Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 10 (1986)

Artikel: Gehörte Form : ein Dialog

Autor: Schmidt, Christopher

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869185

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

GEHÖRTE FORM

Ein Dialog

VON CHRISTOPHER SCHMIDT

EINFÜHRUNG

Die Gehörbildung baut sich in drei Stufen auf: Auf der ersten Stufe geht es um das Erkennen von Intervallen, Rhythmen und Akkorden, die der Hörer benennt und spielt: Der Hörer registriert, was er gehört hat. Die zweite Stufe der Gehörbildung ist auf Zusammenhänge komponierter Musik eingestellt, auf Progressionen der Melodie und des Zusammenklangs, auf formale Elemente wie Wiederholung, Variation, Kontrast usw. Auf dieser Stufe wird neben einem lediglich registrierenden Hören ein vergleichendes Hören verlangt. Diesem Hören schließt sich schon hier, auf der zweiten Stufe, ein verstehendes Hören an, wenn es hier auch noch im wesentlichen darum geht, Eindrücke in allgemein verbindlicher Weise zu benennen. Schwieriger ist das auf der folgenden Stufe, wo das verstehende Hören den Ausschlag gibt. Hier werden nicht nur formale Elemente oder ihre Kombinationen benannt und verglichen, hier geht es um Form im Sinne eines Prinzips, das der gehörten Musik zugrundeliegt. Solche Prinzipien werden in der theoretischen Literatur formuliert, oft in recht dogmatischer Weise, so daß sich um einige von ihnen viel Polemik angesammelt hat. Und doch scheinen wir nicht ganz auf sie verzichten zu können, es bleibt beim Hören das Gefühl einer die Vielheit gehörter Gestaltung zusammenhaltenden Einheit. Auf sie ist verstehendes Hören gerichtet.

Im folgenden Dialog werden kurze Melodien des klassischen Musikstils, also der Musik des Zeitalters von Josef Haydn, zum Gegenstand eines Gespräches zwischen Lehrer und Schüler. Das schon von der damaligen Theorie aufgestellte Formprinzip dieser Musik ist das Prinzip der Periodik, vor allem der Periodik von vier und acht Takten. Wenn auch dieses Prinzip noch nicht so dogmatisch formuliert wurde wie von Theoretikern späterer Zeiten und wenn hier auch nicht von der Musik an sich, sondern einfach von der eigenen Kompositionspraxis die Rede ist, so stellt sich doch die Frage, welche Gültigkeit das Prinzip selbst in diesem engeren Bereich hat. Dürfen wir es im klassischen Stil einem verstehenden Hören zugrundelegen?

Carl Dahlhaus schreibt: „Die Methode, die musikalische Periodologie durch den Symmetriebegriff zu begründen, erscheint angesichts der Tatsache, daß die musikalische Wirklichkeit, an der man sich orientierte, das Œuvre Mozarts und Beethovens war, als seltsame und geradezu absurde Verirrung."[1]

[1] Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984, 71.

Wir diskutieren im folgenden Dialog dennoch auf der Grundlage dieser Theorie, nicht aus historischer Ehrfurcht vor den theoretisierenden Zeitgenossen von Haydn und Mozart, sondern in der Überzeugung, daß ein Urteil über die Lehre von der symmetrischen Periodik erst gefällt werden kann, wenn wir in der Lage sind zu hören, was sich dieser Lehre entzieht und was, sei es auch als Metamorphose, ihrem Herrschaftsbereich angehört.

Lehrer und Schüler, die beiden Gesprächspartner des Dialoges, sind also auf der Suche nach der Relevanz der viertaktigen Form. Gibt es melodisch – harmonische Progressionen, die aus ihrer inneren Beschaffenheit heraus nach Viertaktigkeit drängen, können wir diese als Hörer erwarten? Der Lehrer, der diese Frage stellt, baut zu Anfang des Gespräches gemeinsam mit dem Schüler eine solche Melodie auf, ausgehend von Charaktereigenschaften, die man von ihr erwarten darf. Dann wird nach einer Melodie gesucht, bei der im Gegensatz zur ersten die Viertaktigkeit nicht innerer Notwendigkeit entspringt, sondern von außen hinzutritt. Es stellt sich dann weiter heraus, daß man über den Kontrast der Charaktere innerhalb der viertaktigen Form hinauszugehen hat und nach der Sprengung der Viertaktigkeit fragen muß, um einen Begriff von ihrem Wesen zu erhalten.

Die untersuchten Melodien entstammen der Kompositionslehre von Heinrich Christoph Koch aus dem Jahre 1787.[2] Koch versucht nicht, Zeitform und Struktur einer Melodie in ein Verhältnis zueinander zu setzen; der Dreischritt von zwingender zu freier Viertaktigkeit und zu ihrer Sprengung ist als solcher nicht bei ihm zu finden. Dennoch wäre ohne die immer wieder aufgenommene Lektüre des Werkes von Koch der Dialog nicht entstanden. Man kann ihn als Kommentar zu Koch verstehen, nicht im Geiste der Historie, sondern vom heutigen Musiker und Hörer aus, etwa so, wie wir einen philosophischen Text nicht lediglich als Zeitdokument lesen, sondern auf unser eigenes Leben beziehen.

Vom Hören her wird die Kochsche Lehre von den „erweiterten Sätzen", d. h. von Erweiterungen viertaktiger Melodien – oder „Vierer", wie Koch sie nennt – zu Fünfern, Sechsern usw. einer besonders kritischen Betrachtung unterzogen. Dem Ohr halten nicht alle Erweiterungen stand, mögen sie auch auf dem Papier überzeugen. Eigentliche Erweiterungen können wir nur dort hören, wo die viertaktige Urform einerseits so geschlossen wirkt, daß man die erweiterte Form auf sie beziehen kann, andrerseits offen genug, um Einschübe überhaupt zu dulden. Beinahe unmöglich scheint es jedoch, Erweiterungen von freien Vierern wahrzunehmen. Wo die Viertaktigkeit sich nicht von der Melodie her aufbaut, sondern nur als ihr Rahmen zu hören ist, kann man nicht erwarten, daß sie als Urform

[2] Heinrich Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Leipzig 1793, Reprint Hildesheim 1969. Von den drei Bänden sind vor allem Band 2 und 3 für unsere Untersuchungen wesentlich (im Dialog zitiert als Koch II und III).
Unter älteren Traktaten, die sich mit der formalen Seite der Komposition beschäftigen, sind vor allem zu erwähnen: Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Reprint Kassel 1954, und Josef Riepel, *De Rhythmopoeia oder von der Tactordnung*, Regensburg [2]1754.

durch die erweiterte Form hindurchscheint, es sei denn, man sehe in der Viertaktigkeit von vornherein die Quelle von Fünf- und Sechstaktigkeit. Diese zweifelhaften Erweiterungen künden bei gewissen melodischen Konstellationen schon ein neues Prinzip an, das die symmetrische Periodik zu sprengen vermag.

Die Auswahl der Melodien darf nicht als repräsentativ für alle möglichen Fälle genommen werden; es wäre falsch, den Dialog als Anleitung zum Einordnen irgendwelcher Vierer in ein System zu betrachten. Der Sinn des Gespräches ist ein anderer: Es geht darum, die Wirksamkeit eines Prinzips in der komponierten Musik hörend zu verfolgen. Im Verlauf dieses Prozesses ist es jederzeit möglich, daß sich andere Prinzipien melden, und zwar schon bei ganz einfachen Vierern. So geschieht es am Schlusse des Gespräches beim Anhören einer Melodie von Josef Haydn, aber gerade hier zeigt es sich, wie das schon Bekannte beim Aufspüren des Neuen hilfreich sein kann.

Die Wahl der dialogischen Form entspringt nicht einer literarischen Laune, diese Form entspricht vielmehr dem unabgeschlossenen, unabschließbaren Charakter der Untersuchung. Sie entspricht auch den gedanklichen Bewegungen innerhalb der Untersuchung, Bewegungen, die nicht immer geradlinig auf ein Resultat, das man dann „besitzt", zulaufen. Der Lehrer hat sich zwar einen Weg vorgezeichnet, aber er wäre verloren, ließe er sich von den Antworten des Schülers nicht überraschen; der Schüler folgt zwar den Gedanken des Lehrers, darf sie aber in seinen Antworten nicht einfach ergänzen; wichtiger als zu treffen, was der Lehrer meint, ist für ihn der spontane Eindruck des jeweils Gehörten. Erst dieser Eindruck des Schülers kann aus einem bloßen Wissen von formalen Prinzipien zu ihrer Erfahrung im Hören führen. Nicht zuletzt hat sich für mich beim Schreiben die dialogische Form als nützlich erwiesen: Im Gegenüber eines in meiner Phantasie lebenden Schülers mußte ich mich hüten „mit Worten zu fuchteln".[3] Das gemeinsame Hören durfte nicht unter allzu ausschweifendem Sprechen begraben werden, so wenig wie das beim gemeinsamen Betrachten eines Bildes am Platze wäre. Denn es bleiben immer die gehörten und gespielten Melodien, um welche die Gedanken kreisen. Der Leser – als dritter im Gespräch – soll sie nicht einfach überfliegen, sondern ebenso wie die beiden Gesprächspartner immer wieder neu durchhören und hörend befragen.

*

DIALOG

Lehrer – Schüler

S Was machst du da?
L Ich klopfe auf den Tisch.
S Und wozu?
L Mach es mir nach, klopfe ganz regelmäßig.
S (klopft).

[3] Vgl. Ludwig Wittgenstein: *Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt 1977, 163.

L Und nun sprich dazu!
S Tap – tap – tap – tap – táp – tap – táp – tap ...
L Hörst du? Zuerst hast du so gesprochen, wie ich geklopft habe, immer gleich stark. Jetzt aber wechselst du zwischen schwerem tap und leichtem tap. Warum das?
S Ich fand es ermüdend, immer gleich stark zu sprechen, so, mit diesem Wechsel von leicht und schwer, ist es mir angenehmer.
L Wenn ich dich jetzt bitte, leicht und schwer in Zahlen auszudrücken, wie würdest du das tun?
S Ich fange mit eins an, dann zwei auf leicht, eins auf schwer, also 1 2 1 2 1 2 1 2 ...
L Muß zu meinem Klopfen leicht und schwer immer so abwechseln, daß nach einem schweren Schlag nur immer e i n leichter Schlag kommt?
S Nein, ich könnte auch so sprechen: táp – tap – tap – táp – tap – tap ..., in Zahlen: 1 2 3 1 2 3 1 2 3 ...
L Müßtest du immer mit 1 anfangen?
S Ich könnte auch tap – táp – tap klopfen, also 2 1 2 1 hören, oder tap – táp – tap – tap – táp – tap für 3 1 2 3 1 2. All das kann ich aus deinem Klopfen heraushören, ich weiß also gar nicht, was du meinst, wenn du immer gleich stark auf den Tisch klopfst.
L Was soll mit dem Klopfen gemeint sein? Hast du schon gehört, wie es beim Tauwetter vom Dache tropft? Es tropft und tropft. Wir sind es, die dem Tropfen eine Betonungsfolge geben, bald diese, bald jene, am ehesten wohl die, mit der du begonnen hast.

Doch nun eine andere Frage: Wie lange können wir mit einer solchen Betonungsfolge fortfahren?
S Solange wir wollen.
L Es gibt also kein Ziel, wir klopfen, solange wir wollen, und wir hören auf, wann wir wollen. Aber ich möchte ein Ziel haben, einen Abschluß, den ich vorausspüre, und nicht ein bloßes Aufhören, das irgendeinmal unvermutet eintritt. Wie kann ich ein solches Ziel vorausspüren?
S Nicht einfach beim Klopfen, da müsste noch etwas zum Klopfen hinzukommen.
L Zum Beispiel?
S Zum Beispiel eine Melodie. Jetzt verstehe ich deine Frage: Du wolltest mir ja heute Melodien vorspielen, die ein gewisser Koch vor zweihundert Jahren komponiert hat. Ich verstehe allerdings noch nicht ganz, was dein Geklopfe mit Melodien zu tun hat.
L Du erinnerst dich vielleicht, daß wir uns nicht einfach mit Melodien befassen wollten, sondern mit der F o r m von Melodien. Du sagtest ja gerade, daß eine Melodie dem Klopfen einen Abschluß geben könnte, das heißt doch: sie gibt dem Klopfen eine gewisse Form. Umgekehrt nimmt die Melodie dadurch, daß sie sich dem Klopfen anpaßt, von ihm eine formale Eigenschaft an. Was Form überhaupt ist, können wir jetzt noch nicht sagen, aber doch so viel: wir haben es schon mit ihr zu tun.

Ich stelle mir also eine Melodie vor, die zu meinem Klopfen erklingt, etwa die Melodie einer Flöte zum regelmäßigen Schlag einer Pauke. Habe ich jetzt noch die

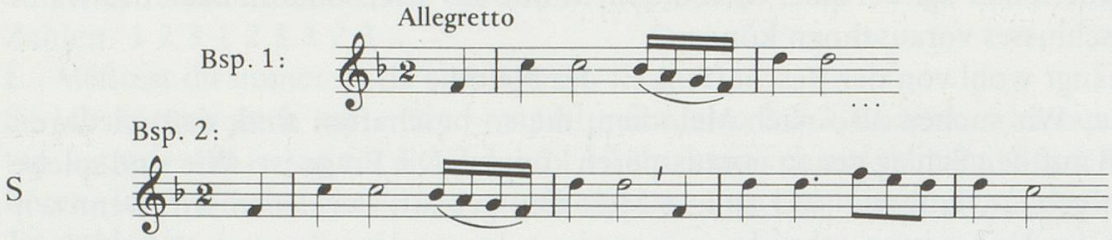
Freiheit, irgendeine der vier Betonungsfolgen in die Melodie zu legen, wie ich das eben beim Klopfen tat?
S Kaum. Jetzt zeigt mir die Melodie an, welche Betonungsfolge ich zu hören habe.
L Ich muß sie also aus der Melodie heraushören und darf sie nicht einfach in sie hineinhören. Aber wie steht es mit dem Abschluß, den die Melodie ja herbeiführen soll: Wie genau kann ich i h n vorausbestimmen?
S Ich verstehe deine Frage nicht.
L Ich versuche, es deutlicher zu sagen: Ich höre eine Melodie, und beim Hören spüre ich ihren Abschluß voraus, ich spüre vielleicht genau voraus, auf welchem Ton sie enden wird. Und nun könnte ich sogar vorausspüren, wann, das heißt nach wievielen Schlägen sie diesen Ton erreicht. Kannst du dir das vorstellen, kannst du dir vorstellen, daß wir bei einer Melodie nicht nur das Wie, sondern auch das Wann ihres Abschlusses vorausahnen können?
S Das hängt wohl von der Beschaffenheit der Melodie ab.
L Genau. Wir suchen also nach Melodien, die so beschaffen sind, daß wir ihren Abschluß auf den Schlag genau vorausspüren können. Die Frage ist: Wie sind solche Melodien gebaut, und wie sind andere Melodien gebaut, bei denen wir, wenn wir sie hören, im Ungewissen schweben, wann sie enden, und wieder andere, bei denen wir eine größere oder kleinere Vorahnung haben und so wenigstens vermuten können, wann sie ihren Abschluß finden. Eine Art Ratespiel des Hörens. – Fangen wir bei Melodien an, deren Abschluß uns auf den Schlag genau voraushörbar erscheint. Wie müssen sie klingen?
S Das kann ich mir überhaupt nicht vorstellen.
L Versuch einmal, dir ihren Charakter vorzustellen. Könntest du einen Vergleich finden, ein Bild, das ihren Charakter beschriebe?
S Das ist einfacher. Eine Melodie, deren Abschluß ich mit Genauigkeit erwarte, hat für mich etwas von einer Frage, die so gestellt ist, daß man eine ganz bestimmte Antwort erwarten darf.

L Und nun versuche, die Frage in Musik auszudrücken. Versuche dir vorzustellen, wie eine Frage als Melodie klingt, und zwar als Melodie, die sich einer Folge von schweren und leichten Schlägen fügt. Wieviele Schläge würde eine solche Frage beanspruchen?
S Ein einziger Schlag würde nicht genügen, das würde höchstens zu einem Seufzer oder einem Schrei ausreichen. Aber auch die Verbindung von schwer und leicht würde noch nicht genügen, denn eine Frage hat Bewegung, sie teilt ja etwas mit, worauf geantwortet werden muß, sonst wäre sie nur wieder so etwas wie ein Ausruf, auf den ich zwar reagieren kann, den ich aber nicht beantworten muß. Schwere und leichte Zeit gehören so eng zusammen, daß eigentlich noch nichts geschehen ist, wenn ich nicht eine neue schwere Zeit dazunehme. Eine Frage, in Musik ausgedrückt, braucht also zwei schwere Zeiten, also 1 2 1 2 oder 1 2 3 1 2 3.
L Mit anderen Worten: eine musikalische Frage besteht aus mindestens zwei Takten. Du könntest noch die Zählfolge 1 2 3 4 1 2 3 4 und 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 hinzunehmen, dann hättest du die Fragezeiten der wichtigsten Taktarten, wobei es

vor allem auf den Schritt von 1 zu 1 ankommt, der zweite Takt kann je nachdem schon die Antwort einleiten.

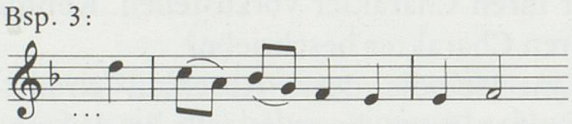
S Aber eigentlich gehört zu einer Frage noch mehr: sie muß einmal Bewegung haben, das drücken wir mit dem Schritt von 1 zu 1 aus, dann braucht sie aber noch Einheit, Geschlossenheit, denn in einer einfachen Frage fragt man ja nach einer Sache oder nach mehreren Sachen zusammen. Wie läßt sich denn das in Schlägen ausdrücken?

L Die Schläge geben die Bewegung oder besser das Maß der Bewegung, Einheit und Geschlossenheit müssen sich in der Melodie ausdrücken. Versuchen wir es mit einer Melodie: Ich spiele eine Frage, du spielst die „richtige" Antwort, die Antwort, die zu erwarten ist.



L Die Antwort paßt auf die Frage wie eine Hälfte auf die andere, sie scheint mir die Frage eher umzukehren als zu beantworten. Aber wie auch immer, sie bleibt in der Luft hängen, sie hat keinen richtigen Abschluß, sie wird ihrerseits zur Frage, die eine Antwort braucht.

S Gut, ich füge noch eine abschließende Antwort hinzu:



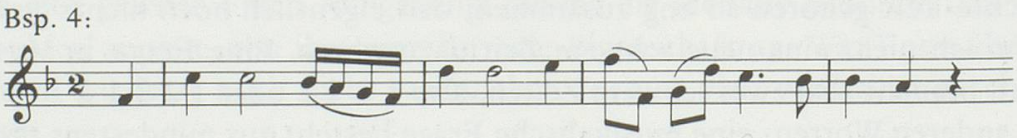
L Damit haben wir im Ganzen sechs Takte, das heißt, eine etwas umschweifige Antwort von vier Takten. Auf eine so einfache Frage, wie ich sie gestellt habe, erwartet man eher eine einfache Antwort.

S Ich spiele noch einmal deine Frage und hänge gleich die beiden Schlußtakte an.

L Das klingt akzeptabel, aber nicht begeisternd. Die beiden letzten Takte klangen besser als Fortsetzung von Takt 3 und 4, deiner ursprünglichen Antwort.

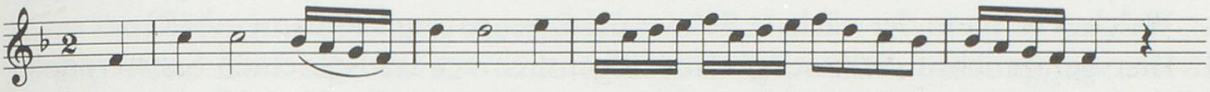
S Wie würdest du denn die Frage beantworten?

L Ich werde das unserem Koch überlassen; die Frage, die ich dir gab, stammt nämlich von ihm. Ich werde jetzt die ganze Melodie spielen, wie sie bei Koch steht. Zu den beiden ersten Takten gibt er mehrere Fortsetzungen, ich spiele sie alle hintereinander[4]:

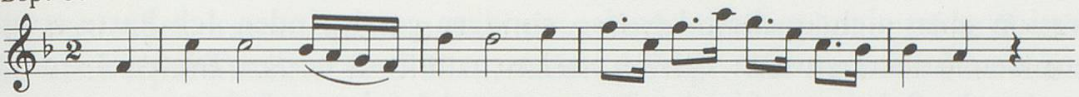


[4] Koch II, 352f.

Bsp. 5:



Bsp. 6:



Koch gibt seinen Melodien auch einen bildlichen Namen, er bezeichnet sie aber nicht als Frage und Antwort, sondern als Subjekt und Prädikat.

S Subjekt und Prädikat! Das klingt noch besser als Frage und Antwort. Denn ohne Subjekt gibt es kein Prädikat, hingegen Fragen, die nicht beantwortet werden, auch Fragen, die nicht beantwortet werden können, das gibt es.

L Und jetzt höre dir die Melodien noch einmal an.

S Sie haben immer dasselbe Subjekt, dazu verschiedene Prädikate. Und doch scheinen mir diese Prädikate etwas Gemeinsames zu haben.

L Schau dir die Melodien einmal auf dem Notenblatt an. Was könnte den Prädikaten gemeinsam sein? Sie sind doch sehr verschieden, nur der erste Ton und die beiden letzten Töne sind allen gemeinsam.

S Und doch erscheinen sie mir wie Variationen, aber Variationen wovon? Auf eine Grundmelodie kann man sie nicht zurückführen. – Könnte es sein, daß es verschiedene Melodien sind, zu denen ein und derselbe Baß gespielt werden kann?

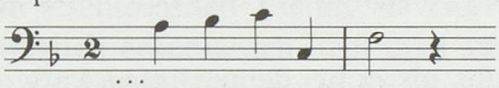
L Ein neuer Schritt! Du bringst eine Baßstimme ins Spiel, die Koch gar nicht geschrieben hat.

S Aber die doch den Melodien zugrundeliegt.

L Du hast recht, diese Melodie trägt eine bestimmte Folge von Harmonien sozusagen in sich. Spiele einmal einen Baß, den Baß, den du bei diesen Melodien quasi mithörst.

S Ich habe eine Baßformel im Kopf, die auch sonst immer wieder vorkommt:

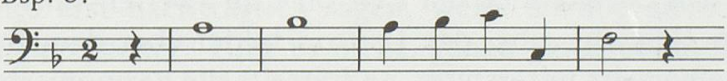
Bsp. 7:



L Und wie würde dann der ganze Baß lauten, das heißt, der Baß von Subjekt und Prädikat zusammen?

S etwa so:

Bsp. 8:



L Das allen Prädikaten Gemeinsame, das eigentlich „Prädikathafte", würde dann also in der harmonischen Progression liegen. Das Subjekt seinerseits ist auch melodisch eindeutig. Könnte man die harmonische Progression noch einfacher darstellen als durch diesen Baß?

S Ja, als sogenannte Fundamentschritte. Der Fundamentschritt von Takt 1 zu Takt 2 lautet f–B. Dieser Schritt, zusammen mit dem entsprechenden Melodieschritt c″–d″ drückt das Wesen des Subjektes aus, beide Schritte sind Schritte von

Schwerpunkt zu Schwerpunkt, wie wir sie bei der melodischen Frage forderten.
L Welches ist dann der nächste Schwerpunktschritt im Fundamentbaß?
S Hier gerate ich in Schwierigkeiten; eigentlich erwarte ich einen Schwerpunktschritt im Prädikat, also zwischen Takt 3 und 4, dort verläuft die harmonische Progression aber nicht mehr taktweise, sondern geschwinder. Ich hatte erwartet, daß auf den fundamentalen Schwerpunktschritt f—B in den Takten 1 und 2 ein entsprechender Schritt c—f in den Takten 3 und 4 folgen würde.
L Und dann wären wir bei der Kadenz unsrer Harmonielehre angelangt. Aber die Melodie von Koch scheint sich diesem Schema nicht fügen zu wollen, höchstens, wenn man die Wiederholung des f-Akkordes auf dem ersten Schlag des dritten Taktes wegließe, aber das würde eine grundlegende Veränderung der Melodie erfordern. Gehen wir zur Melodie zurück: Folgt denn noch ein Schwerpunktschritt nach dem ersten zwischen Takt 1 und Takt 2? Wo hörst du eine starke Taktverbindung neben der von Takt 1 zu Takt 2?
S Von Takt 2 zu Takt 3.
L Das heißt also, daß nicht innerhalb des Prädikates ein starker Schwerpunktschritt, ein Schwerpunktschritt von Takt zu Takt, stattfindet, sondern zum Prädikat.
S Ich verstehe jetzt: ein Prädikat ist an sein Subjekt gebunden, das muß sich auch in der Melodie ausdrücken. Ich ging in meiner Vorstellung immer noch von Frage und Antwort aus, die zwar zusammengehören, aber doch beide mehr für sich stehen.
L Der starke Schritt von Takt 2 zu Takt 3 charakterisiert also die Subjekt-Prädikatbeziehung. Wie sieht aber das Prädikat selber aus?
S In seinem Verlauf löst das Prädikat die Spannung, indem es den stärksten Ton, auf f″ auf den ersten Schlag von Takt 3, auskadenziert. Und diese Lösung verläuft in derselben Zeit wie die Spannung auf den Höhepunkt zu, sie braucht zwei Takte. Sie folgt wie Ausatmen auf Einatmen, im selben Zeitmaß. Jetzt haben wir, was wir suchen: eine Melodie, deren Abschluß auf den Zeitpunkt genau unserer Erwartung entspricht.
L Sicher in höherem Maße, als es bei deiner Frage-Antwortmelodie der Fall war. Aber bleiben wir noch etwas bei Kochs Melodie. Singe sie dir noch einmal im Innern vor und sage mir dann, inwiefern sich die Schwerpunktschritte von Takt 1 zu Takt 2 und von Takt 2 zu Takt 3 voneinander unterscheiden.
S Mir fällt auf, daß es eigentlich der Leitton e im zweiten Takt ist, der dem f″ im dritten Takt sein Gewicht gibt; der Leitton bildet über dem Baß einen Sekundakkord, der ihn einerseits unterstützt, andrerseits die harmonische Beschleunigung im Prädikat vorbereitet.

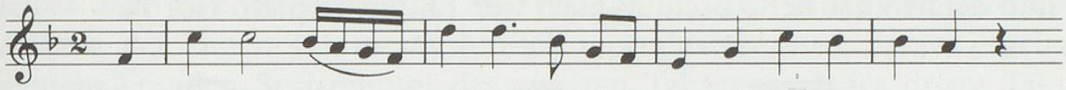
L Wir gingen bei der Untersuchung der Melodie von ihrer harmonischen Progression aus und bemerken jetzt, daß an ihrer entscheidenden Stelle Melodisches mit im Spiel ist.
S Ja, es kommt vor allem auf diesen Leittonschritt an, aber ich höre, vielleicht weniger stark, dem Leittonschritt zugeordnet den fundamentalen Schwerpunkt-

schritt B—f vom zweiten zum dritten Takt, er wird durch den Leittonschritt, der ja aus ihm entsteht, sozusagen zugespitzt.

L Die Töne B—f ergeben also eine echte Schwerpunktverbindung, ebenso die Töne f—B. In beiden Fällen hat man das Gefühl eines wirklichen Schrittes, einer Bewegung. Aber warum können wir nicht auch die Fundamenttöne B und c zu einem Schwerpunktschritt verbinden, anders gefragt: Warum kann eine viertaktige Melodie, deren einzelne Takte sich über die Fundamenttöne f—B—c—f aufbauen, nicht die Rolle einer Subjekt-Prädikatmelodie übernehmen?

S Ich spiele einmal eine Melodie über diesen vier Tönen und gehe vom Subjekt Kochs aus:

Bsp. 9:



Zwischen Takt 2 und Takt 3 geht die Melodie nicht auf ein Ziel zu, ich höre sie hier eher als Brücke zu einem Ton, dessen Baßton einen Schwerpunktschritt zum folgenden Baßton macht.

L Ahnt der Hörer nicht auch in dieser Melodie den Zeitpunkt des Abschlusses voraus?

S Gewiß. Aber wenn ich diese Melodie gehört habe, erscheint sie mir weniger geschlossen als die Subjekt-Prädikatmelodie. Ich versuche, meinen Eindruck etwas genauer zu beschreiben: Das Einfachste, Nächstliegende, was ich bei beiden Melodien erwarte, ist ihre Ausdehnung auf vier Takte. Dazu veranlaßt mich der Schwerpunktschritt von Takt 1 zu Takt 2: die Ergänzung zu zwei weiteren Takten erscheint plausibel. Habe ich nun die Subjekt-Prädikatmelodie gehört, so erkenne ich, daß die Viertaktigkeit hier „zwingend" war, denn nach dem ersten Schwerpunktschritt folgt gleich ein zweiter, die Melodie in Takt 2 ist nicht von ihrem Ziel abzulenken. Anders bei der Melodie über den Baßtönen f—B—c—f. Hier höre ich nicht so sehr einen geschlossenen Vierer, als zwei mal zwei Takte, die sich zusammenfügen. Nachträglich erkenne ich, daß man auf dem Baßton von Takt 2 die Melodie noch hätte ausdehnen können (eine solche Ausdehnung war ja meine erste „Antwort"), bevor der abschließende Fundamentschritt c—f folgt.

L Mein Ohr erwartet also in beiden Fällen vier Takte, das heißt zwei weitere Takte nach dem ersten Schwerpunktschritt. Wie zwingend die Viertaktigkeit war, kann ich allerdings erst nachträglich sagen, wenn ich die ganze Melodie gehört habe. Bist du da ganz sicher? Gibt es nicht, genau genommen, schon einen Zeitpunkt während dem Melodieverlauf, wo mir das klar werden sollte?

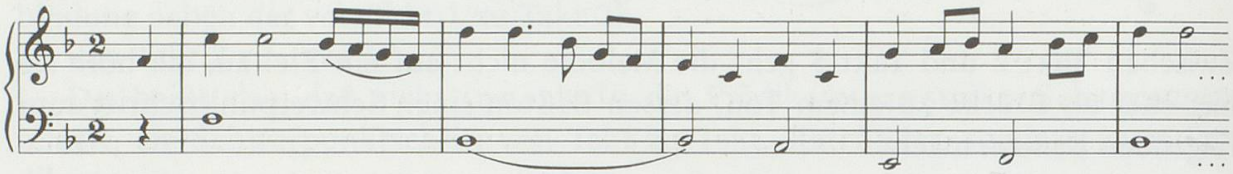
S Genau genommen spürt der Hörer beim Leitton in der Subjekt-Prädikatmelodie: Jetzt kommt ein zwingender Abschluß. In der anderen Melodie fühlt er beim dritten Takt über dem c im Baß: es kommt zwar zum erwarteten Vierer, aber man hätte das c nicht so bald bringen müssen, die Melodie hätte auch länger werden können. Es hängt also alles am Übergang vom zweiten zum dritten Takt.

L Ich kann verstehen, daß bei einer Melodie über f—B—c—f die Möglichkeit besteht, zwischen B und c einen Einschub zu bringen, insofern ist die Viertaktig-

keit nicht zwingend. Wenn man aber eine Melodie wirklich spielt, so spekuliert man nicht mehr über Möglichkeiten, sondern man hat sich entschieden, und wir haben uns entschieden, keinen Einschub zu spielen. Und sind wir dann nicht gezwungen festzustellen, daß das c im dritten Takt erwartet, also durch die melodische Bewegung des zweiten Taktes vorausgenommen wird, nicht anders als das hohe f im dritten Takt der Subjekt-Prädikatmelodie in der Erwartung vorausgenommen wird? Dann würden sich die beiden Vierer im Charakter nicht unterscheiden, beide wären gleich zwingend.

S Ich glaube nicht, daß der Vierer über f–B–c–f so zwingend ist, meine melodische Brücke im Takt 2 muß das c im Baß des dritten Taktes ja gar nicht hervorrufen. Es wäre ebenso möglich, vielleicht sogar plausibler, daß das B im Baß liegenbleibt und damit wäre der Abschluß nach vier Takten verpaßt. Hör zu:

Bsp. 10:



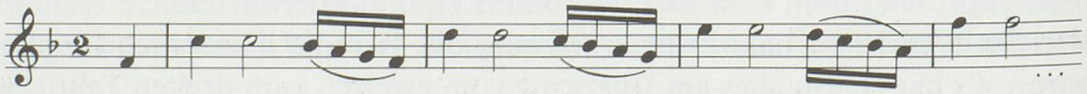
Du kannst dir vom dritten Takt an alle möglichen Fortsetzungen vorstellen, aber keine zwingt dich, im vierten Takt abzuschließen. Führe ich jedoch das c im Baß im dritten Takt ein, so muß ich im vierten Takt abschliessen.

L Ich verstehe jetzt besser, warum du deine Melodie im zweiten Takt „Brücke" nennst. Ich hatte mich an das e′ in der Melodie am Anfang des dritten Taktes geklammert, aber ich höre jetzt, daß es gar nicht um dieses e geht, sondern um das c im Baß. Zu diesem c wird eine Brücke gebaut, das heißt, es wird eben nicht als solches erwartet. Und erst wenn es da ist, erwarten wir den Abschluß im vierten Takt. – Nun aber noch einmal zurück zur Subjekt-Prädikatmelodie: Ist es dem Hörer wirklich erst beim Leitton e″ klar, daß die Melodie im vierten Takt abschließt? Nicht schon etwas früher?

S Laß mich die Melodie innerlich noch einmal überhören. Ich spüre vielleicht schon auf dem d″ voraus, daß die Melodie nach f″ weitergeht. Es ist seltsam: Ich merke, daß man dasselbe ganz verschieden hören kann. Wenn ich den Schritt c″–d″ in der Oberstimme baßbezogen höre, so erwarte ich eher eine Melodie über dem Baß f–B–c–f, wenn ich mich aber stärker auf die Melodie einstelle, möchte ich c″–d″ nach f″ weiterführen.

L Und jetzt werde ganz zum Melodiker und sage mir: Muss das f″ genau im dritten Takt kommen? Singe einmal den Anfang der Melodie ganz langsam, und dann gehe vom zweiten zum dritten Takt genau so weiter wie du vom ersten zum zweiten Takt gegangen bist.

Bsp. 11:

S 

Das ist mir zu konsequent, die Beschleunigung nach f in der ursprünglichen Melodie ist lebendiger, man wird von dem f″, dem Zielton, magnetisch angezogen. Ich

müßte in einer ganz besonderen Stimmung sein, um nach dem Anfang eine so mechanische Fortsetzung zu erwarten.

L Du hast wieder etwas Neues in das Gespräch gebracht: deine Stimmung, deine Disposition. Unsrer Hörerwartung geht also eine Hördisposition voraus, sie ist schon da, bevor die Musik beginnt, die Hörerwartung hingegen entwickelt sich erst beim Hören selber. Die Disposition beeinflußt die Erwartung, aber in welcher Weise? Das ist schwer zu sagen, doch die Auswirkungen dieser oder jener Dispositionen können wir beobachten. Wir können uns vielleicht auch ein Bild machen, welche Dispositionen zu welchen Erwartungen führen. Spiele den Anfang unsrer Melodie noch einmal ganz langsam und sage mir auf den Schlag genau, wo du das Gefühl hast, eine mechanisch sequenzierende Fortsetzung erwarten zu dürfen.

S Genau beim zweiten Viertel des zweiten Taktes, denn genau hier wird klar, daß der Anfang des ersten Taktes rhythmisch reproduziert wird, daraus ergeben sich die sequenzierenden Sechzehntel des zweiten Taktes, und der dritte Takt fährt entsprechend weiter.

L Die Hörerwartungen gabeln sich also schon beim zweiten Viertel des zweiten Taktes. Könntest du beschreiben, wie du im einen wie im andern Falle disponiert bist?

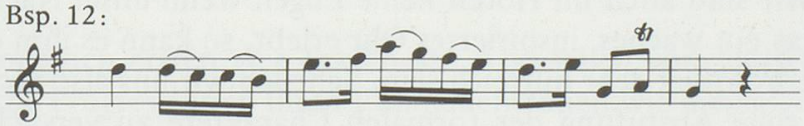
S Wenn ich auf das Hören größerer Zusammenhänge disponiert bin, wenn ich mehr das Verbindende als das Trennende wahrzunehmen bereit bin, dann bereite ich eine Hörerwartung vor, die unsere Melodie in Richtung des Subjektes und Prädikates oder einer Oberstimme über I IV V I interpretiert. Wenn ich mehr auf das einzelne gerichtet bin und meine Aufmerksamkeit vor allem melodischen Motiven gilt, liegt mir beim Hören nicht so sehr an der Verbindung von Taktschwerpunkten zu Schritten; ich ergreife vielmehr die Möglichkeit der taktweisen Sequenzierung. Doch ich frage mich, ob ich zu Anfang einer Komposition einer solchen Disposition zuneigen würde, ich wäre wohl erst in ihrem Verlauf geneigt, in meiner Erwartung die Taktschwerpunkte so zu trennen.

L Damit erhebt sich die Frage nach dem Wann in der Komposition, wir haben ja noch gar nicht danach gefragt, wann eine Melodie als Teil innerhalb der Komposition erklingt.

S Wir haben auch noch gar nicht danach gefragt, was für Vierer neben den uns schon bekannten vorkommen. Wir haben mehr oder weniger zwingende Vierer kennengelernt, aber wie klingt denn ein Vierer, der wenig oder gar nicht zwingend ist?

L Ich spiele dir eine Melodie vor, die vom Bisherigen schon etwas abrückt[5]:

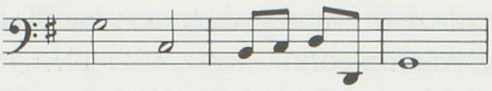
Bsp. 12:



Hörst du in dieser Melodie etwas, das dich an die Subjekt-Prädikatmelodie erinnert?

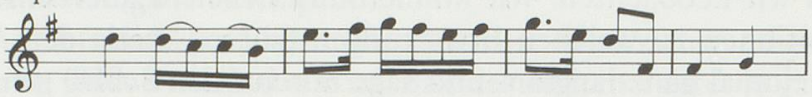
S Spiele die Melodie noch einmal und laß mich dann einen Baß dazu erfinden ...

[5] Koch II, 359, fig. 6.

Also hier der Baß:  Bsp. 13

Dieser Baß könnte der Baß einer Subjekt-Prädikatmelodie sein, er hat ebenfalls einen Schwerpunktschritt IV–I, dann geht er im dritten Takt zum Sextakkord über I, genau wie der Baß zur Subjekt-Prädikatmelodie. Nur die Melodie ist anders, sie steigert sich nicht zum dritten Takt, ich müßte sie umkomponieren, etwa so:

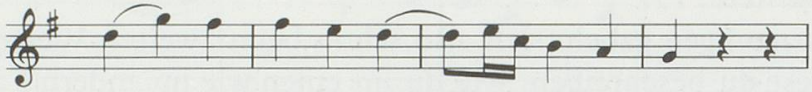
Bsp. 14:



So, wie du sie gespielt hast, fehlt ihr das eigentliche Charakteristikum eines zwingenden Vierers.

L Was hältst du von dieser Melodie?[6]

Bsp. 15:



S Das klingt nun ganz anders, ich höre gar keine eigentlichen Schwerpunktschritte mehr. Als Baß dazu höre ich lediglich ein liegendes g, nur auf dem zweitletzten Ton müßte man kurz nach d abspringen, um den Abschluß zu unterstreichen. Man könnte eine Mittelstimme in Terzen zur Oberstimme spielen.

L Wie verhält sich diese Melodie zur Subjekt-Prädikatmelodie?

S Man kann die beiden Melodien kaum vergleichen. Die Viertaktigkeit erscheint mir hier überhaupt nicht mehr zwingend, ich könnte mir die Melodie rhythmisch verändert vorstellen, auch alle möglichen Einschübe könnte sie vertragen.

L Als Melodie ist sie natürlich kaum vergleichbar mit unsern früheren Melodien, aber wir vergleichen ja die Melodien nicht als solche, sondern im Hinblick darauf, wie zwingend ihre Viertaktigkeit erscheint. Wir vergleichen nicht ihre Gestalt als solche, sondern ihren Charakter oder besser: eine in unserem Zusammenhang zentrale Charaktereigenschaft. Es wäre jedoch eine Illusion, eine Meßskala aufstellen zu wollen, nach der wir bestimmen könnten, wie zwingend ein Vierer ist, wie weit entfernt in seinem formalen Charakter von der Subjekt-Prädikatmelodie; wahrscheinlich eilt das Ohr dem Verstand im Erfassen der Charaktere voraus. Aber ich finde, wir sollten doch mit dem Verstand zu ergreifen versuchen, was wir hören, wir werden besser hören und weniger überhören. Denn so fein und wunderbar unser Hörorgan ist, als ein Teil von uns unterliegt es der Gefahr, in Trägheit zu versinken. Wir sind auch im Hören keine Engel. Wenn unser Nachdenken auch nie erreicht, was ein waches, inspiriertes Ohr erlebt, so kann es ihm doch in seiner beständigen Bedrohtheit sehr hilfreich sein. Scheuen wir uns also nicht, eine wenn auch noch so rohe Abstufung der formalen Charaktere zu versuchen: Ich gehe vom Subjekt-Prädikat als dem zwingendsten Vierer aus. Er ist maßgebend für alle anderen Vierer, denn er zeigt die Viertaktigkeit in ihrer reinsten, notwendigsten

[6] Koch II, 359, fig. 5.

Form. Ihm nahe stehen Vierer, die zwar den Schwerpunktschritt vom ersten zum zweiten Takt haben und damit Erwartung von Viertaktigkeit erwecken, deren Melodie aber schon weniger kohärent ist und somit Verlängerungen erlaubt. Zuletzt lernten wir einen Vierer kennen, der nicht einmal über einen Schwerpunktschritt verfügt, wo die Viertaktigkeit also nur noch freier Rahmen ist. Gerade solche Vierer können einen besonderen Reiz haben, hier fügt sich eine Melodie, die auch ganz anders verlaufen könnte, aus freien Stücken der Viertaktigkeit. So geschieht es zum Beispiel im einfachen Menuett, das in vier oder acht Takten verläuft und gerade in dieser Konvention einen Reichtum an Charakteren zeigen kann, die sich aus der Symbiose der Viertaktigkeit mit ganz verschiedenen melodischen Typen ergeben.

S Sollten wir jetzt nicht einmal versuchen, Vierer kompositorisch zu verbinden? Das fiel mir ein, weil du vom Menuett sprachst.

L Gut, gehen wir vom Vierer zum Achter, das ist der erste und wichtigste Schritt zu Kompositionen von kurzen Melodien oder „Sätzen", wie Koch sie nennt (wir werden jetzt diese Bezeichnung von ihm übernehmen). Die weiteren Schritte auf diesem Weg können wir einem künftigen Gespräch vorbehalten, diesen ersten Schritt aber müssen wir tun. Meine erste Frage: was war uns beim Vierer besonders wichtig?

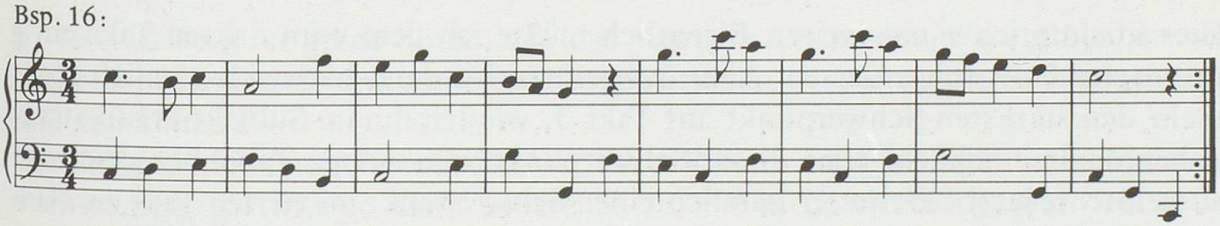
S Das Voraushören des Abschlusses in seiner zeitlichen Bestimmtheit.

L Der Schluß bestimmt also den Vierer, was aber bestimmt den Achter?

S Auch sein Schluß, natürlich. Doch – nein! Wenn ich beim Achter nur seinen Schluß berücksichtige, dann habe ich ja nur den zweiten Vierer und nicht den ganzen Achter berücksichtigt. Wenn ich den Achter wirklich als Ganzes berücksichtige, so muß ich den Schluß des ersten Vierers hinzunehmen. Es geht beim Achter um die Folge von zwei Schlüssen, aber nicht einfach wie in einer Addition, sondern um ihre Beziehung, um eine neue Einheit, die sie zusammen stiften.

L Ja, so wie du im Kleinen zwei Schwerpunkte im Schwerpunktschritt zu einer neuen Einheit zusammenfügst, so hier zwei Schlüsse zum „Schlußschritt". Höre dir diese achttaktige Melodie an, zu der Koch selber einen Baß komponiert hat. Es ist der erste Teil eines Menuetts.[7]

Bsp. 16:



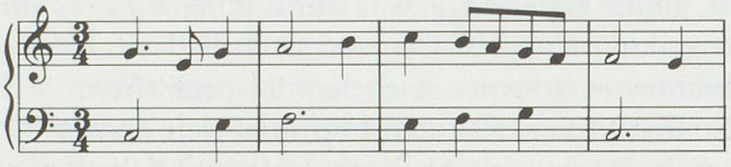
S Ich fange mit den ersten vier Takten an: Abgesehen vom vierten Takt verläuft die harmonische Progression in ihren Fundamenttönen wie diejenige des Subjektes im Subjekt-Prädikatsatz.

L Wie verhält sich die Oberstimme?

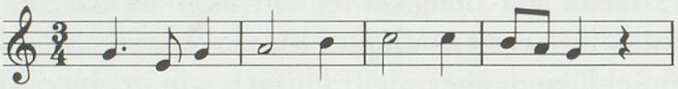
[7] Koch III, 64.

S Sie unterstützt den Schwerpunktschritt vom ersten zum zweiten Takt, wenn auch nicht so stark wie die Melodie es dort tut, denn dort steigt sie, hier fällt sie zur Terz über dem Baß im zweiten Takt. Bedeutend ist der Unterschied im dritten Takt: dort wird im dritten Takt der Grundton der Tonart im Aufstieg erreicht, hier der Terzton von oben; man hört die fallende Bewegung zum dritten Takt als korrespondierend zur fallenden Bewegung zum zweiten Takt, und das gibt der Melodie etwas Weiches. Doch es besteht für mein Ohr bis zum dritten Takt eine gewisse Verwandtschaft mit dem Subjekt-Prädikatsatz, erst der vierte Takt klingt wie „umgebogen", der Baß geht nach g, anstatt in c zu kandenzieren. Wenn ich aber die ganzen acht Takte im Ohr habe, so ist der Halbschluß auf g im vierten Takt richtig, denn dieser Halbschluß gehört zum Ganzschluß im Takt 8, er macht, wie du sagtest, einen Schritt zu ihm.

L So kommt also durch die „Umbiegung" des Abschlusses im vierten Takt ein wirklicher Achter zustande. Und nun zu den viertaktigen Sätzen selber: du hast den ersten Satz bereits als eine milde Form des Subjektsatzes charakterisiert. Verwandle ihn einmal so, daß er wie ein richtiger Subjektsatz oder besser -satzteil klingt.

S  Bsp. 17

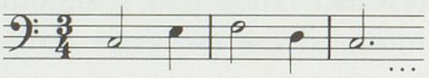
L Und nun tausche den C-Schluß mit einem G-Halbschluß aus.

S  Bsp. 18

L Wie gefällt dir das?

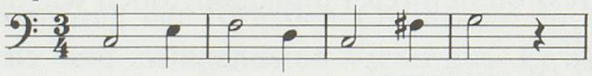
S Ich finde, daß die „mildere" Fassung von Koch besser zum G-Schluß paßt.

L Warum? Erfinde einmal einen Baß zu deiner Fassung mit G-Halbschluß.

S  Bsp. 19

Hier komme ich nicht weiter. Eigentlich müßte ich dem c im dritten Takt ein g im vierten Takt folgen lassen. Aber das geht nicht, dann hätte ich nämlich nicht mehr den stärksten Schwerpunkt auf Takt 3, wie ich ihn im Subjekt-Prädikatsatz haben müßte, vielmehr wird dieser Schwerpunkt vom vierten Takte her gleichsam ausgelöscht; jetzt bereitet er nämlich einen Schwerpunkt im vierten Takt vor. Um das zu verhindern, müßte ich den vierten Takt etwas „abtrennen", zum Beispiel so:

Bsp. 20:



Jetzt ist die Verbindung vom dritten zum vierten Takt weniger stark (genauer: zwischen ihren Anfängen), und der Schwerpunkt auf den dritten Takt ist rehabilitiert.

L So hast du zwar den Schwerpunkt auf den dritten Takt gerettet, du hast aber einen anderen wichtigen Zug des Subjekt-Prädikatsatzes eliminiert, dort ist der Abschluß nämlich auslaufend, er bringt nichts Neues, sondern rundet nur ab. Hier hingegen wirkt der Abschluß durch das fis im Baß wie eine Zutat, wie eine Biegung um die Ecke. Das ist zwar musikalisch an sich in Ordnung, und es wäre auch nicht so schade, daß der Subjekt-Prädikatsatz sich in etwas anderes verwandelt, aber für ein Menuett ist dieser Abschluß zu gewaltig, fast möchte ich sagen: zu unhöflich. Höre dir noch einmal an, wie anmutig Koch im vierten Takte seine Melodie entläßt ... Ich hatte dich gebeten, deinen konsequenten Subjekt-Prädikatsatz mit einem G-Halbschluß zu verbinden, um zu zeigen, daß ein solcher Satz sich mit diesem Halbschluß nicht verbinden läßt. Koch hingegen findet den Ausgleich zweier Forderungen: Zum G-Halbschluß, den die achttaktige Form verlangt, braucht er einen Anfang, der das Menuett in Schwung bringt, aber er darf nicht so energisch sein wie ein echter Subjekt-Prädikatsatz, weil er sonst, wie wir sahen, in Konflikt mit seinem Abschluß geriete. Komponieren ist hier die Kunst des Auswägens. Gewiß, diese Menuette wirken oft etwas „abgezirkelt", aber ich liebe an ihnen die Verbindung von Empfindung und Klugheit. Doch nun das Wichtigste: Wie verhalten sich die beiden Vierer zueinander, wie nimmt sich der zweite Vierer neben dem ersten aus? Ich spiele die acht Takte noch einmal.

S Ich höre sehr deutlich, wie verschieden die beiden korrespondierenden Baßschritte c—g und g—c, welche die beiden Vierer abschließen, vorbereitet werden. Ich empfinde, daß der Baßschritt am Ende des ersten Vierers richtig „aufgebaut", das heißt vorbereitet wird, und das verlangt eine gewisse Energie. Nach dieser Arbeit darf nun der zweite Vierer „spielen". So darf man nach getaner Arbeit spielen, ich könnte mir nicht vorstellen, daß ein Menuett mit solch einem Getändel beginnen könnte.

L Ein Spiel möchte immer weitergehen, im Spiel versinkt die Zeit; die Arbeit sucht ihr Ziel, sie formt die Zeit. Aber das Spiel fügt sich der Zeit, wie hier der zweite Vierer sich der Ordnung fügt und ihr so den Charakter von Freiheit gibt. Was wäre ein Menuett mit lauter zwingenden Vierern!

*

S Ich würde jetzt gerne hören, wie das Menuett weitergeht. Warum bleiben wir nicht bei Menuetten und anderen Kompositionen in Vierern, z. B. Liedern und anderen Tänzen?

L Wir sind nicht ausgerüstet, alle Arten von Vierern zu verstehen, die im Menuett vorkommen, geschweige denn andere Sätze, die nicht viertaktig sind. Schon in ganz einfachen Stücken kommen Satztypen vor, die weit von den uns bekannten abliegen. Bisher begegneten wir solchen Sätzen, deren Viertaktigkeit mehr oder weniger zwingend ist oder solchen, die sich die Viertaktigkeit gefallen lassen und damit in ihrem Charakter zu den anderen Sätzen kontrastieren. Aber es gibt Sätze, die Elemente in sich aufnehmen, die sich weder zwingend noch kontrastierend, sondern konträr zur Viertaktigkeit verhalten. Wir können nicht zu ihnen gelangen, ohne die Erweiterungen studiert zu haben.

S Was verstehst du unter Erweiterungen?

L Wir sind ihnen schon begegnet. Erinnerst du dich an deine Frage–Antwortmelodie? Dort fanden wir, daß die Anwort zu keinem richtigen Abschluß kam, und wir fügten deshalb noch zwei Takte hinzu, so daß wir am Ende eine sechstaktige Melodie an Stelle einer viertaktigen komponiert hatten.

Wir entdeckten dann, daß deine ursprüngliche Antwort als Einschub gehört werden konnte, nämlich als Einschub in eine viertaktige Melodie, die aus den ersten und letzten Takten der viertaktigen Melodie bestand. Dort trafen wir zum ersten Mal an, was ich jetzt Erweiterung nenne. Du erinnerst dich auch an den Vierer, der, wie du sagtest, keine eigentlichen Schwerpunktschritte hatte, dessen Baß fast ausschließlich aus einem liegenden Ton bestand. Du fandest, daß bei dieser Melodie die Viertaktigkeit überhaupt nicht zwingend war, und wiesest damit schon auf die Möglichkeit zu erweitern hin.

Wir werden hier anknüpfen und uns fragen, welche Vierer erweiterungsfähig sind, und dann werden wir umgekehrt fragen, welche Fünfer, Sechser oder Siebener wir als erweiterte Vierer hören und welche nicht. Welches ist wohl die einfachste Art, eine Melodie zu erweitern?

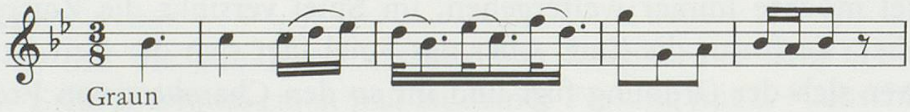
S Die einfachste Art wäre, Teile der Melodie zu wiederholen.

L Noch einfacher, noch primitiver.

S Ich würde einzelne Töne einfach länger aushalten.

L Du meinst Dehnungen. Mit ihnen fangen wir an. In Kochs Kompositionslehre finden sich zwei Melodien, über denen der Name „Graun" steht, ich nehme an, daß es sich um Karl Heinrich Graun handelt. Koch versteht diese beiden Melodien von je fünf Takten als Dehnungen und führt sie auf Vierer zurück.
Die eine Melodie von Graun zeige ich dir[8]:

Bsp. 21:



Schau sie dir an und reduziere sie dann auf vier Takte.

S Die viertaktige Fassung lautet so[9]:

Bsp. 22:

L Genau so reduziert auch Koch die ursprüngliche Melodie. Was hältst du von der Melodie Grauns?

S Ich finde, daß ihr Schluß zu früh kommt. Im vierten Takt erreicht die Melodie ihren Höhepunkt und schließt dann im fünften Takt etwas abrupt ab. Erst von diesem Schluß her spüre ich dann, daß der Anfang zu langsam aufgebaut worden ist und so das Gleichgewicht gestört erscheint. Aber diese Störung ist eigentlich,

[8] Koch II, 375, fig. 5.
[9] Koch II, 375, fig. 2.

wenn ich mir die Melodie noch einmal durch den Kopf gehen lasse, kein Nachteil. Dadurch, daß bei Graun der Abschluß so schnell nach einem breiten Aufbau kommt, wirkt die Melodie stärker als ihre viertaktige Reduktion. In Grauns Bewegung liegt eine gewisse Folgerichtigkeit, denn die Bewegung beschleunigt sich ja schon beim Aufstieg, die Beschleunigung setzt sich konsequent bis zum Abschluß fort. In der viertaktigen Fassung fällt dieses accelerando fort, alles ist normal und reizlos.

L Graun hat also nicht auf den formalen Rahmen geachtet, er hat sich von der Bewegung leiten lassen. Eine sich konsequent beschleunigende Bewegung hatten wir ja auch vom Subjekt zum Prädikat, aber dort herrschte eine „prästabilierte Harmonie" zwischen melodischer und rhythmisch-formaler Tendenz, hier ist das nicht der Fall.

S Ja, denn dort lag der vom Melodischen her sich einstellende Höhepunkt im dritten Takt, so daß sich der vierte Takt als formal erwarteter Abschluß anfügen konnte. Hier kommt der melodisch konsequente Höhepunkt formal gesehen einen Takt zu spät.

L Vielleicht drücken wir uns nicht ganz richtig aus. Wir müssen hinzufügen: wenn wir die Viertaktigkeit als formalen Maßstab nehmen. Sie passt offensichtlich nicht so gut zu Grauns Melodie, sonst würde dir die Kochsche Fassung ja mehr zusagen. Die Frage ist: Haben wir hier eine neue, fünftaktige Form oder eine „verzerrte" viertaktige Form?

S Weder das eine noch das andere. Wir haben eine Melodie, die so stark ist, daß wir die Form vergessen.

L Ich würde eher sagen: daß wir den formalen Maßstab, nämlich die Viertaktigkeit, vergessen. Und dann stellt sich die Frage, ob dieser Maßstab mehr ist als eine Konstruktion der Theoretiker. Deshalb müssen wir uns jetzt erst einmal klar werden: hören wir die Kochsche Reduktion nicht doch irgendwie als „Hintergrund" der Graunschen Melodie, trotz ihrer „Reizlosigkeit"?

S Ja, so wie man etwas Außerordentliches auf etwas Normales bezieht, so, glaube ich, bezieht man den Fünfer auf den Vierer. Vielleicht spüre ich deshalb ein gewisses „Prickeln" beim Anhören von Grauns Melodie, ich spüre in ihr noch das Normale, über das sie sich hinwegsetzt. Aber ich kann sie beim besten Willen nicht auf die Fassung von Koch beziehen, das widerstrebt mir.

L Wann genau prickelt es denn? Hör dir die Graunsche Melodie noch einmal an, vergiß die Kochsche Version ganz und gar und sage, wo genau in der Melodie du etwas Außerordentliches spürst. Versetze dich dabei in eine Disposition, die die Erwartung eines Vierers hervorruft, versuche in deinem Herzen ein Menuett zu der Melodie zu tanzen. Und jetzt spiele ich – wenn es prickelt, rufe halt.

S Halt!

L Also genau im dritten Takt. Warum?

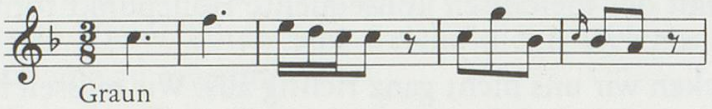
S Ich war auf einen Vierer eingestellt, und als die Melodie im dritten Takt weiterstieg, merkte ich, daß der Vierer verpaßt wurde. Das Prickeln sagte mir: Jetzt gibt es keine Rückkehr mehr, der Rahmen ist gesprengt.

L Wie würdest du denn den Vierer retten?

S So: Bsp. 23

L Koch hat uns also auf die falsche Fährte gebracht und du bist ihm gefolgt, weil du die Graunsche Melodie vor dir sahst. Vom Optischen her ist die Kochsche Reduktion am naheliegendsten. Doch wenn wir Grauns Melodie hören, ohne sie zu sehen, nehmen wir hier gar keine Dehnung wahr, eher Verlängerung, falls wir auf einen Vierer hin disponiert sind. Doch man kann auch Graun als Dehnung hören, wenn man Koch zuerst hört. Grauns Melodie ist indessen nicht auf eine andere Melodie bezogen, sie ist primär. Wenn man sie auf einen Vierer beziehen will, muß man von ihr ausgehen und nicht von einer Grundgestalt, die man erst nachträglich erfassen kann. Nur wenn diese Grundgestalt schon im Bewußtsein ist, kann man die Melodie beim Hören auf sie beziehen.

Jetzt spiele ich dir die andere fünftaktige Melodie von Graun vor[10]:



Bsp. 24

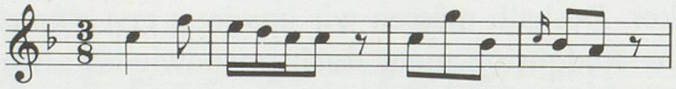
Wie findest du sie?

S Merkwürdig verzerrt.

L Woran könnte das liegen?

S Ich versuche, mir einen Baß dazu vorzustellen ... Ich hab's: ich höre im Baß den Schritt f–c, aber erst zum dritten statt zum zweiten Takt. Hier höre ich also wirklich eine Dehnung.

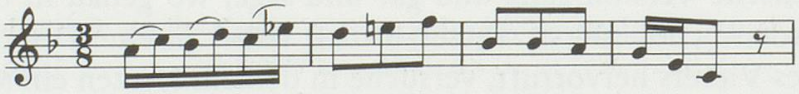
L Spiele die Melodie ohne Dehnung[11]

S  Bsp. 25

L Genau wie Koch.

S Und diesmal finde ich die Kochsche Fassung überzeugender. Seine Fassung erinnert mich an meine Frage-Antwortmelodie, der Baßschritt f–c in Takt 1/2 wird in Takt 3/4 einfach umgekehrt. Es scheint mir, daß Graun diesmal aus der viertaktigen Ordnung ausbrechen wollte.

L Die Fortsetzung der Melodie zitiert Koch in einem andern Band seines Werkes[12]:

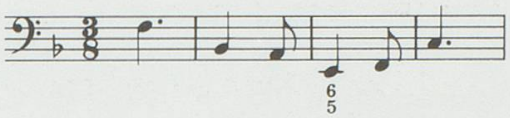
 Bsp. 26

Koch fügt eine Reihe von Dehnungsmöglichkeiten hinzu. Ich werde sie dir nicht vorspielen, ich möchte vielmehr, daß du selber Dehnungen versuchst, vor allem überlege dir, wo im Verlaufe der Melodie Dehnungen am wirksamsten sind.

[10] Koch II, 375, fig. 6.
[11] Koch II, 375, fig. 3.
[12] Koch III, 171, fig. 2.

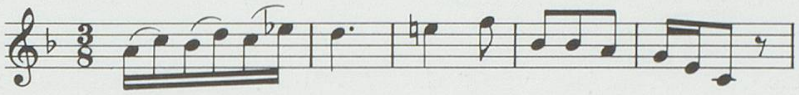
S Zuerst erfinde ich einen Baß zu den letzten vier Takten:

Bsp. 27:



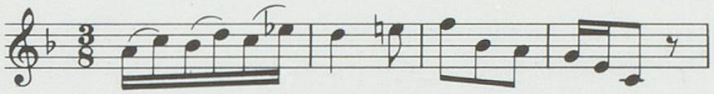
L Warum brauchst du einen Baß, um gute Dehnungen herauszufinden?
S Weil ich glaube, daß man am besten dort dehnen kann, wo der Baß nicht weiterdrängt.
L Gut, dann laß mich eine Dehnung versuchen, und du beurteilst sie nach deinem Baß:

Bsp. 28:



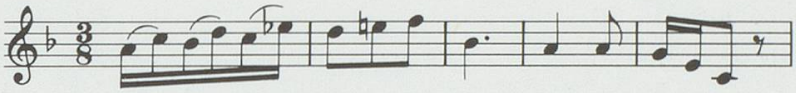
S Die Dehnung auf d″ ist gut, aber das e″ müßte sich schneller nach f″ auflösen, etwa so:

Bsp. 29:



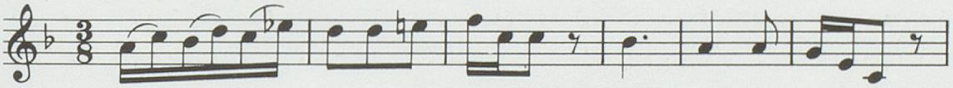
Oder ich gehe schneller nach f und dehne das Folgende:

Bsp. 30:

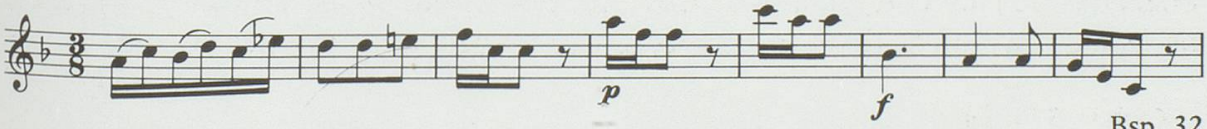


L Diese letzte Fassung steht auch bei Koch.[13] Aber ist sie gut? Sollte nicht das b′ (über dem Dominantquintsextakkord) ebenfalls schneller weitergeführt werden, das heißt aufgelöst werden?
S Das b′ steht zwar wie das e″ auf einem dominantischen Akkord, aber den Leitton e″ möchte ich hier schneller weiterführen, auf dem b′ kann ich ruhen.
L Könnte man das hohe f″ dehnen?
S Ja, wenn es als Zielton auf die schwere Zeit fällt.
L Ich spiele dir eine Fassung mit gedehntem f″ vor[14]:

Bsp. 31:



S Das ist sozusagen eine verzierte Dehnung, eine melodische Erweiterung mit gedehntem Schluß.
L Wir haben also gefunden, daß es in Melodien so etwas wie Nähte, Bruchstellen gibt, wo wir den melodischen Fluß aufhalten dürfen.
S Besonders empfinde ich das bei Zieltönen. Ich könnte den Einschub auf dem hohen f″ noch ausdehnen:

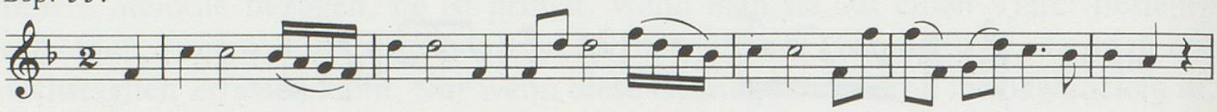


Bsp. 32

[13] Koch III, 173, fig. 5.
[14] Koch III, 174, fig. 7.

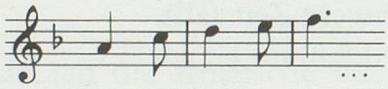
L Dies ist schon eine eigentlich melodische Erweiterung.
S Ich würde jetzt gerne solche Erweiterungen kennenlernen. Aber vor allem würde ich einmal gerne Erweiterungen von zwingenden Vierern hören. Unter denen, die wir bisher erweitert fanden, waren Frage-Antwortsätze am zwingendsten. Aber keine der bisherigen Sätze waren so geschlossen, daß sie nicht Ruhepunkte gehabt hätten und damit Angriffsflächen für Erweiterungen boten. Wie würde sich aber die Erweiterung eines Subjekt-Prädikatsatzes anhören? Ist sie überhaupt möglich?
L Es gibt bei Koch erweiterte Subjekt-Prädikatsätze. Hier ein Beispiel[15]:

Bsp. 33:



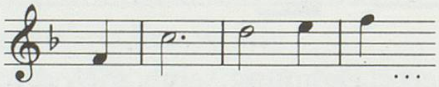
S Das ist ja mein sechstaktiger Frage-Antwortsatz!
L Wenigstens ungefähr.
S Jedenfalls ist durch den Einschub der Subjekt-Prädikatcharakter verlorengegangen. Koch mußte erst einmal den Charakter der Melodie verändern, um eine Erweiterung überhaupt zu ermöglichen, er mußte erst einmal den Leitton e″ eliminieren. Jetzt erst kann er einen Einschub auf d″ bringen.
L Einverstanden, bei d″ entsteht jetzt eine „Naht". Aber warum hat Koch das e″ nicht gelassen und auf f″ einen Einschub gemacht? Du sagtest doch gerade, daß sich Zieltöne für Einschübe eignen. Wird nicht das hohe f″ im zweiten Teil der Graunschen Melodie[16] ganz ähnlich eingeleitet wie das hohe f″ nach aufsteigender Bewegung? Dazu steht es ebenfalls im dritten Takt! Warum verlangt das Ohr nicht auch bei Graun Abschluß im vierten Takt?
S Ja, das ist seltsam.
L Kannst du beide Melodieanfänge einmal vereinfacht spielen, sozusagen dekoloriert?

S Zuerst Graun:



Bsp. 34

Dann Koch:



Bsp. 35

Die Kochsche Melodie wird auf f″ zu beschleunigt, die Graunsche nicht, sie steigt vielmehr in zwei Stufen, zuerst von c″ nach d″, dann von e″ nach f″. Somit verlaufen die Schwerpunktschritte bei Graun nicht von Takt zu Takt wie bei Koch, sondern jeweils zwischen drittem und erstem Achtel des Taktes.
L Du hörst also nicht nur verschiedene Taktarten, sondern auch verschiedene Taktunterteilungen.

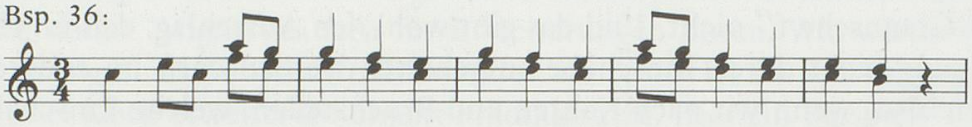
[15] Koch II, 355, fig. 3.
[16] S. o. Beispiel 26.

S Ja, die Kochsche Melodie betont taktweise, der Leitton „verdichtet" die Bewegung zwar, wird aber nicht als Schwerpunkt innerhalb des Taktes gehört. Er löst aber eine dichtere Schwerpunktverteilung aus, denn in Takt 3 höre ich auch auf das dritte Viertel einen Schwerpunkt und nicht nur auf das erste Viertel wie bisher.
L Aber wesentlich ist, daß das Kochsche f″ in taktweisen Schwerpunkten erreicht wird, das Graunsche f″ nicht. Und das gibt wohl den Ausschlag, daß im einen Fall die Bewegung nicht durch Einschübe aufgehalten werden darf, im anderen wohl. Wir dürfen also, wenn wir nach Nähten und Bruchstellen, welche Einschübe erlauben, suchen, nicht nur tonale Faktoren berücksichtigen, wir müssen auch die rhythmische Gestalt beachten.

Doch das war nur ein Nachtrag, gehen wir zurück zu Kochs Erweiterung des Subjekt-Prädikatsatzes. Du würdest den erweiterten Satz ohne Kenntnis des viertaktigen Satzes nicht auf diesen zurückbeziehen?
S Nein, das würde ich nicht. Er ist im Charakter so anders, wie sollte ich in seinem Charakter, den ich wahrnehme, einen ganz anders gearteten Charakter, den ich nicht wahrgenommen habe, mithören?
L So scheint es, aber seien wir uns unsrer Sache nicht allzu sicher. Wäre nicht denkbar, daß ein geübter Hörer in einem weniger zwingenden Satz (der ja erst den Einschub ermöglicht), einen zwingenden Satz als seine Urform mithört?
S Du verwirrst mich. Warum diese Frage, wo wir doch bis jetzt von Fall zu Fall abgeklärt haben, wie wir hören.
L Wirklich? Ist dir nicht etwas unheimlich dabei, daß wir immer wieder zu Erweiterungen kommen, die wir als solche gar nicht zu hören scheinen? Und doch spricht Koch von Erweiterungen. Mir scheint, daß wir uns auf sehr schlüpfrigem Terrain bewegen.
S Du willst also, daß ich beim letzten Beispiel in der erweiterten Fassung ein Prädikat mithöre, wo gar kein Prädikat ist?
L Du hast doch vorhin selber erfahren, daß man dasselbe auf verschiedene Weise hören kann. Dort war das Hören verschieden im Sinne von „entweder – oder", warum sollte es hier nicht im Sinne eines „sowohl – als auch" möglich sein? Wie hören wir eigentlich? Das bleibt immer die Frage, auch wenn uns einzelne Höreindrücke klar zu sein scheinen. Aber wir müssen auf der Hut sein, diese Eindrücke durch unsere Formulierungen und Begriffe in einen Kreis zu schließen, und keine neuen Eindrücke mehr einzulassen. Wir dürfen nicht vergessen, daß zweideutige Eindrücke auch Eindrücke sind und nicht versuchen, sie wegzudiskutieren, weil sie in anderen Bereichen nicht willkommen sind; in der Musik sind sie unter Umständen sehr kostbar.
S Dann sind es also unsre Formulierungen und Begriffe, die uns in einen Kreis einschließen.
L Wir wollen sie deshalb nicht wegwerfen. Es kommt darauf an, wie wir sie einschätzen. Sie können uns helfen, wenn wir sie richtig einschätzen. Wir sind gleichsam Jäger, die Begriffe sind Netze, mit denen wir unsre Melodien einzufangen hoffen. Aber wissen wir denn, ob das, was wir fangen wollen, immer mit Netzen zu fangen ist? Und wenn nicht mit Netzen, dann womit? Mit welchen Begriffen? So

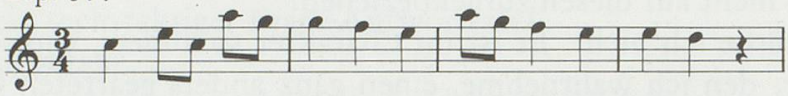
geht es mir jetzt bei den Erweiterungen. Sie haben eine unheimliche Verwandlungsfähigkeit und scheinen meinen Netzen zu entschlüpfen. Aber laß uns nicht aufgeben. Hören wir uns Erweiterungen von Sätzen an, deren Viertaktigkeit nicht im geringsten zwingend ist, vielleicht stehen wir hier auf festerem Boden.[17]

Bsp. 36:



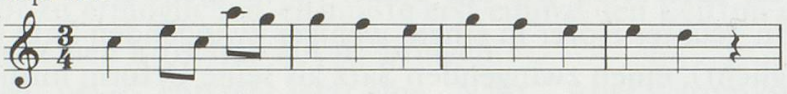
S Wahrhaftig, diese Melodie ist wie geschaffen für Einschübe, sie hat so wenig Entwicklung, so wenig an Zielhaftigkeit an sich, daß ich nicht einmal weiß, was Einschub ist und was nicht. Ich kann den Fünfer auf diesen Vierer reduzieren

Bsp. 37:



aber auch auf diesen

Bsp. 38:

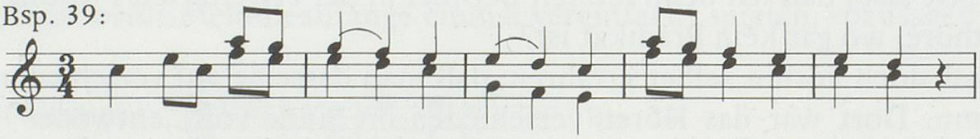


Aber die Hauptsache ist, daß ich im Fünfer den Vierer mithöre, beide sind von offenem Charakter, beide tändeln über einem liegenden Baß.

L Die Viertaktigkeit ist hier ein gefügiger Rahmen, den ich dehnen kann. Ich höre den Vierer im Fünfer nur deshalb mit, weil er meiner Disposition näherliegt, nicht weil er zwingender wäre.

Und jetzt höre dir dies an[18]:

Bsp. 39:



S Das klingt ähnlich und doch ganz anders! Spiel das noch einmal ... im dritten Takt hast du die Stimmen vertauscht! Aber weshalb klingt das so anders? Ich höre den dritten Takt gar nicht mehr als Einschub, ich höre jetzt drei Takte mit einem zweitaktigen Anhang, den Vierer höre ich nicht mehr mit.

L Und warum? Jetzt ist der Fünfer geschlossener, konsequenter, bei der Erweiterung des Subjekt-Prädikatsatzes war es der Vierer. Das Verhältnis hat sich umgekehrt, aber das Resultat ist dasselbe: zwei verschiedene Charaktere, die wir nicht mehr so leicht unter einen Hut bringen können. Der Boden beginnt wieder zu schwanken.

S Aber die Situation ist als solche nicht einfach umgekehrt, es ist nicht die Fünftaktigkeit, die ich jetzt primär höre, sondern eine melodische Konsequenz, die mich den Zeitrahmen vergessen läßt. Wir sind von einer anderen Seite her wieder

[17] Koch II, 426, fig. 1.
[18] Koch II, 428, fig. 5.

dort angelangt, wo wir bei der ersten Melodie von Graun waren: dieselbe rahmensprengende Folgerichtigkeit der Bewegung in Sekunden, nur daß der Sekundengang hier abwärts verläuft.

*

L Wir stehen wieder an der Grenze, an die wir immer wieder gelangen, wenn wir Sätze von mehr als vier Takten auf Vierer zurückführen wollen. Vielleicht sind Vierer in vielen Fällen keine Urformen, sondern höchstens Ausgangspunkte.

S Aber wie hört man Ausgangspunkte? Ich kann mir vorstellen, daß sie mir beim Komponieren nützlich sind, Stützpunkte, die in Neuland führen, aber wie nimmt der Hörer den Weg ins Neuland wahr? Muß er ihn überhaupt wahrnehmen?

L Du überzeugst mich fast – und dennoch! Neben den Sätzen, die wir als Erweiterungen von Urformen hören, gibt es solche, wo das Hören plötzlich umschlagen kann und wir einen Vierer mithören. Wir stehen sozusagen auf einer Brücke: wir blicken auf den Weg, der zu unsern Füssen liegt, aber ganz unvermittelt, augenblicksweise, spüren wir die Verbindung zum Ufer, das wir hinter uns gelassen haben. So wird der Weg zum Neuland wirklich wahrgenommen und nicht nur durch Nachdenken ins Bewußtsein gerufen. Ich denke dabei an unsre letzte Melodie: augenblicksweise kam uns zum Bewußtsein, daß der dritte Takt ein Einschub ist, aber das primäre Gefühl melodischer Konsequenz verwischte diesen Eindruck wieder. Das meine ich, wenn ich von „sowohl – als auch" zweier Hörweisen spreche.

S Was genau liegt auf der andern Seite der Brücke?

L Auf der anderen Seite beziehe ich nichts mehr auf die Viertaktigkeit, dieser Rahmen ist jetzt gesprengt. Die Melodien, die ich dann höre, haben jede periodische Ordnung hinter sich gelassen. Du erinnerst dich, wie wir zu Anfang unsres Gesprächs auf den Tisch klopften. Damals fragten wir nach einem Abschluß des Klopfens und wir gelangten zu viertaktigen Melodien; jetzt fragen wir nach Melodien, die nicht abschließen, Melodien, die wie das Klopfen dem Prinzip einer Reihung ohne Abschluß folgen. Die Töne müssen sich ebenso mechanisch aneinanderreihen wie das Klopfen, ich muß nur einen Anstoß geben, dann läuft alles wie von selbst weiter.

Die letzte Melodie, die wir hörten, brachte schon den Ansatz einer Reihung, du mußt ihn nur fortführen.

S Ich verstehe, du möchtest den Abstieg weiterlaufen lassen, etwa so:

Bsp. 40:

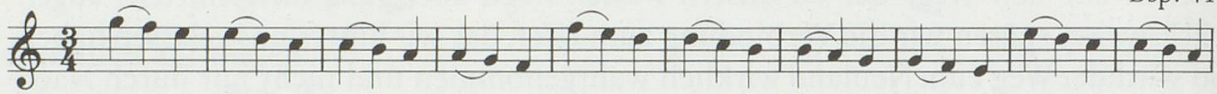
L Habe ich mich mit dieser mechanischen Fortführung nun wirklich ganz von jeder periodischen Form gelöst?

S Es gibt ja noch einen Anfang, der anders ist als das Folgende. Ich glaube, wenn ich auch noch so lange meine Sekundbewegung fortsetze, dieser Anfang kommt mir nicht aus dem Sinn, und damit bleibt das Bedürfnis, einen Abschluß zu finden. Und so ist unsere endlose Sekundkette eben doch nur ein riesiger Einschub geblieben.

L Aus wievielen Tönen besteht der Anfang?
S Sicher aus den Tönen des ersten Taktes, aber eigentlich muß ich den zweiten Takt noch dazunehmen. Erst den dritten Takt darf ich nicht mehr zum Anfang rechnen, er ist ja schon Fortsetzung des zweiten Taktes, er löst die unendliche Sekundkette aus.
L Und du meinst, daß du während der Kette, sei sie auch noch so lang, den Anfang nicht vergessen kannst? Vielleicht empfindest du ihn sogar stärker und stärker und mußt einmal zu seinem Abschluß kommen.

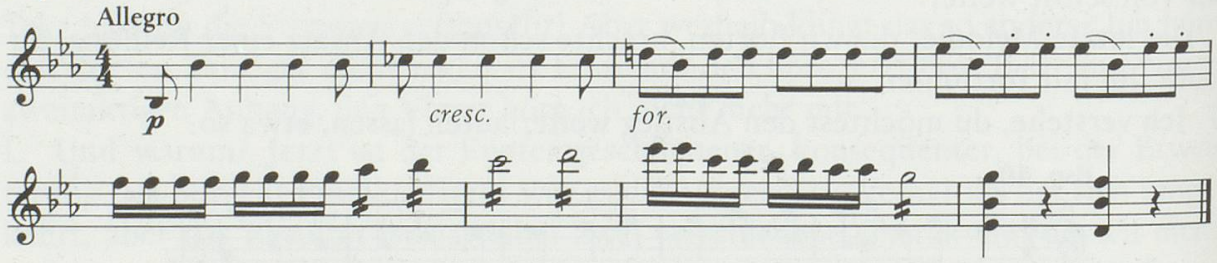
Es scheint also, daß wir doch noch nicht auf dem Boden des andern Ufers stehen. Wie können wir ihn denn erreichen?
S Vielleicht, indem wir den ersten Takt weglassen und gleich mit dem Sekundgang beginnen? Wäre das sinnvoll?
L Mach das und fahre so lange fort, bis du genug hast.
S

Bsp. 41



L Warum springst du immer nach vier Takten in die Oktave?
S Weil ich sonst auf der Tastatur zu tief geriete.
L Aber warum immer gerade nach vier Takten?
S Ich könnte auch nach drei Takten springen, dann entstünde eine andere Gliederung. Die Gruppierung in vier Takten scheint mir am natürlichsten.
L Sie scheint deiner Disposition am natürlichsten. Du hörst also, die Sekundketten finden zwar keinen Abschluß, aber sie gliedern sich viertaktig. Ein Strich am Horizont des andern Ufers bleibt noch sichtbar.
S Ich muß ja nicht so gliedern, ich kann den Sekundgang auch beschleunigen oder verlangsamen. Aber meine Frage bleibt: Kommen solche Ketten ohne Einleitung überhaupt vor?
L Ich spiele dir ein solches Beispiel von Koch vor[19]:

Bsp. 42:



Hier gibt es, wie du hörst, keine Einleitung, die Sekundkette beginnt unvermittelt. Sie beschleunigt sich auch, ganz nach deinem Plan.
S Trotzdem höre ich eine deutliche Gliederung.
L Bevor wir darauf eingehen, lese ich dir vor, was Koch zu dem Beispiel schreibt: „Bey der Ausführung der Tonstücke wird oft ein Gedanke, der in einem Satze enthalten ist, unmittelbar weiter fortgesezt, und durch diese Fortsetzung der Satz

[19] Koch II, 448, fig. 1.

erweitert." Im folgenden bezeichnet Koch dann den ganzen von mir gespielten Abschnitt als „Satz", er meint offensichtlich, was er anderwärts als „erweiterten Satz" bezeichnet, einen Vierer nennt er „engen Satz".[20]

S Ich verstehe Koch nicht, welcher Vierer sollte denn dem Satz zugrundeliegen? Erweiterungen haben wir doch schon hinter uns gelassen.

L Richtig. Trotzdem spricht Koch von Erweiterung. Jetzt spiele den Satz noch einmal, und beachte die Gliederung, die du schon gehört hast, etwas genauer.

S Die ersten vier Takte gehen in Achteln bis zum Grundton der Tonart, die nächsten vier Takte bringen eine Verdoppelung des Tempos, so wird in der selben Zeitspanne von vier Takten der obere Grundton erreicht und ein Abschluß angefügt.

L Also gibt es keine Erweiterung, wie wir sie kennen, aber auch keine Sprengung des achttaktigen Rahmens.

S Ich finde, der Rahmen ist nicht notwendig, er tritt ad libitum zur Sekundbewegung. Besonders schön finde ich, wie die Beschleunigung, die doch eigentlich den Hörer zunächst aus dem Regelmaß eines Rahmens zu führen scheint, nun gerade dazu dient, diesen Rahmen zu schaffen. Ich fühle mich beim Spielen ganz frei, ich lasse mich von der Bewegung tragen, ohne auf einen Rahmen zu zielen, ich lasse es einfach geschehen, daß er die Melodie formt.

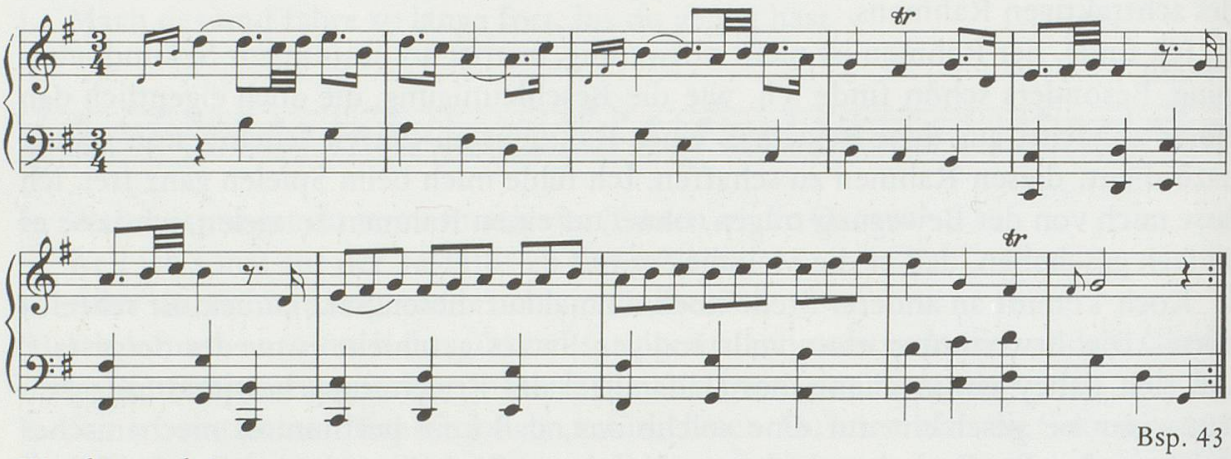
L Koch kommt an anderer Stelle noch einmal auf diesen Satz zurück. Er schreibt dort: „Die Erweiterung eines vollständigen Satzes geschieht entweder dergestalt, daß sich dabey ein mechanisches Hülfsmittel der Erweiterung bestimmt angeben läßt; oder sie geschieht auf eine solche Art, daß kein bestimmtes mechanisches Hülfsmittel dabey wahrgenommen werden kann. Von dieser lezten Art der Erweiterung eines vollständigen Satzes läßt sich daher auch nichts bestimmtes sagen; sondern man muß sich diese Art der Erweiterung aus den Werken der Tonsetzer selbst bekannt zu machen suchen."[21] Dann zitiert Koch genau den Satz, der uns jetzt beschäftigt, als Beispiel der zweiten Art von Erweiterung.

S Aber wie kann man von Erweiterung sprechen, wenn man nicht genau bezeichnen kann, was erweitert wird?

L Ich versuche, Koch so zu verstehen: Wir hören eine melodische Bewegung wie diesen Aufstieg in Sekunden, eine Bewegung, die immer weiter drängt und in der Lage ist, alles periodische Maß zu sprengen. Selbst wenn die Gliederung des Sekundganges eine gewisse Periodisierung ergibt, so genügt das doch nicht, ja, gerade diese Scheinperiodisierung läßt den Unterschied zu echter Periodisierung, das heißt zu einer Periodisierung mit einer mehr durchgestalteten Melodik und mit Abschlüssen, die aus dieser Melodik hervorwachsen und nicht in der Art eines bloßen Aufhörens folgen, doppelt spürbar werden. Das Erweiterungsmoment liegt also in der Sekundkette an sich, ohne sich auf eine besondere zu erweiternde Form beziehen zu müssen. Schon beim Anhören solcher Sekundgänge spürt der Hörer, daß erweitert wird.

[20] Koch II, 348, § 80.
[21] Koch III, 205, § 69.

Damit stehen wir aber am Rande des Bereiches, den ich für dieses Gespräch abgesteckt habe. Das Prinzip der Reihung führt uns zu größeren Formen, das letzte Beispiel erinnert ja an Anfänge von Symphonien. Wir betraten dieses Neuland als ein Grenzgebiet; allerdings wirken Melodietypen dieses Neulands, wie Sekundgänge, im weiteren Sinne Sequenzen, mit denen Sekundgänge ja verwandt sind, immer wieder in den Bereich kleinerer Formen ein. Du erinnerst dich, ich sagte, als du Menuette studieren wolltest, daß wir noch nicht vorbereitet seien, alle melodischen Typen zu verstehen, die selbst in einfachen Formen zu finden seien. Hier, wo wir wenigstens einen Blick in das Reich der melodischen Gänge tun und noch etwas weiter hinten schon das Gebiet der Sequenzen erahnen, können wir schon etwas mehr verstehen. Hören wir uns zum Schluß den ersten Teil eines Menuettes von Josef Haydn an[22]:



Bsp. 43

Was hörst du?

S Dieser Teil ist nicht in zwei Vierer unterteilt, sondern in einen Vierer und einen längeren Satz.

L Ich spiele noch einmal, höre nicht zu sehr auf Einzelheiten und fasse den Eindruck, den du von der Bewegung des ganzen Teiles hast, zusammen.

S Die Melodie fällt in den ersten vier Takten, im zweiten Abschnitt, der aus sechs Takten besteht, steigt sie. Ich höre trotz des Abschlusses nach dem vierten Takt eine weitgespannte Melodie von zehn Takten, ich höre nichts „Abgezirkeltes", die Melodie ist anders als alle bisherigen.

L Wie ist der zweite Abschnitt gegliedert?

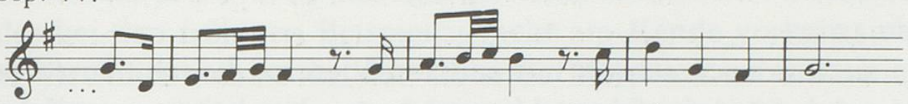
S In zwei und vier Takte. Die letzten vier Takte bestehen aus einem aufsteigenden Sekundgang mit Abschluß. Der Sekundgang verläuft in Vierteln, die durch Triolen verziert sind.

[22] Aus Klaviersonate G-dur, Hob. XVI:6. Hier wird nicht der Anfangsteil zitiert, sondern der Schlußteil. Er ist mit dem Anfangsteil identisch, moduliert allerdings nicht wie dieser nach D-dur, sondern schließt in der Grundtonart ab. Da in diesem Gespräch nur vier- bis achttaktige Sätze und keine größeren Formen behandelt werden, erscheint es gerechtfertigt, diesen Schlußteil in seiner größeren Geschlossenheit als Beispiel zu wählen. Innerhalb der Gesamtform des Menuettes hört er sich natürlich anders an, nachdem der Anfangsteil schon erklungen ist. Mutatis mutandis sind die im Gespräch an Beispiel 43 angeknüpften Bemerkungen auch für den Anfangsteil gültig.

L Kann man die sechs Takte als Erweiterung von vier Takten hören? Ich spiele sie noch einmal.

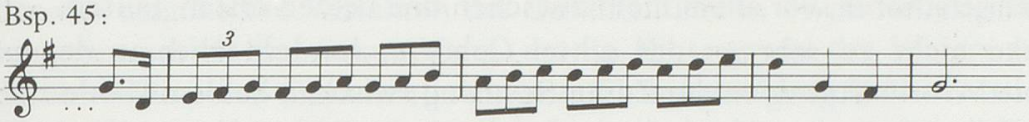
S Man könnte den Sechser in zweierlei Weise auf einen Vierer reduzieren, entweder so:

Bsp. 44:



oder so:

Bsp. 45:



L Welche Reduktion würdest du vorziehen?

S In der ersten Reduktion werden die vier Takte noch einmal unterteilt, die zweite bringt einen durchgehenden Sekundgang. Diese zweite Reduktion erscheint mir als weniger menuetthaft, das Menuett liebt ja Unterteilungen. Aber als eigentliche Reihung würde ich den Sekundgang in der viertaktigen Version nicht bezeichnen. Im Unterschied zu einer echten Reihung geht der Sekundgang aus einem Anfangsmotiv, nämlich dem Auftakt, hervor, er beginnt nicht von sich aus. Der Vierer mit dem Sekundgang ist somit nicht weit entfernt von dem Satz, dessen Ansatz zur Reihung ich selber fortentwickelte[23], wir wären mit dieser Reduktion wieder auf die Brücke zurückgekehrt.

L Befinden wir uns denn in der sechstaktigen Fassung von Haydn nicht mehr auf der Brücke?

S Haydn entwickelt seinen Sekundgang nicht aus einem melodischen Motiv, sondern er setzt ihn neu von unten an. Eine gewisse Anknüpfung ist natürlich zu hören, denn er beginnt ja nicht am Anfang des Abschnittes. Spiele den sechstaktigen Abschnitt noch einmal, ich höre hier etwas, das ich noch nicht in Worte fassen kann ... Die vier letzten Takte knüpfen an das Vorherige so an:

Der Baß hat im zweiten Takt im steigenden Sekundgang g erreicht, er könnte jetzt weiter nach d′ gehen und so im normalen achttaktigen Rahmen kadenzieren. Er kehrt aber nach H um und durchmißt steigend den Tonraum bis d′. Mit der Umkehr zu H hat sich Haydn für eine echte Reihung entschieden, das heißt für einen frei einsetzenden Sekundgang.

L Er setzt frei ein, geht aber nicht ad libitum weiter, sondern hat d′ zum Zielton.

S Ja, aber dieses d′ ist jetzt nicht mehr periodische, sondern nur noch tonale Begrenzung. Ich meine damit Folgendes: Dadurch, daß Haydn noch einmal zu H im Baß zurückkehrt, hat er den periodischen Rahmen gesprengt. Das spürt man sofort und freut sich über seine Kühnheit, hier mitten im Menuettsatz eine Reihung einzuführen. Wir erwarten allerdings eine tonale Gliederung der Reihung, wie wir das bei Koch hörten. Wir erwarten also das hohe d′ als Zielton des Basses, aber von der Reihung her könnte es auch einfach Gliederungston sein, die Reihung könnte über ihn fortschreiten. Um das Menuett aber nicht ganz zu sprengen, schließt

[23] S. o. Beispiel 40.

Haydn nach d′ ab. So nimmt das Ohr trotz allem einen wohlgeformten Satz wahr, das finde ich wunderbar. Die Oberstimme folgt dem Baß nach, indem sie die Triolierung der Takte 5 und 6 in den folgenden Takten verdichtet.

L Als ich diesen ganzen ersten Teil zum ersten Mal spielte, hörtest du durch die zehn Takte hindurch einen Zusammenhang. Höre dir die ersten vier Takte noch einmal genau an ...

S Ich kann sie nur noch schwer mit anderen Vierern, die ich heute hörte, in Einklang bringen. Ich höre sie als geschlossen, kann aber keine eigentlichen Schwerpunktschritte hören, vor allem nicht zwischen den beiden ersten Takten.

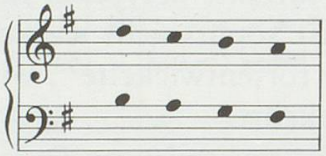
L Denke nicht zu sehr an das schon Gehörte, sondern eher an den zweiten Abschnitt. Worin liegt denn der Zusammenhang zwischen beiden Abschnitten?

S Das Fallen des ersten Abschnittes wird durch das Steigen des zweiten Abschnittes beantwortet.

L Ich spiele den ersten Abschnitt ein paar mal, höre das Fallen in möglichst einfacher Weise.

S Ich höre wieder einen Sekundgang! Er ist aber noch mehr verziert als der zu Anfang des zweiten Abschnittes. In seiner einfachsten Form klingt er so:

Bsp. 46:



L Warum läßt du den Baß in Dezimen mitgehen?

S Weil ich ihn so mithöre. Er geht hier in verzierten Dezimen mit, im zweiten Abschnitt in unverzierten.

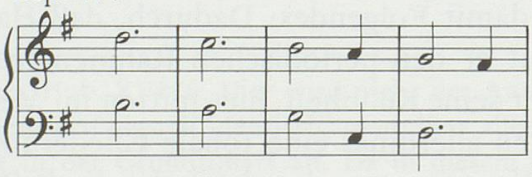
L Aber was fehlt deinem Sekundgang in Dezimen noch? Er hat ja keinen Abschluß, er könnte weitergehen, der Vierer des Menuettes hingegen schließt ab.

S Ja, es kommt noch etwas hinzu, aber nicht etwas, was in meinem „Gerüstsatz" nicht schon angelegt wäre. Denn der Sekundgang hört auf a′ auf, das heißt auf dem Quintton des Halbschlusses auf d, mit dem der Vierer des Menuettes ja abschließt.

L Also eine Anlage zum Abschließen ist gegeben, wie wird sie aber ausgeführt? Spiele den Vierer nun so, daß der Abschluß wirklich in Erscheinung tritt, aber immer noch in melodisch einfachster Weise.

S

Bsp. 47:



Ich spiele hier vier Takte mit Halbschluß, das heißt einem Schwerpunktschritt zwischen Takt 3 und 4, der durch das c im Baß vor dem letzten d im Baß noch verstärkt wird. Dadurch wird aber die Melodie gezwungen, bis zur Terz über d weiterzulaufen.

L Der Vierer hat jetzt einen Abschluß. Was fehlt ihm noch?
S Die zweitaktige Gliederung, die wir zum Beginn eines Menuettes erwarten. Sie ergibt sich aus einer weiteren Verzierung des fallenden Sekundganges und so entsteht der Vierer, wie ihn Haydn komponiert hat.
L So haben wir in drei Stufen den Satz „rekomponiert", und zwar mit Hilfe eines Prinzips, das bei den früheren Beispielen mehr am Rande vorkam, ich meine das Prinzip des Ornamentierens. In den früheren Melodien nahmen wir zwar auch dekolorierte Hintergründe wahr, aber dort wurde nicht, wie hier, durch Dekolorieren oder das umgekehrte Verfahren des Ornamentierens, etwas Neues geschaffen. Hier hingegen erhielt der Sekundgang, der im Hintergrund des Vierers zu hören war, durch stufenweises Ornamentieren neue Charaktereigenschaften. Man könnte geradezu in der Art einer Variationsreihe, das heißt einer auch den Charakter eines Themas abwandelnden Variationsreihe, wie sie ja bei Haydns Kompositionen vorkommt, die drei Stufen, die du aus dem Vierer entfaltetest, sich in der Zeit folgen lassen.
S Aber es bleibt mir doch noch ein Zweifel: Kann denn unser Ohr, was wir hier im Nacheinander entfaltet haben, als ein Ineinander wahrnehmen?
L Wir haben hier ein neues Prinzip gestreift. Um zu prüfen, wie es nicht nur dem Nachdenken, sondern unserm Ohr erscheint, müssten wir es in den Mittelpunkt eines neuen Gespräches stellen. – Und damit genug für heute.