

3 – Musik analysieren – historische Schlaglichter

Die Geschichte der musikalischen Analyse reicht zwar weit zurück,²¹⁵ als kompositionstheoretisch systematisiertes Verfahren im modernen Sinne lässt sie sich allerdings vor allem seit der Frühen Neuzeit nachvollziehen. Mindestens seit dem Mittelalter gehört Kompositionsanalyse zum musiktheoretischen Methodenfundus, doch wurde sie lange vorrangig als didaktisches Instrument genutzt, so insbesondere zur modalen Bestimmung von Musik. Die modusorientierte Analyse bildet eine von zwei Traditionslinien, aus denen sich die moderne musikalische Analyse entwickelt; die zweite ist die des Übertrags rhetorischer Konzepte auf die Musik, die eine Perspektivöffnung auf die Formung von Musik ermöglichte. Ian Bent sieht in den Anfängen der analog zur Literatur auf den Terminus *musica poetica* gebrachten Disziplin – insbesondere in der *Musica* des Nikolaus Listenius (1537) – den Moment, in dem »the idea of ›form‹ entered musical theory«.²¹⁶ Statt Bestimmung modaler Disposition und anderer materialer Eigenschaften rückt dabei die analytische Betrachtung und Deutung eines – wie auch immer gearteten bzw. konzeptualisierten – (Werk-)Ganzen oder des Zusammenhangs seiner Teile ins Zentrum des Interesses. Den didaktischen Charakter besitzt die musikalische Analyse bis heute, wie nicht nur musikwissenschaftliche und -theoretische Curricula an Hochschulen und Universitäten beweisen, in denen Kurse zu Satz- und Formenlehre zum grundständigen Lehrportfolio gehören. Auch Fragen, die über das primär technische Moment einer auf die Gemachtheit einer Komposition abzielenden Anwendung hinausgehen wie solche der Musik- und Kulturgeschichte, der

215 So widmet etwa Hermann Beck der europäischen und der chinesischen Antike einige Bemerkungen. Vgl. Beck, *Methoden der Werkanalyse* (wie Anm. 4), S. 9–18.

216 Bent, »Analysis« (wie Anm. 4).

Gattungsästhetik oder der Interpretationsgeschichte, sind ohne analytisches Besteck kaum hinreichend zu bearbeiten.

Verfolgt man die deutschsprachige Begriffsgeschichte der Analyse zurück, so stößt man auf das Wort ›Zergliederung‹, das im kompositionstheoretischen Schrifttum des 18. Jahrhunderts zwei Bedeutungen haben kann: einerseits die betrachtende Zergliederung des Aufbaus und der Struktur einer Komposition, andererseits die kreative Zergliederung thematischen Materials, also die kompositorische Technik. Während sich Ersteres nur mittelbar auf den Kompositionsprozess bezieht und vor allem die Ebene der Beurteilung betrifft, ist Letzteres von direkt kompositionshandwerklicher Bedeutung. Von einer Analyse als ›reiner‹ Anschauung musikalischer Strukturzusammenhänge im Sinne einer eigenständigen Werkinterpretation ist allerdings selten die Rede, was jedoch nicht weiter wundern nimmt. Auch das Analysieren als Betrachtung hat für die Kompositionslehren eine didaktische, auf den Kompositionsprozess gerichtete Funktion: Dem konstruktiven Zergliedern musikalischen Materials muss bereits eine (implizite) Analyse seines kompositorischen Potenzials vorausgegangen sein. Zugleich soll die betrachtende Zergliederung den angehenden Tonsetzer in einen virtuellen Nachvollzug des kreativen Prozesses versetzen, der ihn wiederum zur eigenen kompositorischen Leistung veranlasst. So wohnt auch der Betrachtung, der Anschauung eine kreative Agenda inne. Die disziplinäre Verselbständigung der Analyse zu einer primär betrachtenden, werkinterpretatorischen Praxis vollzieht sich daraufhin unter dem starken Einfluss einer Musikkritik, die spätestens seit den 1760er-Jahren weitgehend institutionalisiert ist. Es ist genau diese Zeit des späten 18. Jahrhunderts, in der sich auch und gerade die musiktheoretische Analyse für ästhetische Fragen öffnet und damit auch die historische Dimension des Phänomens Musik aufdeckt, die unmittelbar oder auch mittelbar musikkritisches Nachdenken und Schreiben erst ermöglicht.

Das vorliegende Kapitel widmet sich zunächst – nach einem kurzen Exkurs in heutige lexikalische Bestimmungen – dem zeitgenössischen Analysebegriff des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Sodann folgt ein chronologisch aufgebauter Überblick über den Einsatz musikalischer Analyse in deutschsprachigen Kompositionslehren und in den Instrumentalschulen der Zeit. Ansatzweise geht es dabei auch um eine kritische Diskussion, mehr jedoch um die Dokumentation von historischen Analysebegriffen im Hinblick auf ihren Umgang mit musikalischen Werkstrukturen. Dieser Überblick soll dabei helfen, anschließend zu zeigen, inwiefern die Musikzeitschriften des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts mit der musikkritischen Werkanalyse ein eigenes Paradigma der Werkbetrachtung etablieren.

3.1 Begriffsgeschichte

Etymologisch betrachtet, stammt das Wort ›Analyse‹ von griech. ἀνάλυσις (análysis, dt. Auflösung) ab und meint, unabhängig von der jeweiligen Disziplin, in der sie zur Anwendung kommt, die Auflösung bzw. Zergliederung eines Gegenstandes in die ihn konstituierenden Bestandteile. Auf die Musik bezogen, widmet sich Analyse, so Gruber, »der Aufdeckung und Vermittlung sinntragender Zusammenhänge innerhalb eines Musikstückes, zwischen mehreren Werken (auch unterschiedlicher Komponisten), innerhalb einer Gattung, eines Stils, einer Epoche oder über Gattungs-, Stil- und Epochengrenzen hinweg.«²¹⁷ Demzufolge ist sie auf das ausgerichtet, »was man allgemein als ›Sinnzusammenhänge‹ einem Musikwerk zuschreiben kann.«²¹⁸ Dieser Auffassung liegt ein musikalischer Werkbegriff innerhalb eines stil- und gattungsästhetisch eigendynamischen geschichtlichen Prozesses zugrunde, der vielleicht der musikwissenschaftlichen Kunstwerkhermeneutik seit dem späten 19. Jahrhundert entspricht, nicht aber Geltung für das beanspruchen kann, was Analyse in anderen Zeiten bedeutete. Bent betont in seinem Überblicksartikel den historischen Perspektivenreichtum musikalischer Analyse noch über die interpretierende Anschauung musikalischer Werke hinaus. Zwar bestimmt auch er sie als »the interpretation of structures in music, together with their resolution into relatively simpler constituent elements, and the investigation of the relevant functions of those elements.«²¹⁹ Er betont jedoch, dass Analyse auch als kompositionstechnisches bzw. -didaktisches Verfahren Anwendung findet, und stellt heraus: »The fields overlap but with essential differences of subject, of aim and of method.«²²⁰ Worin diese Unterschiede bestehen, wird sich aus dem Folgenden ergeben.

In Grubers Bestimmung des Begriffs ist die historische Erfahrung des Fachs Musikwissenschaft in seiner ganzen disziplinären Breite aufgehoben. Was in modernen Lexika daher weitgehend bestimmt scheint – wenn auch, wie die kurzen Ausschnitte aus Grubers und Bents Zugriffen zeigen, mit durchaus unterschiedlichen, gewiss aus unterschiedlichen Fachtraditionen begründeten Gewichtungen –, beginnt seine terminologische und methodologische Manifestierung im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Dieser Begriffsbildung soll im Folgenden auf den Grund gegangen werden, um mögliche Perspektiven auf Analyse um 1800 einzukreisen und vor allem, um im Anschluss aufzuzeigen, welche methodischen Unterschiede die musikkritische Werkanalyse auszeichnet. Dabei ist zu bedenken, dass die musikalische Analyse auf der einen Seite

217 Gruber, »Analyse« (wie Anm. 3)

218 Ebd.

219 Bent, »Analysis« (wie Anm. 4).

220 Ebd.

im späten 18. Jahrhundert vermehrt durch die Entstehung moderner Kompositionslehren greifbar wird, auf der anderen Seite aber oft einer Systematik entbehrt oder diese zumindest nicht immer explizit macht. Daraus resultiert, wie Bent darlegt, eine Vielzahl an Termini, die (weitgehend) synonym für das Analysieren von Musik verwendet werden, so etwa »*auffassen, betrachten, beurtheilen, entdecken, enträthseln, erklären, erläutern, phrasiren, zergliedern, zerlegen*«, wobei jeder einzelne eigene Bedeutungen mit sich bringe.²²¹ Worte wie »betrachten« oder »beurtheilen« gehören zum Kernvokabular des musikkritischen Sprachgebrauchs um 1800 und werden im Lauf dieser Arbeit immer wieder auftauchen, ohne dass dabei jedoch die terminologischen Nuancen im Detail aufgeschlüsselt werden sollen oder können. Vielmehr seien sie verstanden als Synonyme eines im Entstehen befindlichen Analysebegriffs, auf den sie sich als kleinsten gemeinsamen Nenner beziehen.

In aller Regel greifen Autoren im 18. Jahrhundert auf den Terminus »Zergliederung« zurück, der in der deutschsprachigen Literatur weitaus älter zu sein scheint als jener der »Analyse«.²²² In seiner Studie zur musikalischen Analyse im 19. Jahrhundert verfolgt Bent die historische Genese dieses Wortes zurück und widmet sich auch der Begriffsbildung im 18. Jahrhundert. Demnach kursiert das Wort zunächst in rhetorischen Kontexten, ehe es auch eine dezidiert musikalische Zuschreibung erhält.²²³ Die deutschsprachige Begriffsgeschichte reicht dabei mindestens ins 17. Jahrhundert zurück. So lautet schon der Eintrag »Glidern/Entglidern/Zerglidern« in Kaspar von Stieler's Wörterbuch *Der teutschen Sprache Stammbaum und Fortwachs* aus dem Jahr 1691: »[M]embratim secare, membra articulatum dividere, obtruncare, mutilare, deartuare.« Unter der Ableitung »Zergliderung« (im selben Eintrag) findet sich zusätzlich die Übersetzung »sectio, anatome, anatomia«.²²⁴ Wenngleich der Eintrag selbst keine musikalische Definition liefert, ist hierin bereits eine der beiden potenziellen Bedeutungen von musikalischer »Zergliederung« enthalten, nämlich das gleichsam anatomische Zerlegen einer Komposition in ihre einzelnen Bestandteile.

221 Ders., *Music Analysis in the Nineteenth Century* (wie Anm. 32), S. xii. Hervorhebungen im Original.

222 Eine Ausnahme findet sich etwa bei Friedrich Wilhelm Marpurg, der im Register seiner *Abhandlung von der Fuge* den Begriff »Analysis« als Alternative für den – im Gegensatz dazu jedoch lexikalisch verzeichneten – Terminus »Zergliederung« angibt. Ein Eintrag zu »Analysis« oder »Analyse« findet sich indessen nicht. Vgl. Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, 2 Bde., Berlin 1753, Register, ohne Seitenangabe.

223 Vgl. Bent, *Music Analysis in the Nineteenth Century* (wie Anm. 32), S. 21 ff.

224 Kaspar von Stieler, *Der teutschen Sprache Stammbaum und Fortwachs oder teutscher Sprachschatz*, Nürnberg 1691, Sp. 670, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11069100-0>> 05.06.25.

Eine zweite, nicht von der ersten unabhängige Bedeutung kommt durch die Kompositionslehren insbesondere des 18. Jahrhunderts hinzu, in denen »Zergliederung« einen bestimmten Vorgang beim Komponieren selbst bezeichnet: das motivische Zerlegen, etwa eines Fugenthemas, in seine Einzelteile, die sogleich in einem kreativen Prozess wieder (neu) zusammengefügt werden. Diese beiden Bedeutungen sind so eng aufeinander bezogen, dass sie ohnehinander kaum zu denken sind, denn wo der Komponist das kompositorische Potenzial zum Beispiel seiner Melodie analysiert, das heißt sie in ihre Einzelteile zerlegt, um diese anschließend kreativ zu synthetisieren, muss der Betrachter in seiner Analyse der strukturellen Zusammenhänge den Kompositionsprozess gedanklich durchspielen, den kreativen Prozess also virtuell selbst vollziehen, um in die Strukturlogik des Werks zu tauchen. Zergliedert wird demnach etwas, das zuvor aus Zergliedertem zusammengesetzt war (komponiert) – und sich folglich auch wieder zusammensetzen lässt. Das Analysieren von Musik ist demzufolge ebenso ein kompositorischer Akt wie das Komponieren von Musik ein analytischer ist.

Eine Bestimmung der Zergliederung als kompositorisches Verfahren findet sich sodann in Johann Adolph Scheibes *Critischem Musikus*. Als Beispiel führt er ein längeres Fugenthema an, bei dem man, wenn man es »zergliedern wollte, [...] zuerst einen Satz, oder Takt, und alsdann auch das übrige gleichsam zertheilet, ausführte, und folglich alle Theile des Hauptsatzes, als besondere Sätze betrachtete, und durch eine verschiedene Ausführung von einander absonderte«, ²²⁵

Aus dieser Bedeutung einer kreativen Zergliederung geht die einer betrachtenden hervor. So nutzt Friedrich Wilhelm Marpurg den Terminus in seiner *Abhandlung von der Fuge* – nicht nur, aber auch – in diesem Sinne, wenn er zum Schluss seines Lehrwerks eine Fuge untersucht. ²²⁶ Zugleich begründet er den Sinn und Zweck des Zergliederns aus einer genuin kompositionspraktischen Sicht: Um das Komponieren einer Fuge zu erlernen, sei es am besten, »daß man zuförderst die Exempel der besten Contrapunctisten nachzumachen suchet, bevor man auf ein Gerathewohl aus freyem Kopfe etwas hinschreibt.« ²²⁷

Für die Kompositionslehre hat die analytische Erkenntnis also die Funktion, einen Prozess der Nachahmung anzustoßen und damit einen aktiven Prozess in Gang zu setzen: »Zergliederung, then, looked forward and backward. It was an agent that served both the production of a work and its reduction to

225 Johann Adolph Scheibe, *Der Critische Musicus*, Teil 1–4 (1745), S. 692f, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599387-5>> 05.06.25.

226 Marpurg, *Abhandlung von der Fuge* (wie Anm. 222), S. 136–141.

227 Ebd., S. 141.

prime causes.«²²⁸ Genau diese Doppelbedeutung des Begriffs betont sodann auch Heinrich Christoph Koch, der diese in seinem *Musicalischen Lexicon* wie folgt – und wohl als erster deutschsprachiger Musiklexikograf in dieser Deutlichkeit – ausbuchstabiert: »In der Musik braucht man diesen Ausdruck theils in der Kritik, wenn man die einzelnen Sätze, aus welchen ein Tonstück verbunden ist, für sich besonders, es geschehe nun in Rücksicht auf ihren Inhalt, oder auf ihre Form u. s. w. betrachtet, um nach der Beschaffenheit derselben das Ganze zu würdigen.«²²⁹ Das ist der analytische Bestandteil des Begriffs, den auf die Komposition bezogenen lässt Koch sogleich folgen: Dort verstehe man darunter, »daß man einen Theil eines solchen melodischen Satzes, der zwar an sich selbst einen vollständigen Sinn bezeichnet, durch Versetzungen, durch andere Wendungen u. dgl. Hülfsmittel erweitert, und dadurch dem ganzen melodischen Theile mehr Bestimmtheit seines Inhaltes ertheilet.«²³⁰

Koch erläutert also nicht nur die Zergliederung als kompositorisches Verfahren der Materialverarbeitung, sondern auch als Anwendungsbereich in der Werkbetrachtung: in einer Kritik, die sich analytischer Verfahren bedient, um ein qualifiziertes Urteil über eine Komposition fällen zu können, um also »das Ganze zu würdigen« und nicht nur dessen Teile. Und in der Tat ist es gerade die Musikkritik, die die Werkanalyse als eigenes Verfahren institutionalisiert. Im Folgenden sei gezeigt, wie ausgewählte deutschsprachige Kompositions-, aber auch Instrumentallehren bis ins frühe 19. Jahrhundert von Techniken musikalischer Analyse Gebrauch machen.

3.2 Rhetorik – Formenlehre – Werk Ganzes – Stationen der Analyse

In der frühneuzeitlichen Theorie ist es insbesondere die von Joachim Burmeister in der *Musica poetica* präsentierte Analyse von Orlando di Lassos Motette *In me transierunt*,²³¹ die der Forschung als ein besonders frühes und zugleich paradigmatisches Beispiel für historische Analysepraxis gilt.²³² Burmeister verfährt

228 Bent, *Music Analysis in the Nineteenth Century* (wie Anm. 32), S. 22.

229 Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*, Offenbach a. M. 1802, Sp. 1756, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10271116-1>> 05.06.25.

230 Ebd., Sp. 1756.

231 Joachim Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606, S. 73f, <<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000517D00000000>> 05.06.25.

232 Vgl. Gruber, »Analyse« (wie Anm. 3). Bent, »Analysis« (wie Anm. 4). Gottfried Scholz, »Zur rhetorischen Grundlage von Joachim Burmeisters Lassus-Analyse. Ein Beitrag

dabei in fünf Schritten und legt zugleich die wohl erste formale Definition musikalischer Analyse vor:²³³

Analysis cantilenæ est cantilenæ ad certum Modum, certumque Antiphonarum Genus pertinentis, et in suas affectiones sive periodos, resolvendæ, examen quò artificium, quò unaquæque periodus scatet, considerari et ad imitandum assumi potest. Partes Analyseos constituuntur quinque 1. Modi inquisitio. 2. Generis Modulaminum: et 3. Antiphonarum indagatio. 4. Qualitatis consideratio. 5. Resolutio carminis in affectiones, sive peridos.²³⁴

Jeden einzelnen der fünf Schritte bestimmt er anschließend genauer. Zudem führt Burmeister an, dass eine Komposition aus drei Teilen zu bestehen habe, die er aus der Rhetorik bezieht: aus dem »exordium«, dem »corpus carminis« sowie einem Schlussteil.²³⁵ Diesen drei Formabschnitten widmet er im Folgenden eine genauere Erörterung, ehe er zu seiner Beispielanalyse von Lassos Motette voranschreitet. Er bestimmt zunächst den Modus, das Tongeschlecht, die Art des Kontrapunkts sowie die Verbindung der Tetrachorde.²³⁶ In einem zweiten Teil wendet er sich der Form der Komposition zu, die er in neun Abschnitte eingeteilt sieht, in denen er rhetorische Figuren identifiziert.²³⁷ Die Analyse dient Burmeister der Exemplifizierung des zuvor eingeführten Interpretationsschemas. Es handelt sich um ein formalisiertes Verfahren zur Identifikation und funktionalen Bestimmung konstitutiver Bestandteile einer Komposition mit dem Ziel, ihren rhetorischen Gehalt zu bestimmen – vom Allgemeinen zum Besonderen fortschreitend, von der Modusbestimmung eines Stücks hin zur Untersuchung darin erzielter Einzelaeffekte im

zur Frühgeschichte der Musikanalytik«, in: Gruber (Hrsg.), *Zur Geschichte der musikalischen Analyse* (wie Anm. 5), S. 25–44. Beck, *Methoden der Werkanalyse* (wie Anm. 4), S. 94–104. Siehe auch die instruktive analysetheoretische Website zu der Analyse mit vollständiger Übersetzung des entsprechenden Teils aus Burmeisters Traktat: Moritz Heffter, »Figurenlehre«, <<http://figuren.moritz-heffter.de/>> 05.06.2025.

233 Vgl. Bent, »Analysis« (wie Anm. 4).

234 Burmeister, *Musica poetica* (wie Anm. 231), S. 71 f. »Eine *Cantilena* zu analysieren heißt, dass man sie daraufhin untersucht, welchen Modus sie hat, welche Art des Kontrapunkts verwendet wurde und in welche Affekte oder auch Abschnitte sie zerfällt. Dann geht es darum, das herauszugreifen, was man selbst nachahmen kann. Die Teile der Analyse sind also folgende: 1. Modusbestimmung, 2. Bestimmung des Ambitus der Stimmen, 3. Frage nach der Art des Kontrapunkts, 4. Überlegungen zu den Tetrachorden (mi/fa), 5. Unterteilung des Stückes in einzelne *affectiones* oder Abschnitte.« Übersetzung: Moritz Heffter, »Figurenlehre« (wie Anm. 232).

235 Vgl. Burmeister, *Musica poetica* (wie Anm. 231), S. 72.

236 Vgl. ebd., S. 73.

237 Vgl. ebd., S. 73 f.

formal-dramaturgischen Gesamtzusammenhang. Sinn und Zweck der Analyse ist letztlich ein kompositionsdidaktischer, nämlich ein auf die Nachahmung gerichteter (»et ad imitandum assumi potest«). Hermann Beck stellt zudem heraus, dass es kein historischer Zufall sei, dass die Werkanalyse im Zusammenhang mit einer Kodifizierung musikalischer Rhetorik entstehe: Mit der Systematisierung der einzelnen Figuren sei »die Voraussetzung gegeben, das musikalische Werk, zumindest in gewissen Teilbereichen, sowohl im Großaufbau seiner Glieder wie auch in Detail-Wendungen nach dem Vorbild der Rhetorik zu komponieren – und umgekehrt zu analysieren«.²³⁸

Der vorliegende Überblick folgt aus pragmatischen Gründen den gängigen Darstellungen zur Analyse darin, dass er wie diese die über 100-jährige analysehistorische Lücke zwischen Burmeister und Johann Mattheson klaffen lässt. Becks Einschätzung, dass »die Musiktheorie im weiteren Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts die Werkanalyse insgesamt nur sporadisch eingesetzt« habe,²³⁹ ist allerdings mindestens insofern einzuschränken, als er sich dabei auf die schriftlich überlieferten Zeugnisse, also auf Theoretika bezieht. Im Zusammenhang damit sei daran erinnert, dass Analyse als didaktisches Werkzeug der Werkbetrachtung eine im Theorieunterricht gängige Praxis stets war und ist. Gleichzeitig wäre auch zu fragen, ob nicht ein gründliches Studium der Theoriequellen im 17. und frühen 18. Jahrhundert – das freilich nicht von dieser Arbeit zu leisten ist – zu einem anderen Ergebnis käme: Es erscheint höchst unwahrscheinlich, dass musiktheoretische Traktate nach Burmeister keinen Gebrauch von Analyse gemacht haben sollen.²⁴⁰ So besteht nach Ansicht des Verfassers kaum ein Zweifel daran, dass Analyse, wenn auch nicht in einer Breite von Theorieschriften so methodisch festgelegt wie bei Burmeister, weiterhin integraler Bestandteil des theoretischen Unterrichts gewesen ist.²⁴¹ Inwieweit dort die Rhetorik als analytisches Instrumentarium von gesonderter Bedeutung ist, bedürfte indes eigener Untersuchungen.

In den Kompositionslehren des 18. Jahrhunderts²⁴² gibt es wiederum zahlreiche Beispiele verschriftlichter musikalischer (Teil-)Analysen, die im Rahmen der während der Aufklärung entstehenden Ästhetik und der damit

238 Beck, *Methoden der Werkanalyse* (wie Anm. 4), S. 100.

239 Ebd., S. 105.

240 Daran ändert auch die entsprechende Lücke in Grubers Darstellung nichts. Vgl. Gruber, »Analyse« (wie Anm. 3).

241 Vgl. Bernd Redmann, *Entwurf einer Theorie und Methodologie der Musikanalyse* (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik 9), Laaber 2002, S. 14.

242 Einen kommentierten Überblick über zahlreiche wichtige deutschsprachige Kompositionslehren seit der Jahrhundertmitte liefern: Ernst Apfel und Theo Schmitt, *Geschichte der Kompositionslehre. Das 18. Jahrhundert*, Teil I. Band 2: *Die deutschen Kompositionslehren 1745–1798* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 132), Wilhelmshaven 2002.

einhergehenden Veränderungen in der Musiktheorie neue Pfade zu beschreiten beginnen. Jedoch findet in vielen davon Analyse allenfalls implizit statt oder wird zumindest nicht methodisch explizit gemacht. Ein Streiter für diese Veränderungsprozesse ist Johann Mattheson, der sich nicht nur als Pionier der Musikpublizistik hervorgetan hat,²⁴³ sondern vor allem auch mit seinem weithin einflussreichen *Vollkommenen Capellmeister*²⁴⁴ wichtige Impulse für die zeitgenössische Musiktheorie und Analyse liefert. Dass er in beiden Bereichen Maßgebliches schafft, ist dabei kein musikgeschichtlicher Zufall, sondern entspricht ein und derselben frühaufklärerischen Agenda, in deren Sinne Mattheson gegen Teile der musiktheoretischen Tradition ins Feld zieht.²⁴⁵

Matthesons Zergliederung eines Menuetts²⁴⁶ stellt historisch »die erste Formanalyse einer Periode«²⁴⁷ dar, und insbesondere die später folgende Betrachtung einer nicht näher bezeichneten Arie Benedetto Marcellos²⁴⁸ ist ein allgemeiner Referenzpunkt für die Methodengeschichte musikalischer Analyse im 18. Jahrhundert. Die Marcello-Zergliederung platziert Mattheson im 14. Kapitel des zweiten Teils, am Schluss der Melodielehre seines *Capellmeisters*, um das zuvor etablierte Instrumentarium melodischer Erfindungs- und Einrichtungskunst auf ein konkretes Beispiel anzuwenden. Ausgangspunkt ist die rhetorische Trias aus *Dispositio*, *Elaboratio* und *Decoratio*, ähnlich also Burmeisters Ansatz und somit den rhetorischen Unterbau bestätigend, den auch Matthesons Rekurs auf Musik als »Klang-Rede« zum Ausdruck bringt.²⁴⁹ Darauf basierend, definiert Mattheson sechs Bestandteile, die eine gut ausgearbeitete Komposition ausmachen. In der auf diese Bestimmung ausgerichteten Analyse seien »diejenigen sechs Stücke zu beobachten, die einem Redner vorgeschrieben werden, nemlich de[r] Eingang, Bericht, Antrag, die Bekräftigung, Wiederlegung und de[r] Schluß«,²⁵⁰ oder im lateinischen Vokabular: *Exordium*, *Narratio*, *Propositio*, *Confirmatio*, *Confutatio* und schließlich *Peroratio*. Im Folgenden erläutert Mattheson die Bedeutung dieser Begriffe.²⁵¹

243 Siehe Kapitel 2.1.

244 Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (wie Anm. 27).

245 Vgl. Rentsch, »Mit Geschmack gegen wissenschaftliche Idiotie« (wie Anm. 69), S. 248–265.

246 Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (wie Anm. 27), S. 224 f.

247 Anne-Sophie Lahrman, »Rameau versus Kirnberger: Analyseansätze im Vergleich«, in: Birger Petersen (Hrsg.), *Rezeption und Kulturtransfer. Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau*, Mainz 2016 (= Spektrum Musiktheorie 4), S. 141–148, hier: S. 142.

248 Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (wie Anm. 27), S. 237 ff.

249 Vgl. ebd., S. 82.

250 Ebd., S. 234.

251 Ebd., S. 236: »Das Exordium ist der Eingang und Anfang einer Melodie, worin zugleich der Zweck und die gantze Absicht derselben angezeigt werden muß,

Dergestalt versammelt er das analytische Instrumentarium, mit dem er sich anschließend – ab Paragraf 14, »[z]um Beweisthum dessen, was bisher berichtet worden«²⁵² – der Marcello-Arie zuwendet und diese in den Paragrafen 15 bis 22 mit den zuvor erläuterten Termini mitsamt Notenbeispielen zergliedert. Seine Analyse orientiert Mattheson dabei streng an diesen Begriffen und untersucht mit methodischer Gewissenhaftigkeit die einzelnen rhetorischen Abschnitte der Arie Schritt für Schritt:

Das Exordium oder den Eingang unsrer Arie macht dieser Satz oder dieses Baß-Thema:



Dasselbe wird darauf alsofort ohne weitem Umschweif, von der Sing-Stimme ergrifen, und weil es schon die gantze Absicht der Melodie entdecket, folgender Gestalt fast gleich-lautend, im höhern Ton nachgemacht:



Und dieses ist eigentlich die Narratio, welche bis an eine Cadentz, mit völligem Wort-Verstande, fortgesetzt wird.²⁵³

In dieser Weise ordnet Mattheson die Formteile des Stücks den einzelnen Sinnabschnitten einer guten »Klang-Rede« zu und verbindet dabei dramaturgische Fragen mit solchen der rhetorischen Mittel und modalen Struktur, wobei er seine Anmerkungen am Notentext direkt exemplifiziert, den er mit Buchstaben zur analytischen Orientierung ausgestattet hat:

damit die Zuhörer dazu vorbereitet, und zur Aufmerksamkeit ermuntert werden. [...] Die Narratio ist gleichsam ein Bericht, eine Erzählung, wodurch die Meinung und Beschaffenheit des instehenden Vortrages angedeutet wird. [...] Die Propositio oder der eigentliche Vortrag enthält kürztlich den Inhalt oder Zweck der Klang-Rede, und ist zweierley: einfach, oder zusammengesetzt, wohin auch die bunte oder verbrämte Proposition in der Ton-Kunst gehöret, von welcher die Rhetoric nichts meldet. [...] Die Confutatio ist eine Auflösung der Einwürffe, und mag in der Melodie entweder durch Bindungen, oder durch Anführung und Wiederlegung fremdscheinender Fälle ausgedruckt werden [...]. Die Confirmatio ist eine künstliche Bekräftigung des Vortrages, und wird gemeinlich in den Melodien bey wolersonnenen und über Vermuthen angebrachten Wiederholungen gefunden; worunter aber die gewöhnlichen Reprisen nicht zu verstehen sind. [...] Die Peroratio endlich ist der Ausgang oder Beschluß unsrer Klang-Rede, welcher, vor allen andern Stücken eine besonders nachdrückliche Bewegung verursachen muß.«

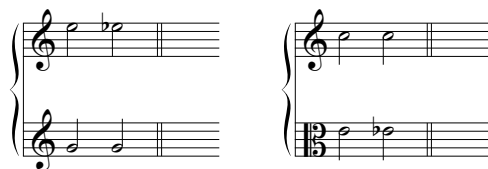
252 Ebd., S. 237.

253 Ebd., S. 237.

lediglich fünf erschienen sind.²⁵⁸ Es handelt sich dabei um eine Elementarlehre, die in fortschreitender Weise die vertikalen und horizontalen Dimensionen klanglicher Gestaltung behandelt. Zu Beginn des vierten Teils, der »Erläuterung der betrüglichen Tonordnung«, diskutieren die beiden Dialogpartner, der »Praeceptor« in der Rolle des Lehrers, der »Discantista« in der Rolle des Schülers, ein spezifisches tonsetzerisches Problem anhand von Girolamo Frescobaldi *Toccata duodecima* aus dessen *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo*. Der »Praeceptor« kündigt den Komponisten als »das **Ungeheuer**, sage ein **Wunder seiner Zeit**« an.²⁵⁹ Sodann ruft er ein bereits zuvor angesprochenes Problem den Septimengang betreffend in Erinnerung, ehe er die gesamte Toccata als Anschauungsbeispiel folgen lässt, jedoch nicht in ihrer Originalform, sondern, dem analysierenden Auge entgegenkommend, aufgeteilt in vier Stimmen.²⁶⁰ Der »Discantista« lobt daraufhin, es finde sich kaum ein Takt darin »ohne unvermutete Abweichung, um das Gehör zu betrügen, und gleichsam durchgehends bey der Nas herum zu führen. Es wird immer ein vollkommener Accord angezeigt, und aber währendem Anzeigen macht bald diese, bald jene von den 4. Stimmen eine gantz andere Wendung.«²⁶¹ Das ausführliche Notenbeispiel, das er dem Text beigibt, dient der Dokumentation des psychologischen Nachvollzugs einer durch chromatische Stimmführung hervorgerufenen Effektkette. Der Schüler befindet die eine oder andere Wendung indessen für »ein wenig zu gähe« und führt als Beispiel einen Querstand aus den Takten 64 und 67 an:²⁶²



Er schlägt vor, die Stelle umzuändern,



258 Vgl. Thomas Emmerig, »Einleitung«, in: Riepel, *Sämtliche Schriften* (wie Anm. 257), S. 9.

259 Joseph Riepel, *Erläuterung der betrüglichen Tonordnung* (wie Anm. 28), S. 1. Hervorhebung im Original.

260 Ebd., S. 4–10.

261 Ebd., S. 10.

262 Ebd.

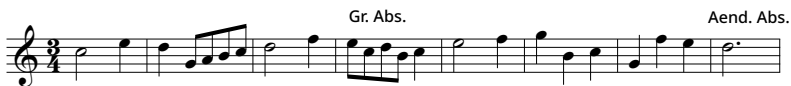
woraufhin sein Lehrer mit der erstaunlichen Begründung entgegnet:

Du hast Recht, aber auch Unrecht; denn es ist just ein so ausgesucht-vollstimmiges Bindwerck für die Orgel zum praeludiren. Ich habe es in meiner Jugend spielen hören, und es hat mir gefallen; ich habe es demnach auswendig gelernt, selbst auch gespielt, und es hat andern nicht minder gefallen.²⁶³

Wenngleich der Lehrer seinem Schüler in der theoretischen Bewertung des Querstands als einer zu vermeidenden Stimmbewegung zustimmt, so argumentiert er dagegen mit der eigenen praktischen Erfahrung und dem ästhetischen Empfinden anderer Zuhörer. Als letzte Urteilsinstanz entscheidet in solchen Fällen also im Zweifel das Ohr und nicht die Theorie über die Validität vermeintlich zweifelhafter Klangfigurationen. Solche Legitimationen ästhetischer Individualität weisen in letzter Konsequenz die ultimative Gültigkeit regelpoetischer Analyseverfahren in ihre Schranken.

Vorher aber, im zweiten Kapitel seiner Theorie, den *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, konzipiert Riepel überdies, und das ist besonders wichtig, ein formales Modell musikalischer Phrasenstruktur.²⁶⁴ Die beiden viertaktigen Hälften einer achttaktigen Phrase bezeichnet er als »Grund-« und »Änderungsabsatz« und stellt dabei fest, »daß wir vielerley Einschnitte, aber nur etwan zweyerley Absätze haben; derer der erste Grund-Absatz genennet wird, weil er jederzeit auf dem Grundton seine Lage hat; den zweyten aber heißt man Aenderungs-Absatz, weil nach diesem allezeit eine Ausweichung des Tones geschiehet.«²⁶⁵ Im Folgenden diskutiert Riepel zunächst das Modell des Grundabsatzes anhand zahlreicher einzelner Beispiele, ehe er zur Zusammenführung gelangt:

Nun muß ich dir sagen, daß alle Noten nach dem Grundabsatz, sie mögen kurz, lang, dick oder dün aussehen, alsogleich zum Aenderungsabsatz hineilen; just als wenn diese zweyerley Absätze, einer ohne den andern nicht leben könnten, z. Ex.²⁶⁶



In der Konzeption analytischer Beschreibungskategorien entledigt Riepel im vierten Kapitel seiner Kompositionslehre jene musikalischen Sinneinheiten, die er »Figuren« nennt, ihrer historisch gewachsenen rhetorischen Bedeutung

263 Ebd.

264 Vgl. Bent, »Analysis« (wie Anm. 4).

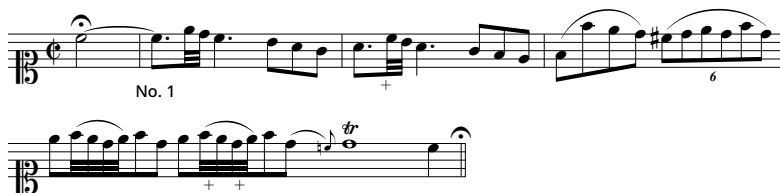
265 Riepel, *Grundregeln der Tonordnung* (wie Anm. 29), S. 36.

266 Ebd., S. 39.

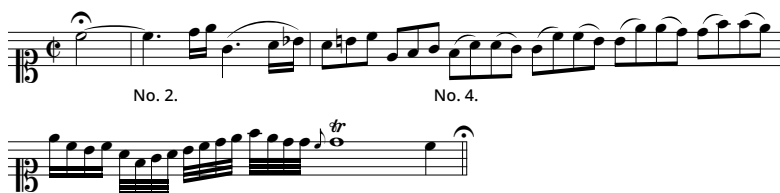
und behandelt sie als Material zur Formkonstruktion.²⁶⁷ Er diskutiert dies anhand einer nicht näher bezeichneten Arie, deren Anfang er abdruckt, und erklärt die einzelnen Gestalten, die er vorfindet, funktional, indem er sie variiert, anders anordnet oder sequenziert:²⁶⁸



Hier sind nun vierley Figuren, deren jede wenigstens einen Anfang zu einer Cadenz verschaffen kann, z. Ex. über No. 1.



Weiterhin bindet er etwa die Figuren No. 2 und No. 4 aneinander und führt sie durch Sequenzierung zu einer Kadenz:²⁶⁹



Ian Bent zieht eine Verbindungslinie zu Heinrich Christoph Koch, für dessen Kompositionslehre Riepels formalistischer Umgang mit musikalischen Sinn-einheiten von wegweisender Bedeutung gewesen sei.²⁷⁰ Riepel entwickelt hier

267 Vgl. Bent, »Analysis« (wie Anm. 4).

268 Riepel, *Grundregeln der Tonordnung* (wie Anm. 28), S. 81.

269 Ebd., S. 82.

270 Vgl. Bent, »Analysis« (wie Anm. 4). Koch bezieht sich im zweiten Band seines Traktats explizit auf Riepel und stellt dessen herausragende Bedeutung für die Idee einer musikalischen Formenlehre heraus. Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition. Zweiter Theil* (wie Anm. 29), S. 11: »Riepel war der erste (und ist auch der mir bisher einzige bekannte Theorist) der diese Gegenstände ausführlich behandelt hat. Das erste Kapitel seiner Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst enthält die Tactordnung, oder das Verhältniß des Umfanges der Theile der Melodie; in den drey folgenden Kapiteln hingegen ist die Tonordnung, das ist, das Verhältniß der Theile der Melodie in Ansehung ihrer Endigungen abgehandelt,

ein Modell des analytischen Komponierens bzw. kompositorischen Analysierens, das Koch weiterentwickeln wird. Daher galt Riepel mit seiner Kompositionslehre bisweilen wenn nicht als inferiorer, dann allenfalls als vorbereitender »Vorgänger« Kochs.²⁷¹ Justin London stellt demgegenüber die eigenständigen didaktischen Qualitäten von Riepels Lehre heraus, und betont zudem zu Recht, dass ein Vergleich mit Koch schon allein deshalb schwierig sei, weil beide ihre Theorien in völlig unterschiedlichen Perioden musikalischer Produktion und somit in Bezug auf gänzlich unterschiedliche Repertoires entworfen hätten – Riepel kurz nach dem Tode Bachs, Koch hingegen zu einer Zeit, zu der Haydn und Mozart bereits in »mature classical style« komponiert hätten.²⁷² Peter Benary zeigt zudem in seiner Studie zur Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts den Einfluss der von Riepel fokussierten Periodizität auf die Kompositionen Haydns und Mozarts.²⁷³ Einige Würdigung erfahren Riepels theoretische Überlegungen auch durch die unmittelbaren Zeitgenossen, darunter nicht zuletzt Hiller und Forkel. Hiller vermerkte in den *Wöchentlichen Nachrichten*, hier jedoch Bezug nehmend auf die *Anleitung zur betrüglischen Tonordnung*:

Wir wünschen, daß der Herr Verfasser in seinen Bemühungen nicht müde werden möge; die musikalische Welt weis es ihm gewiß Dank, wenn er so fortfährt, sie mit neuen Einsichten zu bereichern, und ihr die Geheimnisse der Tonkunst aufzuschließen.²⁷⁴

Forkel bezeichnet Riepel in einem Nachruf als »eine[n] unserer verdienstvollsten Musikgelehrten«.²⁷⁵ Das alles sei an dieser Stelle nicht zu lesen als ein – dem Verfasser ohnehin nicht zustehender – Restitutionsversuch für zu Unrecht von der Wissenschaft übergangene Theoretiker, sondern lediglich als Plädoyer für eine differenzierte, gewissermaßen undarwinistische Geschichtsschreibung.

und diese vier Kapitel verbreiteten über diese Gegenstände, die damals theoretisch betrachtet noch ganz in Dunkelheit gehüllt waren, die ersten Strahlen des Lichts.«

271 Vgl. Bent, »Analysis« (wie Anm. 4).

272 Vgl. Justin London, »Riepel and Absatz. Poetic and Prosaic Aspects of Phrase Structure in 18th-Century Theory«, in: *The Journal of Musicology* 8 (1990), S. 505–519, hier: S. 517 ff.

273 Vgl. Peter Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts* (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung 3), Leipzig 1961, S. 93 f.

274 Johann Adam Hiller, »Erläuterung der betrüglischen Tonordnung, nämlich das versprochene vierte Capitel. Abermal durchaus mit musikalischen Exempeln abgefaßt, und Gesprächsweise [sic] vorgetragen von Joseph Riepel«, in: *WNA* 1 (1766), S. 14 f., 17 ff., hier: S. 18 f.

275 Johann Nikolaus Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784*, Leipzig 1784, S. 211, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598545-0>> 05.06.25.

Nicht nur aufgrund von Riepels oben gestreifter Frescobaldi-Analyse ist Stephan Zirwes' Feststellung zu widersprechen, dass »in der Mitte des 18. Jahrhunderts [...] die Beschäftigung mit komponierter Literatur quasi noch nicht statt[findet]«. ²⁷⁶ Auch Friedrich Wilhelm Marpurg unterzieht in seiner *Abhandlung von der Fuge* real existierende Kompositionen eingehenden Zergliederungen, und zwar Werke Johann Sebastian Bachs. ²⁷⁷ So analysiert er im zweiten Band zum Beispiel das *Kyrie* aus der G-Dur-Messe BWV 236. ²⁷⁸ Zunächst gibt er einen Überblick über den Gesamtaufbau des Satzes, die StimmDisposition sowie das thematische Material der Tripelfuge:

Diese Fuge besteht zuvörderst, wie man sieht, aus den vier gewöhnlichen Stimmen, und geht die erste Violine mit dem Diskant, die zweyte mit dem Alt, die Bratsche mit dem Tenor und zwar alle im Einklange. Dem Singbaß wird noch ein besondrer Instrumentalbaß zugefüget, der sich bald mit ihm vereinigt, und bald eine obligate Grundstimme machet, nach Beschaffenheit der Umstände. Es finden sich darinnen drey Hauptsätze, der erste über *Kyrie eleison*; der zweyte über *Eleison*, und der dritte über *Christe eleison*, indem die drei Theile des *Kyrie*, davon jeder sonst besonders ausgearbeitet wird, allhier zusammengeschmolzen werden. Die beyden ersten Themata machen eine doppelte Gegenfuge unter sich aus, und sind auf den doppeltverkehrten Contrapunct gebauet. Das dritte, das etwas später eintritt, nachdem jene schon etwas unter sich ausgearbeitet worden, wird bald mit dem ersten, bald mit dem zweiten, bald mit beyden zugleich, soweit als es die Harmonie erlaubt, verbunden. ²⁷⁹

Den im Anhang seines Traktats befindlichen Notentext stattet Marpurg – wie schon Mattheson zuvor – mit Buchstabenmarkierungen aus, die als Orientierungsmarker für die Vermittlung seiner analytischen Beobachtungen dienen. ²⁸⁰ Darauf Bezug nehmend, liefert er eine eingehende Beschreibung des musikalischen Geschehens:

Bey (a) hebet der Singebaß mit dem ersten Satze die Fuge an, und modulirt der Instrumentalbaß harmonisch dagegen. Auf der Schlußnote des Satzes ergreift der Tenor denselben bey (b) eine Quinte höher, allein in der widrigen Bewegung, und der Baß führet dagegen bey (c) das zweyte Thema ein. ²⁸¹

276 Stephan Zirwes, »Analyse und Interpretation« (wie Anm. 43), S. 291.

277 Marpurgs gesamte Fugenlehre ist auf Exempel aus dem Bach'schen Fugenschaffen bezogen. Vgl. dazu Michael Heinemann, »Einführung«, in: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge* [1753], Reprint: Laaber 2002, ohne Seitenangabe.

278 Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, Bd. 2, (wie Anm. 222), S. 136–141.

279 Ebd., S. 136.

280 Ebd., Tab. S. XLVI–L.

281 Ebd., S. 136.

In dieser Weise geht er durch den gesamten Notentext und identifiziert die kontrapunktischen Verquickungen des vierstimmigen Satzes. Dabei finden sich auch kompositionsdidaktische Fingerzeige, etwa wenn er bemerkt, »daß man mit diesem hier befindlichen Canon [bei Einsatz des dritten Themas, A. F.] ebenfalls alle zwölf Töne vierstimmig durchwandern könne. Man kann es zur Uebung versuchen«. ²⁸² Explizit zeigt Marpurg auch die thematische Geschlossenheit der Fuge, indem er die Verarbeitung des Materials nachvollzieht:

Wenn bey (dd) nunmehr der Baß den ersten Satz nimmt; so lässet der Tenor bey (ee) und (gg) den Anfang des dritten Satzes kurz zweymahl hinter einander hören, während der Zeit der Diskant bey (ff) mit dem zweyten Satze ebenfalls anfänget, aber mit einer aus dem ersten Satze entlehnten Melodie, und also vermittelst der Zergliederung eines Theiles desselben dagegen fortfähret, so wie es kurz vorher der Alt, nachdem er bey (cc) den Satz verkürzt eingeführet, es machte, und hiemit endigt sich der zweyte Theil der Fuge. ²⁸³

Hier wird auch die kompositionstechnische, also praktisch-handwerkliche Bedeutung der Zergliederung sichtbar: Indem Bach zur Formung neuer musikalischer Gestalten Material abspalte, Sorge er für die thematische Integrität des kontrapunktischen Ganzen. Marpurg beschließt seine Analyse mit dem pädagogischen Rat, dass das »sicherste und bequemste Mittel, sich eine baldige Geschicklichkeit zur Verfertigung einer Fuge zu erwerben«, darin bestehe, »daß man zuförderst die Exempel der besten Contrapunctisten nachzumachen suchet, bevor man auf ein Gerathewohl aus freyem Kopfe etwas hinschreibt«. ²⁸⁴ Die Zergliederung ist für Marpurg also sowohl ein spezifisch technisches Verfahren des kontrapunktischen Komponierens als auch eine der Anschauung dienende Vorstufe desselben, die zum Fugenschreiben befähigen soll: »The work of the analyst spirals round to become the work of the composer.« ²⁸⁵

In vielerlei Hinsicht bemerkenswert ist Georg Joseph Voglers von 1778 bis 1781 erschienene Monatsschrift *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*. ²⁸⁶ Sie dient dem Studium und der Bewerbung der im Umfeld der Mannheimer Hofkapelle entstandenen Musik und verfolgt vorwiegend einen pädagogischen Zweck, beinhaltet jedoch auch allerlei Aufsätze zu allgemeinen Bestimmungen der Musik und ist als erste veritable Analysezeitschrift von weitreichenderem

²⁸² Ebd., S. 138.

²⁸³ Ebd., S. 139.

²⁸⁴ Ebd., S. 141.

²⁸⁵ Bent, *Music Analysis in the Nineteenth Century* (wie Anm. 32), S. 22.

²⁸⁶ Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, 3 Bde., Mannheim 1778–81.

Interesse als bisher gewürdigt. Voglers Zeitschrift ist schon allein wegen der modernen periodischen Erscheinungsweise keine Kompositionslehre im traditionellen Sinne, allerdings wird sie mit gutem Grund an dieser und keiner anderen Stelle abgehandelt, denn sie operiert aus einem klar kompositionstheoretischen Blickwinkel.²⁸⁷ Dass dieses ambitionierte Projekt, das über einen Zeitraum von drei Jahren monatlich musikalische Abhandlungen herausbringt – darunter zahlreiche analytische Werkbetrachtungen –, in den gängigen Darstellungen zur Geschichte musikalischer Analyse fehlt,²⁸⁸ erstaunt angesichts des Umfangs und des Detailgrades der darin abgedruckten Schriften.²⁸⁹

Im Vorwort zur zweiten Lieferung der *Betrachtungen* gibt Vogler die Intention und die methodische Ausrichtung der Zeitschrift an: Die Untersuchungen müssten »bald empirisch sein, um nicht den Verstand zu ermüden; bald mathematisch, um uns nicht im Staube des Geschwäzes zu verlieren; bald philosophisch, um allgemein-faßliche Gründe zu bestimmen; bald poetisch, um vom Schwunge des Genie richtig urtheilen zu können«. Hinsichtlich der Themengebiete »soll eine unbegrenzte Mannigfaltigkeit herrschen«.²⁹⁰

287 Da es sich bei den *Betrachtungen* um eine Zeitschrift von weitgehend theoretischem Zuschnitt und nicht um eine Musikzeitschrift im ›universellen‹ Sinne handelt, werden die von Vogler darin vorgenommenen Analysen in Kapitel 4 dieser Arbeit nicht berücksichtigt. Gleichwohl wäre eine eingehende Beschäftigung mit Vogler als Analytiker im Allgemeinen und mit den *Betrachtungen* im Besonderen ein wünschenswerter Beitrag zur Geschichte der musikalischen Analyse. Zumindest einen Kommentar zu Voglers analytischen Methoden in den *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* und deren Verhältnis zu Voglers übrigen theoretischen Schaffen liefert: Hermann Jung, »Der pedantisch geniale Abt Vogler«. Musiktheorie und Werkanalyse in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: *MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3 (1988), S. 99–115.

288 Gruber erwähnt Voglers Namen in seinem Übersichtsartikel nicht, vgl. Gruber, »Analyse« (wie Anm. 3). Auch in Hermann Becks Methodengeschichte der Analyse sucht man den Namen Voglers vergebens, vgl. Beck, *Methoden der Werkanalyse* (wie Anm. 4), ebenso in Bernd Redmanns *Entwurf einer Theorie und Methodologie der musikalischen Analyse* (wie Anm. 241). Bent streift Voglers Namen in seiner Überblicksdarstellung im *New Grove* einmal kurz und setzt sich in seiner Studie zu Analyse im 19. Jahrhundert knapp mit Voglers Analyseverständnis auseinander, vgl. Bent, *Music Analysis in the Nineteenth Century* (wie Anm. 32), S. 23.

289 Vogler trat als Analytiker nicht nur durch die Herausgabe der *Betrachtungen* in Erscheinung, sondern legte noch Jahrzehnte später etwa eine Sammlung von Orgelpräludien vor, die er mit einem theoretischen und einem ästhetischen Kommentar ausstattete sowie eingehenden Analysen unterzog: *Zwei und dreißig Präludien für die Orgel und für das Fortepiano. Nebst einer Zergliederung in ästhetischer, rhetorischer und harmonischer Rücksicht, mit praktischem Bezug auf das Handbuch der Tonlehre vom Abt Vogler*, München 1806.

290 Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* (wie Anm. 286), Bd. 1, S. 34f, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599665-9>> 05.06.25.

Es ließe sich eine ganze Arbeit allein über die Werkzergliederungen in den *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* schreiben, denn sie zählen zu den aufschlussreichsten wie am wenigsten erschlossenen Analysedokumenten des späten 18. Jahrhunderts. An dieser Stelle sei Voglers Analyseansatz jedoch nur exemplarisch vorgestellt.

Im zweiten Band liefert Vogler eine Analyse von ihm komponierter Klavierkonzerte.²⁹¹ Er erklärt zunächst, dass seine Zeitschrift, veröffentlichte er »die Tonstücke platterdings ohne Betrachtung«, lediglich ein »stummes musikalisches Magazin« wäre.²⁹² Diese Formulierung wirft ein Licht auf Voglers Verständnis von musikalischer Analyse: Entfällt sie, steht die Musik »stumm« da, erst durch Zergliederung wird sie eigentlich zum »Sprechen« gebracht, wird ihr Sinn zuteil. Zugleich wolle er aber nicht, wie er in einem Seitenhieb gegen die von der Kompositionslehre oftmals propädeutisch bemühte Elementarlehre verlautbart, »vom physischen Effect der Tonkunst langes und breites schwätzen, allgemeine Regeln von ästhetischer Zauberkraft fest setzen«.²⁹³ Vielmehr hat er bei seiner Auseinandersetzung mit der Musik stets die Lesenden im Sinn. So begründet er auch die Auswahl der Werke mit Verweis auf die Leserschaft: »Wir suchen alle Subscribenten von jedem Stande und Geschmacke zu befriedigen; denn diese sind die Stütze unsers Unternehmens«.²⁹⁴ Die Absicht bestehe also darin, »Herz und Verstand der subskribierenden Tonliebhaber [...] mit einer spezifischen – auch didaktisch motivierten – Werkauswahl und den dazu gehörenden Erläuterungen«²⁹⁵ zu versorgen.

Vogler leitet im Folgenden seine Betrachtung dieser Klavierkonzerte mit einigen allgemeinen Überlegungen zum Verhältnis von Mensch und Musik ein. Er erklärt, dass »die harmonische Aeusserung der Leidenschaften dem Menschen angebohren sei«, was durch »die thätige Erfahrung« bestätigt würde,²⁹⁶ und veranschaulicht dies anhand vermeintlich alltäglicher, gleichwohl beinahe (früh-)romantisch überformter Beispiele: »Die ängstliche Hebamme stillt das unruhige Aechzen des bangen Kindes mit ihrem ungezwungenen Gesange. Der Schäfer bei der Heerde, die Magd beim Spinnrade, überhaupt

291 Ebd., Bd. 2, S. 29–61, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599666-5>> 05.06.25.

292 Ebd., S. 29.

293 Ebd.

294 Ebd., S. 29 f.

295 Vera Funk, »Die ›Gegenstände‹ zu Voglers ›Betrachtungen der Mannheimer Tonschule‹. Die Notenbeispiele des Lehrwerks aus musikpädagogischem Blickwinkel«, in: Thomas Betzwieser und Silke Leopold (Hrsg.), *Abbé Vogler. Ein Mannheimer im europäischen Kontext. Internationales Colloquium Heidelberg 1999* (= Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 7), Frankfurt am Main 2003, S. 151–163, hier: S. 151.

296 Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* (wie Anm. 286), Bd. 2, S. 30 f.

alle Menschen [...] ermuntern sich mit dem natürlichen Laute ihrer harmonischen Kehle.«²⁹⁷ So leitet er den Ursprung des Musizierens anthropologisch aus dem Bedürfnis der Menschen, seine Empfindungen mitzuteilen, und aus den Besonderheiten des menschlichen Stimmorgans ab und führt seine Überlegungen mit den Anfängen der Instrumentalmusik fort, bei der es sich um eine »Nachahmung der Singstimmen« handele.²⁹⁸

Nach allgemeinen historischen und ästhetischen Bemerkungen zur Gattung des Konzerts widmet er sich schließlich der Betrachtung der sechs in Rede stehenden Werke. Eine knappe tabellarische Übersicht stellt zunächst allgemeine Charakteristika der Kompositionen fest. Sie ist mit dem bissigen Kommentar überschrieben: »Bei jedem Concerte ist etwas singendes, ob schon kein graubärtiges *Adagio* aus Thusnelden Notenbuch dabei vorkömmt.«²⁹⁹ In seiner – an Eigenlob übrigens nicht geizenden – Analyse des ersten Konzerts erklärt Vogler zahlreiche kompositionstheoretische Sachverhalte, deren Erläuterung in den nachfolgenden Zergliederungen jedoch fehlt; so hat die Betrachtung dieses ersten Stücks noch mehr propädeutischen, die der restlichen fünf Konzerte mehr angewandten Charakter, wie sich sogleich an der Zergliederung des zweiten Konzerts zeigt, das aus einem Largo und einem Rondo besteht. Vogler notiert über die Charakteristik der Einleitung des ersten Satzes mit einem durchaus bemerkenswerten metaphorischen Vokabular: »Es verbreitet sich ein [sic] düstere Ausdünstung, die gleichwie aus dem innersten Abgrund des schwarzen Styx hervorsteigt, und allgemeine Erwartung erreget.«³⁰⁰ Es folgt eine formale Analyse des Stücks anhand eines Reduktionsschemas:

Die Perioden hierinn sind folgende.

Handwritten musical notation showing four periods of a piece. The notation is written on aged paper with some bleed-through from the reverse side. The periods are numbered 1) through 4) and include notes, accidentals, and dynamic markings.

1) Das Ritornel
seine Hauptflänge B | B | Es | F |

2) Das erste Solo B | C | F | B |

3) B | Es oder | B F | B |

4) Das zweite Ritornel B | Fis | G | B | E

297 Ebd., S. 31.

298 Ebd.

299 Ebd., S. 35.

300 Ebd., S. 44.

Die Bewegung der Geigen beim dritten und vierten Schlag tönt eine prächtige Einleitung daher, als wenn jezo eine gesezte, wohl überdachte Rede folgen sollte. Hiedurch gewinnt das Singende des Claviers beim 5ten Period mehr Gewalt aufs Herz.³⁰¹

So zergliedert Vogler den langsamen Satz, ehe er zum Rondo übergeht, das er als Polonaise konzipiert hat. Zunächst umreißt er in wenigen Worten die Form des Ganzen, in einem Übersichtsschema stellt er den harmonischen Plan der Komposition vor und liefert eine Deutung der akkordischen Funktionen und des modulatorischen Prozesses:

Hier sind die Hauptklänge.

The image shows a handwritten musical score for figured bass. It consists of several lines of notation. The first line has chords: 3b G, 3b C F, B, gr.3 D, gr.3 G D, 3b G, gr.3 D. The second line has: fl.3 D, gr.3 fl.3 A D, gr.3 A, fl.3 D, 7b fl.3 Cis D, fl.3 E, gr.3 A. Below the second line, there are two brackets labeled 'wird wiederholt' (repeated). The third line has: fl.3 D, 3b G, gr.3 C, F, fl.3 D, 7 G, gr.3 C, F. The fourth line has: gr.5 A, 7 gr.3 E, 7b Cis, gr.3 D. The fifth line has: gr.3 G, 7 gr.3 D, 7b H, gr.3 C. The sixth line has: F, 7b F, B, 7b F, B, 7b F, B, 7b F. Below the sixth line, there is a bracket labeled 'zweimal' (twice).

Diese Tonfolge könnte fast nicht bündiger sein, A mit der grossen Dritte grossen Fünfte nach dem F tritt als der fünfte vom weichen D ein. Mit Dreistigkeit folgt das E auch als fünfter Ton vom weichen A, das mit dem weichen D sehr verwandt ist. Diese Vorausnehmung entschuldigt und verbessert gleichsam der siebente Ton vom weichen D das Cis mit verminderten Siebente. Eben so schweifen die drei harte Tonacten [sic] D G und D aus, und auf die nämliche Art wird das Gehör vom H mit verm. Sieb. besänftigt. Was das harte C zu rasch ist, macht die gleich darauf folgende Unterhaltungssiebente es zum fünften Töne F wieder gut.³⁰²

301 Ebd.

302 Ebd., S. 49 f.

Danach »schleicht sich das Thema wieder ein, und [...] trägt seinen *versus intercelaris* tückisch in alle Tonarten herum.«³⁰³ Vogler beansprucht mit seiner Zergliederung indes keine Vollständigkeit, wie er zum Beschluss herausstellt: »[D]a wir aber so vielfältigen Stof zur Betrachtung wählen, so reichert eine Betrachtung der andern die Hand, und unsere Leser werden hunderterlei Anmerkungen selbstn machen, woran in Mannheim noch nie gedacht wurde.«³⁰⁴ Insofern versteht Vogler seine Analysen nicht als einen Beitrag zur kritischen Werkhermeneutik als Methode, sondern vielmehr als eine Anleitung zum kritischen Nachdenken über Musik insgesamt: »Die Vermittlungsweise zeigt, daß durch theoretische, aber auch emotional-sprachliche Auseinandersetzung mit komplexen Werken musikalisches Gespür bei den Laien geweckt werden sollte: Bewußte und selbständige Schüler waren Ziel des Verfassers.«³⁰⁵

Wiewohl Voglers analytische Betrachtungen nicht ohne Kritik aufgenommen wurden³⁰⁶ – auch und nicht zuletzt wegen seiner in anderen Lehrbüchern vorgenommenen, zum Teil rigorosen Eingriffe in die kompositorische Substanz der von ihm untersuchten Werke³⁰⁷ – und oftmals in theoriegeschichtlichen Darstellungen fehlen, sind seine *Betrachtungen* dennoch aufschlussreiche analysegeschichtliche Dokumente. Mit den musikpublizistischen Unternehmen Hillers, Forkels und Reichardts ist seine Zeitschrift nicht unbedingt gleichzusetzen, weil sie einem dezidiert anderen Zweck dient, nämlich als instruktive analytische Handreichung die Prinzipien der musikalischen Setzkunst mithilfe detaillierter Werkbetrachtungen zu vermitteln, während seine erwähnten Zeitgenossen einen allgemeinbildenderen Anspruch verfolgen, der freilich seinerseits pädagogischer Ambitionen nicht entbehrt. In gewisser Weise setzt Vogler damit den Typus der musikalischen

303 Ebd., S. 50.

304 Ebd., S. 51.

305 Funk, »Die ›Gegenstände‹ zu Voglers ›Betrachtungen der Mannheimer Tonschule‹« (wie Anm. 295), S. 163.

306 Siehe zu der zeitgenössischen Rezeption von Voglers Analysen: Jane R. Stevens, »Georg Joseph Vogler and the ›Second Theme‹ in Sonata Form: Some 18th-Century Perceptions of Musical Contrast«, in: *The Journal of Musicology* 2 (1983), S. 278–304, hier: 278 ff.

307 So hat Vogler etwa in einer Analyse eines Choralatzes von Johann Sebastian Bach bis auf die Chormelodie jede Note abgewandelt, was ihm insbesondere den Groll der Bach-Bewegung des 19. Jahrhunderts eintrug. Vgl. Jung, »›Der pedantisch geniale Abt Vogler‹« (wie Anm. 287), S. 110 ff. Ebenfalls rigoros fiel seine Analyse und Verbesserung eines Variationswerks von Forkel aus: Georg Joseph Vogler, *Verbesserung der Forkel'schen Veränderungen über das Englische Volkslied God Save the King*, Frankfurt a. M. 1793, <<http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN595391710>> 05.06.25.

Gelehrtenzeitschrift fort, den Mattheson, Mizler, Scheibe und Marpurg geprägt haben, allerdings unter völlig anderen Vorzeichen. Seine Ausführungen richtet er nicht nur an Profis, sondern auch an Amateure. Er partizipiert nicht vorrangig an einem Gelehrten Diskurs, sondern ist bestrebt, die musikalischen Wissenschaften einem breiteren Publikum zu eröffnen, ohne den wissenschaftlichen theoretischen Anspruch aufzugeben: »Damit gehört Vogler zu den ersten, die den Erziehungs- und Bildungsfaktor von Musik konsequent verfolgen und neue Publikumskreise von Kennern und Liebhabern erschließen.«³⁰⁸ Für die Geschichte der musikalischen Analyse ist das von nicht unerheblicher Bedeutung, weil Vogler – neben seinen Zeitgenossen Hiller, Forkel und Reichardt – einer der ersten ist, die die Analyse aus dem traditionellen Metier heraus in ein allgemeiner ausgerichtetes Verstehen von Musik integrieren, ohne dabei den komponierenden Leser außer Acht zu lassen. Seine »Beschäftigung mit Werkanalyse [...] zielt auf eine in seiner Zeit originelle Verbindung von Theorie und Analyse, um das Verstehen eines Kunstwerks nach Gestalt und Gehalt zu intensivieren und zu eigenschöpferischem Tun weiterzuführen.«³⁰⁹ Dass Vogler nicht davor zurückschreckt, auch Instrumentalmusik ausführlich zu zergliedern und nach ihrer Bedeutung zu befragen, ist gegenüber den Werkbesprechungen seiner Zeitgenossen, die zunächst mit Vorliebe Vokalmusik zu analysieren pflegen, eine Besonderheit. Vor allem ist es charakteristisch für Voglers Analyseverständnis insgesamt: »Through the course of his explorations, we can detect new ways of explaining how musical meaning is embodied and communicated, not only in text-based music but in relatively autonomous instrumental compositions as well.«³¹⁰

Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition* ist nach Matthesons *Capellmeister* eine der meistbeachteten deutschsprachigen Kompositionslehren des 18. Jahrhunderts. Nicht nur als reine Kompositionslehre ist die Schrift dabei von Bedeutung: Peter Cahn stellt heraus, Kochs Traktat sei »die erste Kompositionslehre, die an die Entwicklungen in der Ästhetik anknüpft.«³¹¹ Insofern ist das Buch für die Musikkritik seit dem späten 18. Jahrhundert, die – wie sich im folgenden Kapitel zeigen wird – zunehmend ästhetische und theoretische Fragen integriert, von besonderem Interesse. In der

308 Jung, »Der pedantisch geniale Abt Vogler« (wie Anm. 287), S. 112.

309 Ebd., S. 113.

310 Floyd K. Grave, »Instrumental Music in the *Betrachtungen der Mannheimer Ton-schule*. A Reflexion of Music Aesthetics in Transition«, in: Betzwieser und Leopold (Hrsg.), *Abbé Vogler* (wie Anm. 295), S. 131–149, hier: S. 133.

311 Peter Cahn, Art. »Komposition«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, Kassel u. a. 2016 ff., veröffentlicht Juni 2015, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11989>> 05.06.25.

Stärkung ästhetischer Überlegungen ist potenziell eine Relativierung satztechnischer Normen angelegt – das war schon bei Riepel zu sehen –, die Auswirkungen auf die Methodik musikalischer Analyse mindestens denkbar macht und sich spätestens in der Musikkritik bemerken lässt.

Wie bereits an seinem *Musikalischen Lexikon* gezeigt, verwendet Koch den Begriff der Zergliederung in seinen beiden Bedeutungen, also als sowohl spezifisch auf den Kompositionsprozess gerichteten wie auch auf die fertige Komposition bezogenen Vorgang. Analog entwickelt Koch eine spezifisch analytische Terminologie: Für die Zergliederungen in seiner Kompositionslehre sind die der Rhetorik entstammenden Begriffe »Anlage«, »Ausführung« sowie »Ausarbeitung« von zentraler Bedeutung. Sie teilen die musikalische Struktur in Ebenen von auf- bzw. absteigendem Detailgrad ein.³¹² Koch exemplifiziert das Verhältnis von Anlage und Ausführung anhand einer Arie aus Johann Heinrich Grauns Passion *Der Tod Jesu*. Er druckt particellartig den zweistimmigen Gerüstsatz der Arie ab und erläutert in seiner ersten nachfolgenden Anmerkung: »Betrachtet man nun diese Anlage, und hält sie gegen die Arie wie sie Graun ausgeführt hat, so wird man finden, daß sie alle wesentlichen Theile der ganzen Arie (bis zum zweyten Theile derselben, von dem ich hernach ein Wort reden will) enthalte.«³¹³ Koch stellt das Verhältnis der einzelnen von ihm bezeichneten Ebenen bzw. Detailgrade also als ein hierarchisches dar und zeigt deren strukturelle Abhängigkeit voneinander.³¹⁴

Während die Stufen »Anlage«, »Ausführung« und schließlich »Ausarbeitung« lediglich die unterschiedlichen Ebenen der bereits vollendeten Komposition bezeichnen, auf deren Strukturiertheit sie abzielen, führt Koch analoge Begriffe für den kreativen Prozess selbst ein: »Erfindung«, »Ausführung« und »Ausarbeitung«.³¹⁵ Wie bereits beschrieben, ist dieser kreative Prozess selbst analytischer Natur, weil in ihm das kompositorische Potenzial musikalischer Gedanken ausgelotet wird. Zwei weitere Begriffe, die Koch exponiert, »Anordnung« und »Entwurf«, sind in diesem Produktionsvorgang zwischen der Erfindung und der Ausarbeitung anzusiedeln und beschreiben den mentalen Prozess von der Idee einer Musik hin zur Anlage, die in ihrer Bedeutung mit dem Entwurf zusammenfällt.³¹⁶

312 Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition* (wie Anm. 29), Bd. 2, S. 52: »Als Tonsetzer haben wir bey der Verfertigung eines Tonstückes hauptsächlich auf drey verschiedene Beschäftigungsarten zu sehen; auf die Anlage, auf die Ausführung und auf die Ausarbeitung.«

313 Ebd., S. 62.

314 Vgl. Ian Bent, »The ›Compositional Process‹ in Music Theory 1713–1850«, in: *Music Analysis* 3 (1984), S. 29–55, hier: S. 33.

315 Vgl. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition* (wie Anm. 29), Bd. 2, S. 51 f.

316 Vgl. Bent, »The Compositional Process« (wie Anm. 314), S. 33 ff.

Nicht lediglich die formale Disposition, sondern auch problemorientiert spezifische Aspekte der Komposition in den Blick nehmend, liefert Koch eingehende Analysen ausgewählter Beispiele. Für den Schlusschor einer Ode etwa präsentiert er eine harmonische Analyse, um Aufgaben der Modulation zu illustrieren: Diese zu beherrschen, sei für aufstrebende Komponisten »von großer Wichtigkeit. Gemeiniglich sehen sie (ich weiß nicht aus welcher Ursache) die Tonausweichung bloß für ein Ceremoniel an, welches zum Ausdrucke der Empfindung nichts beyzutragen vermögend sey«.³¹⁷ Er wolle demgegenüber Beispiele zeigen, »bey welchen der Tonsetzer aller andern Mittel beraubt, bloß durch die Tonausweichung die Würkung zu erreichen suchen mußte, die der Saz hervorbringen sollte«.³¹⁸ Koch stellt zunächst drei Textstrophen vor, die dem Schlusschor zugrunde liegen. Er druckt daraufhin die Noten des Chors ab und fügt hinzu, dass dieser sowohl der Textgrundlage wegen als auch aufgrund seiner dramaturgischen Funktion als Schlusschor »nothwendig alle mögliche ästhetische Kraft haben mußte«.³¹⁹ Dem lässt er seine Analyse folgen, in der er vor allem die modulatorische Arbeit des Komponisten in Augenschein nimmt und deren Wichtigkeit für den adäquaten musikalischen Textausdruck unterstreicht:

Durch das Mittel nun, daß die weiche Tonart ohne melodischen Uebergang sogleich mit dem Anfange dieses Perioden eintritt, wurde nicht nur die bange Sehnsucht des Dichters auch in der Melodie nicht übergangen, sondern sie gab nun auch hauptsächlich Gelegenheit durch den unmittelbaren Eintritt der Tonart F dur, mit den Worten: Wonne! am Tage der Freude etc. der Wendung des Dichters zu folgen. Und durch diese Wendung der Modulation bekommt der Saz eben das Bild, eben den Gang der Vorstellung, wodurch sich die Poesie in dieser Strophe in Rücksicht auf die vorher gehende auszeichnet; und Poesie und musikalische Einkleidung schließen sich desto fester an einander.³²⁰

Kompositionstheorie und Analyse gehen aus einem spezifischen Grund in Kochs Traktat miteinander einher: Er verwendet analytische Techniken, um das kompositorische Potenzial musikalischer Gedanken auszuloten. Dass er dabei, wie im eben zitierten Passus, Fragen von Theorie und Ästhetik amalgamiert,

317 Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition* (wie Anm. 29), Bd. 2, S. 105.

318 Ebd.

319 Ebd., S. 110. Koch fügt in einer Fußnote (ebd.) zudem noch eine Bemerkung zum dramaturgischen Aufbau im Allgemeinen an: »Auch bey kleinern Tonstücken bleibt es eine höchst wichtige Maxime, die größte Stärke des Ausdrucks nicht eher anzuwenden, bis das Stück zum Schlusse eilt; denn alsdann erst ist es hauptsächlich nöthig, daß sich der Ausdruck der Empfindung der Zuhörer am meisten bemächtigt, wenn man sie weder will erkalten lassen, noch verursachen, daß mit dem Schlusse des Stücks auch sogleich das dabey genossene Vergnügen verschwinde.«

320 Ebd., S. 111.

rückt seine Analysen in nächste Nähe zu den journalistischen Werkkritiken seiner Zeitgenossen.

Auch im frühen 19. Jahrhundert, als in den Musikzeitschriften das analytische Instrumentarium schon in voller Blüte steht, enthalten sich Kompositionslehren weitgehend einer expliziten Analyse-Systematik. Einer der wenigen, die sich eines solchen Unterfangens annehmen, ist Johann Bernhard Logier: Dieser schließt sein 1827 publiziertes *System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition* mit einem Teil zur »Analysation« ab.³²¹ Darin erklärt Logier es für »unterhaltend und belehrend, die stufenweise Entwicklung und Veränderung, welche in den Werken der ausgezeichnetesten Componisten, von Corelli bis auf die neuere Zeit bemerkbar, zu verfolgen«, ³²² empfiehlt also eine historische Perspektive nicht zuletzt auch für angehende Komponisten. Logiers Begriff von Analyse, obgleich in das als Kompositionstheorie angelegte Lehrwerk implementiert und somit von didaktischem Charakter, offenbart sich dementsprechend ebenso als historisch fundiert. Analyse solle ein Verständnis dafür ermöglichen, »wie mit fast demselben Stoffe der eine Autor Werke hervorgebracht hat, die sowohl hinsichtlich ihres allgemeinen Styls als auch ihrer Wirkung so ganz von denen anderer Meister verschieden sind«, ³²³ Für solch ein »gründliches Verstehen« benötige es die Analyse als technisches Aneignungsverfahren, wofür Logier sogleich eine systematische Abfolge von Schritten empfiehlt, fortschreitend vom Allgemeinen zum Besonderen:

Zuerst bestimmen wir die Tonart, ob Dur oder Moll.

Sodann das Zeitmaass.

- die Grund-Bässe.
- die Modulationen und Hauptseptimen-Akkorde.
- die Dissonanzen.
- die Durchgehenden- und Hülf-Noten, die Neben-Harmonien.
- die Perioden.
- die Einschnitte und Imitationen.³²⁴

In derart kompakter Form hatten zuvor bloß Burmeister und Mattheson ihre Analysemethoden festgehalten. Wie diese, versteht auch Logier Kompositions- und Analyseprozess als parallele Verfahren. So konstatiert er zum Schluss dieses Teils: »Hat der Schüler in dieser Art seine Studien mit zurückgehaltener Eile vollbracht, so wird ihm dringend empfohlen, einige Versuche zu machen,

321 Johann Bernhard Logier, *System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition mit inbegriff dessen was gewöhnlich unter dem Ausdrücke General-Bass verstanden wird*, Berlin 1827.

322 Ebd., S. 317.

323 Ebd.

324 Ebd.

selbst zu componiren. Alle Erkenntnis ist zunehmend, nur Stufenweise [sic] ist Vollkommenheit zu erreichen.«³²⁵ Logier schreitet nach obiger Auflistung fort und demonstriert – unter ständigem Verweis auf die entsprechenden Ausführungen in der vorausgegangenen Kompositionslehre – sein zuvor exponiertes Analyseschema an den Beispielen des ersten Concerto Grosso von Arcangelo Corelli und des langsamen Satzes aus dem Streichquartett G-Dur Hob. III:75 von Joseph Haydn. In dialogisch-didaktischer Manier arbeitet der Text die zuvor aufgezählten Analysekriterien ab. An der Gestaltung beider Analysen ist auffallend, dass Logier den gesamten Notentext fortlaufend auf der oberen Hälfte der Seite abdruckt und mit Taktangaben versieht, auf die er in seiner Betrachtung verweist.

Die Analyse des Haydn-Satzes beginnt mit einem Überblick über die Disposition der Themen und den formalen Verlauf:

Wir finden, dass es drei Subjecte enthält: das erste, in angenehmer, sangbarer Bewegung, besteht aus einer Periode von 8 Takten, welche in zwei halbe bei 4 getheilt ist. Dieses Subject wird, mit geringer Veränderung, eine Oktave höher bei 9 wiederholt, und endet mit einer Kadenz bei 16. Auf diesen letzten Takt fängt eine Folge von Einschnitten durch Modulation an, in welchen das 2te Subject im Bass bei 16 eingeführt, und nachher fortgesetzt wird. Dies Subject ist in 2 Takten enthalten, und in 2 Stimmen verlegt, davon der 1sten Violine bei 17 der zweite Theil zugetheilt ist. Durch diese Vertheilung wird eine Art von Gespräch bis 20 unterhalten. Hier verwechseln diese Stimmen ihre Subjecte, worauf die Unterhaltung bei 22 endet. [...] Bei 25 fängt das dritte Subject an und schliesst nach mannichfaltigen Modulationen bei 33 auf dem Dominanten der ursprünglichen Tonart.³²⁶

So fährt Logier fort und folgt der gesamten motivisch-thematischen Entwicklung des Satzes, ehe er seinen Blick auf Fragen der Harmonik und Modulation richtet. Insgesamt verfährt er hier weniger systematisch als in seiner sogleich zu diskutierenden Analyse des Corelli-Satzes. Der Text erscheint schon insofern wie ein Beispiel für eine ausgereifte Analyse, als er sie mit einer Betrachtung allgemeiner Eigenschaften des Stücks eröffnet und sich erst in einem zweiten Schritt seinen spezifischen Charakteristika widmet. Logier beschränkt sich allerdings nicht auf die technische Analyse der einzelnen kompositorischen Parameter, die ihm, zieht man die von ihm stark gemachte historisch-kritische Perspektive in Betracht, eine mehr handwerkliche Vorbedingung zum ästhetischen Werkverständnis zu sein scheint. Da Musik »als eine Sprache anzusehen [ist], in der jede Leidenschaft, jedes Gefühl deren das menschliche Gemüth fähig ist, ausgedrückt werden kann«, hält er es auch für wichtig, einen

325 Ebd., S. 344.

326 Ebd., S. 331–334.

ästhetischen Eindruck von der jeweiligen Komposition zu formulieren.³²⁷ So sei die Einleitung des Corelli-Concertos »in einem majestätisch-edlen Styl geschrieben«, wobei die von der ersten Violine getragene Melodie »Freundlichkeit und Leutseligkeit« zum Ausdruck bringe und der darunter gehaltene Bass »Selbstvertrauen und Würde« ausstrahle.³²⁸ Während die zweite Violine »nur in demüthiger Wiederholung dem Gefühle eines Oberen zum Echo dient«, mache die Viola »einige Anstrengungen die Aufmerksamkeit (durch dissonirende Einschnitte) für sich zu gewinnen«.³²⁹ Die langsame Einleitung schreite in dieser Weise fort, »mit einem gewissen Ernst der an Feierlichkeit gränzt«,³³⁰ bis das Allegro einsetze, das Logier als »heiter und scherzhaft« charakterisiert und das insbesondere in Rückbezug auf das vorhergehende Largo »wahrhaft komisch« erscheine.³³¹ Ähnlich beschließt er auch seine Analyse des Haydn-Satzes. Das erste Thema sei in melodischer, harmonischer und modulatorischer Hinsicht »liebkosend und sanft, und drückt den ruhigen glücklichen Zustand einer nur Einigkeit athmenden Familie aus, welche auf dem Strome des Lebens ohne Sorge ohne Angst dahin gleitet«.³³² Das Stück schwinge sich sodann stetig zu einer immer empfindlicheren Reizbarkeit auf, was »nach dem Eintreten des zweiten Subjects von 16 bis 24 noch gesteigert« erscheine.³³³ Dort nämlich »glauben wir Widerspruch, Streiten zwischen 2 Personen zu hören, während die Begleitung in der 2ten Violine und Bratsche Angst und Furcht ausdrückt«.³³⁴ Dieser Eindruck verstetigt sich für Logier auch im dritten Thema, das allein durch seine rhythmische Erscheinung »ein[en] Zustand der Besorgnis, Angst und Furcht, der Bekümmerniss, Herzklopfen und schwer Athmen uns an[deutet]«.³³⁵ Über den darauf folgenden Zustand »der äussersten Seelenangst, die an Verzweiflung grenzt«, hebt sich das Gemüt letztlich hinweg, um »nach und nach den früheren ruhigen Zustand wieder zu erringen; dies wird durch die besänftigenden Harmonien welche bei 33 folgen, ausgedrückt«.³³⁶ Die assoziative und metaphorische Sprache nimmt sich im Kontext einer Musiklehre zwar unüblich aus, zeugt aber andererseits auch von dem Einfluss, den Sprech- und Schreibweisen der Musikkritik des frühen 19. Jahrhunderts auch auf Bereiche der Theorie ausgeübt haben dürften.

327 Ebd., S. 329.

328 Ebd.

329 Ebd.

330 Ebd., S. 329 f.

331 Ebd., S. 330.

332 Ebd., S. 342.

333 Ebd., S. 342 f.

334 Ebd., S. 343.

335 Ebd.

336 Ebd.

Die einzelnen Schritte von Logiers Analyseschema und das Verfahren als solches mögen nicht sonderlich überraschen, weil sie mindestens implizit auch in den anderen Kompositionslehren mitgedacht sind. Indessen zeichnet sich Logiers Werk dadurch aus, dass es der Analyse zum einen explizit eine besondere didaktische Funktion zuweist (und ihr daher auch ein eigenes Kapitel widmet) und dass es sie zum anderen potenziell auch als Werkzeug musikhistorischer und kritischer Erkenntnis versteht.

Insbesondere zu bemerken ist an Logiers Analysen, dass diese nicht rein problemorientiert auf einen partikularen Aspekt einer Komposition abzielen, wie das in Kompositionslehren, also didaktischen Zwecken dienenden Traktaten bisweilen der Fall zu sein pflegt. Logier vermittelt durch seine Analysen den Wert des Werks als eines Ganzen, als einer konzeptuell stringenten und ästhetisch sinnstiftenden Einheit, die als solche in den Blick genommen werden muss, und weist somit über eine vorrangig mechanische bzw. materielle Bestandsaufnahme hinaus. Technische Beobachtungen wie die Bestimmung von Tonart, Modulationswegen oder Formabschnitten erscheinen dabei nicht als akrobatische Theorie-Exerzitien, sondern als für den ästhetischen Erkenntnisprozess notwendige Hilfsmittel. Dieser besteht in der dramaturgischen und ästhetischen Interpretation der Komposition, wie Logier sie in beiden seiner Beispiele, sowohl dem Corelli- als auch dem Haydn-Satz, selbst demonstriert. Die technischen Bemerkungen haben bei ihm demnach mehr den Charakter einer Vorbereitung, eines Propädeutikums zu dem, was dann erst im eigentlichen Sinne die Musik in ihrem historischen und ästhetischen Bezugsrahmen ausmacht.

In den Instrumentalschulen der Zeit finden sich weitaus seltener werkanalytische Betrachtungen. Das überrascht insofern wenig, als sie viel mehr noch als Kompositionslehren Probleme der Praxis, nämlich des Musizierens, adressieren. Vornehmlich auf die Spieltechnik fokussiert, scheinen sie nicht zwangsläufig dazu prädestiniert, analytische Instrumente zur theoretischen und/oder ästhetischen Werkerschließung zu nutzen. Dennoch klären manche Instrumentalschulen – mehr noch als Kompositionstheorien – über Fragen der musikalischen Interpretation auf, daher enthalten auch sie Bezüge zur musikalischen Zergliederungsdidaktik.³³⁷ Zwei weithin bekannte Beispiele aus dem mittleren 18. Jahrhundert seien ausgewählt und knapp kommentiert: Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* sowie Johann Joachim Quantz' *Versuch einer Anleitung die Flöte traversiere zu spielen*. Während Bach in der Tat eine Analyse liefert, um seinen Lesern einen

337 Vgl. zur Rolle der Instrumentalschulen und Vortragslehren für die Geschichte der musikalischen Interpretation: Zirwes, »Analyse und Interpretation« (wie Anm. 43), S. 292 ff.

Interpretationsschlüssel an die Hand zu geben, handelt es sich bei Quantz' Anmerkungen um einen Leitfaden zur Ausbildung einer fachmännischen musikalischen Urteilskraft, in dem die Analyse als solche keine über das Dokumentieren spieltechnischer Fragen hinausgehende Rolle spielt. Seinen *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* schließt Quantz mit einem Kapitel darüber ab, »[w]ie ein Musiker und eine Musik zu beurtheilen sei«. ³³⁸ Eine musikalische Komposition qualitativ kompetent zu beurteilen, erfordere nicht nur, »daß man einen vollkommen guten Geschmack besitze, und die Regeln der Setzkunst verstehe: sondern man muß auch von der Art und Eigenschaft eines jeden Stückes, es sey im Geschmacke dieser oder jener Nation, zu dieser oder jener Absicht verfertigt, eine hinlängliche Einsicht haben«. Quantz plädiert demnach für ein gattungs- und anwendungssensibles Vorgehen bei der Beurteilung von Musik: »Die Absichten, worinne jedes Stück gesetzt worden, können sehr verschieden seyn; weswegen ein Stück zu einer Absicht gut, zu einer andern aber schlecht seyn kann.« ³³⁹ Das konventionelle Bezugssystem der Analyse, »die Regeln der Setzkunst« also, bezeichnet Quantz als ein zwar notwendiges, nicht aber hinreichendes Kriterium zur Beurteilung einer Komposition. Vielmehr spricht er sich für einen integrativen Ansatz aus, der die satztechnische Prüfung mit historisch-kritischer Reflexion kombiniert. Dass es gerade eine Instrumentalschule ist, die aus solcher Perspektive auf die Analyse von musikalischen Kompositionen blickt, verwundert nur im ersten Moment, denn sie erschließt sich über Quantz' Argumentation, der zufolge die praktische Umsetzung eines Werks einen interpretatorischen Reflexionsprozess voraussetzt, der ohne kontextualisierende Analyse nicht möglich ist. Exemplarisch seien hier Quantz' Ausführungen zur fachgerechten Beurteilung eines Quartetts ausgewählt: Zu einem solchen gehörten ganz allgemein »ein reiner vierstimmiger Satz«, zudem »ein harmonischer guter Gesang« und eine »richtige und kurze Imitation«, eine »mit vieler Beurtheilung angestellte Vermischung der concertirenden Instrumente« sowie schließlich »eine recht baßmäßige Grundstimme«. ³⁴⁰ Von der motivischen Disposition erwartet Quantz »solche Gedanken, die man mit einander umkehren kann«, die sich also für den doppelten Kontrapunkt eignen; zudem müssten alle Stimmen gleichberechtigt behandelt sein, sodass nicht zu hören sei, »ob diese oder jene Stimme den Vorzug habe«. ³⁴¹ Pausierende Stimmen müssten außerdem »als eine Hauptstimme, mit einem gefälligen Gesange wieder eintreten«, und schließlich,

338 Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmackes in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert*, Berlin 1752, S. 275.

339 Ebd., S. 287.

340 Ebd., S. 302.

341 Ebd.

falls eine Fuge vorkomme, müsse diese »mit allen vier Stimmen, nach allen Regeln, meisterhaft, doch aber dabey schmackhaft ausgeführet seyn«. ³⁴² Aufschlussreich wäre an dieser Stelle zu erfahren, wie Quantz diese Kategorien der Beurteilung auf praktische Beispiele anwendet, zumal in Hinblick auf jene Kriterien, die mehr dem ästhetischen Urteilsbereich als der satztechnischen Überprüfung angehören, doch lässt er es bei seinem nach Gattungen sortierten Kriterienkatalog bewenden. Er liefert somit zwar keine technische Anleitung zur Analyse, setzt aber die Fähigkeit zur musikalischen Zergliederung sowie profundes kompositionstechnisches Wissen insoweit voraus, als diese für ihn die Bedingungen dafür sind, um einschätzen zu können, ob eine Fuge nach allen Regeln der Kunst gesetzt ist, ob die Motive derart konstruiert sind, dass sie sich für kanonische Veränderungen eignen, und dergleichen mehr.

Quantz liefert in großem Umfang gattungstheoretische und -ästhetische Einordnungen der Vokal- und Instrumentalmusik in ihren jeweiligen Verwendungszwecken, sei es in der Kirchen-, der Theater- oder der Kammermusik. Indem er die Wichtigkeit des Verwendungskontexts und anderer außermusikalischer Faktoren betont, reicht sein *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* über die Anforderungen einer bloß didaktischen Musiklehre insofern weit hinaus, als seine Ausführungen zur musikalischen Urteilskraft sich ebenso gut als journalistischer Kritikerkatechismus im späten 18. Jahrhundert wiederfinden könnten. Dabei sei nochmals darauf verwiesen, dass die Vokabel ›beurteilen‹, von der Quantz ausgeht, eine terminologische Nuance im weitläufigen Begriffsfeld der Analyse darstellt. ³⁴³ Da es sich gleichwohl letztlich um einen Modus der Zergliederung handelt, sei auf eine detaillierte begriffsgeschichtliche Differenzierung der beiden Termini an dieser Stelle verzichtet.

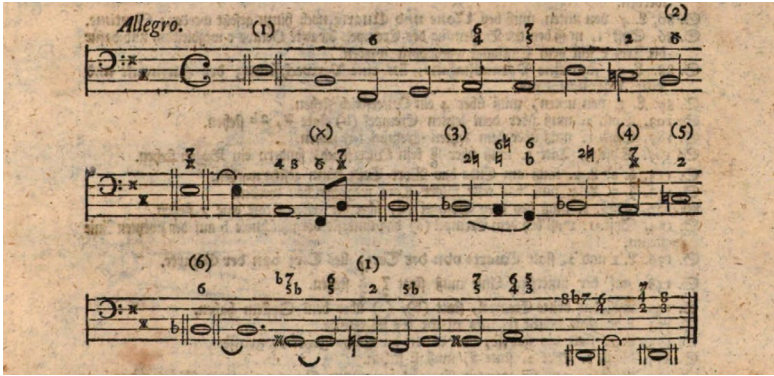
Ein instruktives instrumentaldidaktisches Analysebeispiel mit Anwendungsbezug findet sich dagegen im zweiten Teil des *Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Carl Philipp Emanuel Bach druckt dort im Anschluss an seine gattungsästhetischen Erörterungen zur freien Fantasie ein Beispiel aus eigener Feder – die Fantasie in D-Dur Wq. 117/14 – ab und kommentiert sie mit knappen analytischen Bemerkungen, »[d]amit meine Leser [...] einen deutlichen und nutzbaren Begriff von der Einrichtung einer freyen Fantasie bekommen«. ³⁴⁴ Gewiss ist es aus gattungsästhetischer Sicht kein Zufall, dass Bach gerade die freie Fantasie exemplarisch zergliedert, denn anders als in Gattungen mit konventionalisiertem Formschema sind die Konstruktionsprinzipien

342 Ebd.

343 Siehe oben, S. 58.

344 Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Zweyter Theil, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird*, Bd. 2, Berlin 1762, S. 340, <<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10271066-2>> 05.06.25.

einer Fantasie weniger unverbrüchlich und es bedarf für den Spieler bzw. Leser besonderer Aufmerksamkeit in Hinblick auf strukturelle Zusammenhänge. Bach liefert sogleich das harmonische Schema des Werkes:³⁴⁵



Einzelne mit Ziffern markierte Stellen, die die akkordischen Wendepunkte indizieren, kommentiert er mit auf den harmonischen und den strukturellen Verlauf zielenden Bemerkungen. Auf diese Weise nimmt er zugleich eine Unterteilung des Werks in einzelne Form- bzw. Sinnabschnitte vor:

Bey (1) sehen wir die lange Aufhaltung der Harmonie im Haupttone bey dem Anfange und Ende. Bey (2) gehet eine Ausweichung in die Quinte vor, worinnen man eine ganze Weile bleibet, bis bey (x) die Harmonie in das weiche e gehet. Die drey Noten bey (3), worunter ein Bogen stehet, erklären die Einleitung in die darauf folgende Wiederholung des Secundenaccordes, welchen man durch eine Verwechselung der Harmonie wieder ergreift. Die Einleitung bey (3) geschieht in der Ausführung durch langsame Figuren, wobey die Grundstimme mit Fleiß weggelassen worden ist. Der Uebergang vom h mit dem Septimenaccord, zum nächsten b mit dem Secundenaccord verräth eine Ellipsin, weil eigentlich der Sextquartenaccord vom h oder c mit dem Dreyklange hätte vorhergehen sollen. Bey (4) scheint die Harmonie in das weiche d überzugehen: Statt dessen aber wird bey (5) mit Auslassung des weichen Dreyklanges d die übermäßige Quarte im Secundenaccorde zum c genommen, als wenn man in das harte g ausweichen wollte, und ergreift dem ohngeachtet die Harmonie des weichen g (6), worauf man mehrentheils durch dissonirende Griffe wieder in die Haupttonart gehet, und die Fantasie mit einem Orgelpuncte beschliesset.³⁴⁶

Die Analyse hat so – was dem Format des Buchs entspricht – die Aufgabe, dem Leser einen anwendungsorientierten Überblick über die Verlaufsstruktur des Werks zu geben. Dabei zielt sie weniger auf die handwerkliche Bauweise der

345 Ebd., S. 341.

346 Ebd., S. 340 f.

Komposition, noch weniger auf einen detaillierten (virtuellen) Nachvollzug des kreativen Konstruktionsprozesses (wie etwa bei Marpurg oder Koch), sondern mehr auf den vom Komponisten intendierten und folglich den vom Spielenden abzubildenden Effekt. Die als Beispiel dienende Komposition steht hier auch als fertiges Werk mit seinen Deutungsangeboten zur Interpretierenden Anschauung zur Verfügung, nicht als bloßes Muster zur kompositorischen Nachahmung. Das darf gleichwohl nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich um einen pädagogischen Kontext handelt, in dem das Stück zur Diskussion steht – es ist in erster Linie eine Anleitung zum spielpraktischen Verstehen.