

# GMTH Proceedings 2016

Herausgegeben von | edited by  
Florian Edler und Markus Neuwirth

## ›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie

16. Jahreskongress der | 16th annual conference of the  
Gesellschaft für Musiktheorie  
Hannover 2016

Herausgegeben von | edited by  
Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing,  
Sebastian Knappe und Sören Sönksen



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Ariane Jeßulat

## Phantom-Kontrapunkt

ABSTRACT: Vermittelnd zwischen Konvention und dem im Notentext kaum dokumentierbaren Klang sind spätestens seit dem Ende des 18. Jahrhunderts Wendungen zu finden, die eine Vertiefung von satztechnischem Regelwerk im Orchesterklang annehmen lassen. Greifbar wird dies an zwar in der historischen Kompositionslehre, aber kaum in der Instrumentationslehre erfassten Topoi. Sei es, dass Trugschlüsse durch instrumentale Oberton-Effekte dissonanter, dass Dissonanzen in der klanglichen Entwicklung weicher, dass konsonante Klänge durch die Instrumentation dissonant klingen oder dass Dissonanzen eher ausgeblendet als konturiert aufgelöst werden, in all diesen Fällen erfahren musiktheoretische Problemstellungen erst jenseits des Notentextes ihre eigentliche Prägung. Solche ›Phantom-Kontrapunkte‹ sind in tonaler Musik selten Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung. An Beispielen von Beethoven, Mendelssohn und Haydn wird versucht, die Spannung zwischen satztechnischen und instrumentalen Konventionen und der klanglichen Gestaltung höranalytisch als musiktheoretisches Problem und künstlerische Intention zu rekonstruieren und der Lehre zugänglich zu machen.

Since the late 1790s, some features of orchestral music may have been understood as intensifying links between the conventions of musical composition and the rather fluid elements of the sound itself. In the history of music theory, those links can be found in literature about composition rather than in schools or textbooks for instrumentation. When a false cadence is made more dissonant by the effects of harmonics, when dissonant sounds seem to become softer during their development in the orchestral sound, when consonant sounds are made dissonant by means of the instrumentation, or finally, when dissonances are not properly resolved but rather faded out, we are confronted with problems of music theory that go beyond the score. Such a ›phantom counterpoint‹ as an issue of tonal music has not yet been examined in musicology. This article will approach the tension between conventions of composition, voice-leading, style, and instrumentation in order to reconstruct the musical ideas as theoretical background and creative intention and to develop a new tool for music analysis.

Schlagworte/Keywords: Ludwig van Beethoven; Felix Mendelssohn-Bartholdy; harmonics; Obertöne; Orchestration; orchestration; Sinfonie Nr. 4; Symphony No. 4; virtual counterpoint; virtueller Kontrapunkt

Antoine Reicha bespricht Probleme der Orchesterbehandlung detailliert im 3. Teil des *Traité de haute composition*. Dabei trennt er kaum zwischen kompositorischer Idee und dem Instrumentationshandwerk, sondern lehnt es vielmehr ab, zu enge Regeln zur Orchestrierung zu geben.

»Wenn dreissig geschickte Harmonisten dieselben Ideen für das Orchester schreiben wollten, so würden dreissig verschiedene Partituren zum Vorschein kommen, die alle gleich gut seyn können; [...]«<sup>1</sup>

Noch schwieriger ist es, in der übrigen musiktheoretischen Literatur des 19. Jahrhunderts Gedankengänge zu finden, die Kontrapunkt auf der einen Seite und Instrumentation und Akustik auf der anderen Seite in logischer Verbindung behandeln. Die großen Instrumentations- und Akustik-Lehrwerke<sup>2</sup> des 19. Jahrhunderts sind hingegen in ihren Überlegungen zum Kontrapunkt eher vorsichtig.

Hingegen wird aktiv mit den Interferenzen zwischen satztechnischen und instrumentalen Konventionen komponiert, gelegentlich mit analytisch rekonstruierbarer Absicht. Mein Beitrag geht der Frage nach, inwieweit das Zusammenspiel zwischen Orchestersatz und satztechnischen Modellen im engeren Sinne musiktheoretisches Denken erkennen lässt, und inwieweit in der Entwicklung eines Klangs Ideen zu verfolgen sind, die kontrapunktische Konventionen vertiefen, erweitern oder aufheben.

## 1. Felix Mendelssohn, Meeres Stille: Verlust von Kontur

Zu Beginn von Mendelssohns langsamer Orchestereinleitung *Meeres Stille* op. 27 treten im Kontrast zu den eröffnenden Streicherklangflächen in tieferer Lage konturierte Soli ab Takt 9 hervor. Den roten Faden bilden dabei das über den absteigenden Dreiklang gebildete Hauptmotiv und die ›Montesequenz‹, die zumindest in den ersten beiden Sequenzgliedern klar zu erkennen ist.

Streicher und Holzbläser sind hier insofern konventionell<sup>3</sup> behandelt, als die Streicher mit auffälligem Verzicht auf Dissonanzen eine amorphe Variante einer D-Dur-Kadenz mit Halbschluss spielen und die solistischen Holzbläser fast dieselbe Harmoniefortschreitung anschließen, jedoch mit konturierenden Sekundvorhalten und ebenso scharf zeichnender Chromatik.

1 Reicha 1832, Teil III, 267 ff.

2 So zunächst Chladni 1802, dann Berlioz 1843/44 und schließlich Helmholtz 1865.

3 Reicha 1832, 275 ff.

**Meeresstille.**  
Adagio.

Comp. 1828.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (flutes, oboes, clarinets, bassoons) is positioned in the upper half, and the string section (violins, viola, cello, bass) is in the lower half. The score includes dynamic markings such as *p*, *sempre p*, *pp*, and *cresc.* throughout the piece.

Beispiel 1: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Meeres Stille* op. 27, T. 1–14

Die Interaktion zwischen Instrumentierung und Vorhaltsmechanik wird dann interessant, wenn die Streicher und somit der massige<sup>4</sup> Klang in die bisher solistisch ausgeführten Vorhalte eingreift. Der reguläre Fortgang der Vorhalte scheint vom Streicherklang weniger verschleiert als aus der Spur gelöst zu werden.

4 Reicha 1832, 286ff.

Ariane Jeßulat

The image displays a musical score for Part B. 203, consisting of two systems of staves. The first system includes a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The second system includes a grand staff with two treble clefs and two bass clefs, plus a separate bass staff. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *espress.*, *p sf*, *dim.*, and *semj*. There are also markings for *a 2.* (second ending) and *p* (piano). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Beispiel 2: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Meeres Stille* op. 27, T. 15–24

Die immerhin noch reguläre Vorhaltskette ist ab der verminderten Septime *c-dis* als solche nicht mehr hörend zu erkennen, ebenso wie die reguläre Auflösung in die Terz *h-d* durch den Registersprung, die Chromatisierung und den zusätzlichen Einsatz der tiefen Streicher im Klang förmlich ertrinkt.

Erst nachdem der Kontrapunkt wieder auf den Stand der Sequenz von Takt 14 zurückgeführt wurde, schließen nun mit *fis* und *h* wieder konventionelle Fundamente an.

Es ist legitim anzunehmen, dass Mendelssohn in dieser Einleitung eine kontrapunktisch-lineare Erwartungshaltung des inneren Ohres und eine nur im Orchesterklang sich verwirklichende Idee bewusst zusammenführt, dass aber die Art ihrer Verschränkung kontrapunktisch vermittelt ist und das Verhalten einer Vorhaltsmechanik nachzuahmen scheint. Die klangliche Dramaturgie greift wie eine zusätzliche Stimme genau dort, wo die anfänglich gestartete Montesequenz der Variation und zudem harmonisch massiverer Alterationen bedürfte. Schließlich passt der Verlust von Kontur durchaus zu dem poetischen Bild in Goethes Gedicht, wo es heißt »und bekümmert sieht der Schiffer glatte Fläche ringsumher«.

A D H E A D# G E A

"Streichermasse"

Beispiel 3: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Meeres Stille* op. 27, Kontrapunktische Reduktion T. 10–20

## 2. Mendelssohn Bartholdy, Schottische Sinfonie Op. 56, Einleitung: Gewinn von Kontur

Eine umgekehrte Entwicklung lässt sich in der Einleitung zur *Schottischen Sinfonie* beobachten, und wieder ist eine Vorhaltsbildung das Modell, an dem das Zusammengehen von Kontrapunkt und Instrumentation erfahrbar gemacht wird.

Andante con moto. M.M.  $\text{♩} = 72$ .

Flauti.

Oboi.

Clarineti in A.

Fagotti.

Corni in C.

Corni in E.

Trombe in D.

Timpani in A E.

Andante con moto. M.M.  $\text{♩} = 72$ .

Violino I.

Violino II.

Viola. *divisi*

Violoncello.

Basso.

Beispiel 4: Felix Mendelssohn Bartholdy, Schottische Sinfonie op. 56, T. 1–8

Die Instrumentierung ist indirekt: Das Corpus der Violinen und der tiefen Streicher wird ausgespart. Der mit den Holzbläsern gemischte Klang der geteilten Bratschen erinnert eher an das Fehlen der Streicher als dass er sie ersetzen könnte. Zudem befindet sich der klangliche Schwerpunkt mehr in der unteren Hälfte der eingestrichenen Oktave als in den Außenstimmen. Im sechsten Takt, dem Höhepunkt des Periodenvordersatzes, ist der Vorhaltston  $e^2$  in den Oboen und

Bratschen durch das obertonreiche klingende  $e^1$  in den E-Hörnern verdoppelt. Die Stimme der E-Hörner ist ohnehin auffällig, da sie wie ein auf  $e$  fixiertes Klavierpedal wirkt und fast Riemanns These von der Quinte als dem Grundton in Moll zu bestätigen scheint. Der eigentlich klare und vorbereitete Septimvorhalt  $f-e$ , der im Klavierauszug erklänge, wird durch die Konzentration des Halls in den Hörnern um die Sekunde zwischen  $e^1$  und  $f^1$  gleich am geflutet. Die Auseinandersetzung zwischen der Erwartung des inneren Ohrs und der klanglichen Realisation besteht hier darin, dass ein wohlbekanntes, besonders über den Außenstimmensatz definiertes Stimmführungsmodell mit der klanglichen Konzentration auf die nicht-lineare Mittelstimme und die entsprechenden Möglichkeiten des atemgesteuerten Crescendos unwirklicher dargestellt wird und zur Illusion einer historischen und geographischen Ferne beiträgt.

Am Ende der Einleitung, nachdem die Violinen den klanglichen Vordergrund bespielt haben, nachdem der Satz rezitativischer und somit moderner und letztlich auch weniger geheimnisvoll seinen Fortgang genommen hat, erklingt der analoge Vorhalt als kleine Sekunde zwischen  $e^2$  und  $f^2$  in Oboe, Violine und Viola, und nur die C-Hörner verstärken den Vorhalt *colla parte*.

Der Satz ist ›näher gekommen‹, als sei der Legendenton des Anfangs nun stilistisch auf der Höhe moderner Sinfonik.

Beide Beispiele zeigen einerseits einen emanzipierten Umgang mit klassischen Instrumentationsklischees: Das ›Streichquartett‹, die Sprechstimme des Orchesters, wird nie konventionell genutzt, Formeln wie Hornquinten sind präsent, werden aber nicht von den Hörnern gespielt. Der kreative Impuls zeigt sich nicht im Kontrapunkt der Satzmodelle, sondern erst im Orchesterklang. Schwer zu trennen ist hier zwischen den physikalischen Eigenschaften wie der Offenheit eines  $e^1$  auf dem E-Horn und den Orchesterkonventionen, die bewirken, dass der Violinklang vermisst wird, obwohl die entsprechenden Tonhöhen durchaus besetzt sind.

Allerdings ist das Verhältnis zwischen Kontrapunkt und Instrumentation in beiden Einleitungen immer noch trennbar und damit sekundärer als im nun folgenden, letzten Beispiel meines Beitrags.

The image shows a page of musical notation for Felix Mendelssohn Bartholdy's Schottische Sinfonie, measures 51-55. The score is written for a full orchestra and includes a vocal line. The notation is in 2/4 time and features a variety of dynamic markings: *p*, *sf*, *pp*, and *sf dim.*. The music is characterized by its rhythmic complexity and melodic richness, typical of Mendelssohn's style.

Beispiel 5: Felix Mendelssohn Bartholdy, Schottische Sinfonie op. 56, T. 51–55

### 3. Phantom-Kontrapunkt: Ludwig van Beethoven, 4. Sinfonie Op. 60, Einleitung

Auch die Einleitung zu Beethovens 4. Sinfonie arbeitet mit verschiedenen Klischees langsamer Orchestereinleitungen: Der in der ersten Phrase angespielte ›phrygische Halbschluss‹ beendet das Adagio nicht, wie zu erwarten, der Dominantorgelpunkt gegen Ende steht ›falsch‹ auf *a* anstatt auf *f*, der mittlere Abschnitt erklingt einen Halbton zu hoch: allesamt Techniken des gelehrten

*l'inganno*, die sich wie in Haydns späten Orchestereinleitungen zwar vertrackt, aber ebenso verständlich an ein überaus aufmerksames Publikum wenden.

Im Moment der größten harmonischen Provokation, wenn durch die enharmonische Umdeutung des verminderten Septakkords *e-g-b-des* nach *e-g-ais-cis* der Satz nach *h* moduliert, kommt es zu einer klanglich ungewöhnlichen Trugschlussbildung:

The image displays two systems of a musical score for Ludwig van Beethoven's Symphony No. 4, Op. 60, Introduction, measures 20-30. The score is in G major and 2/4 time. The first system (measures 20-29) features woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso). The second system (measures 30-31) includes a Horn (B) and continues the string parts. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, and *sfz*, and performance instructions like *pizz.* and *arco*. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) at measure 30.

Beispiel 6: Ludwig van Beethoven, Sinfonie Nr. 4 op. 60, Einleitung T. 20–30

Dass überhaupt trugschlüssig weitergeführt wird, ist eher beruhigend, denn der um einen Halbton verrutschte Satz wäre durch einen bestätigenden Ganzschluss weitaus unheimlicher.<sup>5</sup> Fordernd ist allerdings der Klang, der durch das verdreifachte *h* vor allem durch die zusätzliche Fagottstimme einen Oberton *fis*<sup>1</sup> produziert, der fast so real ist, als würde er leise von einem höheren Holzblasinstrument gespielt.

🔊 [https://storage.gmth.de/proceedings/articles/7/attachments/p16-07\\_audio\\_01.wav](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/7/attachments/p16-07_audio_01.wav)

Audiobeispiel 1: Beethoven op. 60, T. 20ff., Chamber Orchestra of Europe, Nikolaus Harnoncourt, Teldec Classics 1992

Es ist nicht ganz einfach, diese Beobachtung analytisch weiterzuentwickeln: Zum einen dissoniert diese sonst in Trugschlüssen nicht ungewöhnliche große Septime mit der folgenden kleinen Septime in den Streichern, zum anderen ist es auch nicht so ohne weiteres möglich ›seinen Ohren zu trauen‹, da dieser Oberton auf zahlreichen Aufnahmen überhaupt nicht zu hören ist. Auch die zeitgenössischen Rezensionen erwähnen die Wendung nicht einmal, und nur der Arrangeur der Sinfonie für den Klavierauszug berichtet von Problemen der klanglichen Übertragung.<sup>6</sup> Insofern stellt sich die Frage nach der Existenz des Problems. Sind die Tonmeister im Recht, die den Oberton wie andere Störungen herausfiltern, oder hat eine Hörweise Berechtigung, die an zeitgenössischer Musik geschult ist, und Obertöne wie Geräusche als emanzipierte Parameter der Partitur behandelt?

5 Vgl. die Rezension der AmZ (1816), Sp. 758/759: »Mir scheint der große Meister, hier, wie in mehren seiner neuen Werke, hin und wieder doch allzu bizarr, und dadurch selbst für gebildete Kunstfreunde leicht unverständlich und abschreckend.« Ebenso Ludwig Rellstab in der BAMZ Jg. 2 (1825), S. 163/169: »Wie ein schweres Gewitter zieht es [das erste Adagio] langsam feierlich heran, umwölkt die Gipfel der Berge, verhüllt die Sonne und droht mit leisem Donner, wie ein gereiztes Raubthier zuvor tief in sich selbst grollt, ehe es mit dem lauten Gebrüll seines Grimmes aufspringt. In dieser Erwartung aber ist uns schauerlicher zu Muthe, als bei der Wirklichkeit der Gefahr.« Zit. nach Stefan Kunze 1987, 74.

6 Siehe Friedrich Mockwitz in der AmZ (1814) Sp. 235/236: »Diejenigen Stellen, wo auf den Reiz besonderer Instrumente zunächst gerechnet, und diejenigen, wo das sehr volle, reich figurirte, aber ganz leise Accompagnement der Saiteninstrumente höchst einfachen, langen, gebundenen Noten der Blasinstrumente zugegeben ist, wo mithin auch der discreteste Vortrag und das beste Instrument des Klavierspielers, der Natur der Sache nach, kaum weiter reichen kann, als zur angenehmen Erinnerung für den, dem das Original nicht fremd ist – diese Stellen abgerechnet, macht das Werk auch in dieser Form einen eigenthümlichen Effect, und belebt unwiderstehlich.« Zit. nach Kunze 1987, 79.

Schon ohne Einbezug des Quintobertons zu *h* ist der Klang des Trugschlusses bemerkenswert: Zunächst als eine möglichst detailgetreue Übernahme der Stimmführung der b-Moll-Kadenz um einen halben Ton versetzt, wobei das Pizzicato-*g* den Betrug, den man klanglich ohnehin wahrnimmt, deutlich anzeigt. Diese Stimmführung geht wiederum auf den allerersten Anfang zurück.

10

Fl. *sempre pp*

Ob. *sempre pp*

Cl. *sempre pp*

Fg. *sempre pp*

Cor. (B) *sempre pp*

Vl. *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vc. Cb. *pizz.*

*sempre pp*

Fl. *fp dim. pp*

Cl. *fp pp*

Fg. *fp pp*

Cor. (B) *fp pp*

Vl. *arco pp*

Vla. *arco pp*

Vc. *arco pp*

Cb. *arco pp*

Beispiel 7: Ludwig van Beethoven, Sinfonie Nr. 4, op. 60, T. 8–19

Die mehrfache Verdopplung der Terz, aus der Sicht der Theorie des 19. Jahrhunderts als lizenziös zu verstehen, ist im ersten Klang grundsätzlich gar nicht, im zweiten, dem Dominantseptakkord nach C-Dur, kaum problematisch, handelt es sich bei den in mehreren Stimmen erfolgenden Schritt *h-c* ja nicht um eine Oktavparallele<sup>7</sup>, sondern um die Registrierung der melodischen Hauptstimme.<sup>8</sup>

- 7 Während alle Autoren die Verdopplung von Dur-Terzen nur dann als fehlerhaft einstufen, wenn es sich dabei um Leittöne handelt, gibt es immer wieder verschiedene Empfehlungen, die den Klang als Kriterium heranziehen. So Bach 1753/1762, 46, §5 oder Koch 1802, Sp. 1358–1371, besonders Sp. 1365ff. Argumentationen, die die Verstärkung der Aliquot-Töne des 5. Partialtons als Schwächung des harmonischen Grundtons heranziehen, sind moderner und finden sich erst ab dem 19. Jahrhundert. So z.B. Marx 1841, 69: »Wir dürfen jeden derselben [= der drei Akkordtöne] verdoppeln, und werden von dieser Freiheit Gebrauch machen. Aber *zunächst*, wenn uns nicht besondere Gründe ablenken, *werden wir den Grundton verdoppeln*, da er der wichtigste Ton im Akkorde ist; auch sehen wir ihn in der natürlich geordneten harmonischen Masse [= Partialtonreihe] am häufigsten, dreimal gesetzt. Nach ihm wird die *Quinte* Verdopplung zulassen, die ursprünglich zweimal erschien; am wenigsten geeignet zeigt sich die *Terz*, die ursprünglich nur einmal erscheint. Wir haben uns hier nur auf Nachahmung des Naturgebildes gestützt; unser Gehör bezeichnet uns auch dasselbe als den schönsten, ebenmäßigsten Wohlklang und die Terz darin als das am schärfsten eindringende, sich vordrängende Intervall des Akkordes, das in der Verdopplung [...] die andern Intervalle leicht überschreitet. Nur aus besondern Gründen wollen wir also die Terz verdoppeln.« Am prominentesten ist sicher Arnold Schönbergs Begründung, die – der Marxschen sehr ähnlich – die nähere Auseinandersetzung der Musiktheorie des späten 19. Jahrhunderts (Riemann) erkennen lässt: »Aber als die wichtigste Ursache für die Sonderstellung des Basses ist folgendes anzusehen: der tiefste Ton des Klangkörpers, der Baßton, hat, da er der Wahrnehmbarkeitsgrenze am fernsten liegt, deutlichere, intensiver wirkende Obertöne als jede höhere Stimme. Die Wirkung dieser Obertöne ist allerdings geringer als die Wirkung der harmoniebildenden Stimmen, die ja faktisch gesungen werden und sogar selbst Obertöne erzeugen. Aber unbewußt nimmt das Ohr, das ja den Ton in seiner Totalität erfäßt, auch die Wirkung der Obertöne wahr. Stimmt nun der durch die wirklichen Stimmen gebildete Akkord mit den Obertönen des Baßtons überein, dann tritt eine ähnliche Wirkung ein wie bei jedem Einzelton: die Gesamterscheinung wird nach dem tiefsten Ton, dem Baßton, benannt und als Erfüllung der Bedürfnisse des Baßtons agnosziert. [...] Stimmt aber die Setzung nicht überein mit den Obertönen des Basses, dann entstehen Zusammenstöße zwischen den über dem Bass liegenden Elementen. Diese Zusammenstöße dürften als Hemmung empfunden werden, an welcher der Baß, da er am meisten hörbare Obertöne hat, derjenige Beteiligte ist, der über den kräftigsten Willen verfügt.« Schönberg 1966 (<sup>1</sup>1911), 64. In jüngerer Zeit ist diese physikalisch-energetische Form der Argumentation durch Wilhelm Maler und Diether de la Motte in der Lehre aktualisiert worden.
- 8 Reicha II 1832, 286: »Eine der Harmonie=Stimmen führt bisweilen eine bedeutende Gesangs=Phrase aus, auf welche der Compositeur die Aufmerksamkeit besonders lenken will; dieses kann er nur erreichen, wenn er diese Stimme durch eine mehr als hinreichende Anzahl von Instrumenten verdoppelt, so dass sie vor allen anderen vorherrscht.« Die zur Demonstration angefügten Beispiele enthalten ganz zwanglos Leittonverdopplungen.

Allerdings muss man im stilistischen Kontext langsamer Orchestereinleitungen um 1810 fragen, worin eigentlich das *l'inganno* besteht und wie viele Dimensionen mehrstimmigen Denkens es umfasst.

Johann Gottfried Weber spricht in seiner Höranalyse von Mozarts Einleitung zur Ouvertüre von *Don Giovanni* von der Mehrdeutigkeit des übermäßigen Quintsextakkords der Tonart d-Moll, der den Klang eines Dominantseptakkords annimmt, was sich vor allem über seine Lage als Sekundakkord (T. 20) dem Hörer vermittelt.<sup>9</sup>

Die Gehörstäuschung ist vermutlich weniger kurzschrittig als von Weber beschrieben, denn in Anbetracht der Topik langsamer Einleitungen, zu deren Kernbestand der übermäßige Quintsextakkord gehört und in Anbetracht der Tonart, die weder im *Don Giovanni* noch hier ernsthaft verloren wurde, ist es wenigstens genauso überraschend, dass der Klang auf der VI. Stufe des ›falschen B-Dur‹ kein übermäßiger Quintsextakkord ist.<sup>10</sup>

Die motivische Entwicklung der für Einleitungen typischen Halbschlusswendung – so wenig innovativ sie an sich ist – wird hier alles andere als banal in die formbildende Harmonik integriert: Die als Erfindungskern inszenierten ersten sechs Takte exponieren die elementaren Bestandteile eines ›phrygischen Halbschlusses‹, wobei die Klangfläche der Bläser auf *b* zum Erfindungskern wesentlich dazu gehört. Dass der Zweiklang der Dezime zum Bass in der Paenultima der phrygischen Wendung bei Beethoven vor dem vollständigen Akkord Priorität hat, zeigen auch andere exponierte Motiv-Varianten (Beispiel 8).

9 Weber 1818, 43–48: »[...] gewissen Harmonien sind gewisse Gestalten und Lagen gar nicht natürlich, und daher ist das Gehör auch gar nicht geneigt, sie unter solchen ungewöhnlichen und unnatürlichen Lagen und Gestalten zu suchen. [...] Ebenso erscheint in Mozarts Overture zu *Don Juan* [...] der Akkord [As oder Gis f b d] nicht als d: II<sup>o7</sup> mit erhöhter Terz, sondern als Es: V7.«

10 Vgl. Reicha I 1832, 55 mit der Bemerkung zu den »enharmonischen Akkorden«: »Les accords qui servent faire ces transitions sont: 1.<sup>o</sup> la septième dominante, 2.<sup>o</sup> L'accord de sixte augmentée, 3.<sup>o</sup> La septième diminuée. Par cette raison on pourrait appeler ces accords, *accords enharmoniques*.« Hier wird zu einem eher frühen musikgeschichtlichen Zeitpunkt im Anschluss an Vogler und Weber über die Enharmonik des übermäßigen Quintsextakkords gesprochen.

**II.**

Larghetto

2 Clarinetti in C  
2 Fagotti  
2 Corni in G  
Violino principale  
Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello e Basso

Beispiel 8: Ludwig van Beethoven, op. 61, 2. Satz: Gestaltung der Paenultima einer phrygischen Wendung

Vl.  
Vla.  
Vc.  
Cb.  
Bassi

Beispiel 9: Ludwig van Beethoven, op. 55, 1: Gestaltung der Paenultima einer phrygischen Wendung (nur Streichersatz)

In dieser stilistischen Tradition würde auch der selbstständig als Tonhöhe wahrgenommene Oberton *fis*<sup>11</sup> eine satztechnisch korrekte Bedeutung annehmen, nämlich als Septimvorhalt vor dem übermäßigen Quintsextakkord über G.

11 Vgl. Helmholtz im Gegensatz dazu zur nicht selbstständig, sondern selbstverständlich wahrzunehmenden Quintmischung: »Dass übrigens die [parallelen] Quintenfolgen eben nur den Gesetzen der künstlerischen Composition widersprechen und nicht dem natürlichen Ohre übelklingend sind, geht einfach aus dem Factum hervor, dass eben alle Töne unserer Stimme und der meisten Instrumente von Duodezime begleitet sind, auf welcher Begleitung der ganze Bau unseres Ton-systems beruht.« (Helmholtz 1865, 567)

Beispiel 10: Ludwig van Beethoven, op. 60, 1. Satz, T. 24–26: Gerüst-satz unter Einbezug des Quint-Obertons

Erst die Weiterführung nach C-Dur wäre dann die Aufdeckung des *l'inganno*.

In der langsamen Einleitung zu Haydns *Isola disabitata* findet sich eine vergleichbare Dissoziation zwischen den wahrzunehmenden Klängen und dem kontrapunktischen Gerüst-satz. Auch hier wirkt der übermäßige Quintsextakkord vermittelnd zwischen Kadenzlogik und Klangdramaturgie. Während die Nebennoten die Harmoniefolge verschleiern, kristallisiert sich in einer stringenten Entwicklung der Zusammenklänge, in denen zweimal Dominantquartsextvorhalte über Doppeldominanten angespielt werden, der Topos eines übermäßigen Quintsextakkords heraus, der sich in einen Quartsextvorhalt auflöst, obwohl die Klänge selbst ›Phantome‹ aus Nebennoten sind.

Beispiel 11: Josef Haydn, *Isola disabitata*: ›Vortäuschen‹ doppeldominantischer Halbschlüsse

Verschärft ist die Dissoziation von Kadenzlogik und Klang bei Beethoven dadurch, dass der Ton *fis*, der doch als enharmonische Verwechslung von *ges* Kontinuität zum mutwillig verlassenen *b*-Moll stiftet, nur als Phantom erklingt, und dass der harmonische Umweg des Halbschluss-Motivs mit dem Ende der Einleitung noch lange nicht vorbei ist. Erst das Sonatentallegro exponiert die mehrfach angespielte Wendung, zuerst gegen Ende der Exposition, und dann deutlich genug in der Rückführung, die die Harmonik der Einleitung aufgreift.

Beispiel 12: Beethoven, op. 60, Allegro T. 294–305, Wiederaufgriff der Harmonik der Einleitung als Rückführung

Die Vorstellung, Beethoven habe die Tradition der Halbschlusswendung in der langsamen Orchestereinleitung hier in die Obertöne der Bläser verlagert und den eröffnenden Schritt *ges-f* nun als enharmonische Täuschung und Phantomklang den Satz überlagern lassen, ist äußerst reizvoll, bietet aber methodische Schwierigkeiten:

Deutlich hat diese Analyse gezeigt, dass ein nicht notierter Ton als Analysegegenstand an den impliziten Grundsatz rührt, dass die Beethoven-Analyse eine Analyse von Texten ist. Es gibt kaum Schule bildende Traditionen über die zahlreichen Obertoneffekte in Orchestersinfonien, die eben nicht als Farbe vom kontrapunktischen Gerüstsatz zu trennen sind, sondern diesen Gerüstsatz überhaupt erst hervorbringen.

## Literatur

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753/1762), *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Reprint Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1986.
- Berlioz, Hector (1843/44), *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration*, Paris: Henry Lemoine.
- Chladni, Ernst Florens Friedrich (1802), *Die Akustik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Helmholtz, Hermann von (1865), *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig: Vieweg und Sohn.
- Koch, Heinrich Christoph (1802), *Musikalisches Lexikon*, Reprint Kassel: Bärenreiter 2001.
- Marx, Adolf Bernhard (1841), *Die Lehre von der musikalischen Komposition I*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Kunze, Stefan (Hg.)(1987), *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, Laaber: Laaber.
- Reicha, Antoine (1832), *Traité de haute composition musicale*, aus dem Französischen ins Deutsche übertragen und mit Anmerkungen versehen von Carl Czerny, Teil III, Wien: Diabelli.
- Schönberg, Arnold (<sup>7</sup>1966), *Harmonielehre* [1911], Wien: Universal Edition.
- Weber, Gottfried (1818), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst II*, Mainz: Schott.

© 2020 Ariane Jeßulat (a.jessulat@udk-berlin.de)

Universität der Künste Berlin

Jeßulat, Ariane (2020), »Phantom-Kontrapunkt«, in: ›Klang‹: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie*. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016 (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 89–105. <https://doi.org/10.31751/p.7>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020