika erfolgen. Haydns Sinfonien sind so eine Zwischenstation auf dem Weg zum Modell TT mit abgesetztem Schlussakkord, das in der Sinfonik des 19. Jahrhunderts beherrschend wird. In diesem Modell wird die Schlussbildung von der Schlusswirkung der tonalen Kadenz noch weiter abgetrennt, indem deren idealtypischer tem-

9 Vgl. ausführlicher Julian Caskel: »Ones again«. The Metrical Role of the Harmonic Cadence in Contrasting Traditions of Musical Rhythm, in: *Musical Metre in Comparative Perspective*, hg. von Hans Neuhoff und Rainer Polak (i. V.).



Notenbeispiel 3 Joseph Haydn: Sinfonie Nr. 97, 4. Satz, Streicher, Takt 328–333



Notenbeispiel 4 Joseph Haydn: Sinfonie Nr. 104, 4. Satz, Streicher, Takt 329–334

poraler Ablauf sich letztlich umkehrt: Beruht die Kadenz auf der Beantwortung einer vorbereitenden Zeitspanne durch den Zeitpunkt des Kadenzeintritts,[10] so wird im Tutti-Schluss eine Folge profilierter Zeitpunkte (die Paenultima-Akkordschläge) durch eine abschließende längere Zeitspanne beantwortet (den Schlussakkord). Vereinfacht gesagt, tendiert die Formtheorie also dazu, die sich noch anschließende Phase nach dem Eintritt der Tonika-Kadenz als »strukturelles Diminuendo« aufzufassen, während das symphonische Finale durch ein »strukturelles Crescendo« bis zum Schluss diesen Grundtatbestand zu widerlegen versucht.[11]

Haydns *Londoner Sinfonien* entsprechen in der Flexibilität ihrer Taktgruppen-Ordnung den Theoriemodellen des 18. Jahrhunderts. Die musikalische Schlussbildung

10 Vgl. zu diesem Modell William E. Caplin: The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions, in: *Journal of the American Musicological Society* 57 (2004), S. 51–117, hier S. 77 f.

11 Vgl. für eine solche energetische Theorie Heinz Becker: Zur Problematik und Technik der musikalischen Schlussgestaltung, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität Berlin* 2 (1952/53), S. 85–118, hier S. 90 f.

geriet dort in den Fokus metrischer Analysen, wenn die Frage der erlaubten oder unerwünschten Zäsuren zusammengesetzter Taktarten behandelt wurde (wobei schon Heinrich Christoph Koch Zäsuren in der Taktmitte am Werkende für weniger tolerierbar hielt als am Themenanfang).[12] Blickt man nun auf die Schlussbildungen aller Haydn-Sinfonien, so stellt sich der Vorrang des Modells TT als Ergebnis einer Entwicklung dar, bei der ein in den frühen Sinfonien dominantes Kombinationsmodell verdrängt wird: In diesem Modell erfolgte der Schluss durch einen Dominant-Tonika-Schritt direkt vor den letzten Akkordschlägen, wobei der Dominantakkord häufig auf einer schwachen Zählzeit platziert wird. Die metrische Bestimmung des Dominant-Tonika-Taktpaars dagegen bezieht sich genau umgekehrt auf Abläufe über der Einzeltakt-Ebene. Die eher destabilisierende Rolle des Dominant-Tonika-Taktpaars in einem syntaktischen Kontext, der gerade durch die Betontheit der Kadenztakte ausgezeichnet ist, stellt aber jene spätere Theorie des Metrums in Frage, die diese Betontheit aus der Dominant-Tonika-Polarität ableitet und auf thematische Perioden ausweitet. Im Folgenden soll daher diskutiert werden, in welcher Weise die Analyse musikalischer Strukturen des 18. Jahrhunderts in der Metrumtheorie des 20. Jahrhunderts durch den Filter der Systementwürfe der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts hindurch erfolgte.

III. Die Relation zwischen Metrum und Kadenz kann letztlich nur dualistisch formuliert werden. Ein einheitliches System der metrischen Betonung durch intentional auf die musikalische Textur projizierte Initialakzente führt dazu, dass in der Analysepraxis der Akzent der Kadenz metrisch betont oder metrisch unbetont sein kann. In der Nachfolge Riemanns dagegen wurde das Prinzip der betonten Kadenzen zum axiomatischen Ausgangspunkt eines inhaltsbestimmten Metrums erhoben.[13] Diese Inhaltsbestimmung aber muss für die Leicht-Schwer-Taktpaare andere metrische Gesetze postulieren als für die weiterhin gemäß dem Akzentmetrum organisierten Divisionsebenen. Die Bestimmung der Dominante als metrisch leicht und der Tonika als metrisch schwer kann nur für ein einziges metrisches Level Gültigkeit besitzen, da das einschichtige Informationsband des harmonischen Rhythmus keine weiteren Differenzkriterien bereitstellt.

Die Indifferenz des Akzentmetrums gegenüber der Kadenz und die Differenz des Kadenzmetrums gegenüber den anderen Akzentschichten bilden nun die dualistische Opposition der Theoriegeschichte: Die Theorie des Hypermetrums ist multilinear (sie ist eine Theorie multipler metrischer Ebenen), aber eben darum inhaltlich unterbe-

12 Vgl. Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1787, Band 2, Hildesheim 1969, S. 308.

13 Vgl. dazu auch William E. Caplin: Tonal Function and Metrical Accent. A Historical Perspective, in: *Music Theory Spectrum* 5 (1983), S. 1–14.

stimmt, die Theorie der Taktpaar-Gewichtung ist inhaltlich bestimmt, aber eben darum notwendig monolinear (sie ist eine Theorie einer einzelnen und dadurch prädestinierten metrischen Ebene).[14]

Der in Haydns Sinfonie-Schlüssen erkennbare Dualismus zwischen Tutti-Taktgruppen mit betonten Kadenzen und thematischen Perioden mit unbetonten Kadenzen aber besitzt als Bestätigung eher der in den USA entwickelten Theorien des Hypermetrums zugleich Anknüpfungspunkte an eine Traditionslinie explizit dualistischer Metrum-Konzeptionen aus dem deutschsprachigen Raum (die eher dem Prinzip des Kadenzmetrums entsprechen).

So ist der Tutti-Schluss Bestätigung und Infragestellung von Thrasybulos Georgiades' Theorie des »leeren Taktes«. Was genau dabei mit einem leeren Takt gemeint ist, wird klar, wenn man berücksichtigt, dass Georgiades die Forderung aufstellt, dass nach dem »Gerüstbau-Prinzip« gebaute Taktgruppen nicht nur durch einen »tonalen Igel«, also einen einzelnen Tonika-Schlusstakt, sondern durch einen »metrischen Hasen«, eine vollständige Tonika-Taktgruppe, beantwortet werden müssen.[15] Die Tatsache, dass Georgiades damit die tonale Schlussbildung an ein metrisches Kriterium anbindet, verweist aber darauf, dass seine Bestimmung des Metrums umgekehrt ebenso an das Kriterium der Harmoniewechsel angebunden bleibt (so dass der leere Takt in Wahrheit inhaltlich stärker bestimmt ist als sonst).

Arnold Feil zog die logische Konsequenz aus dieser Inhaltsbestimmung und postuliert für thematisch geschlossene Perioden aufgrund ihres harmonisch komplementären Ablaufs einen nicht-metrischen Status.[16] Carl Dahlhaus wiederum hat versucht, diesen kontraintuitiv verengten Metrumbegriff theoriekonsistent zu halten, indem der harmonisch komplementäre in einen dem Gewichtsmetrum nicht mehr entgegenstehenden harmonisch parallelen Ablauf umgedeutet wird. Für das idealtypische Modell I – IV – V – I der Viertaktperiode postuliert Dahlhaus daher eine Auffassung der Initialtonika zunächst als Dominante der Subdominante, so dass beide Taktpaare einem Leicht-Schwer-Ablauf gehorchen können.[17]

Damit entsteht das theoriegeschichtliche Paradox, dass Dahlhaus die dialektische Doppelbestimmung der Initialtonika, die Moritz Hauptmann formuliert und Hugo Riemann verworfen hat, gegen Hauptmanns Theorie des Metrums dazu einsetzt, um Riemanns Konzeption der betonten Kadenz zu bestätigen.

14 Dieser Dualismus ist von Riemann selbst nicht und von seinen Nachfolgern nur selten explizit (an-)erkannt worden; vgl. aber Hermann Erpf: *Form und Struktur in der Musik*, Mainz 1967, S. 183.

15 Vgl. Thrasybulos G. Georgiades: *Kleine Schriften*, Tutzing 1977, S. 27.

16 Feil: *Studien zu Schuberts Rhythmik*, S. 26 f.

17 Vgl. Ernst Apfel/Carl Dahlhaus: *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Band 1, München 1974, S. 186.

Im 19. Jahrhundert prägen sich also Hörkulturen der Harmonik aus, welche die Präferenzentscheidungen der Metrumtheorien bis weit in das 20. Jahrhundert hinein beeinflusst haben. Die These von der Unterbestimmtheit der Initialtonika im Idealtypus I – IV – V – I kann zum Beispiel ebenso gut auch eine metrische Initialbetonung begründen. Die vertikale Strebung der Harmonik – die Initialtonika ist auch Dominante zur Subdominante; die Dominante vor der Schlusstonika zugleich rückbezogen auf die Initialtonika als deren Bestätigung – erzeugt ein Patternmodell, in dem diese beiden harmonischen Doppelbestimmungen exakt der Notwendigkeit entsprechen, für den metrisch starken ersten und dritten Takt eine doppelte Akzentbestimmung zu generieren. Hugo Riemann dagegen erkennt nicht in der Rückwärtsbezogenheit, sondern in der Auflösungsbedürftigkeit der Dominante das zentrale metrisch relevante Erfahrungsmoment der Kadenz. Die horizontale Strebung der Harmonik – die instabile Dominante zielt einseitig auf die Schlusstonika – entspricht nun aber dem komplementären monolinearen Modell des endbetonenden und inhaltsbestimmten Metrums.[18]

Die Systementwürfe des 19. Jahrhunderts erzeugen also auch in der Musiktheorie einen Konflikt zwischen »tonalen Igeln« und »metrischen Hasen«. Einer Theorie des Metrums, die sich durch die axiomatische tonale Bestimmung der schweren Kadenztakte zu früh inhaltlich festlegt, steht eine Theorie gegenüber, in deren axiomatischer Setzung inhaltsleerer metrischer Musterfortführungen eben diese Festlegungen gar nicht beziehungsweise »zu spät« erfolgen.

Haydns Sinfonie-Schlüsse aber lösen diesen Gegensatz immer wieder von neuem auf. Der Haydnsche Humor widerspricht so nicht dem syntaktischen Normalfall, sondern der Humor erzeugt den syntaktischen Normalfall, indem auf einen systemwidrigen Mangel der Syntax reagiert wird. Die nicht vollständig überwindbare Differenz zwischen der metrischen und der harmonischen Logik der Schlussbildung wird von Haydn produktiv genutzt, während in der Musiktheorie der Versuch, diese Differenzen zu überwinden und in Systementwürfen zu verleugnen, zum Auslöser unproduktiver Sprachbarrieren zwischen konkurrierenden Metrumtheorien wurde.

18 Vgl. zu diesen Differenzen der Kadenzlehre Hubert Moßburger: Das dialektische Kadenzmodell Moritz Hauptmanns und die Harmonik des neunzehnten Jahrhunderts, in: *Musik & Ästhetik* 6 (2002), H. 24, S. 50–59.

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