Paul van Reijen

Zur Klassifizierung und Position der Murkybässe in den Klaviersonaten von Haydn, Mozart und Beethoven

In Bezug auf das Lemma „Murky" oder „Murkybass" sind die musikalischen Nachschlagewerke der letzten zwei Jahrhunderte sich über die technische Bewandtnis dieser Spielfigur praktisch einig: Es handelt sich um eine fortlaufende Bewegung von gebrochenen Oktaven im Bass. Zwar schreibt z. B. Heinrich Christoph Koch in seinem *Musikalischen Lexikon* 1802 noch, dass „*der Baß in beständig abwechselnden Oktaven*"[1] fortgehe, aber nach Schillings *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* (1837) liegt die Haupteigenschaft des Murkys darin, dass der Murkybass „*diejenige Figur der Baßstimme* [ist], *in welcher diese fortwährend Octavensprünge*"[2] macht.

In letzter Zeit gewinnt man den Eindruck, mit einer etwas offeneren Umschreibung des Begriffes zu tun zu haben. Im Sachteil der neuen MGG[3] hat sich die Definition aus der alten Ausgabe[4] insofern bewährt, als es sich bei den Murkybässen um die „*Begleitfigur*" handelt, „*bei welcher sich die Baßstimme gewöhnlich in fortlaufend gebrochenen Oktaven bewegt*". Das *New Grove Dictionary* bezeichnet den Murky als „*a style of keyboard writing* [...] *in which the bass consists of an extended pattern of alternating octaves*", es fügt aber hinsichtlich des Terminus „*murky bass*" hinzu, dass dieser „*has been applied to any accompaniment pattern of the type.*"[5]

Neben diesen technischen Umschreibungen wird andererseits mehrmals darauf hingewiesen, dass insbesondere die häufige Anwendung der Murkybässe „*als faul und dilettantisch zu gelten hat.*"[6] „*Bereits um die Mitte des 18. Jh.*", so neulich Friedhelm Brusniak, „*wurde der Begriff Murky von Musikkritikern und Komponisten mit einer pejorativen Bewertung verknüpft.*"[7] Vor dem Hintergrund der geringen Wertschätzung der Murkybässe soll sich in einem Fall der Herausgeber eines musikalischen Nachschlagewerks (ich meine Claudio Sartori und seine *Enciclopedia della Musica*) dennoch über das Niveau mancher Benutzer des Murky-Repertoires leicht

---

1 Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802 (Nachdruck Hildesheim 1964), Sp. 986.

2 *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hrsg. v. Friedrich Gustav Schilling, Bd. 5, Stuttgart 1837 (Nachdr. Hildesheim 1974), S. 55. – Sperrung vom Verfasser.

3 Britta Schilling-Wang: Art. *Murky*, in: MGG2S, Bd. 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 633. – Sperrung vom Verfasser.

4 Walter H. Rubsamen: Art. *Murky*, in: MGG, Bd. 9, Kassel 1961, Sp. 937.

5 Douglas A. Lee: Art. *Murky*, in: New Grove, Bd. 12, S. 792. – Sperrungen vom Verfasser.

6 So z. B. in der 8. Auflage von Hugo Riemann: *Musik-Lexikon*, Berlin-Leipzig 1916, S. 751, oder in dass., bearbeitet v. Alfred Einstein, 11. Aufl., Bd. 2, Berlin 1929, S. 1232.

7 Friedhelm Brusniak: Art. *Murky*, in: HmT, hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht, 19. Auslieferung, Stuttgart 1991, S. 3.

gewundert haben. Er schreibt nämlich, dass die Murkybässe etwa von Muffat und Schubart benutzt wurden, aber „*persino* [d. h. sogar] *dai grandi autori classici (Beethoven)*"![8]

Mit diesem Beitrag[9] wird ein Versuch gemacht, die Paradoxie zwischen kleiner stereotyper Spiel- oder Begleitfigur und dem kompositorischen Verhalten bei einigen Wiener Großmeistern zu beseitigen, in dem Sinne, dass der Murkybass ausdrücklich in den gehobenen Kontext der „seriösen" und anspruchsvollen Klaviersonate von „*grandi autori classici*" wie Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven gestellt und vor diesem Hintergrund betrachtet wird. Mit Nachdruck wird die Erkenntnis vertreten, dass die äußere Erscheinungsform des Murkybasses sich nicht auf die zumeist schlichte Art der springenden Tonrepetition zu beschränken braucht, sondern durchaus einer weitsichtigeren Typologie unterliegen kann.

Einer der frühesten Klaviersonaten Haydns (Hob. XVI: 5, A-Dur), entstanden vor 1765, entnehmen wir folgende Passage aus der Durchführung des letzten Satzes (*Presto*). Es reihen sich hier ununterbrochene, reine Oktavbrechungen in einer stabilen Tonfolge und in einem (leicht) variablen harmonischen Rhythmus, vorerst auf dem doppeldominantischen Ton *H*, aneinander (Beispiel 1; auf weitere, zum jeweiligen Typus gehörende Notenbeispiele muss aus Platzgründen leider verzichtet werden):

Notenbeispiel 1: Haydn, Hob. XVI: 5, *Presto*, T. 67-79.

Im ersten Satz (*Allegro*) der D-Dur-Sonate KV 284 (205b) von Mozart spielen die Murkybässe lediglich am Anfang der Exposition (T. 4-7) bzw. Reprise (T. 75-77) ihre harmonisch unterstützende, ziemlich „neutrale", dennoch innerdynamisch kontrastierende Rolle (ein ähnlicher dynamischer Vorgang findet sich in der Exposition des Hauptsatzes der c-Moll-Sonate KV 457, T. 9-12).

[8] Art. *Murky*, in: Enciclopedia della Musica, hrsg. v. Claudio Sartori, Bd. 3, Mailand 1964, S. 237.

[9] Für wertvolle Anregungen danke ich zuletzt Frau Dr. Petra Bockholdt (Hameln) sehr herzlich.

Die Murkybässe im ersten Satz von Beethovens f-Moll-Sonate op. 2 Nr. 1 gewinnen einige strukturelle Bedeutung, indem sie aus dem Tonikaparallel-Bereich der Exposition (T. 20-25) sequenzmäßig in die Durchführung hinübergeführt werden (T. 55-60 bzw. die unvollständig ausgeführte Sequenz in den Takten 63-67, obwohl die Oberstimme von T. 66-67 von der Bassstimme in T. 68-69 übernommen wird).

Dieser denkbar einfachste Murkybass-Typus – nennen wir ihn Typus $a^{1)}$ – kommt, wie wir jetzt schon sehen können, sowohl im Tonikabereich der Exposition (Mozart) und gesondert in der Durchführung (Haydn) als auch im nächsten tonalen Bereich der Exposition sowie im Verlauf der Durchführung (Beethoven) vor.

Als Typus $a^{2)}$ lassen sich die Murkybässe in einer Folge von schneller abwechselnden Tönen und in einem demzufolge potentiell schnelleren harmonischen Rhythmus bezeichnen.[10] Der Hauptsatz von Haydns A-Dur-Sonate, Hob. XVI: 26 aus dem Jahre 1773 gibt davon ein Beispiel von ziemlich ungewöhnlicher Länge[11]:

Notenbeispiel 2: Haydn, Hob. XVI: 26, *Allegro moderato*, T. 14-19.

Diese Passage im Dominantbereich der Exposition findet ihr (vorläufiges) Ende in einem mit einem Vorhalt versehenen Trugschluss (T. 19) und bietet wichtiges Material für die tonal lebhafte, in der Parallele fis-Moll ansetzende Durchführung (T. 44-51).

In einem zumeist etwas langsameren harmonischen Rhythmus sind die, in den spezifischen Verhältnissen der Variationstechnik recht etüdenhaft anmutenden, Murkybässe der 10. Variation aus dem dritten Satz von Mozarts Sonate KV 284 gestaltet. Durch die sich in der gegebenen Satzstruktur zunehmend schärfer gegeneinander abgrenzenden Klangregionen treten die Murkybässe im Mollteil des zweiten, rondoartig

[10] *La Musica, Parte Seconda: Dizionario*, hrsg. v. Alberto Basso, Bd. 1, Turin 1968, S. 151, gibt von diesem melodisch-harmonisch bewegteren Typus $a^{2)}$ – als einziges Nachschlagewerk – ein gutes Beispiel.

[11] S. dazu auch die vor allem die Frage des Klavieridioms berücksichtigende Analyse von A. Peter Brown: *Joseph Haydn's Keyboard Music: Sources and Style*, Bloomington 1986, S. 161-164.

angelegten Satzes der e-Moll-Sonate op. 90 von Beethoven deutlich, am Ende quasi-solistisch, hervor.

Als nächster Typus (Typus $b^{1)}$) erscheinen die – ebenfalls ununterbrochenen – Oktavbrechungen mit einer diatonischen oder chromatischen Nebennote von unten in einer stabilen Tonfolge und in einem variablen harmonischen Rhythmus. Das fast spielerische Eintreten der Nebennote bleibt nicht ohne Folgen: Der bisherige Gleichtakt der konstanten Oktavbrechungen wird gestört, wie es sich z. B. im jeweiligen Finale von Haydns Klaviersonaten E-Dur, Hob. XVI: 31 (T. 49-56, dort noch mit dem Typus $a^{1)}$ vermischt – siehe Beispiel 3) und G-Dur, Hob. XVI: 6 (T. 54-58) beobachten lässt:

Notenbeispiel 3: Haydn, Hob. XVI: 31, Finale: *Presto*, T. 49-56.

Am Ende einer Exposition bzw. einer Reprise tritt uns gelegentlich eine Sonderform dieses $b^{1)}$-Typus entgegen. Es ist die Form, die sich durchgehend auf die Oktavbrechung mit dazugehöriger (beginnender oder folgender) Nebennote sozusagen zurückgezogen hat, mit entsprechender Halbierung der rhythmischen Betonung(en). Man könnte sie allenfalls dem Typus einer diastematisch leicht modifizierten Figurierung der sogenannten Trommelbässe zuordnen (c-c'-c'-c'/c-c'-c'-c' hat sich in c-c'-h-c'/c-c'-h-c' gewandelt). Im ersten Satz von Haydns Klaviersonate F-Dur, Hob. XVI: 23, kommt dieser Figuration am Ende der Exposition (T. 44-46), in der Durchführung sequenzmäßig verarbeitet (insbesondere T. 77-78 bzw. 80-82), einige strukturelle Bedeutung zu. Dennerlein weist zu Recht auf die Verwandtschaft zwischen dem Hauptsatz der ein oder zwei Jahre später entstandenen B-Dur-Sonate KV 281 (189f) von Mozart und diesem Haydn-Exempel hin.[12] (Hinzuzufügen wäre noch die G-Dur-Sonate KV 283 [189h] aus derselben Reihe, wo Mozart am Ende der Exposition [T. 51-53] bzw. der Reprise [T.118-120] die gleiche Figuration verwendet, mit diesem Unterschied übrigens, dass die Murkybässe in der jeweiligen Durchführung gar keine Verwendung finden.)

[12] Hanns Dennerlein: *Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke*, Leipzig 1951, S. 40.

Auch bei Beethoven findet sich zuweilen am Ende der Exposition dieser rhythmisch eigenwillig geführte, jedenfalls wegen seines Oktavumrisses murkyartige Typus $b^{1)}$, so z. B. im letzten Satz (*Allegretto*) der d-Moll-Sonate op. 31 Nr. 2, übrigens in einem „technischen" Zusammenspielen b e i d e r Hände (die rechte Hand teilweise, was die eigentlichen Oktaven betrifft, in entgegengesetzter Bewegungsrichtung).

Der Übergang zum nächsten Typus (Typus $b^{2)}$) ist fließend und hängt unmittelbar mit dem Auftritt sowie der Frequenz der sich meistens chromatisch ändernden, d. h. auf- oder absteigenden Tonfolgen zusammen. Mitten in der Durchführung des ersten Satzes von Haydns D-Dur-Sonate, Hob. XVI: 37, finden wir so ein ganz kurzes, sequenzierendes Fragment mit – nun krebsgängig geführten – „Murkys":

Notenbeispiel 4: Haydn, Hob. XVI: 37, *Allegro con brio*, T. 49-50.

In den Klaviersonaten Mozarts stoßen wir ebenfalls nur sporadisch auf diese dennoch charakteristische Spielfigur. Im Mittelsatz (*Andante un poco adagio*) der C-Dur-Sonate KV 309 (284b) gibt es aber eine Figurierung, die sich mit einer kleinen Adaption (im T. 64 tritt nun eine antizipierende Note auf) dem $b^{2)}$-Typus zuordnen ließe, eine Figurierung, die übrigens nur e i n Glied in einer Kette typisch Mozartscher kleinerer Varianten darstellt (man vergleiche die figurationsmäßig jedesmal verschiedenartig ausgearbeiteten Halbschlüsse in den Takten 8, 24, 44 und 64).

Bisher war nur von Murkybässen mit einer ununterbrochenen Oktavbrechung die Rede. Aber auch die von einer kurzen Pause unterbrochenen und rhythmisch sich also meist komplementär gestaltenden Oktavbrechungen wirken sich, sicherlich in schnelleren Tempi, im Klangbild als reale „Murkybässe" aus. Ein herausragendes Beispiel dieses Typus $c^{1)}$ liefert der Hauptsatz der As-Dur-Sonate, Hob. XVI: 46, von Haydn. Der Dominantbereich Es-Dur wird mittels seiner Dominante *B* in den Takten 15-17 folgendermaßen vorbereitet:

Notenbeispiel 5: Haydn, Hob. XVI: 46, *Allegro moderato*, T. 15-17.

Diese Art der unterbrochenen Oktavbrechungen[13] erscheint auch im weiteren Verlauf der Exposition bzw. in der Durchführung (T. 49, 55, 56) und fungiert auf eine längere Strecke als die Dominantvorbereitung für das Auftreten des Überleitungsthemas aus der Exposition in der Paralleltonart f-Moll (T. 62-64). Obwohl Haydn an der entsprechenden Stelle in der Reprise (T. 89-91), wie gewohnt, den gleichen harmonischen Vorgang beibehält, ist die Rolle des Murkybasses nunmehr ausgespielt. Bei Beethoven lassen sich mehrere interessante Belege für den Typus $c^{1)}$ nachweisen. Einer davon findet sich ganz am Ende der Durchführung des Hauptsatzes der Es-Dur-Sonate op. 81a (*Les Adieux*). Eine andere Anordnung der Noten und Pausen bzw. eine gewisse Intensivierung auf dem (langen) Orgelpunkt *c* (als Bassnote des IV^6-Akkordes *c-es-as*) lassen sich hier beobachten.

Der Typus $c^{2)}$ schließlich – sich beziehend auf die von einer Pause bzw. Pausen unterbrochenen, rhythmisch komplementären Oktavbrechungen in einer schneller wechselnden Tonfolge, aber in einem dennoch relativ langsamen harmonischen Rhythmus – ließe sich fast nur theoretisch konstruieren, wenn nicht – abgesehen von Mozarts ganz kurzem Spezimen im Finale der F-Dur-Sonate KV 332 (300k) (T. 46-47/8) – in zwei Sätzen aus Beethovens E-Dur-Sonate op. 109 doch in etwa eine praktische Durchführung dieses Typus hätte ausfindig gemacht werden können, und zwar im ersten Satz (eine Vermischung von $c^{1)}$ und $c^{2)}$ etwa in den Takten 25-48) sowie im Variationensatz. Es betrifft im letztgenannten Satz den Anfang der zweiten Variation, in der ein Tonraum von anderthalb Oktaven (*E-ais'/[h']*) im Bass sozusagen murkyweise betreten wird:

Notenbeispiel 6: Beethoven, op. 109, *Gesangvoll, mit innigster Empfindung*, Var. II, T. 1-3.

Zwei Aspekte seien nach der Vorführung dieser Beispiele noch hervorgehoben: 1) die zuweilen strukturelle Bedeutung m e h r e r e r Murkybass-Typen für den ganzen Satz und 2) die weit von dem Effekt der ursprünglich schlichten Spielfigur entfernte Klangwelt, die, unter Einbeziehung der f o r m e l l e n Anwendung von Murkybässen, insbesondere bei Beethoven virtuos-koloristische, ja sogar orchestrale Züge in sich trägt.

[13] In seiner Studie *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils* (Laaber 1994, S. 138) spricht Ulrich Leisinger nur von einem „*Satzmodell mit auf beide Hände verteilten Sechzehnteltriolen*" (dazu S. 143: Notenbsp. 5.1).

Ad 1) Im ersten Satz (*Allegro*) von Haydns Klaviersonate C-Dur, Hob. XVI: 50, aus dem Jahre 1794 oder 1795, erscheint in mehreren Abschnitten der Exposition (ein Unterschied allerdings zu Beethovens op. 2 Nr. 1 aus derselben Zeit) jeweils eine Murkybass-Figur. Gleich am Anfang schon (T. 1-6) „redet" der Komponist, als ob er das „Gespräch" bereits beenden möchte (Typus $c^{1)}$). Sowohl in der Überleitung zum Dominantbereich als auch in der zweiten Themengruppe selbst spielen zwei Arten von Murkybass-Figurierung eine Rolle: nochmals Typus $c^{1)}$ (T. 17-18) bzw. der Typus $a^{1)}$ in den Takten 34-37.

In der Durchführung werden in umgekehrter Reihenfolge beide Typen zur Profilierung der modulatorischen Vorgänge weiter eingesetzt. Es betrifft die Takte 83-85 bzw. 87-89; der Typus $a^{1)}$ neigt hier (T. 87-88), wegen der etwas schneller wechselnden Tonfolge, zum Typus $a^{2)}$, was zur Steigerung der dramatischen Spannung beiträgt. Ferner begegnen wir der Wiederholung der Takte 17-18, jetzt auf der Dominante der Paralleltonart a-Moll, in den Takten 89-91. Am Anfang der Reprise schließlich findet in der Darbietung des musikalischen Hauptgedankens noch eine deutliche Beschleunigung der Murkybass-Figurierung statt.

Sollte die starke Anwendung unterschiedlicher Murkybass-Figurationen im Hauptsatz nicht Grund genug dafür sein, diese Sonate, die von László Somfai in seinem grundlegenden Artikel *Stilfragen der Klaviersonaten von Haydn* dem Typus der „*dreisätzigen reifen Konzertsonate*"[14] zugeordnet wurde, als „Murky-Sonate" zu bezeichnen?[15]

Ad 2) Gebrochene Doppeloktaven im zweiten Satz von Beethovens B-Dur-Sonate op. 106 (*Hammerklaviersonate*) repräsentieren die technische und vor allem klangliche Ausweitung der – in diesem Fall – Typen $a^{2)}$ bzw. $c^{1)}$ (T. 122-124). Der einfache Typus $a^{1)}$ hat in Beethovens *Arietta* aus seiner letzten Sonate op. 111 eine völlig andere, flächenhafte Physiognomie angenommen: Eine eindrucksvolle Aneinanderreihung gedämpft und dunkel klingender Oktavtremoli lässt beim Hörer gänzlich den Eindruck jener Spielfigur verblassen, die sich einst in der Intimität des dilettierenden Klavierspiels wohlfühlte, aber bald als „*abgeschmackt*" (C. P. E. Bach) betrachtet wurde!

Ich komme zur Zusammenfassung meiner Ergebnisse. Die Anwesenheit der Murkybässe in den Klaviersonaten von Haydn, Mozart und Beethoven kann statistisch folgendermaßen dargestellt werden (a. Gesamtzahl der Klaviersonaten; b. Anzahl der Sonaten mit Murkybässen; c. Gesamtzahl der Sätze; d. Anzahl der Sätze mit Murkybässen; e. Art dieser Sätze):

---

[14] László Somfai: *Stilfragen der Klaviersonaten von Haydn*, in: Österreichische Musikzeitschrift 37 (1982), S. 149.

[15] In seiner peinlich genauen Analyse des Hauptsatzes dieser Sonate spricht Uwe Höll u. a. von dem „*rhythmisch komplementären Baßostinato*" (T. 1-6) oder von „*Oktavbrechungen*", ohne für diesen Sachverhalt die Bezeichnung „Murkybass" heranzuziehen. S. Uwe Höll: *Studien zum Sonatensatz in den Klaviersonaten Joseph Haydns* (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 17), Tutzing 1984, S. 148ff.

	HAYDN	MOZART	BEETHOVEN
a.	54	18	32
b.	23 (ca. 43%)	9 (50%)	27 (ca. 84%)
c.	154	55	101
d.	28 (ca. 18%)	12 (ca. 12%)	38 (ca. 38%)
e. Finale:	15 (ca.54%)	4 (ca. 33%)	15 (ca. 39%)
Hauptsatz:	10 (ca. 34%)	4 (ca. 33%)	11 (ca. 29%)
Menuett:	2 (ca. 7%)	0	7 (ca. 18%)
Langs.Satz:	1 (ca. 3,5%)	2 (ca. 16%)	3 (ca. 8%)
Thema+Var.:	0	2 (ca. 16%)	2 (ca. 5%)

Was die formale Stellung der Murkybässe im Satz betrifft, lässt sich feststellen, dass bei allen drei Komponisten, Haydn voran, die Dominant- bzw. Tonikaparallel-Bereiche in der Exposition (ob es sich hier um einen Haupt- oder Finalsatz handelt, ist irrelevant) die relativ meisten Stellen mit Murkybässen aufweisen (Haydn: 57%; Beethoven: 37%; Mozart: 25%). Auch bei Haydn spielt diese Begleitfigur in der jeweiligen Durchführung eine relativ wichtige Rolle (Haydn: 43%; Beethoven: 26%; Mozart: ca. 8%). Bei Beethoven relativ häufig, und in geringerem Maße bei Haydn und Mozart (Beethoven: ca. 24%; Haydn: ca. 18%; Mozart: ca. 16%), bildet die Murkybass-Begleitung im Rondo bzw. in der Rondoform einen Bestandteil des Satzes.

Das Phänomen der verschiedenen Murkybass – Typen kommt in den Haydn-Klaviersonaten insgesamt 38 mal vor, bei Mozart beläuft sich die Gesamtzahl auf 16 und bei Beethoven schließlich ergibt sich eine Zahl von 57. Je nach den sechs möglichen Murkybass-Typen unterschieden, lässt sich nachfolgende Reihenfolge aufstellen:

	HAYDN (38)	MOZART (16)	BEETHOVEN (57)
I.	$a^{1)}$ 13x	$a^{2)}$ 6x	$a^{2)}$ 24x
II.	$a^{2)}$ 12x	$b^{1)}$ 5x	$a^{1)}$ 21x
III.	$c^{1)}$ 6x	$a^{1)}$ 2x	$b^{1)}$ 6x
IV.	$b^{1)}$ 5x	$b^{2)}$ 2x	$c^{1)}$ 4x
V.	$b^{2)}$ 2x	$c^{2)}$ 1x	$c^{2)}$ 2x

Sowohl bei Haydn als auch bei Beethoven handelt es sich vor allem um die beiden *a)*-Typen (bei Haydn mit einer Länge von im Durchschnitt 4, bei Beethoven von über 5 Takten), während bei Mozart neben der etwas schnelleren Tonfolge des $a^{2)}$-Typus (mit einer durchschnittlichen Länge von nur 1,5 Takten) auch der sich durch eine Wechselnote unterscheidende Typus $b^{1)}$ (im Durchschnitt fast 3 Takte lang) eine relativ wichtige Rolle spielt.

Betrachtet man die Klaviersonaten mit Murkybässen der drei Komponisten in chronologischer Hinsicht, so stellt sich heraus, dass bei Haydn erst in den Sonaten aus den späten sechziger bzw. frühen siebziger Jahren der Murkybass in Erscheinung tritt, und dass er darüber hinaus vor allem in den Sonatenreihen der Jahre 1776 (6 Sonaten,

4 davon mit Murkybässen, nämlich Hob. XVI: 27, 28, 31 und 32) und 1780 (ebenfalls 6 Sonaten, 5 davon mit Murkybässen: Hob. XVI: 35, 37, 38, 39 und 20) sehr gut vertreten ist. Bei den Sonaten aus der Mitte der achtziger Jahre (Drei Sonaten, 1783/84; ebenso, 1784) kommt die Murkybass-Begleitung kaum vor. Erst in den letzten Sonatengruppen (1789/90 bzw. 1794/5) ist sie wieder eine regelmäßige Erscheinung geworden.[16]

Bei Mozart findet sich der Murkybass hauptsächlich in der ersten Reihe seiner Klaviersonaten (KV 279-284, Anfang 1775). In diesem Zusammenhang darf nicht unerwähnt bleiben, dass Mozart sich eigentlich, wie sich das auch gezeigt hat, kaum der Murkybass-Begleitung als Setzart „bedient" hat. Im Gegensatz zu Haydn war bei ihm der modisch-galante Stil der Albertibässe weitaus beliebter.

In der Entwicklung des Klaviersonatenschaffens von Beethoven jedoch tritt die Murkybass-Begleitung sehr regelmäßig auf:[17] Jede Sonate aus den Dreierserien von op. 2 und op. 10 weist jeweils mindestens einen Satz mit Murkybässen auf; als absoluter Höhepunkt dieser frühen Gruppe gilt natürlich die – hier nicht erörterte – c-Moll-Sonate op. 13, die *Pathétique*.[18] Ab op. 22 gibt es eine fast durchgehende Reihe (die Ausnahme bildet die „kleine" Sonate op. 49 Nr. 1) bis zu op. 54. Die *Appassionata* op. 57 weist überhaupt keine Murkys auf. Von op. 81a ab bis zur letzten Sonate op. 111 ist auch wieder von einer ununterbrochenen Reihe die Rede, mit einer bemerkenswerten klanglichen und satztechnischen Intensivierung der Murkybässe in den Sonaten op. 106 und 109.

Die angeführten analytischen und statistischen Ergebnisse hinsichtlich der Klassifizierung und Position der Murkybässe in den Klaviersonaten der Wiener Klassiker berücksichtigend (auf die „funktionale Verschiedenheit" [Bockholdt] der verschiedenen Typen konnte nicht näher eingegangen werden), ist meines Erachtens nicht zu übersehen, dass diese Spielfigur besonders im Sonatenschaffen von Haydn und Beethoven ein zwar nicht sehr ausgedehntes, aber doch wiederholt auftretendes Element in der jeweiligen Satzfaktur darstellt.

Der Murkybass mag vielleicht nicht so hochinteressant sein wie der Albertibass, aber einfach davon auszugehen, wie es Klaus Hortschansky in seinem interessanten Beitrag *Nachahmung und „Originalton" im Klavierspiel des 18. Jahrhunderts* zur Festschrift für Hoffmann-Erbrecht getan hat, die *„mit Murkys bezeichneten gebrochenen Oktaven"* seien samt den *„mit dem Namen des Klavierkomponisten Domenico Al-*

---

[16] Dieser allgemeine Befund bezüglich Haydns Anwendung der Murkybass-Begleitung gibt Anlass dazu, von Leisingers Feststellung, *„stereotype Begleitfiguren (Albertibässe usw.)"* hätten in Haydns Klaviermusik *„wenig Raum"* (Leisinger, Entwicklung, S. 131), nicht ohne Vorbehalt Kenntnis zu nehmen.

[17] In Richard Rosenbergs umfangreichen Studie: *Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens. Studien über Form und Vortrag*, Bd. 2, Olten-Lausanne 1957, findet der Terminus *„Murky"* (oder *„Murkybaß"*), im Gegensatz zum *„Albertibaß"* (S. 441), in der *„Erklärung und Abgrenzung der im Text vorkommenden Fachausdrücke"* jedoch keine Erwähnung.

[18] *„Ein Beispiel jedoch, was aus der Figur unter der Hand eines genialen Meisters werden kann, ist im ersten Satze von Beethovens Sonate pathétique zu finden."* Siehe Eduard Bernsdorf: *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, Bd. 2, Dresden 1857, S. 1069-1070.

berti verbundenen Harfenbässen" „*nur zu bekannt*"[19], geht nach meiner Erfahrung zu weit. Sowohl bei musikologischen Fachkollegen als auch bei mir bekannten Musikern nämlich hat das Artikulieren des Terminus „Murkybass" öfters ein mimisches Fragezeichen hervorgerufen. Alle „Murky-Unwissenden" (siehe dazu etwa die in den Anmerkungen 14, 16 und 18 implizit gemachten Beobachtungen) seien jedenfalls getröstet: Im Sachteil der neuen MGG gibt es, wie gesagt, ein klares Stichwort „*Murky*"; zum weit bekannteren „Albertibass" sucht man jedoch in der neuen MGG eine dementsprechende selbständige Darstellung vergebens.

[19] Klaus Hortschansky: *Nachahmung und 'Originalton' im Klavierspiel des 18. Jahrhunderts*, in: Studien zur Instrumentalmusik: Lothar Hoffmann-Erbrecht zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Anke Bingmann, Klaus Hortschansky u. Winfried Kirsch (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 20), Tutzing 1988, S. 225. – Sperrung vom Verfasser.