

ULRICH KAISER (München)

Ursatz und Spielsatz

Eine Analyse des Walzers op. 39, Nr. 1 von Johannes Brahms

Zugegeben, der Titel ist provokativ: auf der einen Seite ein Schlüsselbegriff des vielleicht bedeutendsten Theorieentwurfs für tonale Musik aus dem frühen 20. Jahrhundert, auf der anderen eine Vokabel aus dem musikpädagogischen Repertoire, die für musikalische Sparsamkeit und Klassenmusizieren steht. Die Provokation allerdings ist ernst gemeint, deswegen erfolgt zunächst ein kurze Erörterung der Frage: Was ist ein Ursatz?

Heinrich Schenker verwendete seit ungefähr 1926 den Begriff „Ursatz“ für zweistimmige kontrapunktische Sätze, die aus „Urlinie“ (Oktav-, Quint- oder Terzzug) und „Baßbrechung“ bestehen. Das folgende Notenbeispiel zeigt mögliche Ursatzformen¹:

The image displays three musical examples of Ursatz forms, labeled 9, 10, and 11. Each example consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. Above the notes are Schenkerian symbols: 'I' for the tonic, 'V' for the dominant, and 'I' for the tonic again. Example 9 shows a simple I-V-I structure with fingerings 1, 2, 1. Example 10 shows a more complex structure with three phrases, each starting with a tonic (I) and ending with a tonic (I), with a dominant (V) in between. Example 11 shows a similar structure with five phrases, each starting with a tonic (I) and ending with a tonic (I), with a dominant (V) in between. The notation includes various ornaments and slurs, and the bass lines are often indicated by a dashed line.

©1935 by Universal Edition A.G., Wien.
Revised Edition ©1956 by Universal Edition A.G., Wien / UE 6869

Schenker selbst bemühte zur Legitimation seiner Ursatz-Idee den Begriff des „Typus“ aus Goethes Morphologie², wobei diese Parallelisierung an anderer

¹ Heinrich Schenker, *Der freie Satz, Neue Musikalische Theorien und Phantasien*, Teil III, Wien 1935, rev. Ausg. 1956, Anhang, Figurentafeln Fig. 9–11 (S. 2).

² Goethe benennt das Problem, wie eine Übersicht erlangt werden könne, wenn sich durch Vergleichung von Verschiedenem (Menschen, Tiere usw.) immer neuen Einzelheiten beobachten lassen. Eine Lösung des Problems sieht er im „Typus“, der empirisch gewonnen und auch „nur zum Versuch“ aufgestellt werden soll: „Da man nun auf solche Weise alle Tiere mit jedem, und jedes Tier mit allen vergleichen musste; so sieht man die Unmöglichkeit ein, je auf diesem Wege eine Vereinigung zu finden. Deshalb geschieht hier ein Vorschlag zu einem anatomischen Typus, zu einem allgemeinen Bilde, worin die Gestalten sämtlicher Tiere, der Möglichkeit nach, enthalten wären [...] Die Erfahrung muß uns vorher die Teile lehren, die allen Tieren gemeinsam sind, und worin die Teile verschieden sind [...] Ist ein solcher Typus auch nur zum Versuch aufgestellt, so können wir die bisher gebräuchlichen Vergleichungsarten zur Prüfung desselben sehr wohl benutzen.“ zitiert nach: Johann Wolfgang v. Goethe, *Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 13, Naturwissenschaftliche Schriften I, Morphologie, Tb-Ausgabe, München 1988, S. 172.

Stelle bereits eingehend diskutiert worden ist³. Die größte Differenz zwischen Ursatz und Typus zeigt sich darin, daß Goethe an ein pragmatisches, flexibles und in steter Wechselbeziehung zu den beobachtbaren Tatsachen stehendes Modell dachte, während Schenker die Unveränderlichkeit seiner Ursätze mit platonischen Ideen⁴ verglich.⁵ Schenkers Dogmatik, die Immunisierung seiner Behauptungen durch Geniekult und das Verdikt, das keine Kunst sei, was nicht die Uralinie in sich trage⁶, erschweren heute ebenso eine vorurteilsfreie Beschäftigung mit den „Theorien und Phantasien“ des großen Theoretikers wie seine aggressiv nationalistische Geisteshaltung und äußerst unsympathische schriftliche Diktion.

Wenden wir uns der Frage zu: Was ist ein Spielsatz? Spielsätze sind Arrangements, die das Musizieren im Gruppenunterricht ermöglichen sollen. Nach der bekannten Kritik Adornos in den 60iger Jahren erhielt das Klassenmusizieren durch das umfassende Konzept des handlungsorientierten Musikunterrichts in den 70iger Jahren eine neue Legitimation. Die Motivation zum Einsatz von Spielsätzen im Rahmen handlungsorientierter Unterrichtskonzepte ist vielfältig und kann z. B. darin bestehen, soziale Lernprozesse initiieren, individuelles emotionales Erleben fördern, musiktheoretische Inhalte veranschaulichen oder ein Werkhören vorbereiten zu wollen. Die zentralen Kategorien der didaktischen Fundierung – Handlung, Kommunikation und Interaktion – stehen für die Abgrenzung des Konzepts vom blinden Aktionismus und Verweise auf Wittgenstein für die Bemühungen, den musikpädagogischen Ansatz philosophisch zu legitimieren⁷. Unter Berufung auf das Spätwerk des Philosophen wird musikali-

³ Martin Eybl, *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie*, Wiener Veröffentlichungen zur Mw., hrsg. von Othmar Wessely, Bd. 32, Tutzing 1995, S. 78–81.

⁴ „In der Uralinie vollzieht sich das Schöpfungswunder im Großen [...] In ihr wird der Komponist zum Seher, zu ihr zieht es ihn wie zu den Urmüttern, und wie trunken von ihren Auskünften und Weisungen bescheidet er seinen Tönen ein gnadenreiches Schicksal voll Übereinstimmung zwischen ihrem Eigenleben und einem über und hinter ihnen Seienden (als einer platonischen Idee in der Musik), ein Schicksal voll Zucht und Ordnung selbst dort, wo im Vordergrunde sich Aufruhr, Chaos oder Auflösung zu zeigen scheint.“ Heinrich Schenker, *Die Uralinie. Eine Vorbemerkung in: Der Tonwille, Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend* dargebracht von Heinrich Schenker, Erstes Heft 1921, S. 23, Nachdruck Hildesheim 1990.

⁵ Aus diesem Grunde wurde Schenkers Theorie auch als ein »axiomatic system« diskutiert. Zur Kritik an dieser Klassifizierung: Eugene Narmour, *Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music Analysis*, Chicago 1977, S. 12–30.

⁶ „Nicht also vom Tanz stammt die Instrumentalmusik, sondern von der Uralinie, die die rein musikalischen Assoziationen der Motive an ihrem Faden aufgereiht und sich so zu deren letztem Grunde gesetzt hat. Solange die Musik zum Tanz einer Uralinie noch entbehrte, war Tanz zwar Tanz, aber die Musik noch keine Kunst – erst mit der Uralinie begann die Kunstwerdung der Musik überhaupt [...]“ Heinrich Schenker, a. a. O., S. 22.

⁷ vgl. hierzu: Wilfried Fischer, „Didaktische Interpretation von Musik und Handlungsorientierter Musikunterricht, Grundzüge musikpädagogischen Denkens seit Mitte der siebziger Jahre“, in: *Geschichte der Musikpädagogik*, Handbuch der Musikpädagogik, Bd. 1, hrsg. von Hans-Christian Schmidt, Kassel, Basel, London 1986, S. 320f.

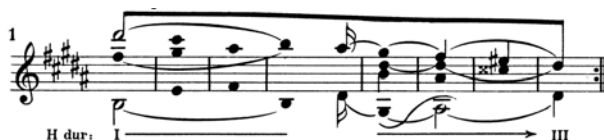
sches Verstehen nicht mehr als einseitig objektbezogener, intellektueller Vorgang begriffen, sondern als Aneignung von Sachkompetenz über musikbezogenes Handeln, das zur Kommunikation mit der Musik und zur Interaktion mit allen am Unterricht Beteiligten führt.

Neben allen Unterschieden haben Ursätze und Spielsätze auch Gemeinsamkeiten: Sie sind Reduktionen eines musikalischen Ausgangsmaterials und teilen sich den Anspruch, ein besseres musikalisches Verständnis zu ermöglichen.

Brahms und der Ursatz

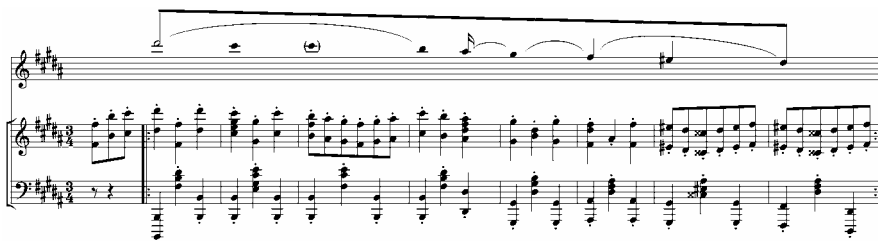
Im Januar 1865 komponierte Johannes Brahms die Eduard Hanslick gewidmeten 16 Walzer für Klavier op. 39. Die Form des ersten Walzers dieser Sammlung lässt sich als Bogenform bzw. dreiteilige Liedform (A–B–A') beschreiben, wobei als auffällige Besonderheiten eine förmliche Ausweitung in die Tonart der III. Stufe (T. 8) sowie die Wiederkehr des Anfangs (T. 17) in der Tonart der IV. Stufe („Subdominantreprise“) zu nennen sind.

Von Heinrich Schenker gibt es zu diesem Walzer⁸ graphische Analysen des Mittel- und Hintergrundes. Das folgende Beispiel zeigt einen Mittelgrundgraphen der ersten acht Takte:



©1935 by Universal Edition A.G., Wien.
Revised Edition ©1956 by Universal Edition A.G., Wien / UE 6869

Im nächsten Notenbeispiel wurden die Töne der Oberstimme des Graphen dem originalen Notentext zugeordnet:



Schenker wertet das *dis* auf der ersten Takteins als Kopftön, von dem aus ein Terzzug zum *b* (T. 4) führt. Das mit Vorhalt erklingende *ais* in der Oberstimme

⁸ Heinrich Schenker, *Der freie Satz, Neue Musikalische Theorien und Phantasien*, Teil III, Wien 1935, rev. Ausg. 1956, Anhang, Figurentafeln Fig. 49, 2 (S. 20) sowie Fig. 110, b 1 (S. 62).

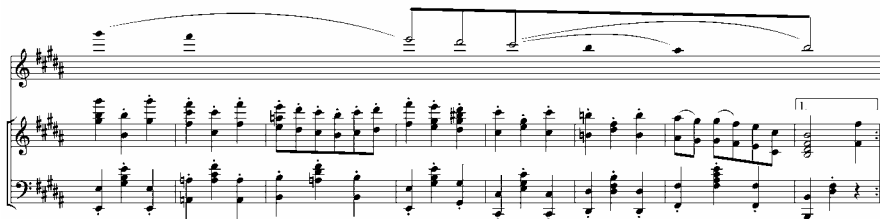
des dritten Taktes gehört nach Schenker nicht zur strukturellen Oberstimme, sondern ist Bestandteil einer Mittelstimme bzw. eines Quartzuges zum *h* aufwärts (*fis-gis-ais-h*). In den Takten 6–8 erkennt Schenker in der Oberstimme einen weiteren Terzzug abwärts (*fis-dis*), den er über das *gis* des fünften Taktes zum Tetrachord erweitert, über das *ais* der dritten Zählzeit des vierten Taktes zum Quintzug vervollständigt und mit dem einleitenden Terzzug (*dis-h*) zum Oktavzug verbindet.

Im Vergleich mit dem ersten Achtakter wirkt der zweite aufgrund kreisender Melodik, der viertaktigen Auskomponierung von zwei Dominantseptakkorden und einer streng hemiolischen Gestaltung der Begleitfigur in der linken Hand kontrastierend:

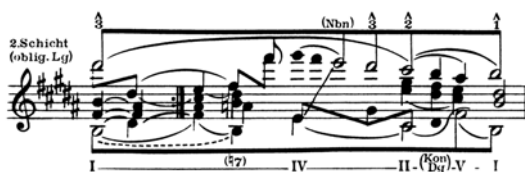
Wie bereits erwähnt schließt sich eine thematische Reprise an, die in der Tonart der Subdominante beginnt und im weiteren Verlauf über die Oberquintausweichung die Ausgangstonart H-Dur wieder erreicht:

In Anlehnung an Schenkers Analyse des Walzerbeginns liegt die Vermutung nahe, dass die Oberstimmenstruktur der Reprise vom *gis* bis zum *h* abwärts führt. Aufgrund der Tatsache, daß Schenker in seinen späteren Arbeiten kadenzielle Aufwärtsbewegungen vom Leitton zum Grundton im Ursatz grundsätzlich eliminiert, wäre im dritt- und vorletzten Takt die Bewegung *h-ais* als Gang in die Mittelstimme zu interpretieren. Das folgende Beispiel setzt die Töne dieser hypothetischen Strukturstimme zum originalen Notentext in Beziehung:

Gegenüber dieser Annahme wirkt Schenkers Analyse kryptisch: das *gis* zum Beginn der Reprise bildet mit dem *fis* des folgenden Taktes lediglich eine Hinführung zu dem auf höchstem Level angesiedelten Ton *e* des vierten Repräsentaktes:



Im gleichen Takt wertet Schenker noch das *dis* der Zwischendominante *gis*-Dur als Urlinienton und erreicht über *cis* die Schlußnote *b* in der zweigestrichenen Oktave. Während Schenkers Analyse der letzten vier Takte unserer Vermutung einer strukturellen Oberstimme in der Reprise entspricht, wird seine eigenwillige Deutung der ersten vier Repräsentakte erst verständlich, wenn man im Lichte der Urlinien-Theorie die Form des ganzen Walzers in den Blick nimmt⁹:



©1935 by Universal Edition A.G., Wien.
Revised Edition ©1956 by Universal Edition A.G., Wien / UE 6869

Für Schenker entsteht das Problem durch den Repriseneintritt in der Tonart der Subdominante bzw. durch die Oberquarttransposition des Walzerbeginns im letzten Achtakter. Denn aufgrund der Urliniendogmatik ist Schenker gezwungen, im Walzer von Brahms die prägnanten Melodietöne *gis* und *fis* des Themenansatzes in *E* ab- und in Verbindung damit das dreigestrichene *e* im vierten Repräsentakt aufzuwerten. Nur auf diese Weise lässt sich mit Hilfe der Interpretation des *E* als Nebennote zu *Dis* der musikalische Zusammenhang des ganzen Satzes mit Hilfe eines Urlinien-Terzzuges erklären:

⁹ Schenker, a. a. O., Fig 48, 2 (S. 20).

Brahms, Walzer Op. 39¹ (vgl. Fig. 110, b1)

©1935 by Universal Edition A.G., Wien.
Revised Edition ©1956 by Universal Edition A.G., Wien / UE 6869

Das gleiche Problem zeigt sich in der graphischen Analyse Schenkers¹⁰ zur Klaviersonate in C, KV 545 („facile“) von W. A. Mozart:

Mozart, Sonate C dur, K. V. 545 1. Satz (vgl. Fig. 124, 5a)

©1935 by Universal Edition A.G., Wien.
Revised Edition ©1956 by Universal Edition A.G., Wien / UE 6869

Auch in diesem Fall kann Schenker seine Idee des Terzzuges der Urlinie nur durch Abwertung der thematischen Reprise in *F* (T. 42) bewerkstelligen. Während sich das Aufgreifen eines Kopftones in Reprisen der I. Stufe generell als Anzeichen einer Unterbrechungsform interpretieren lässt, sperrt sich eine „mehr oder minder getreue Wiederkehr eines Satzteils innerhalb einer Komposition“¹¹, die nicht in der Ausgangstonart erklingt und durch eine zusätzliche thematische Reprise in der Grundtonart rektifiziert wird, grundsätzlich gegen eine solche Systematisierung. Oder anders formuliert: Schenkers Idee der Unterbrechungsform ist harmonisch fundiert und bezieht ihre Stimmigkeit aus dem Phänomen tonartlicher Wiederkehr. Im Falle von thematischen Reprisen ohne tonartliche Übereinstimmung zum Anfang ist Schenker aufgrund der Urliniendogmatik gezwungen, das motivisch-thematische Material unterschiedlich zu gewichten. Für Musikerinnen und Musiker, die seine graphische Analysen als Interpretationen eines Notentextes bzw. als Anleitung zum Hören verstehen wollen und nach einer Stimmigkeit zwischen Analyse und Kunstwerk suchen, sind solcherart wi-

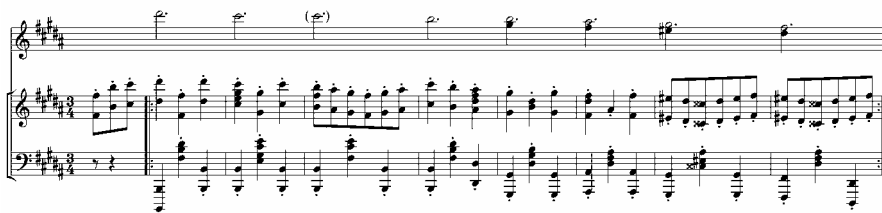
¹⁰ Schenker, a. a. O., Fig. 47, 1 (S. 19).

¹¹ Stichwort *Reprise*, Riemann Musiklexikon, Sachteil, Mainz 1967, S. 794.

dersprüchliche Deutungen der Thematik innerhalb von Bogenformen nur schwer nachzuvollziehen.

Brahms und ein Spielsatz

Schenkers Konstruktion der Oktavtonleiter in den ersten Takten gelingt, weil er das *ais* des *dis*-Moll-Akkordes auf der dritten Zählzeit des vierten Taktes als bedeutsam erachtet. Was Schenkerianern als feinsinnige Wertung gelten mag, entspricht nicht meinem Höreindruck, dass die Melodie vom vierten zum fünften Takt in die Mittelstimme eines kontrapunktischen Satzes abrutscht, dessen Oberstimme idealtypisch über einen Sextzug (*dis-fis*) in die Terz des *dis*-Moll-Schlußakkordes hätte führen müssen¹²:



Aus musikpädagogischer Sicht ist der Sextzug schon wegen seiner gleichmäßigen rhythmisch-melodischen Bewegung zum Klassenmusizieren bzw. zur Karaoke-Ausführung besser geeignet als ein am Oktavzug Schenkers orientierter Oberstimmenverlauf mit seiner Unregelmäßigkeit im vierten Takt. Dem Sextzug gebe ich allerdings nicht nur aus musikpädagogischer, sondern auch musiktheoretischer Sicht den Vorzug, denn zum einen stören an Schenkers Deutung analytische Unstimmigkeiten¹³, zum anderen gibt das Nachzeichnen des realen Oberstimmenverlaufs eine Hörperspektive preis, die der Spielsatzes eröffnet. In ihm manifestiert sich die Oberstimmenstruktur eines Achttakters, die in Verbindung mit einem Sextenparallelismus dazu geeignet ist, die reguläre Ausweichung in die Oberquinte (mit Ganzschluß in der Oktavlage) herbeizuführen:

¹² Dieser Zug (6–5–4–3 in *dis*-Moll), den Brahms in der Oberstimme unterterzt, befindet sich ausschnittsweise in der Baßstimme.

¹³ Eine Unstimmigkeit zwischen graphischer Analyse und Komposition besteht z. B. in der Taktgruppengliederung. In den Takten 4–8 des Walzers überlagern sich motivische und harmonische Ereignisse: Während die Motivik den Verlauf in 2 + 2 Takte teilt, könnte man aufgrund der Harmonik die drei Schlußakte zusammenfassen und in 1+3 Takte gliedern. Schenkers graphische Analyse wird von der harmonischen Lesart dominiert; es wird durch Bogensetzung klar getrennt, was Brahms durch motivische Ausarbeitung kunstvoll verbindet.



Die Tieferlegung des Melodieverlaufs um eine Terz in den Takten 5–8 könnte Brahms wegen des melodischen Ziels bzw. der Oktavlage der förmlichen Kadenz in *dis*-Moll wichtig gewesen sein. Schenker fixiert mit Hilfe seines Graphen den originalen Melodieverlauf, nicht jedoch das Spannungsverhältnis zwischen Norm und Abweichung, das der Spielsatz zu verdeutlichen in der Lage ist. Als Norm wäre dabei die Melodieführung anzusehen, die über einen Sextzug die Oktavlage der Oberquinttonart erreicht und als Abweichung deren Tieferlegung um eine Terz in Verbindung mit der Ausweichung in die Tonart der III. Stufe. Prüft man die Plausibilität dieser These durch eine Stilkopie und manipuliert den originalen Klaviersatz von Brahms derart, dass die Melodie dem Sextzug des Spielsatzes folgt, wären verschiedene Ergebnisse denkbar. Die nachstehenden Beispiele zeigen 1.) zum besseren Vergleich die originalen Takte 1–8 sowie 2.) und 3.) Varianten mit Anlehnung an die Satztechnik von Brahms:

1.) Das Original (T. 1–8)



2.) Stilkopie mit relativ „starker“ Kadenz und Oberquintausweichung



3.) Stilkopie mit „schwacher“ Kadenz, unter Beibehaltung der originalen Baßbewegung in den Schlußtakt



Ein Vergleich zwischen den manipulierten Fassungen und dem Original lässt den Eindruck des Abrutschens der Melodie in die Mittelstimme eines idealtypischen Satzes und somit die satztechnische und ästhetische Besonderheit dieser Stelle deutlich hervortreten.

Die nächsten Notenbeispiele zeigen 1.) die originale Reprise, in der Brahms die eingangs erwartete Oberquintausweichung einlöst (mit dem in die Subdominante transponierten Spielsatz darüber) sowie 2.) und 3.) alternative Fassungen der acht Schlußtakte des Walzers, in denen die Melodie wiederum im Sinne des Sextzuges manipuliert worden ist:

1.) Spielsatz und originaler Klaviersatz

The image shows the original piano accompaniment for the final eight measures of the waltz. It is written in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). The score consists of a treble and a bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a final chord in the right hand.

2.) Stillkopie mit einer Übernahme des Motivs aus dem 7. Takt

This image shows a still copy of the original piano accompaniment, but with a modification in the final measure. The melodic line in the treble staff is altered to incorporate a motif from the seventh measure, creating a different harmonic and melodic conclusion for the piece.

3.) Stillkopie mit einer dem Original angepassten Schlußwendung

This image shows a still copy of the original piano accompaniment with an adapted ending. The melodic line in the treble staff is modified in the final measure to provide a different closure, while the bass staff remains identical to the original score.

Betrachtet man nur diese acht Takte für sich, lassen sich schwerlich satztechnische Gründe dafür finden, warum die Reprise so gestaltet worden ist, wie sie im Original erklingt. Im Gegenteil, es stellt sich die Frage, warum Brahms der »dürren« Oktave auf der Takteins des vierten Taktes den Vorzug gegeben und nicht den technisch problemlos möglichen imperfizierten Außenstimmensatz gewählt hat. Ein möglicher Grund erschließt sich erst aus dem Vergleich von A-Teil und Reprise: der Sekundgang *gis-fis-eis*, der im A-Teil des Walzers den Sekundschrift *eis-dis* in die Oktavlage des *dis*-Moll-Schlußakkordes vorbereitet, kann in der Reprise über den Sekundschrift *ais-b* (entspricht *eis-fis* in Oberquarttransposi-

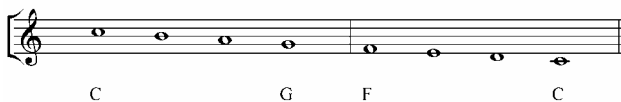
tion) aufwärts in die Oktavlage des Schlußakkordes geführt werden. Die originale Melodieführung erzwingt also lediglich eine Modifikation der melodischen Schlußwendung, während dessen eine Stimmführung im Sinne des Sextzuges entweder die Terzlage im *dis*-Moll-Akkord oder unterschiedliche melodische Gerüsttöne im A-Teil und in der Reprise erfordert hätte. Das folgende Notenbeispiel, in dem zum besseren Vergleich der Gerüstsatz der Reprise oberquinttransponiert wiedergegeben wird, veranschaulicht diesen Sachverhalt:

(in der Reprise original in H-Dur)

Das »Tieferlegen« der Melodie wäre demnach auch als ein technisches Mittel zu bezeichnen, das trotz unterschiedlicher Harmonisierungen eine beinahe identische Melodieführung am Anfang und in der Reprise erlaubt.

Überlegungen zum Schluß

Subdominantreprise, die den Beginn einer Komposition aufgreifen, sind kompositionsgeschichtlich außergewöhnliche Ereignisse. Häufiger ist im 18. Jahrhundert in unterschiedlichen Gattungen dagegen eine Schlußgestaltung anzutreffen, bei der in der IV. Stufe die Oberquintmodulation des Anfangs aufgegriffen und auf diese Weise die Grundtonart abschließend wieder herbeigeführt wird. Beispielhaft lässt sich dieses Formkonzept anhand der zweistimmigen Invention in F-Dur von J. S. Bach (BWV 779) studieren, in der ab Takt 26 die Takte 4–11 in Unterquinttransposition ohne eine einzige Abweichung erklingen. Symbolisiert man die Oberquintmodulation einer Beispielkomposition in C-Dur mit Hilfe des Quartgangs c–g und kombiniert diesen mit seiner Unterquinttransposition, entsteht eine durchgehende Tonleiterbewegung:



Ein solcher Quartgang (c–g) ist zum Beispiel dem Harmonieverlauf der Takte 5–8 des Menuetts Nr. 16 aus dem »Nannerl Notenbuch« (1759) als latente Linie eingeschrieben, ohne sich in der Melodie- oder Baßstimme¹⁴ als unmittelbar hörbares Ereignis zu manifestieren¹⁵. Durch das Wiederaufgreifen der Oberquintmodulation in Unterquinttransposition lässt sich mit Hilfe der vollständigen Tonleiter die formale Disposition des Menuetts veranschaulichen:

Tonleitern im Sinne latenter Linien lassen sich in allen Harmonieverbindungen konstruieren, da sich jede tonale Klangverbindung durch einen Sekundschritt bzw. eine Tonwiederholung in der Oberstimme charakterisieren lässt. Die Prominenz der auf dem Grundton endenden Tonleiter abwärts ist dabei nicht selbstverständlich, denn in den Menuetttakten 5–10 wäre es zum Beispiel auch möglich gewesen, einen Quartgang aufwärts zu konstruieren: ||: fis–g : ||– a–b). Es dürfte insbesondere an unserer Hörerfahrung¹⁶ mit tonaler Musik liegen,

¹⁴ Die Töne des Zuges sind auf die Stimmen verteilt: c und h erklingen als exponierte Baßtöne in den Takten 5 und 6 (bzw. 7 und 8), a und g bilden den Melodieabschluß und erklingen beim Übergang vom 9. zum 10. Takt in der Oberstimme.

¹⁵ Die Bedeutung der Terminologie „latenter“ und „manifeste“ Linien übernehme ich von Martin Eybl aus: *Zweckbestimmung und historische Voraussetzungen der Analytik Heinrich Schenkers*, in: Gernot Gruber (Hrsg.), *Zur Geschichte der musikalischen Analyse*. Bericht über die Tagung München 1993 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 5), Laaber 1996, S. 145–156.

¹⁶ Hierzu zähle ich die Vertrautheit damit, daß in tonaler Musik am Ende vieler melodischer Gestalten eine der skandierten Sprache nachempfundene, abwärts führende Geste anzutreffen ist, daß melodische Schlüsse und kadenzuelle Vorgänge in der Regel zusammenfallen und daß

wenn wir auf den Grundton führende Abwärtsbewegungen gegenüber anderen Verläufen als besonders plausibel empfinden.

In der chiasmischen Harmonik des Menuettanfangs ist ein latenter Terzzug abwärts enthalten, der in Verbindung mit dem Quartgang des Modulationsabschnittes ein Hexachord als Anschauungsmodell für die ersten 10 Takte des Menuetts ergibt:



Mit diesem Sextzug, der eine mögliche Stimmführung des harmonischen Verlaufs darstellt, verbindet sich im Gegensatz zu den Zügen in den Analysen Heinrich Schenkers nicht der Anspruch, den Melodie- und Harmonieverlauf erklären zu können. Er ist ein methodisches Hilfsmittel, durch das sich strukturelle Verwandtschaften aufzeigen lassen, zum Beispiel zwischen den jeweils ersten Abschnitten im Menuett und im Walzer von Johannes Brahms:

Walzer Takt 1–8 / Menuett Takte 1–10

	C	d	G	C	a	H ⁶ ₄	G ⁵ ₃	c
Harmonik Brahms:	C	d	G	C	a	H ⁶ ₄	G ⁵ ₃	c
Harmonik Mozart:	C	G	G	C	C D	G	C D	G

Würde die Strukturtonleiter beim Klassenmusizieren abwechselnd zum Menuett und zum Walzer gesungen, könnten strukturelle Unterschiede zwischen den Tanzsätzen unmittelbar erfahren und auch beschrieben werden.

Der zweite Teil des Menuetts greift motivisch den Anfang wieder auf. Harmonisch beginnt er in der Tonart der V. Stufe und führt zurück in die Grundtonart. Da sich die Akkordverbindung zwischen einleitendem G-Dur- und abschließenden C-Dur-Akkord durch eine Tonwiederholung charakterisieren lässt, ist es möglich, für das ganze Menuett eine durchgehende Tonleiterbewegung zu konstruieren, die im ersten Teil von der Terz zu Quinte (10–9–8–7–

eine metrisch schwere Zeit, der Grundton in der Melodie sowie die Oktavlage im Außenstimmensatz Kennzeichen vollständiger Schlüsse sind.

6–5) und nach dem Doppelstrich über ein Plateau des 5. Tons zum Grundton zurück führt (5→4–3–2–1):



Anhand des Modells lässt sich auch der strukturelle Unterschied in der Formkonzeption zwischen „verkürzter“¹⁷ und vollständiger Reprise in der IV. Stufe veranschaulichen¹⁸, ohne auf die Ebene der motivisch-thematischen Ausarbeitung ausweichen bzw. auf die Notenanalyse zurückgreifen zu müssen:

Walzer Takt 9–16 / Menuett Takte 11–14

The image shows a single musical note G4 on a treble clef staff. Below the staff is a table comparing the harmonization of this note in Brahms and Mozart.

Harmonik Brahms:	G			C
Harmonik Mozart:	G	D	G	C

¹⁷ Der Begriff der „verkürzten“ Reprise ist im deutschen (wissenschaftlichen) Sprachgebrauch unglücklich gewählt. Er bezieht seine Legitimation aus einer primär motivisch-thematischen Lesart und suggeriert ein hierarchisches Verhältnis zwischen unverkürztem (vollständigen) Modell und verkürzter (unvollständiger) Abweichung. Geeigneter wären Begriffe, die verschiedene Reprisenmodelle (z. B. das Wiederaufgreifen des Modulationsabschnittes oder das des Seitensatzes etc.) als eigenständige Formkonzepte ansprechen würden. In Ermangelung alternativer (deutscher) Begriffe wurde hier der Terminus „verkürzte“ Reprise dennoch verwendet. Vgl. hierzu Wolfgang Gersthofer, *Mozarts frühe Sinfonien (bis 1772), Aspekte frühklassischer Sinfonik*, Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Bd. 10, Salzburg 1993, S. 44 ff.

¹⁸ In dem folgenden Notenbeispiel wurde die Wiederholung der Takte 5 und 6 im Menuett aus Gründen der Übersichtlichkeit unterschlagen. Für die jeweils vorletzten Melodietöne in der Strukturstimme (a und d im jeweiligen Abschnitt) wurde darüber hinaus in der Menuett-harmonisierung C-Dur bzw. F-Dur angegeben. Diese Chiffrierung entspricht meiner Hörweise des zweistimmigen Satzes. Den mehr als zweistimmigen Kadenzten aus dem Notenbuch der Mozarts von 1759 lässt sich jedoch entnehmen, dass für die Außenstimmterz aus 4. und 6. Ton auch eine Harmonisierung als Sp bzw. II. Stufe gebräuchlich gewesen ist.

Walzer Takt 17–24 / Menuett Takte 15–18



Harmonik Brahms:	F	g	C	F	d	C	G	C
Harmonik Mozart:	die ersten vier Repräsentakte "fehlen"			F G	C	F G	C	

Die Tonleiter als didaktisches Modell erleichtert das Aufzeigen struktureller Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen entsprechenden Kompositionen und die Fokussierung der Wahrnehmung auf bestimmte strukturelle Merkmale des Tonsatzes. Aus diesem Grunde sehe ich in dem folgenden, um zwei Rhythmusstimmen erweiterten Spielsatz, der in C-Dur notiert worden ist und zum Walzer von Brahms in H-Dur gesungen werden kann, nicht nur ein Mittel zur musikpädagogischen Betätigung, sondern auch ein musiktheoretisches Anschauungsmodell, das ein satztechnisches bzw. strukturelles Verständnis für eine standardisierte Harmonik¹⁹ und ein gängiges Formkonzept ermöglicht:



¹⁹ Die zahlreichen Würfelspiele, die im ausgehenden 18. Jahrhundert von bekannten Autoren wie z. B. von Johann Philipp Kirnberger (*Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist*, 1757), Carl Philipp Emanuel Bach (*Einfall, einen doppelten Contrapunct in der Octave von sechs Tacten zu machen, ohne die Regeln davon zu wissen* ca. 1757); Joseph Haydn (*Gioco Filarmonico, Philharmonisches Spiel oder die Kunst, auch ohne Kenntniß des Contrapunctes eine unendliche Anzahl Menuetten zu componiren*, 1790) und Wolfgang Amadeus Mozart (*Musikalisches Würfelspiel, Anleitung so viel Walzer oder Schleifer mit zwei Würfeln zu componiren so viel man will ohne musikalisch zu seyn noch etwas von der Composition zu verstehen*, KV Anh. 294d, posthum 1793) veröffentlicht wurden, zeugen davon, dass vielen Komponisten dieser Umstand bewußt gewesen ist.

Ulrich Kaiser

The first system of the musical score consists of three staves. The top two staves are for a melodic instrument, likely a flute or violin, and contain a sequence of eighth notes with stems pointing up and down in an alternating pattern. The bottom two staves are for a piano accompaniment, featuring a steady eighth-note bass line in the left hand and a series of chords in the right hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score also consists of three staves. The top two staves continue the melodic line from the first system, with the eighth notes now having stems pointing down and up in an alternating pattern. The piano accompaniment continues with the same eighth-note bass line and chords. The system concludes with a double bar line.