

von der kirchenmusikalischen Ausbildung zu befreien (1874, 1913 und 1918). Bis zum Umsturz 1918 ist es dem vereinten Vorgehen der SML gelungen, das geschichtlich Gewordene zu erhalten. Sehr beliebt und zahlreich besucht waren allerorten die Seminarkonzerte. In vielen Seminarstädten war der SML zugleich Träger des Musiklebens, der mit einem von ihm geleiteten gemischten Chor (Männerstimmen die Seminaristen) Oratorienaufführungen veranstalten konnte. Eine Darbietung von J. S. Bachs *Matthäuspassion* in Köslin (1906) unter SML Gustav Hecht sei doch besonders erwähnt. Nach 1920 wurde begonnen, die Lehrerausbildung grundlegend zu ändern: der Stand der SML hörte auf zu existieren. Das Streben der SML, die Gesamtheit der Schüler nach Möglichkeit handwerklich gut heranzubilden, ihre treufließige Arbeit, ihre Begeisterung für die Musik ermöglichte dem musikalisch auch nur Normalbegabten, als Träger der musikalischen Kulturarbeit innerhalb seines Wirkungskreises mit Erfolg tätig zu sein. Das sei den Seminar-Musiklehrern nie vergessen!

## METHODISCHES / INSTRUMENTENKUNDLICHES

Vorsitz: Professor Dr. Georg von Dadelsen, Hamburg

HERMANN BECK / WÜRZBURG

### *Zur musikalischen Analyse*

Die Analyse als Methode musikwissenschaftlicher Forschung, ehemals Hauptarbeitsgebiet unserer Disziplin, steht gegenwärtig hinter dem Interesse, das allgemein den Quellen gilt, zurück. So kommt es, daß die Anregungen, die von Guido Adler und seinem Schülerkreis, von Riemann, Kurth, Mersmann, Becking, Steglich, Schenker und anderen Analytikern ausgegangen sind, nur zum Teil aufgegriffen und weitergedacht sind. Eine brennende Frage bleibt weiterhin die nach der analytischen Erfassung der differenzierten „Grammatik“ des musikalischen Satzes aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Trotz der Lehre von Motiv und Periode, die von Riemann und seinen Vorgängern ausgearbeitet wurde, steht das Problem der inneren Beziehung, welche in einem Thema oder Satz die Teile verbindet, noch weitgehend offen.

Betrachten wir hierzu ein einfaches Beispiel, das Thema der *G-dur-Klaviersonate*, KV 283, von Mozart. Die Feststellung der zu zehn Takten erweiterten Periode berührt im Grunde nur die latente Taktgestalt, nicht aber den Sinnzusammenhang der musikalischen Sprache. Noch weniger führt die Kennzeichnung der Teile durch *abb*<sup>1</sup> weiter, wodurch lediglich die Hauptgliederung des Themas veranschaulicht wird. Der Wesenskern des Themas tritt demgegenüber erst zutage, wenn die Beziehungen, welche die Teile verbinden, erkannt werden. Von diesem Blickpunkt aus zeigt zunächst der erste Abschnitt des Themas, Takt 1—4, zwei einander entsprechende Teile, die in einer Relation von Frage (Takt 1, 2) und Antwort (Takt 3, 4) stehen. Dabei gliedern sich erster und zweiter Teil in wiederum je zwei Figuren unter, von denen die erste die Funktion einer Behauptung (Takt 1) bzw. gesteigert wiederholten Behauptung hat (Takt 2/3) und die zweite in Frage stellt (Takt 1/2) bzw. antwortet (Takt 3/4). Damit ergibt sich folgender in Worte übersetzter Sinnzusammenhang: Behauptung, Frage, nach-

drücklich wiederholte Behauptung, Antwort. Die zugrunde liegende melodisch-harmonische Formel, über der das differenzierte Satzgebilde errichtet ist, lautet:  $g-fis-c-h$ . Sie kehrt in dieser und verwandter Gestalt bei Mozart oft und oft wieder.

Bei Betrachtung des anschließenden, zweimal vorgebrachten Themenabschnitts (Takt 4–10 und 10–16) fällt zunächst die von der symmetrischen Bewegungsanordnung des „Vordersatzes“ abweichende progressiv abwärts gerichtete Bewegung auf. Innerhalb der im ganzen veränderten Gestalt zeigt sich jedoch die Untergliederung wiederum mit der der Takte 1–4 verwandt: wie dort ist der Sinnzusammenhang durch die Folge fragender und antwortender Teile hergestellt. Die Beziehung des ganzen Abschnitts zu den Takten 1–4 ist also einmal durch formale Entsprechungen gewonnen und zwar in dem Sinne, daß die Frage-Antwort-Struktur der Takte 1–4 in den Takten 4–10 und 10–16 unter veränderten Spannungen je zweimal erscheint (Takt 4, 3. Viertel bis Takt 6, 2. Viertel, und Takt 6, 3. Viertel bis Takt 10 je = Takt 1–4). Die Beziehung ist weiter dadurch gegeben, daß die Takte 4–10 und 10–16 wiederum im ganzen antwortenden Charakter auf die Takte 1–4 haben. Diese Antwort erfolgt im Sinne einer zusammenfassenden Bekräftigung. Das Moment der Bekräftigung wird dabei durch die zweimalige Wiederholung der verwandten Struktur auf engerem Raum, durch die Häufung der Kadenz, den abschließenden Lauf und die (im Sinne Riemanns) metrische Verlängerung am Schluß vielfach unterstrichen.

Betrachten wir die skizzierte Beziehungsbildung als einen unter vielen möglichen Modellfällen, müssen sich andere Themen auf sie zurückführen lassen. Dies fällt relativ leicht beim Thema des letzten Satzes der *Pariser Sinfonie*, KV 297. Die Takte 1–5 entsprechen hier unverkennbar den Takten 1–4 der Sonate. Der zweite Themenabschnitt (Takt 5–9) ist insofern verändert, als keine Verdopplung der Eingangsstruktur erfolgt. Dementsprechend ist das bekräftigende Moment schwächer, zumal die intensivste Frage in den zweiten Themenabschnitt verlegt ist (Takt 6/7). Folgerichtig reiht Mozart daher einen weiteren Themenabschnitt an (Takt 9–12), der eine zusätzliche Funktion der Bekräftigung (auch in Analogie zur Wiederholung des zweiten Themenabschnitts in der Sonate) übernimmt.

Nicht grundsätzlich anders ist das Bild der Beziehungen im Thema des Finale der *c-moll-Sonate*, KV 475. Der zweite Themenabschnitt (Takt 4–8) weicht hier nach der Dominante aus und erreicht erst bei der Wiederholung des Themas die Tonika. Die noch ausstehende Bekräftigung, die bei der *G-dur-Sonate* bereits im zweiten Themenabschnitt und dessen Wiederholung liegt und in der *Pariser Sinfonie* mit den Takten 9–12 erfolgt, reiht sich hier erst in Takt 16 (dem scheinbaren Ende des Themas) an.

Anderer Art scheinen Themen wie die der *Jupiter-Sinfonie* oder der ersten *Sinfonie* von Beethoven. Und doch bleiben die angeführten Modelle im Prinzip gültig. Vier dialogisierende Gedanken erscheinen zu Anfang der *Jupiter-Sinfonie* (Takt 1–8) in ähnlicher Relation wie in den vier ersten Takten der *G-dur-Sonate*. Die Überschneidung mit Riemanns Metrik ist offensichtlich: was dort Vordersatz ist, bestreitet hier eine ganze Periode. Die typischen Züge des zweiten Themenabschnitts der *G-dur-Sonate*, vor allem die bekräftigenden Momente, kehren dagegen in den Takten 9 ff. wieder. Da weiter die beiden Themenabschnitte in allerdings veränderter Gestalt nochmals erklingen (Takt 24 ff.), vollendet sich im Grunde die gesamte Exposition bis zum Eintritt des Seitenthemas zu einem einzigen Thema nach Art des Finalthemas der *c-moll-Sonate*. Der Unterschied liegt lediglich darin, daß die Wiederholung der beiden Themenabschnitte hier zur Dominante überleitet, was sich daraus ergibt, daß die Wiederholung gleichzeitig die Funktion der Überleitung zum Seitenthema hat.

Das oft besprochene Hauptthema der 1. *Sinfonie* von Beethoven zeigt endlich ein ähnliches System der inneren Beziehungen, wenn die Takte 1–21 im Zusammenhang mit den Takten 1–4 der Mozartschen *G-dur-* oder *c-moll-Sonate* bzw. den Takten 1–8 der *Jupiter-Sinfonie* gesehen werden. Die melodische Grundformel heißt diesmal  $c-d-h-c$ , die Harmoniefolge

T—S—D—T (ähnlich wird bei Mozart zu Anfang der B-dur-Sonate, KV 333, die Frage in der Subdominante gestellt). Neu ist vor allem die Dehnung des Formmodells, wodurch die gewaltige innere Spannung zustande kommt. Neu ist ferner die Gestaltung der behauptenden, fragenden und antwortenden Elemente selbst, welche nach einem Prinzip der Wiederholung des immer gleichen Gedankens auf zunehmend engerem Raum vorgenommen ist.

Die den Takten 5 ff. der G-dur- oder c-moll-Sonate bzw. den Takten 9 ff. der *Jupiter-Sinfonie* entsprechende Bekräftigung setzt dann bei Beethoven mit dem 21. Takt ein. Eine mit den Takten 24 ff. der *Jupiter-Sinfonie* vergleichbare Wiederholung des Themas liegt endlich in den Takten 29 ff. verborgen. Freilich erscheint der Hauptgedanke in weitgehend neuer Fassung und der zweite Themenabschnitt kehrt nur dem Sinne nach wieder (insofern als er eine ähnlich bekräftigende Funktion hat, Takt 33—40).

Was sich bei Beethoven am Gesamtbau des Themas geändert hat, ist vor allem Folgendes: während Mozart entweder den ohnehin metrisch verlängerten zweiten Themenabschnitt wiederholt (KV 283), wodurch das bestätigende Moment besonders zur Geltung kommt, oder beide Themenabschnitte mehr oder minder unverändert (KV 297) bzw. länger ausgesponnen wiederkehren läßt (*Jupitersinfonie*), finden wir bei Beethoven den Nachdruck mehr auf dem ersten Themenabschnitt mit seinen fragenden Momenten, während der zweite episodenhaft bleibt. Bei der Wiederholung breitet er das Thema nicht aus. Er verkürzt es vielmehr, wodurch die Spannung zum Seitensatz erhöhte Energie erhält.

Die Betrachtung der Beziehungen zeigt die Themen somit in teilweise verändertem Licht. Es lassen sich Modelle aufzeigen, die scheinbar völlig verschiedenen Themen zugrunde liegen. Die jeweils einmalige Gestaltung der melodischen Figuren und die Beziehungen die — innerhalb bestimmter Gesetze — zwischen ihnen geschaffen werden, bedingen Charakter und Stil eines Werkes. Von hier aus lassen sich — vielleicht — Versuche zu stilkritischen Untersuchungen anstellen, die an anderer Stelle näher ausgeführt seien.

WILHELM HEINITZ † / HAMBURG

### Zeitgemäße Aufführungsprobleme

Eine Reihe von fesselnden Problemen verbirgt sich zweifellos hinter dem Begriff *Musikalische Aufführungs-Praxis*. Robert Haas hat darüber im *Handbuch der Musikwissenschaft* (E. Bücken, Athenaion-Verlag, Potsdam) in seiner Einleitung eine gute Übersicht gegeben. Aber man vergißt häufig, daß nicht nur die ehemaligen primitiv neumenartig fixierten kultischen sowohl als auch bestenfalls festgehaltenen profanen Belege reichlich wankende Bilder für eine eventuell gewollte Aufführungspraxis bieten, sondern daß auch die subtilste Notierung mit allen Feinheiten des Frequenzablaufs, der dynamischen Modifikationen, der klanglichen Färbungen, vor allem aber der rhythmischen Irrationalität schließlich nur als grobe Skizzen für den Willen des Urhebers und seine Konzeptionen gelten dürfen. Tonsysteme sind nichts anderes als fiktive Ordnungen. In der vergleichenden Musikwissenschaft z. B. sind nicht nur die früher von wohlmeinenden Missionaren und sonstigen Laien heimgebrachten musikalischen Materialien fast wertlos. Auch die später durch Verfeinerung in Viertelton- und anderen angeblich genaueren Transkriptionen haben nur relativen Wert. In einer Überakribie hat man dabei wohl oft mit bestem Willen Dinge erfaßt, die wohl auf einem Phonogramm vorkamen, ohne aber zu wissen und immer eruieren zu können, ob sie von dem Urheber oder dem zufälligen Nachgestalter auch intendiert waren. Wenn wir etwa in einer 16-taktigen