

1991 hat Gudewill diese Institution geleitet und in mehr als 200 Veranstaltungen eine besondere kulturpolitische Arbeit geleistet. Begonnen zu einer Zeit, als man selbst im akademischen Bereich kaum etwas mit der „musica moderna“ anzufangen wußte, hat er in von ihm organisierten und moderierten Konzert- und Vortragsveranstaltungen viel zum Verständnis des zeitgenössischen Musikschaflens beigetragen. Im Lande Schleswig-Holstein wirkte er nicht zuletzt dank seiner zahlreichen Vorträge im Rahmen der Universitäts-Gesellschaft als stets willkommener Vermittler seines Faches. Im Mittelpunkt standen dabei häufig Themen aus der Universitätsgeschichte sowie der musikalischen Landeskunde, die sehr verstreut auch publiziert sind.

1948 war Gudewill, bedacht mit einem Stipendium des British Council, als Gastdozent an der Universität Birmingham tätig. Seit den Anfängen der von F. Blume herausgegebenen Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* an diesem in Kiel gestarteten Projekt aktiv beteiligt, hatte er sich seither auch international als Musikforscher einen Namen gemacht. Vertreten in der internationalen Diskussion war er vor allem durch seine Beiträge zur Lied- und zur Heinrich-Schütz-Forschung. Äußeres Zeichen der Anerkennung bildete seine Präsidentschaft bei der „Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft“. Seit 1956 stand er ihr als Vizepräsident und von 1975 bis 1988 als Präsident vor. 1976, anlässlich seines 65. Geburtstages, wurde er von Schülern und Kollegen mit einer Festschrift geehrt, die dem Thema der *Musikgeschichte Nordeuropas* gewidmet ist.

Kurt Gudewill war eine vielseitige Persönlichkeit, offen und hilfsbereit gegenüber jedermann, im Besitz eines köstlichen Humors. Unter seinen Publikationen befindet sich bezeichnenderweise auch ein witziges Opusculum gereimter Reflexionen, gesammelt unter dem Titel *Sprachkritik, Sprachmusik, Sprachsalat*. Wer Gudewill persönlich kennengelernt hat und auch „erleben“ durfte — beim geselligen Musizieren, beim Erzählen von Musikergeschichten, als Sprachvirtuosen, als akademischen Lehrer, im Fachdiskurs oder schlicht als Kollegen — wird unvergeßliche Erinnerungen behalten. Um ihn trauern viele Freunde.

## Das „Hauptthema“ im ersten Satz von Beethovens Neunter Symphonie. Überlegungen zur Form und historischen Substanz

von Andreas Eichhorn, Frankfurt/M.

Für Klaus Kropfinger zum 65. Geburtstag

### 1. Formale Großgliederung

Der Versuch, in der Exposition des 1. Satzes der *Neunten Symphonie* Beginn und Ende des Hauptthemas zu bestimmen, bereitet dann Schwierigkeiten, wenn man von der Vorstellung einer in sich geschlossenen, melodisch-rhythmisch prägnanten thema-

tischen Gestalt ausgeht. Angemessener ist es, die Takte 1–74 als hauptthematische Konfiguration oder als „thematisches Feld“ zu bezeichnen, dessen zwei Abschnitte (T. 1–35 und T. 35–74) sich wiederum jeweils zweifach unterteilen lassen (T. 1–16/17–35 und T. 35–50/51–74). Zweifellos tritt ab T. 17ff. eine markante thematische Formulierung auf, die zunächst die Forderung nach melodisch-rhythmischer Prägnanz erfüllt. Ihr Ende aber erscheint gleichsam suspendiert: Sie fällt schließlich in sich zusammen, nachdem bereits ab T. 31 das metrische Gefüge aufgesprengt wurde. Die ersten fünf Takte (T. 17–20) lassen sich insofern als thematischer Kern des Satzes bezeichnen, als Beethoven fast ausschließlich aus ihm das Material für seine motivisch-thematische Arbeit gewinnt. Die substantielle Bedeutung dieser Takte wird dadurch unterstrichen, daß Beethoven sie an der Parallelstelle (T. 51–55) als melodisch geschlossene Einheit wiederholt (in *B*-dur), bevor ein erster Abspaltungsprozeß folgt. Außerdem beschließen sie den ersten Satz, wobei sie allerdings durch den Einschub von vier Takten (T. 541–544) auf insgesamt neun Takte erweitert werden.

## 2. Die Takte 1–16

Zu den Takten 17–35 steht die zu Beginn des Satzes exponierte Klangfläche in Kontrast (T. 1–16) — ein für Beethovens Zeitgenossen unerhörter Symphoniebeginn, mit dem Beethoven zweifellos einen Archetyp des musikalischen Anfangens schuf. Die kompositorische Rezeption eines Beginns „aus der Ferne“ reicht bis weit ins 20. Jahrhundert (s. György Ligeti) und strahlte auch auf andere Musikstile (z. B. auf zahlreiche Jazzstücke) aus. Der Hörer nimmt diese Takte als eine vorgeschaltete Introduction wahr, da sie ihm subjektiv zunächst den Eindruck eines langsameren, sich dann aber steigenden Tempos erwecken. Beethoven führt damit eine subtile und alternative Methode der Dynamisierung eines musikalischen Verlaufs vor: Der musikalische Prozeß wird nicht durch die Logik des motivisch-thematischen Diskurses vorangetrieben, sondern durch eine Manipulation des subjektiven Zeitempfindens. Dieses Gefühl einer zeitlichen Beschleunigung wird durch die sich verkürzenden Bläsereinsätze, die Antizipation (T. 15) und das zunächst ganztaktige, dann halbtaktige und sich metrisch verschiebende (T. 13) Quint-Quart-Motiv ausgelöst. Diese Akzeleration mündet gegen Ende (T. 15/16) in einem Zeitstau, da durch die Überlagerung von Sechzehnteln und Sechzehnteltriolen zusammen mit der Antizipation in T. 15 (Hörner) jegliche metrische Orientierung und durch die Suspension des Quint-Quart-Motivs (T. 15/16) auch die Motivik aufgehoben ist. Die Suspension bestimmt also nicht nur das Ende des zweiten Teilabschnitts, sondern auch das des ersten.

Der Eindruck des Hörers, sich zunächst in einer „vorthematischen Phase“ des Satzes zu befinden, wird durch das Fehlen einer klaren melodischen Linie verstärkt: Das Quint-Quart-Motiv wird als Fragment gehört. Und dennoch: Der Hörer steht vom ersten Ton an mitten im Satz. Im weiteren Satzverlauf stellt sich nämlich heraus, daß es sich bei den Takten 1–16 um keine vorgeschaltete Einleitung, sondern um einen im hauptthematischen Feld verankerten ersten Abschnitt handelt: Ab T. 35 wird der Abschnitt (in *d*-moll) wiederholt, er wird ab T. 162 in die Durchführung einbezogen,

und auch zu Beginn der Reprise (T. 301ff.) tritt er auf. Gerade der Beginn der Durchführung macht deutlich, daß das nicht mehr spaltbare Quint-Quart-Motiv beides ist: motivisches Substrat und erster Teil des Hauptthemas. Kurz: Das Hauptthema des 1. Satzes beginnt mit dem ersten Takt der Symphonie. Die Tatsache, daß zu Beginn ein Evolutionsteil steht, dessen eigentlicher Ort die Durchführung ist, widerspricht einer wesentlichen Eigenschaft, die von einem klassischen Thema gemeinhin verlangt wird: der Geschlossenheit<sup>1</sup>. Die Takte 1–16 sind daher weder Teilthema noch Introdution<sup>2</sup>, sondern ein erster, konstitutiver Teil des Hauptthemas. Unverkennbar stehen die Takte 1–16 und 17ff. in Kontrast zueinander. Dieses Kontrastverhältnis beruht aber nicht auf einem dialektischen Widerstreit zweier zunächst selbständiger Elemente, einer Konstellation, wie sie in der Spannung zwischen Introdution und Hauptthema vorgegeben sein kann und deren Konsequenz ein thematisch-motivischer Diskurs wäre<sup>3</sup>. Vielmehr findet die Entwicklung des Hauptthemas der *Neunten Symphonie* themenimmanent statt.

Folgende Charakteristika zeichnen die Takte 1–16 aus:

1. Harmonische Statistik aufgrund eines orgelpunktartig ausgehaltenen Fundamenttons
2. Phrasenverkürzungen, Antizipationen und metrische Verschiebungen des Quint-Quart-Motivs stellen ein „Kontinuum der Beschleunigung“<sup>4</sup> her.
3. Statik und Dynamik (zielgerichtete Beschleunigung) durchkreuzen sich.
4. Additive Instrumentation
5. Klangflächenbildung
6. Allmähliche Erweiterung des Klangraumes (nach oben)
7. Die Konzeption ist genuin orchestral, da der Orchesterapparat selbst produktiv wird, indem er die symphonische Struktur aus sich herausschleibt.

### 3. Exkurs: Textur-Modelle

Mit Blick auf das gesamte Werk stellt sich heraus, daß einige der genannten Merkmale übergreifende Prinzipien darstellen, die den spezifischen Werkstil der *Neunten Symphonie* kennzeichnen. Indem sie sich nicht auf den ersten Satz beschränken, sondern das gesamte Werk prägen, tragen sie wesentlich zur Vereinheitlichung der Werktextur

<sup>1</sup> Vgl. Martin Wehnert, *Thema und Motiv*, in: MGG 13, Kassel 1966, Sp. 289.

<sup>2</sup> Ihr Unbehagen über den Begriff „Introdution“ im Zusammenhang mit den ersten Takten der *Neunten Symphonie* formulierten bereits Paul Bekker, Maynard Solomon und Leo Treitler. Vgl. P. Bekker, *Beethoven*, Berlin 1921, S. 271; M. Solomon, *Beethoven's Ninth Symphony: A Search for Order*, in: *19th Century Music* Vol. X, No. 1 (1986), S. 4; L. Treitler, *History, Criticism and Beethoven's Ninth Symphony*, in: *19th Century Music*, Vol. III, No. 3 (1980), S. 195. Vgl. ferner Lewis Lockwood, *The Four "Introductions" in the Ninth Symphony*, in: Siegfried Kross (Hrsg.), *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Kongreßbericht*, Tutzing 1990, S. 97–99.

<sup>3</sup> Vgl. zu entsprechenden Modellen bei Beethoven: Klaus Kropfinger, *Zur thematischen Funktion der langsamen Einleitung bei Beethoven*, in: S. Kross, H. Schmidt (Hrsg.), *Colloquium Amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, Bonn 1967, S. 167ff.

<sup>4</sup> Johannes Bauer, *Rhetorik der Überschreitung. Annotationen zu Beethovens Neunter Symphonie*, Pfaffenweiler 1992, S. 63.

bei. In den Takten 1—16 wird somit nicht nur das Quint-Quart-Motiv als thematisch-motivische Substanz exponiert, sondern es treten auch verschiedene Textur-Modelle auf, die hier in verdichteter Gleichzeitigkeit ineinandergreifen und später dann sukzessiv entfaltet werden. Dieser über das Motivisch-Thematische hinausgehende Gehalt verleiht diesem Abschnitt den Charakter einer potenzierten Exposition.

Einige Beispiele mögen dies verdeutlichen:

#### a) Orgelpunkte

Die markantesten Orgelpunkte im 1. Satz erklingen zu Beginn der Reprise (T. 301ff.) und in der Coda (T. 469ff.). Im Scherzo begegnen Orgelpunkte in den Takten 32—56, 93—108, 248—253, 260—267, 268ff. Der Presto-Abschnitt (*Trio*) ist ab T. 438 und ab T. 401 sogar wesentlich von Orgelpunkten bestimmt. Im dritten Satz gründen sich das *Andante* und seine Variationen auf Orgelpunkte; eingeschobene dominante Orgelpunkte treten im Abschnitt T. 99—120 (Reprise des *Adagio*) und in der Coda (T. 121ff.) auf. Die drei „Schreckensfanfaren“<sup>5</sup> des vierten Satzes gründen auf Orgelpunkten in Gestalt von Paukenwirbeln. Weitere Orgelpunkte im vierten Satz: T. 140—163 (zwischen *d* und *a* wechselnde Orgelpunkte), T. 237—264 (Orgelpunkt auf *a* in der 2. Violine), T. 297—320 (Wechsel vom Orgelpunkt auf *d* im Horn mit dem Orgelpunkt *a* in der Pauke), T. 525—540 (Überleitung zur Reprise der „Freude-Melodie“<sup>6</sup>), T. 718 (*a*'' des Soprans), T. 777—805 (auf *a* ausgehaltener oder repetierter Orgelpunkt in den Hörnern).

#### b) Additive Instrumentation

Auch das Prinzip der additiven Instrumentation, das mit einer Erweiterung des Klangraumes einhergeht, verklammert die einzelnen Sätze. An folgenden Stellen ist es zu beobachten: 1. Satz, T. 513ff. (letzte Schlußsteigerung in der Coda); 2. Satz, T. 10ff., T. 77ff. (und entsprechende Parallelstellen); im Presto (*Trio*) ab T. 422; 3. Satz, T. 1/2, T. 26ff.; 4. Satz, T. 92—164, T. 331f., T. 647ff.

#### c) Klangflächen

Eine ausgesprochene Klangflächenwirkung entsteht im 1. Satz zu Beginn der Reprise (T. 301ff.), im 2. Satz in den Takten 93—108 (vor allem dann, wenn die Holzbläser von den Streichern überdeckt werden), im 4. Satz zwischen den Takten 190—200 und 647—654.

#### d) Antizipation

Nach einer ersten Antizipation in T. 14/15 des ersten Satzes folgt eine zweite in T. 24. Die Antizipation hat offenbar insofern Signalcharakter, als sie das (suspendierte) Ende

<sup>5</sup> Richard Wagner, *Zum Vortrag der Neunten Symphonie Beethovens*, in: ders., *Dichtungen und Schriften*, Bd. 9, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt/M. 1983, S. 120.

<sup>6</sup> R. Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfinger, Stuttgart 1984, S. 114.

des jeweiligen Teilabschnitts ankündigt und diese zugleich miteinander strukturell verklammert. Weitere Antizipationen im ersten Satz: T. 80ff., T. 132ff., T. 147ff., T. 217—252, T. 477, T. 513 (Hörner, Trompeten). Im zweiten Satz findet sich eine motivische Antizipation in T. 56. Die Melodik des *Presto* ist wesentlich von Antizipationen bestimmt. Exemplarisch seien die Takte 418/19, 424/25 und 507ff. genannt. Im dritten Satz begegnet die Antizipation gleich im ersten Takt (Streicher), wird dann bis Takt 5 von den Bratschen fortgeführt, bevor sie dann im *Andante* zu zentraler melodischer Bedeutung gelangt. Auch der vierte Satz beginnt mit einer Antizipation, die dem Klangeinbruch zu seiner überraschenden Gewalt verhilft. Während die Antizipation zu Beginn des vierten Satzes die Stille scharf durchschneiden soll, hat sie in der „Freude-Melodie“ eine gegenteilige semantische Funktion. Indem sie die letzte Phrase des B-Teils (Kontrastteil) der „Freude-Melodie“ mit der ersten Phrase des A-Teils verschränkt, bringt sie den im Text angesprochenen Gedanken des Bindens („Deine Zauber binden wieder“) sinnfällig zum Ausdruck. An folgenden weiteren Stellen treten Antizipationen verstärkt auf: fast durchgängig im *Alla Marcia* (T. 343—542), ab T. 595ff. (mit ähnlicher Bedeutung wie in der „Freude-Melodie“); im *Adagio ma non troppo, ma divoto* (T. 626ff., besonders ab T. 647ff.); in der Doppelfuge ab T. 655 zur Steigerung der Emphase („Alle Menschen ...“).

Und schließlich sei noch auf eine fast unmerkliche Antizipation hingewiesen. Leo Treitler<sup>7</sup> stellte fest, daß der Beginn der *Neunten Symphonie* musikalisch schwer zu realisieren sei. Die Ursachen dafür aber liegen nicht nur in dem geforderten *pianissimo*, sondern in der Kombination von Dynamik und Instrumentation, die eine gewisse Labilität bedingt. Die absolute Gleichzeitigkeit des *pp*-Einsatzes von Hörnern und Streichern bleibt aufgrund der unterschiedlichen Einschwingscharakteristika immer ein Risiko: Dadurch, daß die Instrumente um Sekundenbruchteile versetzt einsetzen, entsteht ein leicht ‚gezackter‘ Anfang. Ein versetzter Beginn läuft der Idee eines behutsamen Sich-in-den-Klang-Hineintastens nicht zuwider, sondern entspricht ihr. Mittels der Instrumentierung hat Beethoven dem Anfang eine — nicht notierbare, weil dem Zufall überlassene — Antizipation einkomponiert. Der eigentliche Beginn des Stückes liegt außerhalb des Einflusses des Dirigenten. Er geschieht. Aufgrund dieser Unwägbarkeit, die natürlich auch die Musiker in gesteigerte Spannung versetzt, gestaltet sich der Anfang sehr viel wirkungsvoller, als wenn Beethoven etwa eine Antizipation vorgeschrieben hätte. Vieles spricht dafür, daß Beethoven mit dem Anfang der *Neunten Symphonie* das philosophische Problem des Anfangens selbst thematisiert: Der erste Takt setzt einen Anfang und negiert ihn zugleich. Dieses antinomische Nebeneinander von zeitlicher Begrenztheit und Unendlichkeit — eine Idee, die im letzten Satz wiederaufgegriffen wird — findet übrigens ihre philosophische Problematisierung in der Thesis und der Antithesis der ersten Antinomie aus Kants *Kritik der reinen Vernunft*<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Treitler, S. 193.

<sup>8</sup> Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in: ders., *Werke*, Bd. 4, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, S. 412ff.

Zusammenfassend lassen sich folgende unterschiedliche Funktionen der Antizipation in der *Neunten Symphonie* beobachten:

- Überformung, Verschleierung und Auflösung eines metrischen Gerüsts
- Herstellen weicher Anfänge und Übergänge (Phrasenverschränkung)
- Impulse zur Steuerung des Tempoflusses bei langsamem Tempo
- Herstellen schroffer Kontraste (als musikalische Plötzlichkeitsfigur)
- Emphatischer Ausdruck von Textteilen.

#### 4. Die Takte 17–35

Während man Anfang und Ende des ersten Teilabschnitts als offen und entgrenzt bezeichnen kann, tritt ab T. 16 eine thematische Kontur mit klar profiliertem Anfang auf den Plan. Aufgrund ihrer punktierten Anfangstakte wirkt sie wie festgenagelt. In diesem jähen Umschlagen von ungebundenen in gebundene, d. h. thematisch verfestigte Energien erkannte Johannes Bauer<sup>9</sup> zu Recht einen Antagonismus, der den gesamten ersten Satz bestimmt. Außerdem sah er in diesem Antagonismus eine Entsprechung zur Kategorie des Erhabenen, das Friedrich Theodor Vischer<sup>10</sup> auf die paradoxe Formel vom „In-einem-Geformten-und-Formlosen“ brachte. In dem Verhältnis der ersten beiden Teilabschnitte zueinander kündigt sich demnach ein weiteres, die Architektur des ersten Satzes bestimmendes Prinzip an.

Zu dem bis T. 17 stetig angewachsenen Schichtklang kontrastiert die anschließende viertaktige Unisono-Faktur. Abgesehen von der dominierenden thematisch-motivischen Rolle, die diese Takte im Verlauf des ersten Satzes spielen, bergen sie zwei weitere satzübergreifende Momente in sich: das Unisono und den punktierten Rhythmus. Ohne an dieser Stelle die unterschiedlichen Unisono-Stellen und deren Funktion in allen vier Sätzen anführen zu wollen, sei jedoch der ‚ordnende‘ Gestus, den viele Unisoni im ersten Satz haben, hervorgehoben. Indem das Unisono digressive Augenblicke von schier zerfasernder Vielgliedrigkeit (z. B. T. 138–149) barsch beendet (T. 150) und Struktureinschnitte signalartig ankündigt (z. B. den Beginn der Durchführung ab T. 162), hat es eine gewissermaßen janusköpfige Perspektive. Besonders deutlich wird dies in der Durchführung (T. 191/92; 208/09; 297–300), vor bzw. in der Coda (T. 422–426; T. 467/68) und am Schluß (T. 539–546). Und wenn — wie aus den Skizzen ersichtlich ist<sup>11</sup> — Beethoven zu Beginn des vierten Satzes die auf die „Schreckensfanfare“ folgenden Unisoni der Celli und Bässe mit den Worten „Nein ... diese ... erinnern an unsere Verzweifl.“ oder „o nein, dieses nicht etwas anderes gefälliges ist es was ich fordere“, so ist damit auch für diese Stellen die rhetorische Bedeutung des Unisono im Sinne einer interruptio<sup>12</sup> erwiesen.

<sup>9</sup> Bauer, S. 42–70.

<sup>10</sup> Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft vom Schönen*, Bd. 1, München 1922, S. 227

<sup>11</sup> Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, S. 189f.

<sup>12</sup> Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1963, S. 137 Quintilianus, *Institutio Oratoria*, Bd. 9.2, S. 54, Darmstadt 1975.

Der mit T. 17 einsetzende thematische Gedanke zeichnet sich durch einen außerordentlich weitgespannten, nämlich sich über 19 Takte erstreckenden melodischen Bogen aus. Ein Auseinanderdriften der melodischen Konstruktion in die sie konstituierenden Einzelabschnitte, wie es Beethoven dann in der Reprise gewaltsam herbeiführt, verhindern Phrasenverschränkungen und Antizipationen. Überblickt man die bisherigen formalen Gliederungsversuche dieses Teilabschnitts (Fritz Stade, 1872<sup>13</sup>; C. R. Hennig, 1888<sup>14</sup>; Heinrich Schenker, 1912<sup>15</sup>; Donald Francis Tovey, 1935<sup>16</sup>; Rudolf Réti, 1951<sup>17</sup>; Ralph Vaughan Williams, 1953<sup>18</sup>; Oscar v. Pander, 1953<sup>19</sup>; Martin Cooper, 1970<sup>20</sup>; Igor Markevitch o. J.<sup>21</sup>; Hellmuth Himmel, 1971<sup>22</sup>; Carl Dahlhaus, 1987<sup>23</sup>; Johannes Bauer, 1992<sup>24</sup>), so fällt auf, daß sie alle lückenhaft oder unscharf sind, selten den ganzen Abschnitt einbeziehen, sondern sich auf den thematischen Kern beschränken (Tovey, Dahlhaus, Himmel). Ein Grund für diese fragmenthaften Analysen dürfte darin zu sehen sein, daß mit zunehmender Länge des Themas die thematisch-motivische Bedeutung, die die einzelnen Phrasen als Bezugsgestalten innerhalb des Satzes haben, abnimmt. Mit anderen Worten: Die thematische Prägnanz wird allmählich unscharf, während die melodische zunächst noch wahrnehmbar bleibt und sich erst ab T. 31 auflöst.

Die einzelnen Analysen lassen sich — je nach Perspektive des analytischen Blickes — in vier Gruppen einteilen. Schenker, Tovey, Cooper, Himmel und Dahlhaus<sup>25</sup> analysieren nach Phrasen, Réti, Hennig und Vaughan Williams nach Motiven und Phrasen. Stade und Bauer, der feststellt, daß sich der Abschnitt einer Exposition in nuce angleiche<sup>26</sup>, beschreiben den formalen Aufbau. (Der Versuch, ein Thema in Analogie zur Sonatenform zu beschreiben, ist allerdings nicht neu. Bereits Ludwig Misch tat dies bei Beethovens *Klaviersonate d-moll* op. 31,2<sup>27</sup>). Fritz Cassirer<sup>28</sup> schließlich geht es in seiner Analyse, die von Goethes Idee der Pflanzenmetamorphose inspiriert ist, um den Nachweis einer gemeinsamen ‚submotivischen‘ Substanz (Quint-Quart-Motiv).

<sup>13</sup> Fritz Stade, *Der erste Satz der neunten Symphonie Beethovens*, in: *Musikalisches Wochenblatt*, 3. Jg. 1872, Nr. 35, S. 545f.

<sup>14</sup> C. R. Hennig, *Beethoven's Neunte Symphonie*, Leipzig 1888, S. 29–32.

<sup>15</sup> Heinrich Schenker, *Beethovens Neunte Sinfonie*, Wien-Leipzig 1912, S. 8.

<sup>16</sup> Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis*, Bd. 2, Oxford 1935, S. 6.

<sup>17</sup> Rudolf Réti, *The Thematic Process in Music*, New York 1951, S. 11.

<sup>18</sup> Ralph Vaughan Williams, *Some thoughts on Beethoven's Choral Symphony with writings on other musical subjects*, Oxford 1953, S. 15.

<sup>19</sup> Oscar von Pander, *Beethovens IX. Sinfonie in d-moll, op. 125. Sinn und Entstehung, Gestalt und Deutung*, Stuttgart 1953, S. 24.

<sup>20</sup> Martin Cooper, *Beethoven, The Last Decade 1817–1827*, Oxford 1970, S. 286.

<sup>21</sup> Igor Markevitch, *Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven. Historische, analytische und praktische Studien*, Leipzig o. J., S. 472.

<sup>22</sup> Hellmuth Himmel, *Musikalische und poetische Phantasie in der IX. Symphonie Beethovens*, in: *Festschrift für R. Mühlher zum 60. Geburtstag*, Berlin 1971, S. 134.

<sup>23</sup> Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 129.

<sup>24</sup> Bauer, S. 34.

<sup>25</sup> Dahlhaus' Terminologie ist hier unscharf. Er spricht von Motiven. Die Länge der von ihm festgesetzten Abschnitte jedoch läßt den Begriff Phrase als den treffenderen erscheinen.

<sup>26</sup> Bauer, S. 34.

<sup>27</sup> Ludwig Misch, *Das Problem der d-moll-Sonate von Beethoven. Versuch einer neuen Formdeutung*, in: *Beethoven-Studien*, Berlin 1950, S. 54.

<sup>28</sup> Fritz Cassirer, *Beethoven und die Gestalt*, Berlin-Leipzig 1925, S. 161ff.

Die einzelnen Analysen sind insofern nur bedingt vergleichbar, als sie Unterschiedliches analysieren. Zudem besteht das grundsätzliche Problem der jeweiligen Motiv- bzw. Phrasenanalyse darin, daß unausgesprochen bleibt, ob sie das Thema in der erstmaligen und in diesem Falle auch einmaligen Erscheinungsform analysieren, oder ob sie bereits das Ergebnis des später einsetzenden motivisch-thematischen Diskurses auf das Thema rückprojizieren. Réti geht sogar noch weiter. Er muß das ganze Werk im Blick haben, wenn er aus den Takten 17–25 motivische Zellen abstrahiert, aus denen sich die motivische Substanz des ganzen Werkes konstituiert. (Da sich ein Thema auf der Motivebene durchaus ambivalent präsentieren kann, ist eine analytische Isolierung einzelner Motive nur mit Blick auf den nachfolgenden thematischen Diskurs sinnvoll, dessen drei Prinzipien<sup>29</sup> Modellaufstellung, Sequenzierung und Abspaltung analytische Züge tragen. Dagegen ist eine Untergliederung eines thematischen Abschnitts nach Phrasen ohne Berücksichtigung des späteren motivisch-thematischen Prozesses möglich, da die entsprechenden Kriterien aus dem Thema meist eindeutig ersichtlich sind.)

### 5. Analyse der Takte 17–35 nach Phrasen

Wie beim ersten Teilabschnitt bis T. 16 wird auch beim zweiten die thematische Struktur aus dem Orchester herausgetrieben. Diese Erkenntnis muß Konsequenzen für die Untergliederung in einzelne Phrasen haben. Gilt es doch, neben der Harmonik auch die orchestrale Präsentation als analytischen Faktor im Auge zu behalten. Das Unisono im Tutti definiert die Takte 17 (mit Auftakt) bis 21 (erste Zählzeit) als Einheit, die sich aus zwei Phrasen (a und b) zusammensetzt:



Notenbeispiel 1



Notenbeispiel 2

<sup>29</sup> Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien 1973, S. 33.

Dafür, den Beginn der Phrase b mit den letzten drei Sechzehnteln in T. 19 anzusetzen, sprechen zwei Gründe. Erstens: Der Dezimensprung in den Violinen trennt das *f* melodisch vom *d* ab. Zweitens: Diese Zäsur wird von den *B*-Hörnern noch unterstützt, die genau vor den drei Auftaktsechzehnteln wieder einsetzen und damit jeweils das Ende von a und b akzentuieren. Die drei Forte-Schläge definieren die dritte, erstmals volltaktige Phrase c (T. 21/22), deren Anfangston mit dem Schlußton von b verschränkt ist:



Phrase c

## Notenbeispiel 3

Anfang und Ende von c werden von den *B*-Hörnern markiert. Phrase c und ihre mit T. 23 einsetzende Sequenz *c'* sind durch eine Viertelpause voneinander getrennt. Diese Pause, eine Folge der volltaktigen Phrase c, fungiert als Scharnier. Sie schließt die Phrasenfolge a – b – c zu einer übergeordneten Einheit zusammen, indem sie deren Ende markiert, und signalisiert eine mit *c'* beginnende Weiterführung. Das Ende der Phrase *c'*



Phrase c'

## Notenbeispiel 4

auf der ersten Zählzeit wird von den Trompeten deutlich betont und zugleich mit der Phrase d



Phrase d

## Notenbeispiel 5

verschränkt, deren Beginn auf Zählzeit 2 in T. 24 liegt. Zwar ist der Anfang von d durch die Antizipation des Subdominantgegenklanges auf 1+ von T. 24 vorgezogen, jedoch erhält dieser Akkord erst auf der zweiten Zählzeit durch den neuen Einsatz der *B*-Hörner und den Lagenwechsel der Flöten seine volle Wucht.

Mit dem Ende von d verlagert sich das harmonische Geschehen auf die dominantische Ebene. Die folgenden Phrasen (bis T. 31, erste Zählzeit) werden kurzatmiger und heben sich durch das Alternieren von Trompeten (im *f*) mit den Holzbläsern (im *p*) voneinander ab. In diesem Abschnitt wird das kompakte Tutti, das bis T. 27 dominierte, durch die Gegenüberstellung zweier Instrumentengruppen aufgelöst. Phrase e wird von Phrase f beantwortet, der Wiederholung von e folgt f'. Phrase f' endet auf der ersten Zählzeit von T. 31.



Notenbeispiel 6



Notenbeispiel 7



Notenbeispiel 8



Notenbeispiel 9

Durch den um eine Viertel vorgezogenen und akzentuierten (*sf*) Einsatz des verminderten Dominantseptakkordes auf der zweiten Zählzeit — mit ihm beginnt ‚Phrase‘ g — wird das Phrasengefüge schließlich metrisch aufgebrochen, die Melodik verliert jede Kontur und stürzt in Gestalt der Zweiunddreißigstel in sich zusammen, jede anknüpfende Fortsetzung ausschließend. Somit erscheint der vor dem eigentlichen Ende von Phrase g unterschwellig schon erklingende Neuanfang (T. 35) nur konsequent.



Notenbeispiel 10

### 6. Formanalyse der Takte 17–35

Reduziert man die Melodik des zweiten Teilabschnitts (T. 17–35) auf ihre Gerüsttöne, so werden anhand dieses melodischen Hintergrundgerüsts (s. Notenbeispiel 11) nicht nur die melodischen Beziehungen sichtbar, die die komplexe und irreguläre Außenseite des zerklüfteten Phrasengefüges verspannen, sondern auch eine übergreifende formale Struktur. Es kristallisieren sich fünf Abschnitte heraus:

Abschnitt 1 (entspricht Phrase a): der fallende, einen Klangraum von zwei Oktaven durchmessende *d*-moll-Dreiklang arbeitet den Grundton (*d*), die Terz (*f*) und die Quint (*a*) als Gerüsttöne heraus.

Abschnitt 2 (entspricht Phrase b und c): der Quintraum *d* – *a* wird durch die hinzukommenden Töne *e* und *g* diatonisch angereichert. Zugleich fungiert die mittlere Tongruppe *a*–*g*–*e*–*a* als Spiegelzentrum der Tonzellen *f*–*e*–*d* (Phrase b) und *d*–*e*–*f* (Phrase c). Damit sind die beiden Phrasen miteinander zu einer Einheit verklammert.

Abschnitt 3 (entspricht Phrase c' und d): der Quintraum wird nach oben durch das *b* und nach unten durch das *cis* als neue Zentraltöne geweitet. Diese beiden kleinen Sekunden führen zu einer Chromatisierung, deren Spannung die harmonische Entwicklung auf die dominantische Ebene verlagert und der Melodik eine spezifische affektive Prägung im Sinne der *Pathopoiia* verleiht. Das *b* verklammert die Phrasen c' und d, indem es das Spiegelzentrum der Töne *e*–*a* bzw. *a*–*g* bildet. Außerdem stellt es als Spiegelzentrum der Töne *d*–*e*–*f* (Phrase c) und *f*–*es*–*d* einen Bezug zwischen den Phrasen c und d her.

Abschnitt 4 (entspricht den Phrasen e, f, e', f'): Die Spitzentöne der Holzbläserinsätze *g*–*a* (Phrase f, f') und den Anfangston von ‚Phrase‘ g verspannt jetzt das *cis* als Spiegelzentrum mit den Anfangstönen der Phrase d.

Abschnitt 5 (entspricht ‚Phrase‘ g): wiederum wird der Klangraum von zwei Oktaven durchmessen, diesmal nicht als gebrochener Dreiklang, sondern als Sekundparaphrase, wobei die Töne des Quintraums *d*–*a* chromatisch eingegrenzt werden.

Die fünf Abschnitte lassen sich nunmehr folgendermaßen zusammenfassen: Phrase a und b verhalten sich zueinander wie Phrase und Gegenphrase und bilden den A-Teil. Daran schließt sich ein überleitender Entwicklungsteil an (Phrase c' und d), auf den der dynamisch, harmonisch und instrumentatorisch kontrastierende B-Teil folgt (Phrasen e, f, e', f'). Der abschließende Abschnitt (‚Phrase‘ g) ließe sich als eine kom-





## Notenbeispiel 12

Weitere Merkmale des Dorischen, wie sie sich an einem Beispiel aus Johann Caspar Ferdinand Fischers Werk *Musicalisches Blumen-Büschlein* (1699) ablesen lassen<sup>33</sup>, sind die Füllung der Quinte  $d-a$  mit der Terz  $f$  und die Drehung in der kleinen Obersekund  $a-b-a$ . Die Chromatisierung des dorischen  $h$  zu  $b$  wurde dabei häufig nicht notiert, sondern stillschweigend vorausgesetzt<sup>34</sup>:



## Notenbeispiel 13

Fischers Melodietyp beruht auf der alten dorischen Initialformel  $a-d-a-b-a$ , die als Alternative zum Exordiantyp der Memorierformel von Affligemensis'  $d-a-c'-a$  ('ex re in la sursum reperiunt fa tertiam') vorkommt<sup>35</sup>. Eine zweite Alteration, die vor allem bei Schlußbildungen eintrat, ist die von  $c$  zu  $cis$ , so daß ein musterhaftes dorisches Melodiemodell — es findet sich ebenfalls in Fischers *Blumen-Büschlein* — folgendermaßen aussieht<sup>36</sup>:



## Notenbeispiel 14

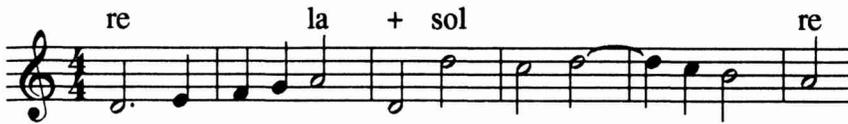
<sup>33</sup> Beispiel zit. nach Hermann Zenck, *Numerus und Affectus*, Kassel 1959, S. 77f.

<sup>34</sup> Knud Jeppesen, *Kontrapunkt*, Wiesbaden 1980, S. 56f.

<sup>35</sup> Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S. 195.

<sup>36</sup> Zit. nach Zenck, S. 77f.

Manche dorischen Initialformeln, wie z. B. Antonio de Cabezons *Tiento del I Tono*, Nr. 11<sup>37</sup>, betonen dagegen eher die skalare Struktur des Modus, indem sie auf der Quintspecies re—la mit anschließender Quartspecies re—sol beruhen:



Notensbeispiel 15

Mit der für das Dorische typischen Quint-Quart-Struktur, die in diesem Falle durch den Text semantisch belegt wird, beginnt auch das Lied *Zwischen Berg und tiefem Tal*<sup>38</sup>. Der Text des Liedanfangs deutet darauf, daß die Quint-Quart-Formel auf den Gegensatz zwischen den Extremen tief-hoch verweist und somit zum musiksprachlichen Vokabular des Erhabenen gehört:



Notensbeispiel 16

Der enge Bezug des ersten Hauptabschnitts des Kopfsatzes der *Neunten Symphonie* zur Formelsprache des Dorischen wird sofort deutlich, wenn man die Melodik auf das ihr zugrundeliegende dorische Grundgerüst zurückführt (s. Notensbeispiel 11).

Um Mißverständnisse auszuschließen, sei vorweg betont, daß es sich bei Beethoven natürlich nicht um einen dorischen Thementyp im Sinne eines *sogetto* handelt, wie er z. B. bei Bach auftritt<sup>39</sup>, sondern um eine Verschmelzung dorischer Elemente zu einer individuellen thematischen Prägung. Beethoven beginnt den ersten Satz mit dem für das Dorische archetypischen Intervall der Quinte, die allerdings auf dem Grundton *a* steht. Die strukturelle Parallele des folgenden Quint-Quart-Motives *e''—a'—a'—e'* zur Quint-Quart-Struktur des Dorischen ist gleichfalls unverkennbar. Beethoven verwendet es auch in der gleichen, typisch exordialen Funktion: Es dient dem Abtasten der Skala. In dieser Funktion findet sich die archaische Quint-Quart-Struktur auch am Anfang der *d-moll-Tocatta* von J. S. Bach (BWV 565). Dort bildet sie gewissermaßen das Gerüst für das improvisatorische Abstecken des ‚Spielfeldes‘:

<sup>37</sup> Zit. nach Bernhard Meier, *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel 1992, S. 42.

<sup>38</sup> Zit. nach Ernst Pepping, *Der polyphone Satz I. Der cantus-firmus-Satz*, Berlin 1943, S. 24.

<sup>39</sup> Vgl. Zenck, S. 84.



## Notenbeispiel 17

Die Parallele zum Quint-Quart-Motiv der *Neunten Symphonie* (hier auf dem Fundament *a*) ist geradezu frappierend. Es läßt sich daher nicht ausschließen, daß Beethoven die dorischen Elemente nicht nur direkt, sondern auch über Vermittlung der barocken *d*-moll-Typologie rezipiert hat. Die zum Anfang der *Neunten Symphonie* überlieferten Skizzen<sup>40</sup> machen noch sehr viel stärker deutlich, daß Beethoven nach einer Formulierung zur Darstellung des Kontrastes hoch/tief suchte<sup>41</sup>. Somit verleiht das Motiv entsprechend seiner Konnotation dem Anfang der *Neunten* nicht nur die Aura des Archaischen, sondern auch die des Erhabenen. Ihr individuelles Gepräge erhält diese Formel bei Beethoven durch ihre charakteristische Rhythmisierung und durch die absteigende Bewegungsrichtung, die sie von der meist aufsteigenden dorischen Initialformel unterscheidet.

In den Takten 17–18 (fallender *d*-moll-Dreiklang) tritt als nächstes Intervall die Terz *f* hinzu. Den Takten 19–22 liegen wiederum die Gerüsttöne *f–d–a* zugrunde, wobei der typische Quintschritt *d–a* und seine Umkehrung dadurch, daß sie nicht melodisch gefüllt sind, besonders betont sind. Als letzte typisch dorische Melodieformel folgen in den Takten 23–27 die Drehungen in der kleinen Obersekund (*a–b–a*) und der chromatische Schritt *d–cis*. Die Zweiunddreißigstel-Figur der Takte 35/36 könnte als Komprimierung aller Elemente auf engstem Raum gedeutet werden: Quint-Quart-Struktur, Terzfüllung und die beiden chromatischen Alterationen (*b*, *cis*) sind auf engstem Raum zusammengedrängt.

Als vorläufiges Ergebnis der analytischen Gegenüberstellung wäre also festzuhalten, daß Beethoven das dorische Modell auskomponiert, bzw. am dorischen Modell ,ent-

<sup>40</sup> Sieghard Brandenburg, *Die Skizzen zur Neunten Symphonie*, in: Harry Goldschmidt (Hrsg.), *Zu Beethoven 2. Aufsätze und Dokumente*, Berlin 1984, S. 96.

<sup>41</sup> Zur Bedeutung von *descensus* und *ascensus* als klanglicher Ausdeutung von hell/dunkel und oben/unten vgl. Meier, *Die Tonarten*, S. 226.

langkomponiert', indem er — mit der Quint-Quart-Struktur beginnend — sukzessive die weiteren dorischen Melodieformeln einführt. Mit diesem Verfahren definiert er den ersten Hauptabschnitt nicht nur als eine formal geschlossene Einheit — der enge Bezug der ersten 17 Takte zum folgenden wird gerade auf dem Hintergrund des dorischen Formrepertoires deutlich —, sondern verleiht ihm auch eine Binnengliederung: Das dorische Melodiemodell durchformt die Vielteiligkeit der disparaten Syntax zur passenden Übereinstimmung und wirkt als einheitsstiftendes Moment. Schließlich weist er dem Abschnitt einen spezifischen Affektbereich zu, der ihm vom Dorischen zuwächst.

### 8. Der Affektbereich

Im Mittelalter symbolisierte das Dorische als erster Ton „die Form des Einfachen, das die Entfaltung zur Vielheit schon in sich trägt“<sup>42</sup>. Dementsprechend sieht in ihm die mittelalterliche Musiktheorie einen Ton, der sich zum Ausdruck der unterschiedlichsten Affekte eignete. Dies bestätigte kürzlich auch Bernhard Meier am Beispiel der barocken Instrumentalmusik, wenn er den 1. Modus einer mittleren Affektlage zuordnete, die im Einzelfall aufgehellt oder eingetrübt werde<sup>43</sup>. Auch die Musiklehre des 16. Jahrhunderts sah die Affektcharaktere der Modi nicht als starr und unveränderlich an, sondern erlaubte dem Komponisten einen gewissen Spielraum in der affektiven Deutung der einzelnen Modi. Außerdem konnte der Affekt auch durch die Art des Vortrags modifiziert werden. Allgemein aber wurde den authentischen Modi das Spektrum der heiteren, kriegerischen oder würdevollen Affekte zugeordnet, während die plagales der Darstellung des Traurigen, Flehentlichen vorbehalten waren<sup>44</sup>. (Man kann wohl im Gegensatz der authentischen zu den plagalen Modi eine Entsprechung zur Unterscheidung von *vita activa* bzw. *contemplativa* sehen.) Als besondere Eigenschaften, die das Dorische von den anderen Tönen unterscheidet, gelten jedoch die *nobilitas* und die *gravitas*<sup>45</sup>. Die barocke Ästhetik tendierte offenbar dazu, die potentielle Affektvielfalt des Dorischen — vor allem, wenn es galt, das Dorische von den anderen Tönen abzuheben — auf die ernstesten Affekte zu verengen. (Das beweisen zahlreiche *d*-moll-Themen J. S. Bachs, deren Anlage deutlich auf den dorischen Archetyp hinweist. Daß sie sich bisweilen in *Ricercar*fugen, also einem bereits zu Bachs Zeit als archaisch geltenden, strengen Fugentyp finden, ist ein weiteres Indiz<sup>46</sup>.) Auch Georg Philipp Harsdörffer bezeichnet in seiner Besetzungsordnung zu *Der VII Tugenden/Planeten/Töne oder/Stimmen Aufzug*<sup>47</sup> das Dorische als gravitatischen Modus.

<sup>42</sup> Leo Schrade, *Die Darstellung der Töne an den Kapitellen der Abteikirche zu Cluni*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 7 (1929), S. 238.

<sup>43</sup> Meier, *Alte Tonarten*, S. 165ff.

<sup>44</sup> Meier, *Die Tonarten*, S. 370.

<sup>45</sup> Meier, *Die Tonarten*, S. 379; Schrade, S. 239.

<sup>46</sup> Vgl. Zenck, S. 84.

<sup>47</sup> Georg Philipp Harsdörffer, *300 Frauenzimmer-Gesprächsspiele*, Bd. 5, Nürnberg 1645, S. 500ff. Vgl. auch Heinz Becker, *Geschichte der Instrumentation* (= *Das Musikwerk*, H. 24) Köln 1964, S. 11 u. S. 39f.

Sigmund Gottlieb Stadens Vertonung des ersten Aufzugs zeigt neben der markanten exordialen Quint-Quart-Struktur auch eine Weite der Melodieführung ( $d'$  bis  $f''$ ), die — als weiteres Merkmal des Dorischen — bereits von der mittelalterlichen Musikästhetik erwähnt und als *vagatio* bezeichnet wurde:



Zunächst erschöpft sich der expositionelle Gehalt des Hauptthemenkomplexes nicht allein im thematisch-motivischen Material. Exponiert werden zugleich auch bestimmte Texturmodelle (s. Kap. 2), die sich satzübergreifend ausbreiten und zur Werkeinheit beitragen (s. Kap. 3).

Als traditionelle Substanz ist dem Hauptthemenkomplex der dorische Ton eingeschrieben. Indem Beethoven an den einzelnen Strukturmerkmalen des dorischen Melodiemodells abschnittsweise gewissermaßen entlangkomponiert, wird das Dorische so zum formalstrukturellen Grundgerüst. Das Dorische fungiert somit als eine innere Klammer, die die äußerlich heterogen und disparat erscheinende Syntax verbindet. Andererseits prägt der dorische Ton auch die affektive Seite des Hauptthemenkomplexes im Sinne von *gravitas* (Phrasen *a*, *b*, *c*) und *pathopoeia* (Phrasen *c'*, *d*). Letztere äußert sich vor allem in den Sekundschriften *cis—d* und *b—a*. Gegen Ende des ersten Satzes (T. 513ff.) übrigens verdichten sich dann *gravitas* und *pathopoeia* simultan und werden so in den Dienst einer greifbaren poetischen Idee (Trauermarsch) gestellt: Während das diatonisch-punktierte Kopfmotiv in den Bläsern erklingt, erweitern die Streicher die Sekundschriften zu einem *passus duriusculus*. Eindrucksvoller kann die formgestaltende Phantasie Beethovens im Umgang mit überliefertem Material kaum dokumentiert werden.

Schließlich scheint Beethoven auch auf den symbolischen Gehalt des Dorischen als *tonus primus* anzuspielen, indem er ihn einer Themenformulierung zugrundelegt, mit der er das Phänomen des Anfangens kompositorisch reflektiert.

## Die Zyklusgestaltung in Franz Schuberts Instrumentalwerk Eine Skizze zu Anlage und Ästhetik der Finalsätze

von Matthias Wessel, Hille

### I.

Erst spät hat Schuberts Instrumentalschaffen von seiten der Forschung die ihm zustehende Anerkennung erhalten. Ihr ging eine Neubewertung voraus, die den Stellenwert des Instrumentalen im Œuvre des ‚klassischen‘ Liedkomponisten neu definierte. Zudem wurde sein Instrumentalwerk aus dem Vergleich mit Beethoven entlassen. So gilt es heute als selbstverständlich, daß es nicht mit den Vorgaben einer normativen, vornehmlich aus den Werken Beethovens abgeleiteten Formenlehre gefaßt werden kann.

Ein solcher Standpunkt erfordert ein differenzierendes Vokabular, das keine Vorentscheidung über den kompositorischen Rang Beethovens und Schuberts impliziert. Auf eine Formel gebracht, wird dem ‚dramatischen‘ Formdenken des einen der