

SONATENFORMTHEORIE IN FRANKREICH UND ITALIEN  
IM SCHATTEN DER OPER

VON

STEFAN KEYM

## ÜBERSICHT

Vorbemerkung . . . . .	337
Prolog: Rousseau und die „unité de mélodie“ . . . . .	338
I. Galeazzi: Verkettung der Ideen und „meraviglioso effetto“	340
II. Momigny: „proposition“, „vers“, „période“ – Analyse und theatrale Hermeneutik . . . . .	347
III. Reicha: Von der Syntax der Melodie zum „développement“ der Ideen . . . . .	354
IV. D’Indy: Evolution der Formen, Konflikt der Ideen und zyklische Sonate . . . . .	367
Bibliographie . . . . .	375

# SONATENFORMTHEORIE IN FRANKREICH UND ITALIEN IM SCHATTEN DER OPER

## *Vorbemerkung*

Dass Italien und Frankreich zur Entwicklung der Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhundert wesentlich beigetragen haben, ist unbestritten: Die meisten ‚klassischen‘ Gattungen nahmen ihren Ursprung im italienischen Raum und die Metropole Paris fungierte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als internationales Zentrum des Konzert- und Verlagswesens für dieses Repertoire. Im damaligen Musikschrifttum beider Länder fand diese Entwicklung jedoch weniger Widerhall als im deutschsprachigen Raum; der Diskurs blieb vielmehr – in der aufblühenden Musikkritik und –ästhetik ebenso wie in der Theorie – primär auf Oper und Vokalmusik ausgerichtet. Diese Orientierung beeinflusste auch die wenigen bedeutenden Beiträge zu einer Theorie der Instrumentalmusik und ihrer Formen, die gleichwohl in beiden Ländern geleistet wurden. Aus Sicht der deutschen Formenlehre-Tradition (von Adolf Bernhard Marx bis Hugo Leichtentritt) wie auch der neueren angloamerikanischen „Sonata Theory“ (von Charles Rosen bis James Hepokoski und Warren Darcy) mögen diese Beiträge bisweilen etwas umständlich und unkonventionell erscheinen. Zumindest wurden sie (mit Ausnahme der Publikationen Antoine Reichas) in Darstellungen zur Geschichte der Sonatentheorie bislang weniger berücksichtigt als deutsche Schriften.<sup>1</sup> Dabei entwickeln sie gerade aus ihrer landesspezifischen opernorientierten Perspektive einige bemerkenswerte Ansätze, die sich so zur gleichen Zeit im deutschen Schrifttum nicht finden und Kategorien wie Melodie, Effekt und Drama ins Zentrum rücken.

Die folgende Darstellung geht primär chronologisch vor. Ihr Schwerpunkt liegt zeitlich auf den Jahren kurz vor und nach 1800, geographisch auf dem französischen Raum, der mehr neue Ansätze hervorgebracht hat. Die gemeinsame Behandlung beider Länder bietet sich an, weil zwischen ihnen dank der sprachlich-terminologischen Verwandtschaft sowie der langen Tradition wechselseitiger Musikkulturtransfers auch auf diesem Gebiet ein enger Theoriaustausch stattfand.

<sup>1</sup> Siehe etwa Alfred Ritzel, Die Entwicklung der ‚Sonatenform‘ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1968, und Scott Burnham, Form, in: The Cambridge History of Western Music Theory, hrsg. von Thomas Christensen, Cambridge 2002, S. 880–906.

*Prolog: Rousseau und die „unité de mélodie“*

Als Ausgangspunkt soll Jean-Jacques Rousseaus *Dictionnaire de musique* (1768) dienen, das auch in Italien stark rezipiert wurde. Es gilt als Prototyp einer äußerst skeptischen Haltung gegenüber Instrumentalmusik, die aus dem primär ästhetischen Prinzip der Mimesis resultiert.<sup>2</sup> Der Genfer Philosoph hat den Imitationsbegriff zwar gegenüber der Tradition des 17. Jahrhunderts wesentlich erneuert, indem er darunter verkürzt gesagt den unmittelbaren, natürlichen Ausdruck menschlicher Gefühle versteht; durch die dabei postulierte enge genetische Verbindung von Musik und Sprache werden jedoch das Primat der Vokalmusik und der vermeintlich defizitäre, künstliche Charakter der Instrumentalmusik nochmals bekräftigt. Im Artikel „Sonate“ polemisiert Rousseau mit einem Bonmot Bernard de Fontenelles („Sonate, que me veux-tu?“) gegen die damalige seines Erachtens modisch-dekadente Vorliebe für die Instrumente und speziell für Sonaten, die er einer belanglosen, semantisch unklaren „Musique purement Harmonique“ zurechnet, welche den Gesang und seinen Ausdruck nicht zu ersetzen vermöge.<sup>3</sup> Satztechnisch konkrete Angaben liefert er nur zum Modell der Triosonate (ausgehend von den bereits 1703 im Musiklexikon von Sébastien de Brossard beschriebenen Typen der Sonata da chiesa und da camera): Eine Sonate beginne gewöhnlich mit einem Adagio und schließe nach zwei oder drei Zwischensätzen mit einem Allegro oder Presto. Auch in anderen Artikeln zu instrumentalen Gattungen wie etwa „Concerto“ gibt Rousseau kaum Hinweise zur Form der einzelnen Sätze. Am konkretesten wird er bezeichnenderweise im Artikel „Ouvverture“, in dem die beiden Typen der französischen Ouvverture und der italienischen (neapolitanischen) Opernsinfonie nicht nur hinsichtlich der Tempofolge beschrieben, sondern auch Details zu Metrum, Satzstil und Orchestrierung genannt werden. Rousseau bringt dabei auch den für die Formtheorie zentralen Begriff der „reprise“,<sup>4</sup> dessen Definition (in einem eigenen Artikel) als Beispiel für die eigentümliche Verquickung von Vokal- und Instrumentalmusik im hier zu untersuchenden Schrifttum dienen mag:

Toute Partie d'un Air, laquelle se répète    Jeden Teil einer Arie, der wiederholt wird,  
deux fois, sans être écrite deux fois, s'ap-    ohne doppelt notiert zu sein, nennt man

<sup>2</sup> Zu Rousseaus primär ästhetischer Musiktheorie siehe Peter Gülke, Rousseau und die Musik oder von der Zuständigkeit des Dilettanten, Wilhelmshaven 1984, Downing A. Thomas, *Music and the Origins of Language. Theories from the French Enlightenment*, Cambridge 1995, und Jacqueline Waeber, Jean-Jacques Rousseau's 'unité de mélodie', in: *Journal of the American Musicological Society* 62, 2009, S. 79–144.

<sup>3</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Genf und Paris 1768, Art. „Sonate“, S. 459 f.

<sup>4</sup> Ebenda, Art. „Ouvverture“, S. 362 f.

pelle Reprise. C'est en ce sens qu'on dit que la première Reprise d'une Overture est grave, & la seconde gaie. Reprise. In diesem Sinn sagt man, die erste Reprise einer Ouvertüre ist ernst und die zweite heiter.<sup>5</sup>

Der Begriff wird hier zunächst als Formteil einer Arie (bzw. eines Gesangs) eingeführt, dann aber an einem instrumentalen Beispiel erläutert. Zwar schließt „Air“ bei Rousseau auch Instrumentalmusik mit ein,<sup>6</sup> gerade dies unterstreicht jedoch einmal mehr das Primat vokaler Kategorien in seinem Diskurs.

In dem für Rousseaus Musikdenken zentralen Artikel „Unité de mélodie“ postuliert er die Gültigkeit des allgemeinen Prinzips der inhaltlichen Einheit eines Gegenstands („unité d'objet“)<sup>7</sup> auch für die Musik und speziell für die Melodie, konkretisiert es jedoch nur im Hinblick auf das Verhältnis der Stimmen im Satz, indem er vehement für einen oberstimmenbetonten, melodie-dominierten Satz nach dem Vorbild der neueren italienischen Musik plädiert und den älteren kontrapunktischen Stil (einschließlich des damit verbundenen Harmoniekonzepts Rameaus) verwirft. Der Aspekt der motivischen Einheit innerhalb der Melodie wird hingegen nicht angesprochen. Einzelne Hinweise dazu liefern die kurzen Artikel „Motif“ und „Sujet“: Beide Begriffe werden als Haupt- oder Grundidee einer Komposition im technischen wie im inhaltlichen Sinn definiert, wobei am Sujet dessen Abhängigkeit von der melodischen Erfindungskraft des Genies hervorgehoben und beim Motiv auf die italienische Herkunft des Begriffs verwiesen wird. Akzentuiert Rousseau beim Motiv das Prinzip der Einheit und Kohärenz, indem er verlangt, das (Haupt-)Motiv müsse dem Komponisten ebenso wie dem Hörer innerhalb eines Stücks stets präsent bleiben, so pocht er beim Sujet auf die Notwendigkeit, diesem bei jeder Präsentation einen neuen Anstrich zu verleihen;<sup>8</sup> damit bekennt er sich indirekt zum klassizistischen Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit, das Jean-Pierre de Crousaz bereits 1715 formuliert hatte.<sup>9</sup> Auf Aspekte des syntaktischen Periodenbaus geht Rousseau nur sehr knapp ein: Den Begriff „phrase“ verwendet er im Sinne einer ununterbrochenen, tendenziell vollständigen Gesangs- oder Harmoniefolge,

<sup>5</sup> Ebenda, Art. „Reprise“, S. 419.

<sup>6</sup> Ebenda, Art. „Air“, S. 28: »[...] généralement on appelle Air tout morceau complet de Musique vocale ou instrumentale formant un Chant“.

<sup>7</sup> Ebenda, Art. „Unité de mélodie“, S. 536–539. Vgl. dazu Judith L. Schwartz, *Conceptions of Musical Unity in the 18th Century*, in: *The Journal of Musicology* 18, 2001, S. 56–75, besonders S. 62f.

<sup>8</sup> Rousseau, *Dictionnaire de musique* (wie Anm. 3), Art. „Motif“ und „Sujet“, S. 304f. und 463.

<sup>9</sup> Vgl. Jean-Pierre de Crousaz, *Traité du beau*, Amsterdam 1715, sowie Ritzel, *Entwicklung der Sonatenform* (wie Anm. 1), S. 76–83.

die auf einem Ruhepunkt („repos“) mithilfe einer mehr oder weniger vollkommenen Kadenz schließt.<sup>10</sup> Verweist dieser Terminus ebenso wie der der Interpunktion („ponctuation“)<sup>11</sup> einmal mehr auf das Modell von Sprache und Rede, so werden die Zäsuren jedoch technisch primär mit harmonischen Kriterien begründet (Kadenz und Modulation).

Angesichts der Autorität Rousseaus war die Ausgangslage für eine intensive theoretische Beschäftigung mit der neueren Instrumentalmusik in Frankreich zunächst nicht günstig. Hinzu kam der unglückliche Umstand, dass von dem kollektiven Nachfolgewerk zu seinem Musiklexikon, der *Encyclopédie méthodique. Musique*, welche dessen Artikel bedeutend ergänzt und oft kritisch kommentiert, 1791 nur der erste Band (A–G) erschien, während der zweite (H–Z), in dem sich die meisten für das hier behandelte Thema relevanten Termini finden, erst 1818 folgte, in einem völlig veränderten gesellschaftlichen und musikalischen Kontext. Im Kanon der frühen offiziellen Lehrbücher, die das 1795 gegründete Pariser Conservatoire herausbrachte, wird auf Beispiele aus Instrumentalwerken etwa von Joseph Haydn zwar in Instrumentalschulen zurückgegriffen, nicht jedoch in für den Kompositionsunterricht verbindlichen Traktaten wie der Harmonielehre von Charles-Simon Catel und der Kontrapunktlehre Luigi Cherubinis.<sup>12</sup>

### I. Galeazzi: Verkettung der Ideen und „meraviglioso effetto“

Auch der wichtigste italienische Beitrag zur Sonatenformtheorie jener Zeit entstand in engem Zusammenhang mit der Praxis des Instrumentalspiels. Der aus Turin gebürtige Komponist, Musiker und Gelehrte Francesco Galeazzi (1758–1819), der vor allem als Violinlehrer tätig war und zeitweilig das Orchester des römischen Teatro Valle geleitet haben soll,<sup>13</sup> legt in seinen *Elementi teorico-prattici di musica* (4 Teile in 2 Bänden, 1791–96) einen deutlichen

<sup>10</sup> Rousseau, *Dictionnaire de musique* (wie Anm. 3), Art. „Phrase“, S. 376: „Suite de Chant ou d’Harmonie qui forme sans interruption un sens plus ou moins achevé, & qui se termine sur un repos par une Cadence plus ou moins parfaite.“

<sup>11</sup> Ebenda, Art. „Ponctuer“, S. 387.

<sup>12</sup> Siehe dazu Jean-Marc Leblanc, *La musique de Haydn dans les méthodes, cours et traités, en France, de Momigny à Reicha: objet d’analyse et modèle de composition*, in: *Musicorum* 7, 2009, S. 115–160, besonders S. 117–119 und 141, mit Belegen aus der *Méthode de violoncelle* von Pierre Baillot u. a. (1804); vgl. auch Anm. 75 des vorliegenden Kapitels.

<sup>13</sup> Zu Galeazzis Biographie siehe die Einführung der Herausgeber zur englischen Übersetzung des 2. Bands seines Traktats: Francesco Galeazzi, *Theoretical-Practical Elements of Music*, Parts III and IV, hrsg. von Deborah Burton und Gregory W. Harwood, Urbana, Ill., 2012, S. 1–56.

Schwerpunkt auf die Instrumentalmusik (Teil 2 ist eine Violinschule). Dabei verbindet er akademisches Wissen mit konkreten Kompositions- und Spielanweisungen und versucht die neue Instrumentalmusik mit Rousseaus Prinzip der „*unité de mélodie*“ in Einklang zu bringen.<sup>14</sup> Er teilt zwar dessen Auffassung vom Primat der Melodie sowie ihrer emotionalen Bedingtheit und definiert sie ebenfalls als eine „angenehme Folge von Tönen“, lehnt jedoch ihre Unterwerfung unter das Mimesisprinzip ab.<sup>15</sup> Als Prototypen des neuen melodiegeprägten Stils nennt er zuerst die Instrumentalmusik Arcangelo Corellis und erst dann Vokalwerke Giovanni Battista Pergolesis.<sup>16</sup> Obwohl die Melodie die Hauptrolle in der modernen Musik spiele, sei sie bislang – anders als die Harmonie – noch nicht eingehend theoretisch dargestellt worden.<sup>17</sup> Die deutschen Beiträge zur Melodielehre im 18. Jahrhundert (etwa von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch) hat Galeazzi wahrscheinlich nicht gekannt, denn nach eigener Aussage konnte er keine deutschen Texte lesen;<sup>18</sup> jedoch zeigt er sich gut über das deutsche Werkrepertoire bis Haydn informiert. Er vertritt sogar die im damaligen italienischen und französischen Schrifttum seltene Ansicht, dass zu seiner Zeit die Instrumentalmusik ihren höchsten Gipfel an Vollkommenheit erreicht habe dank der deutschen Komponisten sowie Luigi Boccherinis, während alle anderen Musikgattungen in Verfall geraten seien.<sup>19</sup>

Den krönenden Abschluss von Galeazzis Traktat bildet eine Melodielehre (Sektion IV/2: „*Della Melodia*“), in der er nach einleitenden Bemerkungen zur Notation sowie zur Inspiration gleich auf die formale Anlage von Melodien zu sprechen kommt („*la condotta da tenersi nel tirare le Melodie*“).<sup>20</sup> Dieser dritte Artikel der Sektion, der im Vorwort als „*l'analisi della Melodia*“ angekündigt wird<sup>21</sup> und den Titel „*Della Melodia in particolare, e delle sue*

<sup>14</sup> Die Wiederentdeckung von Galeazzis Sonatentheorie erfolgte durch Bathia Churgin, Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form, in: *Journal of the American Musicological Society* 21, 1968, S. 181 – 199. Eine erste Einführung und Übersetzung ins Deutsche besorgte Siegfried Schmalzriedt, *Charakter und Drama. Zur historischen Analyse von Haydnschen und Beethovenschen Sonatensätzen*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 42, 1985, S. 37–66. Für die von ihm suggerierte Verbindung von Galeazzis Theorie mit Haydns Charakterbegriff gibt es jedoch keinen Beleg.

<sup>15</sup> Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta*, Bd. 2, Rom 1796, Kap. IV/2/1, § 1, S. 236. Vgl. Rousseau, *Dictionnaire de musique* (wie Anm. 3), Art. „*Mélo-die*“, S. 276.

<sup>16</sup> Galeazzi, *Elementi*, Bd. 2, Kap. IV/2/1, § 4, S. 238.

<sup>17</sup> Ebenda, Bd. 2, „*Prefazione*“, S. XVII.

<sup>18</sup> Ebenda, Bd. 2, S. XIX, Fußnote a.

<sup>19</sup> Ebenda Bd. 2, Kap. IV/2/6, § 75, S. 279. Bereits im Vorwort, S. XIX, ist von „*classici Autori*“ die Rede, die dort aber nicht benannt werden.

<sup>20</sup> Ebenda, Bd. 2, Kap. IV/2/3, § 24, S. 253.

<sup>21</sup> Ebenda, Bd. 2, „*Prefazione*“, S. XIX.

parti, membri, e Regole“ (Von der Melodie im Besonderen und von ihren Teilen, Gliedern und Regeln)<sup>22</sup> trägt, bildet nichts anderes als eine implizite Theorie der Sonatenform. Dabei ist es jedoch bezeichnend für den spezifischen Blickwinkel, aus dem Formaspekte in den romanischen Ländern damals betrachtet wurden, dass die formale Anlage einer „gut geführten Melodie“ („ben condotta Melodia“) keineswegs als spezifisch instrumental darstellt wird, sondern vielmehr als diejenige, die bei allen großen Musikstücken („grandi pezzi di Musica“), also ebenso in Bühnen- und Kirchen- wie in Instrumentalmusik zu finden sei.<sup>23</sup> So wird an erster Stelle die Arie genannt, obwohl das begleitende Notenbeispiel<sup>24</sup> eindeutig instrumentalen Charakter hat und auch die ausführliche Beschreibung in vielen Details besser auf Instrumentalstücke passt.

Galeazzi geht wie fast alle Autoren des 18. Jahrhunderts von einem Sonatenformmodell aus zwei großen Teilen („parti“) aus, die beide wiederholt werden können. Sie werden in sieben bzw. sechs Glieder („membri“ oder „periodi“) unterteilt, die teils nach thematischen, teils nach harmonischen Kriterien benannt sind:

La prima parte [...]: 1. Preludio, 2. Motivo principale, 3. Secondo motivo, 4. Uscita a' Toni più analoghi, 5. Passo Caratteristico, o Passo di mezzo, 6. Periodo di Cadenza, e 7. Coda.

La seconda parte [...]: 1. Motivo, 2. Modulazione, 3. Ripresa, 4. Replica del Passo caratteristico, 5. Replica del Periodo di Cadenza, e 6. Replica della Coda.

Erster Teil [...]: 1. Einleitung, 2. Hauptmotiv, 3. Zweites Motiv, 4. Überleitung zu den benachbarten Tonarten, 5. Charakteristischer oder mittlerer Gang, 6. Kadenzperiode und 7. Epilog.

Zweiter Teil [...]: 1. Motiv, 2. Modulation, 3. Reprise [des Hauptmotivs], 4. Wiederkehr des charakteristischen Gangs, 5. Wiederkehr der Kadenzperiode und 6. Wiederkehr des Epilogs.

Eine klare Dominanz des Tonartenplans, wie sie seit Leonard G. Ratner als charakteristisch für Theorie und Praxis der Sonatenform im 18. Jahrhundert gilt,<sup>25</sup> ist in dieser Terminologie nicht auszumachen. Hervorgehoben wird

<sup>22</sup> Ebenda, Bd. 2, Kap. IV/2/3, § 23–28, S. 253–260; die folgenden Ausführungen und Zitate beziehen sich, soweit nicht anders angegeben, durchgängig auf diesen Abschnitt; vgl. auch die deutsche Übersetzung bei Schmalzriedt, *Charakter und Drama* (wie Anm. 14), S. 50–58.

<sup>23</sup> Vgl. ähnliche Belege bei Ritzel, *Entwicklung der Sonatenform* (wie Anm. 1), S. 81.

<sup>24</sup> Zu diesem Notenbeispiel vgl. Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, Oxford 2007, S. 415–432.

<sup>25</sup> Vgl. Leonard G. Ratner, *Harmonic Aspects of Classic Form*, in: *The Journal of the American Musicological Society* 2, 1949, S. 159–168, Jens Peter Larsen, *Sonatenform-Probleme*, in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Anna Amalie Abert u. a., Kassel u. a. 1963, S. 221–230, und Ritzel, *Entwicklung der Sonatenform* (wie Anm. 1), S. 263–271.



freilich die Bedeutung der Kadenz in der Zieltonart der beiden Teile; als Option für die zweite Tonart bietet Galeazzi neben der Dominante und (in Moll) der Tonikaparallele auch die Subdominante an. Dieser wird zudem in der Reprise bei der Überleitung vom Haupt- zum Seitensatz besondere Bedeutung beigemessen. Die Durchführung ist primär harmonisch bestimmt („modulazione“). Die fakultative Einleitung („preludio“) darf sogar außerhalb der Grundtonart beginnen.

Neben den harmonischen Regeln verwendet Galeazzi große Sorgfalt auf thematische Aspekte.<sup>26</sup> Das Hauptthema („il Motivo“) wird als „l'idea principale della Melodia, il Sogetto, il Tema“, um das sich der ganze musikalische Diskurs drehe, klar herausgehoben. Gleichwohl bedeutet dies keine streng monothematische Konzeption, denn ihm folgt sogleich ein zweites Motiv („secondo Motivo“), das sich etwa wie ein Kontrasubjekt in der Fuge verhalte und vom ersten abgeleitet sein könne. Im Unterschied zu diesen beiden frühzeitig exponierten Elementen wird der Seitensatz als Gang („passo“) bezeichnet, wobei der Begriff hier – anders als später bei Adolf Bernhard Marx<sup>27</sup> – nicht melodische Offenheit impliziert. Dieser charakteristische oder mittlere Gang ist ein neuer Gedanke,<sup>28</sup> der die Schönheit („vaghezza“) des Stücks durch seinen spezifischen Charakter steigern soll, welcher als süß, ausdrucksvoll und zart („dolce, espressivo, e tenero“) beschrieben wird. Diese Beschreibung entspricht klar dem Typus des kantablen Seitenthemas; Galeazzi geht sogar so weit zu behaupten, dass der Gang in jeder Gattung so beschaffen sei. Von einem Kontrast dieses Seitenthemas zum Hauptthema ist indes keine Rede; Galeazzi empfiehlt vielmehr Gegensätze zwischen unmittelbar aufeinander folgenden Perioden (z. B. gesänglich – virtuos), um deren Wirkung zu steigern.<sup>29</sup> Während er sich beim Charakter des Seitensatzes festlegt, bietet er bei anderen Formteilen diverse Varianten: So werde etwa das Hauptmotiv in mehrstimmiger Vokalmusik oft zweimal gebracht und dabei auf unterschiedliche Stimmen verteilt. Umgekehrt könnten in kleinen Stücken das zweite Motiv und der Epilog, ja sogar das Seitenthema weggelassen werden.

Der Beginn der Durchführung soll auf jeden Fall thematisch prägnant sein, wobei neben Einleitungs- und Hauptmotiv bzw. irgendeinem Gang (etwa aus dem Epilog) eventuell auch neues Material zum Einsatz kommen kann. Die Gänge und Ideen des anschließenden Modulationsprozesses sind jedoch mit dem thematischen Material der Exposition zu verknüpfen. Das „Verketten der Ideen“ („concatenare le idee“) ist ein wesentliches Anliegen Galeazzis,

<sup>26</sup> Darauf verwies bereits Schmalzriedt, *Charakter und Drama* (wie Anm. 14), S. 39.

<sup>27</sup> Vgl. Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, Leipzig <sup>5</sup>1879, Bd. 1 [1837], S. 33, und Bd. 3 [1845], S. 221 und 276. Bei Marx kommt der Gang erst nach dem Seitenthema (oder davor als Überleitungselement).

<sup>28</sup> In Galeazzis Notenbeispiel ähneln sich Haupt- und Seitenthema jedoch.

<sup>29</sup> Galeazzi, *Elementi* (wie Anm. 15), Bd. 2, Kap. IV/2/6, § 77, S. 280.

zu dem die Schlussgruppe der Exposition ebenso beitragen soll wie ein gelegentlicher Rückgriff auf Material aus der Einleitung.

Die thematische Vernetzung dient zum einen dazu, die Einheit der Ideen („Unità delle Idee“) zu gewährleisten, womit Galeazzi Rousseaus Einheitskonzept deutlich konkretisiert im Sinne motivisch-thematischer Bezüge. Zum anderen soll etwa die von ihm besonders empfohlene bogenförmig-abschließende Wiederkehr des Hauptthemas in der variierten Schlussgruppe der Reprise auch einen „meraviglioso effetto“ bewirken. Galeazzi kommt es also auf die Wirkung des Formablaufs an – eine tendenziell theatrale, bühnenorientierte Kategorie.<sup>30</sup> Diese wird auch an anderen Stellen hervorgehoben, so etwa, wenn der Kadenzperiode „pompa di brio, e di bravura“ zugeschrieben wird, welche durch stimmliche bzw. grifftechnische Virtuosität erzielt werden soll. Vor allem jedoch bestimmt der intendierte Effekt die Gesamtkonzeption der Komposition, die von Anfang bis Ende stetig in ihrer Wirkung wachsen soll. Es ist zu vermuten, dass auch hier vokale Vorbilder im Hintergrund stehen, denn in einschlägigen Darstellungen der Arie wird deren Höhepunkt (stimmlich wie dramaturgisch) meist am Ende verortet.<sup>31</sup>

Aus dieser zielgerichteten, prozesshaften Perspektive zieht Galeazzi eine bemerkenswerte Konsequenz für das Hauptthema („motivo“): Obwohl ein äußerst wichtiges Glied jeder Melodie, brauche es keineswegs besonders sorgsam ausgewählt oder überraschend angelegt zu sein, weil sonst eine weitere Steigerung nur schwer zu bewerkstelligen sei. Galeazzi empfiehlt vielmehr, ein durchaus mittelmäßiges Thema zu wählen und es dann in der von ihm beschriebenen Weise zu handhaben. So wachse das Stück stetig in seiner Wirkung, werde immer interessanter und angenehmer für die Hörer und erhalte am Ende einen außergewöhnlichen Beifall. Damit erteilt Galeazzi der auf den melodischen Einfall fixierten Genieästhetik Rousseaus eine klare Absage: Die vollkommene Kompositionskunst bestehe nicht im Erfinden vieler galanter Motive, sondern in der Form, der „exakten Anlage/Durchführung eines ganzen Musikstücks“ („esatta condotta di un intero pezzo di Musica“).<sup>32</sup>

Erst nach Darlegung des großformalen Ablaufs, am Ende von Artikel 3, kommt Galeazzi auf die diesem untergeordneten Strukturebenen der periodischen Syntax zu sprechen.<sup>33</sup> Er unterscheidet drei Ebenen von Gliedern („periodo“, „senso“, „clausula“), denen drei unterschiedlich starke Kadenztypen

<sup>30</sup> Galeazzi selbst bringt die Kategorie des Effekts an anderer Stelle besonders mit der Oper in Verbindung (Bd. 2, Kap. IV/2/7, § 111, S. 298).

<sup>31</sup> Étienne Comte de Lacépède, *La Poétique de la musique*, Paris 1785, Bd. 2, S. 125.

<sup>32</sup> Galeazzi, *Elementi* (wie Anm. 15), Bd. 2, Kap. IV/2/3, § 23, S. 253.

<sup>33</sup> Ebenda, Bd. 2, Kap. IV/2/3, § 39–41, S. 260–262. Dieser Teil von Artikel 3 fehlt in den Übersetzungen von Churgin und Schmalzriedt. Vgl. dazu Renato di Benedetto, *Lineamenti di una teoria della melodia nella trattatistica italiana fra il 1790 e il 1830*, in: *Analecta musicologica* 21, 1982, S. 421–443, hier S. 425 f.

entsprechen („cadenza finale, maggiore, minore“). Ähnlich wie in deutschen und französischen Schriften werden diese mit den Satzzeichen der Interpunktion verglichen (Punkt, Semikolon/Doppelpunkt, Komma) und Bezüge zur Rhetorik hergestellt. Diese Kadenzten werden ausdrücklich als melodische bezeichnet und von den bereits vorher behandelten harmonischen Kadenzten abgegrenzt. Neben den oben genannten obligatorischen Perioden können zusätzlich noch verbindende und vereinheitlichende „periodi di congiunzione“ verwendet werden.<sup>34</sup>

Der im 3. Artikel vorgestellte allgemein verbindliche Formplan wird später nach Stilen (vokal, instrumental, gemischt) und Gattungen<sup>35</sup> weiter ausdifferenziert. Bei der Instrumentalmusik führt der Weg von Duo, Trio und Quartett bis zu Symphonie und Solokonzert, während die Klaviersonate fehlt. Galeazzi fordert, die Melodie bei diesen Gattungen auf die verschiedenen Stimmen aufzuteilen. Dabei beruft er sich einmal mehr auf Rousseaus Ideal der „*unité de mélodie*“.<sup>36</sup> Um diese Einheit zu erreichen und zugleich für eine notwendige Abwechslung („*varietà*“) zu sorgen, empfiehlt er besonders für das Eingangs-*Allegro* eine Methode, die deutsche Komponisten wie Händel, die beiden Bachs<sup>37</sup> und vor allem Haydn entwickelt hätten. Dabei handele es sich um eine stark verzierte Weiterentwicklung des Fugenstils, durch die man mit großer Wissenschaft („*profonda scienza*“) aus sehr wenigen und bescheidenen Ideen ein ganzes Stück entwickle („*tirare*“, wörtlich: ziehen): nicht durch monotones Wiederholen und Transponieren, sondern indem man eine Periode in zwei oder drei Teile aufspalte und diese dann verarbeite; oder indem man eine der Begleitung entnommene Figur zu einer Hauptidee erhebe und so aus bereits vorhandenen Ideen neue gewinne, welche so eng miteinander verknüpft sind, dass sich schließlich ein einziges extrem vereinheitlichtes Ganzes ergibt („*un solo unitissimo tutto*“).<sup>38</sup> Damit liefert Galeazzi erste Ansätze zu einer Beschreibung dessen, was später im deutschen Raum „thematische Arbeit“ genannt werden sollte.

Im langsamen Mittelsatz („*il secondo tempo*“) sei die Einheit der Melodie noch schwerer zu erreichen, wobei hier eine reduzierte Variante des allgemeinen Formplans verwendet wird und Boccherini und Haydn als Vorbil-

<sup>34</sup> Galeazzi, *Elementi* (wie Anm. 15), Bd. 2, Kap. IV/2/3, § 42, S. 262.

<sup>35</sup> Die Begriffe „Gattung“ und „Form“ werden von Galeazzi noch nicht verwendet. Er spricht vielmehr von „*parti*“ (wörtlich: Teile); ebenda, Kap. IV/2/6, § 76, S. 279.

<sup>36</sup> Ebenda, Kap. IV/2/6, § 83, S. 283.

<sup>37</sup> Es ist zu vermuten, dass Carl Philipp Emanuel und Johann Christian Bach gemeint sind.

<sup>38</sup> Galeazzi, *Elementi* (wie Anm. 15), Bd. 2, Kap. IV/2/6, § 85–86, S. 284–286. Diese wichtige Passage fehlt in den Teilübersetzungen von Churgin und Schmalzriedt. Das Prinzip der motivischen Einheit betont auch Pietro Lichtenthal, *Dizionario e bibliografia della musica*, Mailand 1826, Bd. 2, Art. „Unità“, S. 277.

der gelten. Der Tanzsatz (Menuett/Trio) ist fakultativ und befindet sich laut Galeazzi an zweiter Stelle. Das Finale kann in Sonaten-, Rondo- oder Variationsform stehen. Erst nach der Instrumentalmusik wird auf Kirchenmusik und Oper eingegangen. Unter den beschriebenen Arientypen entspricht die zweiteilige Kavatine am ehesten Galeazzis allgemeiner Beschreibung des Ablaufs einer Melodie.<sup>39</sup>

Insgesamt bietet Galeazzi eine außergewöhnlich detaillierte, flexible und variantenreiche Beschreibung instrumentaler und vokaler Formmodelle. Vor allem seine Hinweise auf thematische Aspekte der Sonatenform und auf Techniken der motivisch-thematischen Arbeit sind so in der zeitgenössischen deutschen Sonatentheorie (etwa bei Koch) noch kaum zu finden, die viel stärker auf Harmonik und Periodenbau fixiert ist.

\* \* \*

Galeazzis zukunftsweisende Darstellung fand nur wenig Beachtung<sup>40</sup> und muss im italienischen Kontext als Außenseiterposition gelten.<sup>41</sup> In späteren Schriften wurden seine Gedanken nur partiell aufgegriffen.<sup>42</sup> Dies zeigt etwa die *Scuola della musica* (1800) von Carlo Gervasoni, der sich bei seiner Definition der Melodie wieder enger an Rousseau orientiert. Er trennt allerdings Instrumental- und Vokalmusik, wobei er die erstere als einfacher ansieht und deshalb aus didaktischen Gründen zuerst präsentiert.<sup>43</sup> Die Sonatenform wird folglich im Instrumentalkapitel und dort wiederum anhand ihrer ‚einfachsten‘ Gattung präsentiert: der Sonate – was damals neu war, aber in vielen Formenlehren des 19. Jahrhunderts zum Standard werden sollte. Gervasonis Darstellung ist indes ganz auf die harmonische Entwicklung ausgerichtet, wobei dem „giro della modulazione“ (Modulationskreislauf) in der Durchführung besonderes Augenmerk gewidmet wird; in thematischer Hinsicht wird neben dem „motivo principale“ nur vage von „diverse cantilene, volgarmente dette passi“ gesprochen.<sup>44</sup> Außer „periodo“ verwendet Gervasoni für kleinere

<sup>39</sup> Auch hier werden diverse Varianten genannt (im zweiten Teil Einführung neuer Themen und/oder Tempowechsel je nach Affekt des Textes); vgl. Galeazzi, *Elementi* (wie Anm. 15), Bd. 2, Kap. IV/2/7, § 115 f., S. 300 f.

<sup>40</sup> Noch in der einschlägigen Darstellung der Geschichte der Sonatentheorie von Alfred Ritzel bleibt Galeazzis Traktat unerwähnt.

<sup>41</sup> Vgl. di Benedetto, *Lineamenti* (wie Anm. 33), S. 437. Galeazzi betont selbst, dass es in Italien nur drei oder vier Komponisten gebe, die die Kunst der neueren Instrumentalkomposition beherrschten (*Elementi* (wie Anm. 15), Bd. 2, Kap. IV/2/6, § 75, S. 279).

<sup>42</sup> Vgl. dazu di Benedetto, *Lineamenti*, S. 428–434, und Paolo Fabbri, *Italianità fuori d’opera*, in: Chigiana 43, 1993, S. 49–68.

<sup>43</sup> Carlo Gervasoni, *La Scuola della musica*, Piacenza 1800, S. 460.

<sup>44</sup> Ebenda, S. 469 („diverse Kantilenen, die üblicherweise als ‚passo‘ bezeichnet werden“).

Formabschnitte auch den Begriff „fraso“, der bei Galeazzi fehlt, und spricht beiläufig bereits von „forma“.<sup>45</sup> In einem Abschnitt zur zyklischen Form präsentiert er neben der zeitgenössischen, mit einem Allegro beginnenden Satzfolge auch das ältere Kirchensonatenmodell, ohne dies historisch zu differenzieren, bevor er sich den Charakteren der einzelnen Satztempi zuwendet.<sup>46</sup>

Eine zum Teil retrospektive Haltung kennzeichnet auch Antonino Pisani's patriotisch-polemische Studie *Pensieri sul dritto uso della musica strumentale* (1817), in der die vermeintliche Dominanz der neueren deutschen Instrumentalmusik unter Betonung ihrer italienischen Wurzeln in Frage gestellt wird. Indem Pisani die Vorzüge der italienischen Instrumentalmusik jedoch mit ihrer Kantabilität, also mit ihrer Orientierung an der ‚Schönheit‘ der Vokalmusik begründet, bekräftigt auch er letztlich das traditionelle Primat des Gesangs.<sup>47</sup> Dass dieses in vielen italienischen Schriften des 19. Jahrhunderts nicht in Frage gestellt wird, dürfte nicht zuletzt auf den internationalen Erfolg Gioachino Rossinis zurückzuführen sein. Als Beispiel kann hier Bonifazio Asioli's *Maestro di composizione* (1836) angeführt werden,<sup>48</sup> der auch für die Instrumentalmusik ein Beispiel dieses Komponisten auswählt: die Ouvertüre („sinfonia drammatica“) zu *La Cenerentola*. Bei Asioli ist die Mimesis wieder ästhetische Leitkategorie. Fragen der periodischen Gliederung des Satzes („frasi musicali“) wird einige Bedeutung beigemessen, allerdings primär im Hinblick auf ihr Zusammenspiel mit den Versmetren des Gesangstextes. Dabei greift Asioli auf die Theorie Momignys zurück, dessen Kompositionslehre bereits 1823 in Bologna in italienischer Übersetzung erschienen war.

## II. Momigny: „proposition“, „vers“, „période“ – Analyse und theatrale Hermeneutik

Der monumentale *Cours complet d'harmonie et de composition* (1803–06) des aus der Wallonie gebürtigen Jérôme-Joseph de Momigny (1762–1842) nimmt unter den hier zu erörternden Schriften eine Sonderstellung ein. Seine Relevanz für den musiktheoretischen Diskurs über die klassische Instrumentalmusik ist unbestritten, enthält er doch zwei der frühesten detaillierten Analysen von Instrumentalwerken Mozarts und Haydns, die Momigny als bedeutendste Vertreter der Tonkunst gelten, welche anders als Literatur und

<sup>45</sup> Ebenda, S. 430, 432 und 464 („diverse Kantilenen, die üblicherweise als ‚passo‘ bezeichnet werden“).

<sup>46</sup> Ebenda, S. 470–472.

<sup>47</sup> Antonino Pisani, *Pensieri sul dritto uso della musica strumentale*, 2Palermo 1817, besonders S. 5 f.; vgl. auch Fabbri, *Italianità* (wie Anm. 42), S. 56–59.

<sup>48</sup> Bonifazio Asioli, *Il maestro di composizione ossia Seguito del Trattato d'Armonia*, Mailand 1836.

Bildende Künste gerade erst ihren Höhepunkt erreicht habe.<sup>49</sup> Auch andere Werkbeispiele sind überwiegend der Instrumentalmusik entlehnt. Indes liegt das Hauptziel des Autors keineswegs in einer Theorie der Instrumentalmusik. Diese dient ihm vielmehr als dankbarer Gegenstand zur Demonstration seiner eigenen, emphatisch als neue, epochale Entdeckung angepriesenen Musiktheorie, die einen universalen Anspruch erhebt. Die hier interessierenden Ausführungen zur Sonatenform bilden folglich nur Nebenprodukte, die Momigny im Zuge der Entfaltung seiner Hauptthese beiläufig einstreut. Ihre Rezeption wird im Übrigen erschwert durch die labyrinthische Gliederung des umfangreichen Traktats, der serienmäßig, Kapitel für Kapitel, verfasst und veröffentlicht wurde und immer wieder in ausführliche Exkurse vor allem zu harmonischen Detailfragen abschweift.

Die Kerntheorie Momignys kann hier nur kurz zusammengefasst werden.<sup>50</sup> Er geht von einem naturgegebenen binären Modell aus („proposition“), d. h. zwei Grundelementen („idées“), die zusammen eine logische, in ihrer Abfolge unumkehrbare Sinneinheit ergeben („fil logique“).<sup>51</sup> Diese beiden Elemente werden als „antécédent“ und „conséquent“ bezeichnet (ein Begriffspaar, das in der späteren französischen Formtheorie primär für Vorder- und Nachsatz verwendet wird). Auf harmonischer Ebene handelt es sich um eine aus zwei Akkorden zusammengesetzte Kadenz, die stets von einem dissonanteren zu einem konsonanten Klang führe, auf rhythmisch-metrischer Ebene um die Folge Auftakt–Abtakt („levé–frappé“); bei der Melodik spricht Momigny (wie Galeazzi) von einer „cadence“ bzw. „proposition mélodique“. Das binäre Grundmodell wird dann auf höhere Formebenen „potenziert“,<sup>52</sup> also verdoppelt, vervierfacht usw. Darin scheint sich eine Parallele zur Theorie des Periodenbaus in vielen primär deutschen Schriften des 18. (und 19.) Jahrhunderts zu ergeben (der sehr belesene Momigny hat auch deutsche Autoren rezipiert). Im Unterschied zu diesen geht es Momigny jedoch nicht um ein quantitatives syntaktisches System mit gleichlangen Taktgruppen. Vielmehr haben schon die binären Basiseinheiten oft unterschiedliche Dauern; entscheidend für ihre Bestimmung ist das dynamische Prinzip des Akzents. Das

<sup>49</sup> Jérôme-Joseph de Momigny, *Cours complet d'harmonie et de composition, d'après une théorie neuve et générale de la musique*, Paris 1806, Bd. 1, S. 11 f. und 18 f.

<sup>50</sup> Siehe dazu Albert Palm, *Jérôme-Joseph de Momigny – Leben und Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie im 19. Jahrhundert*, Köln 1969, sowie Renate Groth, *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1983 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 22), S. 156, 165 f. und 192–196, außerdem die Kapitel von Groth und Gesine Schröder im vorliegenden Band, S. 198–200 und 429 f.

<sup>51</sup> Momigny, *Cours* (wie Anm. 49), Bd. 1, S. 50–54.

<sup>52</sup> Hugo Riemann, *Handbuch der Kompositionslehre*, Berlin und Leipzig 1916, Bd. 1, S. 105.

traditionelle Taktmaß ist für Momignys musikalische Sinneinheiten unerheblich; zudem habe es den Nachteil, dass viele „propositions“ in der Notation durch den Taktstrich zerrissen würden.<sup>53</sup> Im Übrigen erfolgt die Multiplikation der Einheiten bei Momigny ungleichmäßig: So bilden zwei Akkorde eine „proposition“, zwei bis vier „propositions“ hingegen einen „hémistiche“, zwei „hémistiques“ einen „vers“ und schließlich zwei, drei, vier oder mehr „vers“ eine „période“.<sup>54</sup> Diese Terminologie orientiert sich einmal mehr an Sprache und Dichtung. Momigny spricht von musikalischer Grammatik, Logik und Rhetorik und behauptet, dass Musik generell aus Versen und nicht aus Prosa bestehe.<sup>55</sup>

Stellt Momigny seine Gliederungskategorien zunächst induktiv vor, so kehrt er, bevor er sie auf Werkbeispiele anwendet, den Blickwinkel um, indem er seine analytische Methode mit der eines Geographen vergleicht, der vom Weltganzen ausgeht und es in immer kleinere Einheiten unterteilt.<sup>56</sup> Bei der ausführlichen Analyse des Kopfsatzes von Mozarts Streichquartett d-Moll KV 421, die sich in der Mitte des Traktats (Ende von Bd. 1 und Beginn von Bd. 2) befindet,<sup>57</sup> werden beide Blickwinkel vermischt. Momigny analysiert zunächst den ersten Teil des Satzes („première reprise“), den er in 45 „vers“ untergliedert, um sich dann detailliert den einzelnen „cadences harmoniques“ sowie den „cadences mélodiques“ der Oberstimme zu widmen. Nach Exkursen zu Rameaus „basse fondamentale“ sowie zum Ausdrucksgehalt von Mozarts Quartettsatz wird die Analyse mit der „seconde reprise“ fortgesetzt, wobei diese in zwei „parties“ unterteilt wird. Bei der ersten (also der Durchführung) beschränkt sich Momigny auf harmonische Details; bei der zweiten führt er – sehr spät – die Kategorie der „période“ ein und unterteilt schließlich den ganzen Satz in Perioden, ohne noch einmal auf die Basis-kategorie des „vers“ zurückzukommen. Verständlich wird diese Darlegung dank des großzügigen Anhangs in Band 3, der den gesamten Satz nicht nur im originalen Notentext, sondern auch in harmonischer Reduktion präsen-

<sup>53</sup> Momigny, *Cours* (wie Anm. 49), Bd. 2, S. 408–412.

<sup>54</sup> Momigny, *Cours*, Bd. 1, S. 145 f.

<sup>55</sup> Ebenda, S. 145.

<sup>56</sup> Ebenda, S. 271 f. Vgl. dazu George Fisher, System and Impluse: Three Theories of Periodic Structure from the Early Nineteenth Century, in: *Current Musicology* 49, 1990, S. 29–47, hier S. 33 f.

<sup>57</sup> Momigny, *Cours* (wie Anm. 49), Bd. 1, S. 307–382, und Bd. 2, S. 387–403. Eine klare, wenn auch etwas unkritische Einführung in diese Analyse bietet Albert Palm, Mozarts Streichquartett d-Moll, KV 421, in der Interpretation Momignys, in: *Mozart-Jahrbuch* 1962/63, S. 256–279. – Dagegen beurteilt Ritzel, Entwicklung der Sonatenform (wie Anm. 1), S. 238–249, Momignys Ansatz einseitig negativ aus der Sicht der neueren Sonatentheorie.



tiert, wobei sämtliche Gliederungskategorien eingezeichnet sind (die basalen „propositions“ sind ebenso wie die Akkorde pro „vers“ durchnummeriert).<sup>58</sup>

Das Verständnis von Momignys Mozart-Analyse wird erschwert durch die Vermischung der Blickwinkel (induktiv/deduktiv) und Methoden. Denn der Autor präsentiert einerseits sein eigenes, primär induktives Syntaxsystem, greift aber andererseits bei den höheren Formebenen auf traditionelle Begriffe wie „reprise“, „partie“, „période“ und „phrase“ zurück (letztere synonym mit „vers“ und „hémistiche“). So umfasst die 41taktige Exposition des Mozart'schen Quartettsatzes nach Momigny 25 Verse, deren Umfang zwischen einem halben und vier Takten variiert, bzw. acht Perioden im Umfang von drei bis acht Takten.<sup>59</sup>

Von besonderem Interesse für die Sonatentheorie ist die erst am Ende dargelegte hierarchisierende Klassifikation von Periodentypen, bei der zwischen Haupt- und Nebenperioden („périodes capitales/inférieures“) unterschieden wird.<sup>60</sup> Zu den ersteren rechnet Momigny die „périodes de début“ (Anfangsperioden), die „période de verve“ (ein erster Forte- bzw. Tutti-Abschnitt nach dem Hauptthema, der in der Praxis meist der Bekräftigung der Tonika dient<sup>61</sup>), die „périodes mélodieuses“ (kantable Perioden, insbesondere der Seitensatz) und die „traits“ (virtuose Passagen); zu den letzteren zählen „périodes intermédiaires“ (Zwischenperioden), „complémentaires“ (ergänzende Perioden) und „conjonctionnelles“ (kleine Verbindungsglieder). Enthält dieses System einige wichtige Hinweise auf charakteristische Stationen der Sonatenform – darunter wie bei Galeazzi das kantable Seitenthema –,<sup>62</sup> so bleibt vor allem die Unterscheidung der untergeordneten Perioden, welche häufiger vorkommen können, vage. Indes ist es keineswegs Momignys Absicht, einen allgemein verbindlichen Formplan vorzugeben. Im Artikel „Sujet“ der von ihm herausgegebenen *Encyclopédie méthodique. Musique* (1818) bezeichnet er Komponisten, welche einem vorgegebenen Schema von fünf oder sechs

<sup>58</sup> Momigny, *Cours* (wie Anm. 49), Bd. 3, S. 109–156.

<sup>59</sup> Siehe auch Palm, Mozarts Streichquartett (wie Anm. 57), S. 260f., der den von Momigny zäsurierten Verlauf der Melodiestimme von Exposition und Durchführung des Mozart-Satzes auf einer Doppelseite präsentiert.

<sup>60</sup> Momigny, *Cours* (wie Anm. 49), Bd. 2, S. 397f.

<sup>61</sup> In dem von ihm (nominell zusammen mit den bereits verstorbenen Nicolas-Etienne Framery und Pierre-Louis Ginguené) herausgegebenen Band 2 der *Encyclopédie méthodique. Musique*, Paris 1818, Art. „Symphonie“, S. 409, bezeichnet Momigny dieses Element als „période effervescente & tumultueuse“. Zur Funktion des ersten Tutti-Abschnitts als „entfesselte Tonika“ siehe auch Michael Polth, *Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts. Formbildung und Ästhetik*, Kassel u. a. 2000, S. 209.

<sup>62</sup> In Momignys Artikel „Symphonie“ in der *Encyclopédie méthodique*, Bd. 2, S. 409, kommt als weitere Station der „grand coup“ (großer Schlag) hinzu, der in der Regel vor Reprisebeginn erfolge. Das Hauptthema heißt hier, ähnlich wie bei Galeazzi, „motif“.



Perioden pro Reprise folgten (das Zahlenverhältnis entspricht fast genau dem bei Galeazzi!) und so stets dieselbe Form verwendeten, als mittelmäßig.<sup>63</sup>

Gleichwohl liefert Momigny in seinem *Cours* einen wichtigen Anstoß zur Weiterentwicklung der Sonatentheorie, indem er die Großform des Mozart'schen Satzes mit einem dreiteiligen Gebäude vergleicht, das aus zwei parallelen Seitenflügeln und einer sie verbindenden Kuppel besteht.<sup>64</sup> Obwohl er grundsätzlich (etwa in Überschriften) am traditionellen binären Formkonzept mit zwei „reprises“ festhält, beschreibt er hier die Form eines „grand Morceau de Musique“ – d. h. allgemein und offenbar auch für Vokalmusik – als dreiteilig. Im Symphonie-Artikel der *Encyclopédie méthodique* bezeichnet er die Abschnitte ab der Wiederkehr des Hauptsatzes dann konsequent als dritten Teil.<sup>65</sup>

Der für Galeazzi und später für Reicha so wichtige motivisch-thematische Zusammenhang der Teile hingegen spielt in Momignys *Cours* nahezu keine Rolle. In den Detailanalysen wird zwar immer wieder darauf hingewiesen, wenn an einer Stelle diese oder jene Periode (bzw. ein Teil davon) wiederkehrt, doch wird die Motivtechnik als solche kaum thematisiert, weil sie nicht mit Momignys Gliederungssystem kongruiert. Etwas mehr Hinweise dazu liefern seine Beiträge zur *Encyclopédie méthodique*. So werden im Artikel „Sujet“ die bereits im Traktat vielfach bemühten Prinzipien der Logik und der Einheit in der Mannigfaltigkeit zwar einmal mehr als primär „metaphysischer Natur“ bezeichnet, jedoch zumindest ansatzweise auch anhand „materieller Indizien“ konkretisiert, insbesondere durch die Forderung, alle Nebenideen („idées accessoires“) aus dem „sujet principal“ zu gewinnen.<sup>66</sup> Auch die bereits von Galeazzi empfohlene Strategie, aus einer Neben- eine Hauptidee zu entwickeln, wird hier erwähnt und mit dem sozialen Rollenwechsel einer Tochter zur Hausherrin verglichen. Weiter ausgeführt wird dieser Gedanke im Artikel „Overture“, in dem Momigny die Overtüren zu Mozarts *Le Nozze di Figaro* und Cimarosas *Matrimonio segreto* miteinander vergleicht und das Genie Mozarts nicht nur in der Erfindung von Ideen sieht, sondern auch und vor allem darin, was er aus ihnen macht: wie er möglichst viele Nebengedanken aus einigen wenigen Hauptgedanken („idées mères“, wört-

<sup>63</sup> Momigny, *Encyclopédie méthodique*, Bd. 2, Art. „Sujet“, S. 404. – Auch André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires ou essais sur la musique* [1789], Brüssel und Paris 1829, Bd. 3, S. 256–258, lehnt die Formschemata der Instrumentalmusik ab.

<sup>64</sup> Momigny, *Cours* (wie Anm. 49), Bd. 2, S. 397.

<sup>65</sup> Momigny, *Encyclopédie méthodique*, Bd. 2, Art. „Symphonie“, S. 409f.

<sup>66</sup> Ebenda, Art. „Sujet“, S. 404; vgl. auch die immer noch relativ vage Forderung im Art. „Motif“, S. 166, alle Ideen einer Komposition müssten „durch gewisse Punkte“ („par quelque point“) mit dem Sujet verbunden sein, um die Einheit zu garantieren. Zum Einheitsprinzip bei Momigny vgl. auch Schwartz, *Conceptions of Musical Unity* (wie Anm. 7), S. 68–70.

lich: Mutterideen) hervorgehen lässt und so eine Einheit in der Mannigfaltigkeit erreicht, die zwar nicht immer gleich ins Auge falle, aber doch für Gefühl und Verstand erkennbar sei.<sup>67</sup> Die Gestaltung eines solchen logischen Gedankenflusses sei zwar Sache des Genies und daher kaum lehrbar; indes deutet Momigny an, dass die dahinter stehende Satztechnik Gemeinsamkeiten mit einer Fuge aufweise, jedoch in einer moderneren, weniger scholastischen Weise verwendet werde. Weiter präzisiert wird dieser historische Bezug im Artikel „Sonate“, in dem Momigny zwei Werke von Johann Sebastian Bach und Haydn einander gegenüberstellt und neben stilistischen Gegensätzen auch einen entwicklungsmäßigen Zusammenhang postuliert: „Bach engendra Haydn“ (Bach brachte Haydn hervor).<sup>68</sup> Haydn wird dafür gelobt, dass er seine kontrapunktischen Künste sparsam und stets am richtigen Platz einsetze und etwa im Seitensatz seiner letzten Symphonie das Hauptthema zwar wieder aufgreife, aber nur partiell und variiert.<sup>69</sup> Dabei verweist Momigny auf ein Vorbild, das ein Komponist wie jeder andere Künstler stets vor Augen haben müsse:

Que nous présente la scène du monde? Des conversations ou des actions qui se passent en différens lieux, entre divers personnages. Faire converser ou agir sont donc les deux choses que l'on a à reproduire sans cesse dans les scènes que présente la musique.<sup>70</sup>

Was zeigt uns die Bühne der Welt? Unterhaltungen und Handlungen an verschiedenen Orten, zwischen verschiedenen Personen. Sich miteinander unterhalten oder handeln sind folglich die beiden Dinge, die man stets wiedergeben muss in den Szenen, die die Musik darstellt.

Der hier erneut zutage tretende, für den französischen und italienischen Diskurs charakteristische Einfluss von Kategorien aus Theater und Oper ist bei Momigny insgesamt zwar weniger ausgeprägt; gleichwohl macht er sich auch in seinem Traktat auf diversen Ebenen bemerkbar. Neben Momignys an der Poesie orientierten Terminologie der syntaktischen Abschnitte ist besonders sein vieldiskutiertes Verfahren zu erwähnen, den Ausdrucksgehalt des Mozart-Quartetts dadurch zu präzisieren, dass er der Violinstimme einen selbst gedichteten Worttext unterlegt; der Satz verwandelt sich so in eine dramatische Opernszene (den Abschied von Dido und Aeneas).<sup>71</sup> Bei seiner

<sup>67</sup> Momigny, *Encyclopédie méthodique* (wie Anm. 61), Bd. 2, Art. „Ouvverture“, S. 251 f.

<sup>68</sup> Ebenda, Art. „Sonate“, S. 388.

<sup>69</sup> Ebenda, S. 392 f.

<sup>70</sup> Ebenda, S. 392.

<sup>71</sup> Momigny, *Cours* (wie Anm. 49), Bd. 1, S. 371–382, sowie Bd. 3, S. 109–156 (Notenanhang). Zu diesem besonders für die musikalische Hermeneutik interessanten Verfahren siehe Palm, Mozarts Streichquartett (wie Anm. 57), passim, Hermann Danuser, Vers- oder Prosaprinzip? Mozarts Streichquartett in D-Moll (KV 421) in der Deutung Jérôme-Joseph de Momignys und Arnold Schönbergs, in: *Musiktheorie* 7, 1992, S. 245–263, sowie

durchgängig programmatisch gefärbten Analyse von Haydns Symphonie Nr. 103 Es-Dur vergleicht Momigny die einzelnen Instrumente mit Schauspielern,<sup>72</sup> bei seinen Bemerkungen zu Mozarts Symphonie g-Moll KV 550 in der *Encyclopédie méthodique* hingegen das Hauptthema des Kopfsatzes mit dem Protagonisten eines Dramas, wobei er dessen Abwesenheit beim Einsatz der Durparallele in der Exposition kritisiert.<sup>73</sup> Für beide Bezüge auf die Oper fand Momigny, wie Jean-Marc Leblanc gezeigt hat, Vorbilder in Instrumentalschulen. So hatte der aus dem italienischen Livorno gebürtige, seit etwa 1770 in Paris wirkende Giuseppe Cambini bereits 1800 in seiner Violinschule das Andante aus Haydns Symphonie D-Dur Nr. 53 im Sinne einer dramatischen Opernszene gedeutet und behauptet, große Meister der Instrumentalmusik wie Haydn, Manfredi, Boccherini oder Nardini hätten sich stets von der dramatischen Kunst („l'art dramatique“) inspirieren lassen.<sup>74</sup> Und in der von Pierre Baillot u. a. verfassten offiziellen Violoncello-Schule des Conservatoire von 1804 wird behauptet, Haydn habe die Instrumentalmusik in den Rang der dramatischen Musik erhoben, indem er den einzelnen Instrumenten Rollen zugewiesen habe wie bei der Entwicklung („développement“) einer Handlung, was zudem die besondere Beliebtheit seiner Instrumentalmusik als Material für Ballettpantomimen erkläre.<sup>75</sup>

Was schließlich die zyklische Form der Symphonie betrifft, so fordert Momigny, dass ihre Sätze, entgegen einer gängigen Praxis, den Schwerpunkt auf den Kopfsatz zu legen und die übrigen Sätze als eine beliebige Folge anzuhängen, zusammen eine Einheit ergeben sollten, die jener der Akte eines Dramas entspreche.<sup>76</sup> Auch dieser Vergleich mit der Bühnenkunst wurde bereits früher in den Musikdiskurs eingeführt: von Étienne de Lacépède, auf den sich Momigny hier beruft. Lacépèdes mehr ästhetisch als theoretisch gehaltene

neuerdings Edward Klorman, Koch, Carpani, and Momigny: Theorists of Agency in the Classical String Quartet, in: Music Theory Online 24, Nr. 4, 2018, <http://mtosmt.org/issues/mto.18.24.4/mto.18.24.4.klorman.html>.

<sup>72</sup> Momigny, *Cours* (wie Anm. 49), Bd. 2, S. 595.

<sup>73</sup> Momigny, *Encyclopédie méthodique* (wie Anm. 61), Bd. 2, Art. „Symphonie“, S. 412.

<sup>74</sup> Giuseppe Cambini, *Nouvelle méthode théorique et pratique pour le violon*, Paris [1800], S. 21 f. Vgl. auch Leblanc, *La musique de Haydn* (wie Anm. 12), S. 119–121.

<sup>75</sup> Pierre Baillot u. a., *Méthode de violoncelle et de basse d'accompagnement [...] adoptée par le Conservatoire*, Paris [1804], S. 2: Haydn „a élevé la musique instrumentale au rang de la musique dramatique, en distribuant si bien les rôles de chaque instrument qu'on les voit tous concourir au développement d'une action conduite et menée à son terme avec un art admirable“. Vgl. Leblanc, *La musique de Haydn* (wie Anm. 12), S. 137–142, und (besonders zu den Ballettpantomimen) Alexandre Dratwicki, *La réception des symphonies de Haydn à Paris. De nouvelles perspectives de recherche*, in: *Annales historiques de la Révolution française*, Nr. 340, 2005, S. 83–104.

<sup>76</sup> Momigny, *Cours* (wie Anm. 49), Bd. 2, S. 584.

*Poétique de la musique* (1785) ist stark auf die Oper fokussiert, während andere Gattungen nur kurz am Ende gestreift werden. Die Ausführungen zur Ouvertüre sind ausführlicher als die zur Symphonie, denn reine Instrumentalmusik gilt Lacépède als defizient. Daher empfiehlt er, beim Schreiben solcher Stücke so zu tun, als handele es sich um eine große Arie, ferner die Instrumente wie Protagonisten („personnages“) und die drei Sätze einer Symphonie wie die Akte eines Bühnenwerks zu behandeln.<sup>77</sup> Selbst Kammermusikwerke vergleicht er vage mit einer interessanten Handlung, die – frei nach Aristoteles – Anfang, Mitte und Ende, Entwicklungen, eine Art Intrige und eine Lösung enthalten müsse („des développemens, une espèce d'intrigue, un dénouement“).<sup>78</sup> Dass Momigny trotz seines weit tieferen, umfassenderen Musikwissens und seiner ganz anderen Zielsetzung die Thesen Lacépèdes in seinem Traktat metaphorisch aufgreift, zeigt einmal mehr, wie stark der französische Diskurs von Opernkategorien beeinflusst wurde.

### III. Reicha: Von der Syntax der Melodie zum „développement“ der Ideen

Bei Antoine (Anton) Reicha trägt diese Perspektive zu einer weiteren Spezifizierung des Blicks auf die Sonatenform bei. Auch er geht das Problem der Formgestaltung aus zwei komplementären Perspektiven an, die er jedoch auf zwei Traktate mit unterschiedlichem Fokus verteilt. Seiner Kompositionslehre geht 1814 ein *Traité de mélodie* voraus, den er – ähnlich wie Galeazzi – als den ersten seiner Art bezeichnet,<sup>79</sup> obwohl er dank seiner deutschen Sozialisation zumindest einen Teil des dortigen Schrifttums gekannt haben dürfte (allerdings wohl nicht die Kompositionslehre von Koch).<sup>80</sup> In seiner Melodielehre geht es Reicha vor allem darum, das Primat von Harmonie- und Kontrapunktlehre im Unterricht (namentlich am damals noch jungen Pariser Conservatoire) zurückzudrängen, welche ihm eher als propädeutische Fächer denn als eigentliche Kompositionskunst gelten.<sup>81</sup> Die Melodie als das ursprünglichere, natürlichere Element (im Sinne Rousseaus) solle bereits vor

<sup>77</sup> Lacépède, *La Poétique de la musique* (wie Anm. 31), Bd. 2, S. 331–333.

<sup>78</sup> Ebenda, S. 344.

<sup>79</sup> Antoine [Anton] Reicha, *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie*, Paris 1814, S. I–IV.

<sup>80</sup> Zu Reichas Bezügen zur deutschen Syntaxtheorie siehe Nancy Kovaleff Baker, 'ars poetica' for Music: Reicha's System of Syntax and Structure, in: *Musical Humanism and Its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca*, hrsg. von ders., Stuyvesant, N.Y., 1992, S. 419–449, und Jairo Moreno, Challenging Views of Sequential Repetition: from 'Satzlehre' to 'Melodielehre', in: *Journal of Music Theory* 44, 2000, S. 127–169.

<sup>81</sup> Vgl. Reicha, *Traité de mélodie* (wie Anm. 79), S. 1–4 und 93–96.

der Harmonie unterrichtet werden. Im Übrigen enthalte die „wahre Melodie“ die zu ihrer Begleitung erforderlichen Harmonien in der Regel bereits in sich.<sup>82</sup> Reicha stellt Rousseaus Postulat der primär dem Genie zu verdankenden melodischen Erfindungskraft nicht in Frage, pocht aber darauf, dass eine solche Anlage im Unterricht systematisch entwickelt werden müsse.

Den Ausgangspunkt von Reichas Melodielehre bildet eine Darstellung des Periodenbaus, die deutliche Parallelen zur deutschen Theorie aufweist. Im Gegensatz zu Momigny geht er von der primär quantitativen Kategorie der Taktgruppen aus und von deren Symmetrie:

Une bonne Mélodie exige par conséquent, 1<sup>o</sup> qu'elle soit divisée en membres égaux et semblables; que ces membres fassent des repos plus ou moins forts, lesquels repos se trouvent à des distances égales, c'est-à-dire symétriquement placés.<sup>83</sup>

Eine gute Melodie erfordert folglich, 1. dass sie in gleichlange und einander ähnliche Glieder unterteilt ist; dass diese Glieder mehr oder weniger starke Ruhepunkte bilden, die sich in gleicher Entfernung voneinander befinden, d. h. symmetrisch angeordnet sind.

Die Ruhepunkte werden auch als Kadenz bezeichnet. Dabei handelt es sich wiederum um melodische Kadenz, die Reicha noch deutlicher als Galeazzi und Momigny von den harmonischen abgrenzt, wobei freilich auch bei ihm harmonische Kriterien unterschwellig hineinspielen. Neben melodischen Halbschlüssen („demi-cadence“), die auf jedem Ton außer dem Grundton erfolgen können (oft auf der Terz), gibt es bei Reicha auch Viertelkadenzen (noch schwächere Zäsuren) sowie Dreiviertelkadenzen (z. B. Ganzschlüsse außerhalb der Tonika). Das syntaktische Basiselement ist das „dessin“, das aufgrund seiner Kürze und Unvollständigkeit eine Wiederholung oder einen gleichlangen Partner („compagnon“) verlange.<sup>84</sup> Zwei „dessins“ bilden einen „rhythme“, der in der Regel halbschlüssig endet; zwei bis vier „rhythmes“ wiederum ergeben eine Periode, die immer mit einem Ganzschluss endet.<sup>85</sup> Hinsichtlich der Anzahl der Takte der einzelnen Elemente legt sich Reicha nicht fest: Ein „rhythme“ könne 2, 4, 6, 8, aber auch 3 oder 5 Takte umfassen,<sup>86</sup> eine Periode durch verschiedene Erweiterungstechniken auf bis zu

<sup>82</sup> Ebenda, S. 116 f.

<sup>83</sup> Ebenda, S. 10. Zum Folgenden siehe ebenda, S. 9–16 sowie den tabellarischen Glossar auf S. 31.

<sup>84</sup> Ebenda, S. 13; gelegentlich ist auch noch von „petits dessins“ die Rede (ebenda, S. 71).

<sup>85</sup> Ebenda, S. 31, gibt Reicha allerdings an, dass eine Periode auch auf der Quinte enden kann, was dann einer Dreiviertelkadenz entspreche. Vgl. die Gegenüberstellung verschiedener französischer Periodenbau-Systeme jener Zeit bei Groth, *Die französische Kompositionslehre* (wie Anm. 50), S. 156–160.

<sup>86</sup> Reicha, *Traité de mélodie* (wie Anm. 79), S. 15 und 28.

28 (!) Takte ausgedehnt werden.<sup>87</sup> Unregelmäßige Perioden, zusätzliche Glieder (z. B. „écho“), Phrasenverschränkung („mesures sous-entendues“<sup>88</sup>) etc. differenzieren das System weiter aus. Auch die Kriterien für die verschiedenen Kadenzten bleiben variabel, d. h. vom Kontext des konkreten Beispiels abhängig. Unverrückbar ist nur das rhythmisch-metrische Symmetrieprinzip, wonach miteinander korrespondierende Glieder stets die gleiche Länge aufweisen müssen. Im Übrigen verwendet Reicha wie Momigny teilweise eine doppelte Terminologie je nachdem, ob er vom Detail oder vom Ganzen ausgeht:<sup>89</sup> So werden „rhythmes“ aus deduktiver Perspektive auch als Glieder („membres“) einer Periode bezeichnet.

Die Flexibilität von Reichas System, die terminologisch bisweilen etwas verwirren mag, resultiert aus der engen Orientierung an der Praxis. Reicha schreibt explizit als Praktiker und Komponist. Sein Diskurs ist weniger von einem abstrakten Prinzip geprägt (wie bei Momigny), sondern orientiert sich an den einzelnen Beispielen, auf deren Eigenheiten er detailliert eingeht. Diese zahlreichen Beispiele stammen vor allem von italienischen und deutschen, bisweilen auch von französischen Komponisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, deren Namen am Ende des Vorworts wie ein Kanon aufgelistet werden. Es handelt sich um Vokal- ebenso wie Instrumentalmusik, denn Reicha geht es um die Melodie im Allgemeinen.

Melodische Form scheint sich bei Reicha somit zunächst additiv zu konstituieren: als Kombination kleiner Einheiten mit unterschiedlich starken Zäsuren.<sup>90</sup> Grafisch wird dies mit Hilfe von Zahlenkolonnen veranschaulicht, die den syntaktischen Bau („rhythme“) ganzer Stücke darstellen. Die Zahlen stehen für die Anzahl der Takte, also für die Proportionen der Glieder, die Interpunktionszeichen für die unterschiedlichen Kadenzten, z. B.:

1. Teil: 4; -4; -3; -3. -6; -4; -6; -6.

2. Teil: 4; -4; -3; -3. -4; -4; -6; -8. -4; -4; -8; -4; -6.<sup>91</sup>

(Semikolon = Halbschluss; Punkt = Ganzschluss; Doppelpunkt = Trugschluss)

Ähnlich wie Momigny kehrt Reicha, nachdem er sich schrittweise vom „dessin“ bis zu ganzen Stücken hochgearbeitet hat, die Blickrichtung plötzlich

<sup>87</sup> Ebenda, S. 33.

<sup>88</sup> Ebenda, S. 23.

<sup>89</sup> Vgl. Fisher, *System and Impulse* (wie Anm. 56), S. 38.

<sup>90</sup> Daraus wie Fisher (ebenda, S. 44) zu schließen, Reichas Periodensystem sei statisch, ist nur möglich, wenn man dessen Ausführungen zur thematischen Entwicklungstechnik ausblendet.

<sup>91</sup> Reicha, *Traité de mélodie* (wie Anm. 79), S. 49. Hier handelt es sich um die syntaktische Struktur von Cherubinos Arie „Non sò più cosa son, cosa faccio“ aus Mozarts *Le Nozze di Figaro*.

um und stellt einige Formtypen vor. Diese bestehen aus ein bis drei Teilen („parties“) oder Hauptperioden („périodes principales“),<sup>92</sup> die ihrerseits eine oder mehrere Perioden umfassen. Die Formtypen gelten ihm als Herr („patron“) der Melodie, sind konventionsbedingt („convenable“)<sup>93</sup> und werden zunächst als „Cadres, Coupes ou Dimensions“ (Rahmen, Schnitte/Schalen, Dimensionen)<sup>94</sup> eingeführt – eine terminologische Unsicherheit, die Reichas Behauptung zu bestätigen scheint, dass sich noch niemand theoretisch mit diesem zentralen Gegenstand beschäftigt habe.<sup>95</sup> Dies trifft insoweit zu, als eine explizite, gezielte Auseinandersetzung mit der Sonatenform bis dahin in Frankreich ebenso fehlte wie eine verbindliche Terminologie. Reicha entscheidet sich letztlich für den Begriff „coupe“, der zuvor laut der *Encyclopédie méthodique* bereits für die literarische Form eines Opernlibrettos verwendet wurde,<sup>96</sup> und unterstreicht damit ein weiteres Mal die Modellfunktion der Oper im französischen Musikdiskurs.

Tatsächlich erhebt Reicha (ähnlich wie Galeazzi) für sein Formkonzept den Anspruch, dass es gleichermaßen für Vokal- und Instrumentalmusik gelte: „la grande Coupe binaire“ bezieht sich auf die Kavatine und die Sonatenform, „la grande Coupe ternaire“ genuin auf die Da-Capo-Arie<sup>97</sup> und (wie Reicha erst in seiner Kompositionslehre klarstellen wird) auf Mittel- und Finalsätze eines Instrumentalwerks.<sup>98</sup> Als Beispiele für die große binäre Form zieht er im *Traité de mélodie* indes ausschließlich Arien heran (von Mozart, Cimarosa, Sacchini, Zingarelli und Piccini), darunter auch solche mit Tempowechsel (Rondò). Auf instrumentaler Seite hingegen wird allein das Adagio aus Haydns Symphonie e-Moll Nr. 44 analysiert, das eher der „vorklassischen“ binären Form (ohne klare Zäsur zwischen Durchführung und Reprise) entspricht.<sup>99</sup> Dass gerade Reicha, ein profunder Kenner und Komponist neuerer Instrumentalmusik,<sup>100</sup> damit wiederum der Vokalmusik den Vorzug gibt und

<sup>92</sup> Ebenda, S. 46.

<sup>93</sup> Ebenda, S. 58 und 117.

<sup>94</sup> Ebenda, S. 46.

<sup>95</sup> Ebenda, S. 58.

<sup>96</sup> *Encyclopédie méthodique. Musique*, Bd. 1, hrsg. von Nicolas-Etienne Framery und Pierre-Louis Ginguené, Paris 1791, Art. „Coupe“, S. 385: „l'arrangement des diverses parties d'un poëme lyrique“ („die Gruppierung der verschiedenen Teile eines Librettos“). Aus der Wahl dieses Begriffs zu schließen, Form sei für Reicha etwas Äußerliches (Groth, Die französische Kompositionslehre (wie Anm. 50), S. 160f.), ist daher nicht plausibel.

<sup>97</sup> Zu weiteren Formtypen siehe Reicha, *Traité de mélodie* (wie Anm. 79), S. 58–60.

<sup>98</sup> Antoine (Anton) Reicha, *Traité de haute composition musicale*, Paris 1824, Bd. 2, S. 301.

<sup>99</sup> Reicha, *Traité de mélodie* (wie Anm. 79), S. 45 sowie Beispiel D4 im dazugehörigen Notenband.

<sup>100</sup> Allgemein zu Reichas Musikdenken, dessen zahlreiche originelle Züge erst in jüngerer Zeit dank der vollständigen Veröffentlichung seiner zu Lebzeiten ungedruckt ge-



keinen „klassischen“ Sonatensatz erörtert, ist vor allem damit zu erklären, dass es sich hier um eine Melodielehre handelt und der Autor zudem auf die ästhetischen Präferenzen im französischen Musikleben Rücksicht nehmen musste (er lehrte in jener politisch bewegten Zeit bereits am Conservatoire, hatte aber noch keine Professur für Komposition).

Die beiden Teile der „grande Coupe binaire“, deren Proportionen mit 3:4 oder 2:3 angegeben werden, bezeichnet Reicha als „exposition“ und „développement“ (Entwicklung) und prägt damit zwei Kernbegriffe der französischen, im ersten Fall sogar der internationalen Sonatenformterminologie.<sup>101</sup> Ihr Ablauf („la route“) wird primär harmonisch charakterisiert als Gegenüberstellung zweier Toniken (wobei in Moll auch die Molldominante zugelassen und die Option eines Durchlusses erwähnt wird).<sup>102</sup> Für das Hauptthema verwendet Reicha hier den Begriff „thème“ (während er in seiner Kompositionslehre auf den im romanischen Raum damals gängigeren Begriff „le motif“ zurückkommen wird). Mit „coda“ meint er nicht mehr, wie Galeazzi, einen im ersten und zweiten Teil zu findenden Epilog, sondern einen einmaligen fakultativen Schlussteil, durch den ein besonders effektvoller Abschluss („Coup de fouet“, wörtlich: Peitschenhieb) erzielt werden kann. Dass man den zweiten Teil aus den Ideen des ersten entwickeln könne, wird erst am Ende erwähnt als eine Besonderheit von Instrumentalstücken, die umfangreicher und im melodischen Ambitus weniger limitiert seien als Arien.

In einem späteren Kapitel seines *Traité de mélodie* geht Reicha näher auf das Verfahren der Entwicklung eines Motivs ein. Dabei handele es sich um eine große Errungenschaft Haydns, die immer noch ein Geheimnis bilde, aber besondere Betrachtung verdiene, weil sie eine unerschöpfliche melodische Quelle biete.<sup>103</sup> Reicha definiert „développer“ als „tirer un grand parti“ (einen großen Nutzen ziehen) aus einer Idee, einer Phrase, einem Motiv oder einem Thema. Er erklärt vor allem die Technik der Zerlegung („décomposition“) eines Themas in seine einzelnen Glieder und „dessins“, mit der er zugleich seine eigene induktive Methode der Zusammensetzung von Melodien bestätigt. Anders als bei Momigny bilden für Reicha periodische Syntax und motivische Arbeit somit zwei Seiten einer Medaille. Die abgespaltenen Elemente werden variiert wiederholt, entwickelt und sequenziert („marches mélodiques“). Derartige „developpemens“ (sic)<sup>104</sup> der Bestandteile eines The-

bliebenen Schriften voll zutage getreten sind, siehe Herbert Schneider, Der junge Anton Reicha als visionärer Theoretiker der Romantik, in: Festschrift Hellmut Federhofer zum 100. Geburtstag, hrsg. von Axel Beer, Tutzing 2011, S. 449–470.

<sup>101</sup> Reicha, *Traité de mélodie* (wie Anm. 79), S. 46 (ebenso das Folgende).

<sup>102</sup> Vgl. Roger Graybill, Sonata Form and Reicha's ‚Grande coupe binaire‘ of 1814, in: *Theoria* 4, 1989, S. 89–105.

<sup>103</sup> Reicha, *Traité de mélodie* (wie Anm. 79), S. 71; ebenso das Folgende.

<sup>104</sup> Wie vielschichtig der Begriff „développement“ damals war, zumal aus einer inter-



mas übten auf den Hörer einen besonderen Reiz aus, da man so ein Thema in fünfzig verschiedenen Gestalten präsentieren könne, für pikante und interessante Überraschungen Sorge und zudem eine außergewöhnliche Einheit erziele.<sup>105</sup> Das klassizistische Ideal der Einheit in der Mannigfaltigkeit wird hier viel konkreter als bei Momigny auf die Entwicklungstechnik bezogen.<sup>106</sup> An diversen Beispielen zeigt Reicha, wie man aus einem achttaktigen Thema einen melodischen Formablauf von z. B. 124 Takten entwickeln könne. Wie Galeazzi geht er davon aus, dass grundsätzlich jedes Thema verarbeitet werden könne; allerdings seien diejenigen am besten geeignet, die aus prägnanten „dessins“ bestehen. Indes solle man die Entwicklungstechnik primär in schnellen Sätzen verwenden, da der Hörer in ihnen ein Motiv leichter erfassen könne, und auch dort nicht durchgängig wie etwa in einer Fuge. In dieser Gattung sieht Reicha ähnlich wie Momigny und Galeazzi den historischen Vorgänger der neuen thematischen Verarbeitungstechnik Haydns.<sup>107</sup>

Insgesamt bietet Reichas Melodielehre neben ihrem Syntaxsystem vor allem in der detaillierten Darstellung motivischer Entwicklungstechniken, die über Galeazzi hinausgeht, Neues, während sie hinsichtlich der Stationen der Sonatenform aufgrund des primär vokalen Fokus etwas vage und kompromisshaft bleibt.

Der sechste und letzte Teil von Reichas *Traité de haute composition musicale* (1824) ist als eine Ergänzung dazu angelegt, die sich nahezu ausschließlich der Instrumentalmusik widmet und bereits im Titel programmatisch die zuvor nur exkursartig behandelte „Kunst des Entwickelns“ fokussiert.<sup>108</sup> Die Terminologie ist auch hier mehrschichtig: Reicha führt zunächst den Begriff der „idée musicale“ ein, bei der es sich um ein Motiv oder eine kurze harmonische Phrase bzw. eine Kombination von beidem im Umfang von zwei bis 24 Takten handelt, die die Aufmerksamkeit des Hörers erregen soll und sich dem Genie des Komponisten verdankt.<sup>109</sup> Dabei unterscheidet er zum einen

disziplinären Perspektive, wurde dargelegt von Peter A. Hoyt, *The Concept of ‚développement‘ in the Early Nineteenth Century*, in: *Music Theory in the Age of Romanticism*, hrsg. von Ian Bent, Cambridge 1996, S. 141–162. Hoyt zeigt, dass dieser Begriff in der französischen Dramentheorie sowohl mit der Exposition als auch mit der (Auf-)Lösung (im Sinne von Entwirrung) des Handlungsknotens zusammenfallen konnte und somit nicht zwangsläufig den mittleren Teil eines Werks bezeichnete. Indes hat Reicha die Parallele zum Aufbau eines Dramas erst 1824 gezogen, während er mit „développemens“ 1814 eine bestimmte Satztechnik bezeichnet.

<sup>105</sup> Reicha, *Traité de mélodie* (wie Anm. 79), S. 72.

<sup>106</sup> Ebenda, S. 62 f.

<sup>107</sup> Ebenda, S. 64 f.

<sup>108</sup> Reicha, *Traité de haute composition* (wie Anm. 98), Bd. 2, S. 234: „De l’art de tirer parti de ses idées, ou de les développer“.

<sup>109</sup> Ebenda, S. 234 f.

zwischen melodischen und harmonischen sowie gemischten Ideen, zum anderen zwischen Haupt- und Nebenideen („idées mères“ und „idées accessoires“) sowie Phrasen und aus ihnen zusammengesetzten Perioden. Diese bei ihm neue Terminologie ist offensichtlich von Momignys zwischenzeitlich erschienenem zweiten Band der *Encyclopédie méthodique* (1818) inspiriert, wo sie jedoch eher beiläufig verwendet wird (s. o.).

Bei der Darstellung des Gebrauchs, den der Komponist von seinen Ideen machen soll, greift Reicha auf das bereits 1814 eingeführte Gegensatzpaar von „exposition“ und „développement“ zurück (das er in der Kompositionslehre auch für die Fuge verwendet). Neu ist vor allem die schärfere Profilierung des Begriffs der Exposition: Hier werden die Ideen zum ersten Mal präsentiert und sind deutlich voneinander getrennt; beim Entwickeln hingegen werden sie ausgebeutet, in verschiedenen Gestalten präsentiert und miteinander kombiniert.<sup>110</sup> Es handelt sich folglich primär um zwei verschiedene Arten des Umgangs mit thematischem Material; diese können unmittelbar nacheinander auf eine Idee angewandt werden, wie etwa im zweiten und dritten Satz eines Quartetts oder einer Symphonie, oder sind jeweils einem bestimmten Formteil zugeordnet wie bei der „grande coupe binaire“ des Kopfsatzes. Bevorzugter Ort der motivisch-thematischen Entwicklungstechnik in einem Sonatensatz ist nach Reicha die Durchführung („développement principal“<sup>111</sup>) – eine Feststellung, die heute selbstverständlich erscheinen mag, wobei jedoch zu bedenken ist, dass etwa Johann Christian Lobe 1844 in der ersten monographischen Abhandlung zur thematischen Arbeit diese anhand der Exposition einer Symphonie Haydns (Nr. 104) erklärt<sup>112</sup> und noch Edmond Haas 1884 den Begriff mit Bezug auf beide Formteile verwendet.<sup>113</sup> Auch Reicha konstatiert zumindest episodische „développements accessoires“ in der Exposition seines Hauptbeispiels für die „grande coupe binaire“: der schon von Momigny in der *Encyclopédie méthodique* herangezogenen Ouvertüre zu Mozarts *Le Nozze di Figaro*. Der in das komplett als Klavierauszug abgebildete Stück eingetragene Formplan dieser Exposition ist der Folgende:

Motif de 16 mesures; même motif répété;	[Haupt-]Motiv, 16 Takte; Wiederholung
idées accessoires: 24 mesures; nouvelle	desselben Motivs; Nebenideen, 24 T.; neue
idée en La de 8 mesures; même idée répé-	Idee in A-Dur, 8 T.; Wiederholung der-

<sup>110</sup> Ebenda, S. 236, 240 und 262 f.

<sup>111</sup> Ebenda, S. 300.

<sup>112</sup> Johann Christian Lobe, *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen*, Weimar 1844.

<sup>113</sup> Edmond Haas, *Traité théorique et pratique de la construction musicale*, Paris 1884, S. 45 und 57, sieht neben der zentralen Durchführung auch ein unmittelbares „développement“ des alleinigen Themas bzw. der beiden Hauptthemen einer Sonatine bzw. Sonate nach dessen/deren Exposition vor.

tée; idée accessoire de 11 mesures; nouvelle idée de 10 mesures dont le chant est à la basse; développement accessoire de la même idée: 12 mesures; nouvelle idée de 8 mesures; même idée répétée [=] 123 mesures.<sup>114</sup>

selben Idee; Nebenidee, 11 T.; neue Idee in der Bassstimme, 10 T.; nebensächliche Entwicklung dieser Idee, 12 T.; neue Idee, 8 T.; Wiederholung derselben Idee [= insgesamt] 123 Takte.

Die Sonatenexposition wird hier somit einmal mehr zunächst induktiv als Addition von Perioden präsentiert (wie bei Momigny). Im zweiten Teil des analysierten Stücks folgt auf eine kurze Überleitung („conduit“, 11 T.) umgehend die Wiederkehr des Hauptmotivs sowie die Transposition der im ersten Teil in der Dominante vorgestellten Abschnitte, an die sich eine Crescendo-Passage (16 T.) und eine Coda (43 T.) anschließen. Mozarts Satz enthält somit keine ausgeprägte Durchführung, und dieser Umstand dürfte, neben der besonderen Wertschätzung der Gattung Overture in Frankreich, ein Hauptgrund für seine Auswahl gewesen sein, eröffnet er Reicha doch die didaktisch reizvolle Möglichkeit, seinerseits mehrere Varianten einer Durchführung des von Mozart exponierten Materials zu komponieren und daran die Charakteristika dieser Technik und des gleichnamigen Formteils aufzuzeigen. Dazu extrahiert er aus der Exposition zunächst neun „Phrasen“ im Umfang von zwei bis acht Takten, die ihm zur Durchführung geeignet erscheinen und gleichsam deren Materialbasis („fond d'idées“) bilden.<sup>115</sup>

Reicha betont nachdrücklich, dass das Entwickeln ebenso viel Genie erfordere wie das Erfinden von Ideen; es sei der schönste Schmuck eines Musikstücks und gleichsam der persönliche Stempel, den ihm der Komponist aufdrücke: Zehn Komponisten schrieben zehn verschiedene Durchführungen ein und desselben Materials.<sup>116</sup> Gleichwohl bemüht er sich auch hier um eine methodische Darstellung und unterscheidet eine Vielzahl von Entwicklungstechniken (Transposition, Fortschreitung, Imitation, Dialog, Kombination mit einem Kontrasubjekt, melodische und harmonische Variation, Abkürzung und Verlängerung).<sup>117</sup> Dabei liegt der Akzent stärker auf der Kombination mehrerer Ideen als in Reichas Melodielehre, während die dort im Zentrum stehende Abspaltungstechnik etwas zurücktritt,<sup>118</sup> möglicherweise, weil der Begriff der Idee in seiner Kompositionslehre sehr variabel ist, d. h. sowohl auf sehr kleine als auch auf umfangreichere melodische Gebilde bezogen wird.<sup>119</sup>

<sup>114</sup> Reicha, *Traité de haute composition* (wie Anm. 98), Bd. 2, S. 237–239.

<sup>115</sup> Ebenda, S. 240f. und 273.

<sup>116</sup> Ebenda, S. 261f.

<sup>117</sup> Ebenda, S. 262.

<sup>118</sup> Eher beiläufig spricht Reicha, ebenda, S. 245, auch vom Kopf bzw. vom Teilstück („parcelle“) einer Idee.

<sup>119</sup> Vgl. die Kritik an dieser terminologischen und methodischen Ambiguität Reichas

Indem Reicha die motivisch-thematische Entwicklungskunst zu einem Gradmesser der Originalität einer Komposition erklärt, versucht er sie abzuheben von einer rein mechanisch-handwerklichen Technik.<sup>120</sup> Zudem betont er, dass sie kein Selbstzweck sei, sondern vielmehr dazu diene, möglichst starke und unerwartete Effekte zu erzielen.<sup>121</sup> Die Bühnenkategorie des Effekts (die inzwischen auch auf das neue Phänomen des instrumentalen Virtuositums ausgegriffen hatte, das in Paris damals sein wichtigstes Podium fand) wird somit wie schon bei Galeazzi zu einem zentralen ästhetischen Prinzip des Sonatensatzes erhoben.

Erst nach der detaillierten Darstellung der Durchführungstechnik kommt Reicha wieder auf die Formen („couples et cadres“) zu sprechen, die zur Entwicklung der Ideen besonders geeignet seien. Es sind dieselben wie in der Melodielehre, doch werden sie diesmal allein an Instrumentalmusik demonstriert. Ganz im Mittelpunkt steht die „grande coupe binaire“, deren zweiter Teil jetzt wie bei Momigny deutlich in zwei Sektionen untergliedert wird. Die unterschwellige Dreiteiligkeit wird auch dadurch unterstrichen, dass den drei Teilen unterschiedliche technische Funktionen zugewiesen werden: Exposition, Entwicklung und Transposition der Ideen.<sup>122</sup>

War Reichas Darstellung der „grande coupe binaire“ in der Melodielehre primär harmonisch fundiert, so sind in der Kompositionslehre thematische Aspekte mindestens ebenso stark gewichtet. Gleichwohl widmet er harmonischen Details nach wie vor viel Aufmerksamkeit. So nennt er etwa sechs verschiedene Möglichkeiten, in welcher Tonart man den zweiten Teil beginnen könne, und differenziert außerdem noch danach, ob die Grundtonart in Dur oder Moll steht. Auch für den Tonartenplan der Reprise von Mollsätzen nennt er diverse Optionen, die etwa einen Übergang zur Durvariante ab dem Haupt- oder ab dem Seitensatz vorsehen. Zudem unterstreicht Reicha die Bedeutung dominanter Orgelpunkte zur Vorbereitung des Seitensatzes und der Reprise. Dagegen wird die Kadenzperiode, die die Zieltonart der beiden Hauptteile bekräftigt und für die Sonatentheorie des 18. Jahrhunderts bis Galeazzi so wichtig war, nicht mehr erwähnt.

bei Marc Rigaudière, Von der thematischen Arbeit zum ‚travail thématique‘. Geschichte einer Akkulturation, in: Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses, hrsg. von Stefan Keym, Hildesheim 2015 (StGMTh 12), S. 109–127, hier S. 111 f.

<sup>120</sup> Dieser Vorwurf wurde gegen thematische Arbeit in Frankreich immer wieder erhoben. Siehe Inga Mai Grootte, ‚Fuyons! Il va développer ...‘ Thematische Arbeit als Argument im französischen Musikdiskurs um 1900, in: Keym (Hrsg.) Thematische Arbeit als Inbegriff der Musik (wie Anm. 119), S. 129–150.

<sup>121</sup> Reicha, *Traité de haute composition* (wie Anm. 98), Bd. 2, S. 240, 245 und 261 f.

<sup>122</sup> Ebenda, S. 296.

Trotz der zahlreichen harmonischen Details wird die Sonatensexposition von Reicha jetzt primär als Präsentation zweier „idées mères“ beschrieben, die durch einen „pont“ (Brücke) miteinander verbunden sind und durch einige „idées accessoires“ abgeschlossen werden. Mit diesem vierteiligen Schema, das er – wohl als erster – auch durch eine Grafik plastisch veranschaulicht (siehe Abb. 1),<sup>123</sup> etabliert er eine genuin thematische Formkonzeption, wengleich von einem Themenkontrast oder -dualismus, wie ihn Marx später ausgehend von Beethoven deduzierte, noch keine Rede ist (Reichas Bonner Jugendkollege Beethoven spielt in beiden Traktaten keine Rolle).

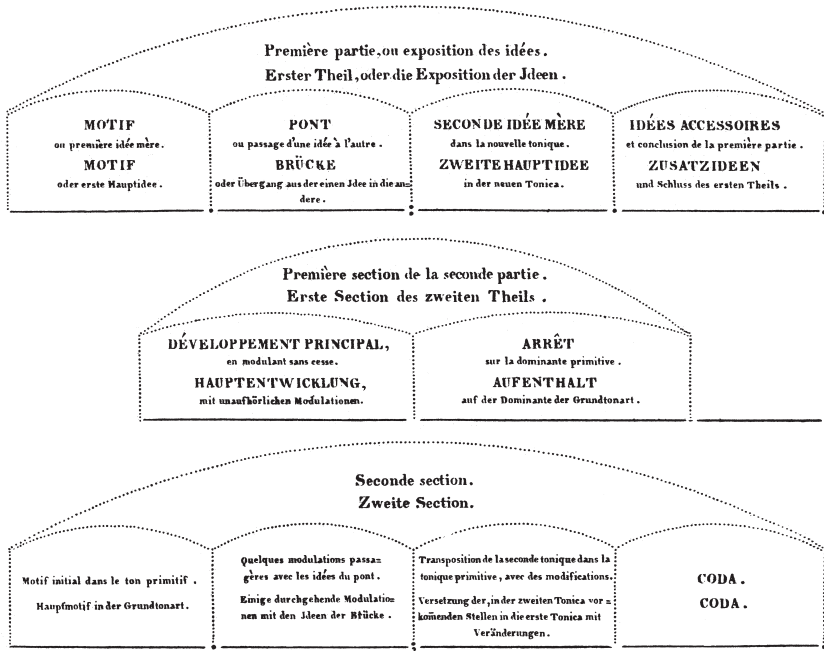


Abb. 1: Reicha/Czerny, *Vollständiges Lehrbuch*, Bd. 4, S. 1165: Sonatenschema.

Die Grafik lässt zudem den Parallelismus der Stationen von Exposition und Reprise und damit die unterschwellige Dreiteiligkeit, die Momigny mit seiner Architekturmetapher unterstrichen hatte, auch optisch klar hervortreten. Da-

<sup>123</sup> Ebenda, S. 300, sowie zweisprachige Fassung in der Übersetzung des *Traité* von Carl Czerny: *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, Bd. 4, Wien 1832, S. 1165. Vgl. Mark Evan Bonds, The Spatial Representation of Musical Form, in: *The Journal of Musicology* 27, 2010, S. 265–303.

rüber hinaus bildet Reicha eine eigene sprachliche Analogie, indem er die drei Teile mit Exposition, Intrigue/Knoten und Auflösung einer Handlung („exposition, intrigue/nœud, dénouement“ [sic]) gleichsetzt.<sup>124</sup> Obwohl diese Parallele nicht weiter konkretisiert wird, unterstreicht sie einmal mehr die anhaltende Relevanz von Kategorien des Dramas in der französischen Musiktheorie.

Mit Reichas Kompositionslehre erreicht die französische Sonatenformtheorie einen vorläufigen Abschluss. Seine Darstellung kommt der ab den späten 1820er Jahren entwickelten, aber erst 1845 im dritten Band seiner Kompositionslehre vollständig formulierten Sonatentheorie von Adolf Bernhard Marx nahe (der Reicha rezipiert hat) und ist in einigen Punkten genauer (vor allem bei Durchführung und Reprise).<sup>125</sup> Angesichts der Tatsache, dass sie in ihren Beispielen den Stand der Sonatenform vor Beethoven dokumentiert, erscheint es besonders bemerkenswert, dass sie auch ohne dessen Würdigung zu einer starken Aufwertung des thematischen Aspekts gelangt (u. a. Unterscheidung zweier Hauptthemen). Spielt dabei einmal mehr die spezifisch französische Opernperspektive eine wichtige Rolle, so verdankt sich Reichas im Vergleich zu seinen Vorgängern weitaus detailliertere Beschreibung der motivisch-thematischen Durchführungstechniken seiner Vertrautheit mit der deutschen Kompositionspraxis und -theorie. Die Vorzüge seiner Melodie- und Kompositionslehre resultieren somit aus seiner doppelten kulturellen Prägung.

\* \* \*

Indes fanden auch Reichas Schriften nur eine begrenzte Rezeption, obwohl er durch seine Kompositionsprofessur am Conservatoire ab 1818 eine zentralere Stellung einnahm als Momigny. Seine starke Ausrichtung auf Instrumentalmusik widersprach jedoch weiterhin dem Mainstream sowohl der französischen Musiktheorie als auch des praktischen Unterrichts am Conservatoire. So wurden seine Schriften nicht als offizielle Lehrbücher dieser nationalen Einrichtung anerkannt.

Diese Ehre wurde stattdessen der Kompositionslehre *La Panharmonie musicale* (1837) von Hippolyte Raymond Colet zuteil, der einige Aspekte der Theorie seines Lehrers Reicha stärker in die französische Musiktradition zu integrieren versucht. Colet gibt wieder klar der Vokalmusik und vor allem der Oper den Vorzug. Eine Komposition habe grundsätzlich eine oder mehrere „dramatische Ideen“ („pensées dramatiques“) zu verfolgen.<sup>126</sup> Als wichtigstes Vorbild für melodische Erfindung gilt ihm Rossini. Die Instrumentalmusik sei zwar weniger edel und expressiv, könne aber auch große Ef-

<sup>124</sup> Reicha, *Traité de haute composition* (wie Anm. 98), Bd. 2, S. 298.

<sup>125</sup> Vgl. Burnham, *Form* (wie Anm. 1), S. 889, sowie Ritzel, *Entwicklung der Sonatenform* (wie Anm. 1), S. 249.

<sup>126</sup> Hippolyte Raymond Colet, *La Panharmonie musicale, ou Cours complet de Composition théorique et pratique* [1837], Paris ca. <sup>3</sup>1840, S. 179.

fekte erzielen, insbesondere durch Imitation aller möglichen Ideen, wie etwa Beethovens *Sinfonia pastorale* oder Webers *Freischütz*-Ouvertüre belegten.<sup>127</sup> Der formale Rahmen („coupe“) der musikalischen Rede („discours musical“) sei letztlich vor allem von der Individualität des Komponisten abhängig<sup>128</sup> – eine Auffassung, die sich schon bei Momigny und weiter zugespitzt bei François-Joseph Fétis findet, der deshalb die Formenlehre grundsätzlich ablehnt.<sup>129</sup> Colet hingegen empfiehlt angehenden Komponisten, vor allem die Fugenform („l'ordre de la fugue“) genau zu studieren und sich im Übrigen in allen gängigen Formen zu üben, um dann selbst neue zu entwickeln; als Regel gibt er dabei nur an, melodisch und harmonisch geprägte Phrasen miteinander zu kontrastieren, um einen starken Effekt zu erzielen.<sup>130</sup>

Trotz seines traditionellen Schwerpunkts auf der Oper präsentiert Colet die gängigen Formen als primär instrumentale (mit tabellarischen Schemata, aber ohne Beispielanalysen): Sie seien grundsätzlich dreiteilig, unterschieden sich jedoch voneinander in der Anordnung des Materials und der Tonarten, in der Art der Verbindung der Teile und in der Präsentation. Bei der Sonatenform, die hier als „Première Coupe à 3 parties“ (erste dreiteilige Form)<sup>131</sup> firmiert, greift Colet mit leicht variiertem Terminologie Reichas Dramenkatégorien zur Bestimmung der Funktionen der drei Teile auf wie auch dessen vierteiligen Plan der Exposition.<sup>132</sup> In der Durchführung seien vor allem „fugiertes Material“, Imitationen und „alle Arten von Entwicklungen“ zu verwenden. Details zur Durchführungstechnik werden erst später, in Verbindung mit dem periodischen Satzbau, und weniger detailliert als bei Reicha erörtert.<sup>133</sup> Ideen, die entwickelt werden sollen, müssen nach Colet immer kantabel („chantant“) und leicht einprägsam für den Hörer sein, damit er sie auch bei

<sup>127</sup> Ebenda, S. 170.

<sup>128</sup> Ebenda, S. 255.

<sup>129</sup> François-Joseph Fétis, *De la méthode de l'enseignement de l'harmonie et de la composition*, in: *Revue et gazette musicale de Paris* 33, 1866, S. 50 und 52; vgl. Groth, *Die französische Kompositionslehre* (wie Anm. 50), S. 164 f.

<sup>130</sup> Colet, *Panharmonie* (wie Anm. 126), S. 255 und 269.

<sup>131</sup> Ebenda, S. 256.

<sup>132</sup> Ebenda, S. 256: „exposition des idées; intrigue: développements; denouement“; „1<sup>er</sup> motif, conduit, 2<sup>d</sup> motif, conclusion“. Colet zeigt in seiner Tabelle den tonalen Ablauf für Dur und für Moll an. Zudem gibt er an, man könne das Seitenthema eines Dursatzes in dessen Mollvariante wiederholen, nicht aber das Hauptthema. – Gabriel Gauthier, *Le mécanisme de la composition instrumentale*, Paris 1845, S. 3 f., übernimmt ebenfalls die vierteilige Gliederung der Exposition von Reicha, verbindet sie aber mit der Perioden-Terminologie Momignys („période initiale, conjonctive ou de transition, chantante, brillante“).

<sup>133</sup> Vgl. Colet, *Panharmonie* (wie Anm. 126), S. 262–269 (u. a. vier melodische Varianten über den Rhythmus des Revolutionslieds *Ça ira*, S. 264). Zudem unterscheidet Colet zwischen der Entwicklung ganzer Phrasen und Perioden aus einem einzigen „dessin“ und aus abgespaltenen „parcelles d'un motif“ (ebenda, S. 267).



fragmentarischem Auftreten wiedererkennt.<sup>134</sup> Die Entwicklungstechnik bildet für ihn einen entscheidenden formal-technischen Unterschied zwischen Instrumental- und Vokalmusik: Bei letzterer könne man im Prinzip die gleichen Formen verwenden wie bei Instrumentalwerken, jedoch in reduzierter Weise, denn „wie man am Theater alles verbannt, was zu sehr nach Arbeit oder Wissenschaft riecht, so streicht man auch alle Entwicklungen“.<sup>135</sup>

Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass sich ein französischer Komponist im 19. Jahrhundert weiterhin primär durch einen Opernerfolg durchzusetzen hatte, musste eine Technik, die in einer offiziellen Kompositionslehre des Conservatoire wie derjenigen Colets als Spezialität der Instrumentalmusik präsentiert wird, vielen jungen Komponisten als sekundär erscheinen. (Gabriel Gauthiers kleine Spezialstudie *Le mécanisme de la composition instrumentale* von 1845 legt den Schwerpunkt auf die Instrumentation und geht auf die Form nur kurz, auf thematische Techniken gar nicht ein.<sup>136</sup>) Gleichwohl haben Reichas detaillierte Ausführungen zu diesen Techniken bedeutende Früchte in der französischen (genauer gesagt: Pariser) Kompositionsgeschichte des 19. Jahrhunderts getragen und zwar vor allem über seine direkten Schüler, darunter Hector Berlioz, Franz Liszt und César Franck. Alle drei waren stark auf dem Gebiet der Instrumentalmusik engagiert und dies mit einer Konzeption, die die Kategorie des Themas in den Mittelpunkt rückt und ihm gleichsam den Rang eines Akteurs zuerkennt: Dies gilt für die „idée fixe“ in Berlioz' auch als „drame instrumental“ bezeichneten mehrsätzigen Orchesterwerken (*Symphonie fantastique*, *Harold en Italie*) ebenso wie für die vielfach mit konkreten Personen assoziierten Themen der symphonischen Dichtungen und Programmsymphonien Liszts und implizit auch für die zyklischen, d. h. in mehreren Sätzen wiederkehrenden Themen der Kammermusik- und Orchesterwerke Francks.<sup>137</sup> Die theatralische Manier, in der die

<sup>134</sup> Ebenda, S. 263.

<sup>135</sup> Ebenda, S. 261: „comme au théâtre on bannit tout ce qui sent trop le travail, ou la science, on supprime aussi tous les développements“. Indem Colet hier den bereits gängigen technischen Terminus „développements“ (im Plural) mit dem – an dieser Stelle freilich eher negativ konnotierten – Begriff der Arbeit in Verbindung bringt, liefert er einen frühen (wenngleich nur indirekten) Beleg für die im deutschen Diskurs zentrale Kategorie der „thematischen Arbeit“ im französischen Musikdiskurs. Vgl. dazu Rigaudière, Von der thematischen Arbeit zum ‚travail thématique‘ (wie Anm. 119), S. 112 ff.

<sup>136</sup> Die in Kleinformat ohne Notenbeispiele gedruckte Broschüre richtet sich an alle Musikinteressierten und beruft sich auf Reicha sowie einen nicht näher genannten deutschen Autor (Gauthier, *Mécanisme* (wie Anm. 132), S. I). Immerhin zählt Gauthier zu den ersten französischen Autoren, die den theoretischen Fokus auf die Sonate richten und von „la forme de la sonate“, „sonate proprement dite“ (Form des ersten Satzes) und „plan général“ (statt „coupe“) sprechen (ebenda, S. III, VIII und 1). Er beschreibt jedoch noch eine binäre, suitensatzähnliche Form (ebenda, S. 5).

<sup>137</sup> César Franck pflegte die Varianten seiner zyklischen Themen als „Cousinen“ zu



Themen, ihre Auftritte und Wandlungen, in diesen Kompositionen in Szene gesetzt werden, ist offensichtlich inspiriert durch jene an Kategorien der Oper orientierte Perspektive, die im vorliegenden Kapitel als roter Faden der französischen Instrumentalmusiktheorie festgestellt wurde. Die drei Komponisten nahmen die von ihrem Lehrer Reicha mit den Schlagworten „Exposition–Intrige–Auflösung des Handlungsknotens“ skizzierte dramatische Perspektive gleichsam beim Wort, um ihre eigenen, neuen Konzeptionen von Instrumentalmusik zu entwickeln.<sup>138</sup>

#### IV. D’Indy: Evolution der Formen, Konflikt der Ideen und zyklische Sonate

Dieser Traditionszusammenhang soll abschließend noch einmal an der Theorie Vincent d’Indys exemplifiziert werden, der als Schüler und Apostel des Reicha-Schülers Franck direkt in der besagten Tradition steht und durch seine Doppelrolle als langjähriger Direktor und Kompositionslehrer an der ab 1896 mit dem Conservatoire konkurrierenden Pariser Schola Cantorum sowie als einer der führenden französischen Komponisten seiner Zeit eine einflussreiche Stellung einnahm. Vor allem die ersten zwei von vier Bänden seines umfangreichen *Cours de composition musicale* (1902–50), die 1902 und 1909 erschienen, sind noch dem ‚langen 19. Jahrhundert‘ zuzurechnen.<sup>139</sup>

D’Indys *Cours* unterscheidet sich deutlich von den Lehrbüchern des Conservatoire, indem er den musikalischen Formen und ihrer historischen Entwicklung zentrale Bedeutung beimisst, wobei neben allgemeinen technischen Regeln vor allem der Präsentation der einzelnen „Meisterwerke“ der Vergangenheit breiter Raum gewidmet wird. Bei diesen werkanalytischen Teilen handelt es sich gleichsam um einen (sprachlich oft stenographisch verknappten) Konzertführer für angehende Komponisten. Instrumental- und Vokal-

bezeichnen, was deutlich auf Reichas Begriff der „idée mère“ verweist. Vgl. Joël-Marie Fauquet, César Franck, Paris 1999, S. 480. Siehe auch seinen stark auf den thematischen Aspekt fokussierten Programmheft-Einführungstext zur Uraufführung seiner Symphonie d-Moll am 17.2.1889, abgedruckt ebenda, S. 971–975.

<sup>138</sup> Bei Liszt kommt außerdem der Einfluss der Gattung der Opernfantasie hinzu, die auf mehreren präexistenten Opernthemem aufbaut und die für die technische und dramaturgische Konzeption seiner symphonischen Dichtungen von zentraler Bedeutung ist.

<sup>139</sup> Allgemein zu d’Indys *Cours* siehe Groth, Die französische Kompositionslehre (wie Anm. 50), S. 198–206, Herbert Schneider, Voraussetzungen und Bedingungen des Komponierens. Zum *Cours de composition* von Vincent d’Indy, in: Französische und deutsche Musik im 20. Jahrhundert, hrsg. von Giselher Schubert, Mainz 2001, S. 47–64, und Rémy Campos, *Le Cours de composition* de Vincent d’Indy, in: *Théories de la composition musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, hrsg. von Nicolas Donin und Laurent Feneyrou, Lyon 2013, Bd. 1, S. 67–92. Vgl. auch die Sammeledition von d’Indys kleineren Schriften: *Écrits de Vincent d’Indy*, hrsg. von Gilles Saint Arroman, Bd. 1: 1877–1903, Arles und Venedig 2019.

musik werden von d'Indy weitgehend getrennt behandelt, allerdings nach einem eigentümlichen Prinzip: Ähnlich wie der von ihm verehrte Richard Wagner geht d'Indy davon aus, dass die Musik zwei historische Wurzeln habe: Gesang und Tanz, auf die alle Formen und Gattungen zurückzuführen seien (siehe Abb. 2).<sup>140</sup>

Dem „rythme de la parole“ ordnet d'Indy neben dem gregorianischen Choral auch sämtliche kontrapunktischen Formen zu (bis zur Fuge), dem „rythme du geste“ hingegen neben dem Volkslied alle neueren Instrumentalformen (wegen ihrer periodischen Syntax). Anders als bei Reicha ist damit allerdings keine quantitative Symmetrie von Taktgruppen impliziert; d'Indy geht vielmehr von einem qualitativen Akzentprinzip mit einer binären Basisseinheit („groupe rythmique/mélodique“) aus wie Momigny, mit dem er auch – ähnlich wie Hugo Riemann – die Auftakttheorie und eine generelle Skepsis gegenüber dem Taktmaß teilt.<sup>141</sup> (D'Indy beruft sich explizit auf Riemann,<sup>142</sup> dürfte aber auch – wie dieser – Momignys Traktat gekannt haben.)

Dass d'Indy in seinem *Cours* die Instrumentalmusik zuerst und besonders ausführlich behandelt, rechtfertigt er mit dem didaktischen Argument, ihre Kenntnis sei auch für die dramatische Musik relevant, nicht jedoch umgekehrt. Dieses Argument findet sich bereits in der Kompositionslehre von Émile Durand (1899),<sup>143</sup> wird jedoch von d'Indy insofern zugespitzt, als er Vokalmusik pauschal als „angewandte Musik“ („musique appliquée aux paroles“) bezeichnet im Vergleich zur „reinen“ Instrumentalmusik („musique pure“).<sup>144</sup> Die detaillierte Darstellung der klassischen Formprinzipien erfolgt ausgehend von der Sonate – wie schon bei Gervasoni, Gauthier, Haas, Durand<sup>145</sup> und in der deutschen Tradition seit Adolf Bernhard Marx. Wie bei letzterem liegt der Fokus stark auf Beethoven, dessen Klaviersonaten

<sup>140</sup> Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, Bd. 2/1, Paris 1909, S. 5–13. Große Teile des *Cours* wurden von d'Indys Assistent Auguste Sériex ausformuliert auf der Basis von Notizen aus d'Indys Kursen an der Schola. In Bd. 1 betrifft dies die Kapitel zu Rhythmus, Melodie und Harmonik, in Bd. 2/1 die technisch-theoretischen Einführungen zu den einzelnen Gattungen, also auch zur Sonate.

<sup>141</sup> D'Indy, *Cours*, Bd. 1 [1902], Paris 21912, S. 23–46.

<sup>142</sup> Ebenda, S. 25 und 35. Weitere Anleihen d'Indys bei Riemann betreffen die Harmonik. Siehe Alexander Rehding, *La à l'allemande contre la # à la française? Notes de bas de page sur d'Indy, Riemann et Beethoven*, in: *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, hrsg. von Rémy Campos und Nicolas Donin, Genf 2009, S. 301–322.

<sup>143</sup> Émile Durand, *Traité de composition musicale*, Paris 1899, S. 2.

<sup>144</sup> D'Indy, *Cours* (wie Anm. 140), Bd. 2/1, S. 7 f.

<sup>145</sup> Gauthier, *Mécanisme* (wie Anm. 132), S. III, vertritt 1845 – parallel zu Marx und wohl als erster im französischen Raum – explizit die Ansicht, dass die „forme de la sonate“ in struktureller Hinsicht auch die Basis symphonischer Kompositionen bilde. Für Haas, *Traité* (wie Anm. 113) erscheint die Fokussierung auf die Klaviersonate 1884 bereits selbstverständlich (fast alle seine Beispiele entstammen dieser Gattung).



Fuge nicht teilt).<sup>146</sup> Neu ist, dass d'Indy dem historischen Evolutionsprinzip seine ganze Kompositionslehre unterwirft und auf der Notwendigkeit der Kenntnis und praktischen Aneignung aller historischen Formen seit dem Mittelalter durch den angehenden Komponisten insistiert,<sup>147</sup> was er mit einer moralisch-religiös gefärbten Warnung vor dem Traditionsbruch und einem Originalitätsstreben als Selbstzweck begründet.

D'Indys Anknüpfen an die hier herausgearbeitete französische Theorie-tradition zeigt sich ebenso in einer Reihe interdisziplinärer Parallelen, die er zu anderen Künsten zieht, um die Priorität der Instrumentalmusik auch ästhetisch zu rechtfertigen. Im Vordergrund steht dabei zunächst die Architektur, mit der er die starke Fokussierung seiner Kompositionslehre auf den Aspekt der Form begründet: „savoir construire“ gilt d'Indy als unabdingbare Grundlage des Komponierens.<sup>148</sup> Diese Analogie gipfelt in der Metapher der „cathédrale sonore“, einem detaillierten Vergleich der zyklisch vereinheitlichten Sonate mit einer mittelalterlichen Kathedrale, für den es Vorbilder in französischen ästhetischen und literarischen Schriften gibt, aber auch bei Riemann.<sup>149</sup> Wichtiger ist hier, dass d'Indy bei der Sonatenform implizit auf einen Vergleich Momignys zurückgreift, um die spezifische Anlage dieser „coupe“ bzw. „forme ternaire“ zu veranschaulichen:<sup>150</sup> Hatte Momigny auf ein Gebäude mit analogen Seitenflügeln und zentraler Kuppel rekurriert, so bevorzugt d'Indy das Modell eines Portals mit symmetrischen Säulen und sie überwölbendem Bogen – wohl um die initiale Position des Sonatenhaupt-

<sup>146</sup> Momigny, *Encyclopédie méthodique* (wie Anm. 61), Bd. 2, Art. „Sonate“, S. 388. Dagegen postuliert Durand (wie Anm. 143), *Traité*, S. 127f., eine Kontinuität von Fuge und Sonatenform, indem er Überleitung, Schlussgruppe und Durchführung – wie bei der Fuge – als 1., 2. und 3. Episode bzw. „divertissement“ bezeichnet.

<sup>147</sup> D'Indy, *Cours* (wie Anm. 140), Bd. 2/1, S. 16f. Schon Haas, *Traité* (wie Anm. 113), „préface“, betont die Notwendigkeit der Kenntnis der Vergangenheit („posséder l'école du passé“) für den Komponisten, womit er allerdings nur die Wiener Klassik meint.

<sup>148</sup> D'Indy, *Cours*, Bd. 2/1, S. 15. Die zentrale Bedeutung der „construction“ und der „forme correcte et pure“, die sich aus dem Studium und der Autorität der großen Meister ergebe, betont bereits Haas, *Traité* (wie Anm. 113), „préface“.

<sup>149</sup> D'Indy, *Cours*, Bd. 2/1, S. 377f. Vgl. Stefan Keym, ‚vitrail sonore‘ und ‚paysage musical‘. Zu der französischen Tradition der romantischen Metaphysik der Musik und ihrem Einfluss auf Olivier Messiaen, in: *Das Licht des Himmels und der Brunnen der Geschichte. Festschrift Volker Bräutigam zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Franziska Seils und Michael M. Runowski, Beeskow 2004, S. 55–79, sowie Alexander Rehding, *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge 2003, S. 3, und Hugo Riemann, *Wie hören wir Musik? Grundlinien der Musik-Ästhetik* [1888], Berlin<sup>3</sup>1911, S. 44f.

<sup>150</sup> D'Indy, *Cours*, Bd. 2/1, S. 153f. Im Folgenden bevorzugt d'Indy den Begriff „forme“ gegenüber „coupe“. Die heute gängige, wohl aus dem Deutschen übernommene Wortkombination „forme Sonate“ wird nur in einer Fußnote und dort mit einer gewissen Skepsis verwendet (S. 158).

satzes innerhalb der Gesamtarchitektur des Satzzyklus zu unterstreichen.<sup>151</sup> Mit diesem Bild bestätigt er nicht nur die (etwa von Durand noch in Zweifel gezogene<sup>152</sup>) Dreiteiligkeit der Sonatenform, sondern liefert zugleich eine Rechtfertigung seiner Neuprägung des Begriffs „réexposition“ für deren dritten Teil, der sich in Frankreich seitdem durchgesetzt hat.<sup>153</sup>

Scheint d'Indy damit bildlich wie terminologisch eine eher statische Konzeption der Sonatenform zu präferieren (die in Marx' Schema „Ruhe–Bewegung–Ruhe“ eine Parallele findet<sup>154</sup>), so akzentuiert er jedoch auch den dynamischen Aspekt dieser Form. Dabei rekurriert er auf gleich zwei Modelle: den Organismus und das Drama. D'Indy führt organische Metaphern in die französische Kompositionstheorie ein, wie sie im deutschen Schrifttum schon seit dem frühen 19. Jahrhundert und besonders ab Marx gängig waren und um 1900 durch die modische Anwendung von Elementen der Evolutionstheorie Charles Darwins auf alle möglichen Künste und Wissenschaften weiter an Attraktivität gewannen.<sup>155</sup> Ausgangspunkt der komplexen motivisch-thematischen Prozesse, die in d'Indys Theorie ebenso wie in seinen Kompositionen eine zentrale Stellung einnehmen und ihm zusammen mit der Tonalität als Hauptgaranten der Einheit in der Mannigfaltigkeit gelten, ist die melodische Keimzelle („cellule génératrice“). Ähnlich wie Reicha exponiert d'Indy eine doppelte Terminologie für melodische Einheiten (die er klar definiert, aber nicht konsequent verwendet): Die Begriffe „cellule“, „période“ und „phrase“ bezeichnen den substanzialen und syntaktischen Aspekt, „motif“, „thème“ und „idée“ hingegen die formale Funktion dieser Einheiten innerhalb eines Werks.<sup>156</sup>

<sup>151</sup> D'Indy, *Cours*, Bd. 2/1, S. 154.

<sup>152</sup> Nach Durand, *Traité* (wie Anm. 143), S. 127, besteht die „grande coupe binaire“ bzw. „coupe de l'allegro“ aus zwei Teilen und drei Perioden.

<sup>153</sup> D'Indy, *Cours*, Bd. 2/1, S. 158. Dass diese Prägung ausgerechnet im Kapitel zur „Sonate pré-beethovenienne“ erfolgt, bei der die Trennung zwischen Durchführung und Reprise noch gar nicht selbstverständlich war, erscheint zwar unlogisch, war für die Karriere des Begriffs jedoch belanglos. Durand, *Traité* (wie Anm. 143), S. 127, spricht von „période de répétition“ (Wiederholung). Den heute in der englischen Sonatentheorie gebräuchlichen Begriff der „recapitulation“ verwendet Colet, *Panharmonie* (wie Anm. 126), S. 258, für den A'-Teil einer liedhaften Bogenform. Der im Deutschen übliche Begriff „Reprise“ bezeichnet im Französischen weiterhin primär die unmittelbare tongetreue Wiederholung eines Formteils.

<sup>154</sup> Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (wie Anm. 27), Bd. 3, S. 226.

<sup>155</sup> Vgl. Lothar Schmidt, *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850*, Kassel u. a. 1990, und Lotte Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, München und Salzburg 1984.

<sup>156</sup> D'Indy, *Cours* (wie Anm. 140), Bd. 2/1, S. 234f. Bei der Bestimmung der syntaktischen Begriffe hält d'Indy traditionsgemäß am Kriterium der Kadenz fest (eine Periode endet bei ihm mit einem Halbschluss, eine Phrase mit einem Ganzschluss). Ungewöhnlich ist, dass die Phrase bei ihm größer ist als die Periode. Vgl. d'Indy, *Cours*, Bd. 1, S. 36–40.

Diese Terminologie wird ebenso wie die mit ihr verbundene, explizit als „organisch“ bezeichnete Durchführungstechnik<sup>157</sup> erst im Teilkapitel zu den Sonaten Beethovens exponiert. Durch diesen erreiche die Gattung eine neue Stufe, indem er seine Themen in den Rang wahrhafter Ideen erhebe.<sup>158</sup> Der Begriff der musikalischen Idee, der latent und noch ohne Beethoven-Bezug schon in den *Encyclopédie*-Artikeln Momignys und dann vor allem in der Kompositionslehre Reichas in der französischen Kompositionstheorie auftaucht, wird von d’Indy emphatisch aufgeladen: Die Idee gilt ihm als wahrhafter Souverän, der über die weiten Dimensionen der Beethoven’schen Kompositionen gebiete. Entscheidend ist dabei der dynamische, aktive Charakter von Beethovens Themen, der vor allem aus der Entwicklungskunst („développement“) resultiere: Die Ideen sind für d’Indy lebendige Wesen und Persönlichkeiten, die agieren, Gefühle ausdrücken und miteinander ringen bis zum Sieg der einen über die andere.<sup>159</sup> Diese dramatische Konzeption der Sonatenform knüpft klar an die operngeprägte französische Formtheoretiktradition von Lacépède bis Reicha an. Deren Dramenmodell wird freilich verknüpft mit hermeneutischen Elementen der zwischenzeitlich entstandenen, überwiegend deutschen Beethoven-Literatur, darunter das berühmte Marx’sche Modell des Dualismus von „männlichem und weiblichem Thema“.<sup>160</sup>

Auch in der Terminologie der Sonatenexposition knüpft d’Indy an Reicha an, geht allerdings von nur drei Hauptabschnitten aus („1<sup>re</sup> idée – transition ou pont – 2<sup>de</sup> idée“), die ihrerseits aus bis zu drei Phrasen bestehen können (insbesondere der Seitensatz: „idée – complément – conclusion“).<sup>161</sup> Der zweite Teil der Sonatenform wird für d’Indy erst durch Beethoven von einem unbestimmten Mittelteil („partie médiane“) zum emphatischen „développement“ im Singular – ein Begriff, den er auch für die von Beethoven stark erweiterte Coda verwendet („développement terminal“).<sup>162</sup> Bei der theoretischen Darstellung der Durchführung geht d’Indy trotz der zentralen Bedeutung, die er dem thematischen Aspekt für die Sonatenform beimisst, weit aus detaillierter auf den Modulationsplan ein. Dagegen wird die thematische Arbeit, die d’Indy – anders als Haas und Durand – nicht mit diesem im deut-

<sup>157</sup> D’Indy, *Cours*, Bd. 2/1, S. 242.

<sup>158</sup> Ebenda, S. 232 (ebenso das Folgende).

<sup>159</sup> Ebenda, S. 232 f., 241 f. und 262.

<sup>160</sup> Ebenda, S. 262, führt d’Indy diesen Vergleich detailliert aus, ohne jedoch Marx zu erwähnen. Vgl. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (wie Anm. 27), Bd. 3, S. 282. – Haas, *Traité* (wie Anm. 113), S. 56, spricht von einer Opposition der beiden Themen, ohne auf die Gender-Metapher zu rekurrieren.

<sup>161</sup> D’Indy, *Cours* (wie Anm. 140), Bd. 2/1, S. 263–270. Die Beethoven’sche Sonatenform wird ausgerechnet am monumentalen Kopfsatz von Op. 106 modellhaft erklärt.

<sup>162</sup> Siehe das Formschema ebenda, S. 287, sowie zur „partie médiane“, ebenda, S. 158.

schen Diskurs dominanten Terminus benennt,<sup>163</sup> auf nur zwei Seiten abgehandelt, wobei abgesehen von einer recht schematischen Unterscheidung nach Parametern („développement rythmique/mélodique/harmonique“) die drei Techniken der „amplification“ (Erweiterung), „élimination“ (Abspaltung) und „superposition“ (Übereinanderschichtung) kurz erklärt werden.<sup>164</sup>

Einige ergänzende Angaben bietet das Unterkapitel zur „sonate cyclique“, d. h. zur zyklischen Vereinheitlichung der Sätze, in der d’Indy den hauptsächlichlichen „Fortschritt“ der Sonate nach Beethoven sieht. Die dabei verwendete Transformationstechnik wird von ihm als Weiterentwicklung der Variation gedeutet und so von der mit Abspaltung und Modulation verbundenen Durchführungstechnik abgegrenzt.<sup>165</sup> Neben der Kathedralmetapher greift d’Indy hier erneut auf das Modell des Dramas zurück, indem er die durch das Werk wandernden Themen mit Personen vergleicht („thème-personnage“).<sup>166</sup> Dabei weist er auch auf die Parallele zu Wagners Leitmotivik hin,<sup>167</sup> während er das Vorbild der programmusikalischen Werke von Berlioz und Liszt übergeht. Die Orientierung am Drama erklärt auch, weshalb d’Indy in der Regel von mehreren zyklischen Themen in einem Werk ausgeht und nur solche satzübergreifenden Bezüge anerkennt, die dank ihrer demonstrativen Inszenierung deutlich erkennbar sind. Diese Anforderungen erfüllen (neben Liszt) am besten die Instrumentalwerke César Francks (und seiner Schüler), den d’Indy zum wahren Erben Beethovens zu stilisieren sucht,<sup>168</sup> während man in der deutschen Kompositionspraxis (Brahms, Schönberg) und -theorie eher subthematische Prozesse bzw. „Substanzgemeinschaft“ (Hans Mersmann) bevorzugt.<sup>169</sup> Wenngleich in dieser Hinsicht tendenziös und offen nationalistisch,

<sup>163</sup> Durand, *Traité* (wie Anm. 143), S. 127f., bezeichnet die Durchführung als „période du travail thématique“. Haas, *Traité* (wie Anm. 113), S. 59, gibt folgende „Règle générale: Tout travail thématique n’étant pas le résultat immédiat de la pensée, mais d’un but à atteindre, ne doit pas être écrit au hasard, mais avec une scrupuleuse attention et un plan bien arrêté.“ („Da die ganze thematische Arbeit kein unmittelbares Resultat des Denkens bildet, sondern dasjenige eines zu erreichenden Ziels, darf sie nicht zufällig ausgeführt werden, sondern [nur] mit skrupulöser Aufmerksamkeit und nach einem genau festgelegten Plan.“) Dabei seien alle „Formen“ hilfreich, besonders kontrapunktische.

<sup>164</sup> D’Indy, *Cours* (wie Anm. 140), Bd. 2/1, S. 242 f.

<sup>165</sup> Ebenda, S. 379 und 386 f.

<sup>166</sup> Ebenda, S. 377.

<sup>167</sup> Ebenda, S. 385.

<sup>168</sup> Ebenda, S. 391 und 421–426.

<sup>169</sup> Vgl. Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin 1926, S. 462–477, Carl Dahlhaus, Zur Theorie der musikalischen Form, in: Archiv für Musikwissenschaft 34, 1977, S. 20–37, hier S. 26, und ders., Entwicklung und Abstraktion, in: *dass.* 43, 1986, S. 91–108, sowie Stefan Keym, César Francks Violinsonate und ihre Stellung in der Geschichte der zyklischen Sonate, in: César Franck. Werk und Rezeption, hrsg. von Peter Jost, Stuttgart 2004, S. 112–130.

ist d'Indys zyklische Theorie doch die erste ihrer Art und es überrascht vor dem Hintergrund der hier aufgezeigten operndominierten Theorietradition nicht, dass sie gerade in Frankreich entwickelt wurde.<sup>170</sup>

\* \* \*

Abschließend bleibt festzuhalten, dass sich die französische und italienische Sonatentheorie bis weit ins 19. Jahrhundert im Schatten der Oper entwickelte und daher stark von deren Kategorien geprägt wurde. Dies führte zum Teil zu aus heutiger Sicht umständlichen Darstellungsweisen, indem etwa Galeazzi und Reicha auf einem primär vokalen bzw. gattungsneutralen (Melodie-) Formplan beharren, obgleich dessen Beschreibung deutlich an instrumentalen Modellen orientiert ist und Durchführungstechniken als instrumentalen Sonderfall abhandeln. Des Weiteren wird stets auf den Aspekt der Wirkung abgehoben und immer wieder auf Analogien zu Oper und Drama rekurriert. Gerade diese auf den ersten Blick gattungsfern anmutende Perspektive eröffnet einigen Autoren jedoch einen Blick auf thematische Strukturen und eine steigerungshafte Dramaturgie der Sonatenform, den man so zur selben Zeit im umfangreicheren deutschsprachigen Schrifttum noch nicht findet. Obgleich die erörterten Schriften nicht im Zentrum des jeweiligen nationalen Musikdiskurses standen, bildeten sie eine eigenständige Theorietradition, die über Reichas Schüler Berlioz, Liszt und Franck auch für die französische Kompositionspraxis relevant wurde und bis zu d'Indy weiterwirkte, der – obwohl klar auf Instrumentalmusik fokussiert – immer noch unterschwellig opernhafte Elemente einfließen lässt und dadurch zu seiner neuen Theorie der zyklischen Themen gelangt.

<sup>170</sup> Vgl. dazu Stefan Keym, ‚L'unité dans la variété‘. Vincent d'Indy und das zyklische Prinzip, in: Musiktheorie 13, 1998, S. 223–241, und Gilles Saint Arroman, Considérations sur la genèse et la théorie de la ‘forme cyclique’ chez Vincent d'Indy, in: *Murgia* 26, 2019, S. 7–22.



## BIBLIOGRAPHIE

### Quellen

- Asioli, Bonifazio: Il maestro di composizione ossia Seguito del Trattato d'Armonia, Mailand 1836.
- Baillet, Pierre u. a.: Méthode de violoncelle et de basse d'accompagnement [...] adoptée par le Conservatoire, Paris [1804].
- Brossard, Sébastien de: Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens, & françois les plus usitez dans la musique, Paris 1703 u. ö.
- Cambini, Giuseppe: Nouvelle méthode théorique et pratique pour le violon, Paris [1800].
- Colet, Hippolyte Raymond: La Panharmonie musicale, ou Cours complet de Composition théorique et pratique [1837], Paris ca. 31840.
- Crousaz, Jean-Pierre de: Traité du beau, Amsterdam 1715.
- Durand, Émile: Traité de composition musicale, Paris 1899.
- Encyclopédie méthodique. Musique, hrsg. von Nicolas-Etienne Framery, Pierre-Louis Ginguéné und Jérôme-Joseph de Momigny, 2 Bde., Paris 1791–1818.
- Fétis, François-Joseph: De la méthode de l'enseignement de l'harmonie et de la composition, in: Revue et gazette musicale de Paris 33, Nr. 3–7, 24.1.–18.2.1866.
- Galeazzi, Francesco: Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta, 2 Bde., Rom 1791–96; Bd. 2 engl.: Theoretical-Practical Elements of Music, Parts III and IV, hrsg. von Deborah Burton and Gregory W. Harwood, Urbana, Ill., 2012.
- Gauthier, Gabriel: Le mécanisme de la composition instrumentale, Paris 1845.
- Gervasoni, Carlo: La Scuola della musica, Piacenza 1800.
- Grétry, André-Ernest-Modeste: Mémoires ou essais sur la musique [1789], 3 Bde., Brüssel und Paris 1829.
- Haas, Edmond: Traité théorique et pratique de la construction musicale, Paris 1884.
- Indy, Vincent d': Cours de composition musicale, 4 Bde., Paris 1902–50.  
–: Écrits de Vincent d'Indy, hrsg. von Gilles Saint Arroman, Bd. 1: 1877–1903, Arles und Venedig 2019.
- Lacépède, Étienne Comte de: La Poétique de la musique, 2 Bde., Paris 1785.
- Lichtenthal, Pietro: Dizionario e bibliografia della musica, 2 Bde., Mailand 1826.
- Lobe, Johann Christian: Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen, Weimar 1844.

Marx, Adolf Bernhard: Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch [1837–1847], Leipzig <sup>5</sup>1879.

Mersmann, Hans: Angewandte Musikästhetik, Berlin 1926.

Momigny, Jérôme-Joseph de: Cours complet d'harmonie et de composition, d'après une théorie neuve et générale de la musique, 3 Bde., Paris 1806.

Pisani, Antonino: Pensieri sul dritto uso della musica strumentale, <sup>2</sup>Palermo 1817.

Reicha, Antoine [Anton]: Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie, Paris 1814; dt.-frz. Ausgabe, übersetzt und hrsg. von Carl Czerny: Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition, Bd. 2, Wien 1832.

–: Traité de haute composition musicale, 2 Bde., Paris 1824; dt.-frz. Ausgabe, übersetzt und hrsg. von Carl Czerny: Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition, Bd. 3–4, Wien 1832.

Riemann, Hugo: Wie hören wir Musik? Grundlinien der Musik-Ästhetik [1888], Berlin <sup>3</sup>1911.

–: Handbuch der Kompositionslehre, Berlin und Leipzig <sup>5</sup>1916, Bd. 1.

Rousseau, Jean-Jacques: Dictionnaire de musique, Genf und Paris 1768.

## Literatur

- Baker, Nancy Kovaleff: An ‚ars poetica‘ for Music: Reicha’s System of Syntax and Structure, in: *Musical Humanism and Its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca*, hrsg. von ders., Stuyvesant, N. Y., 1992, S. 419–449.
- Benedetto di, Renato: Lineamenti di una teoria della melodia nella trattatistica italiana fra il 1790 e il 1830, in: *Analecta musicologica* 21, 1982, S. 421–443.
- Bonds, Mark Evan: The Spatial Representation of Musical Form, in: *The Journal of Musicology* 27, 2010, S. 265–303.
- Burnham, Scott: Form, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hrsg. von Thomas Christensen, Cambridge 2002, S. 880–906.
- Campos, Rémy: Le ‚Cours de composition‘ de Vincent d’Indy, in: *Théories de la composition musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, hrsg. von Nicolas Donin und Laurent Feneyrou, Lyon 2013, Bd. 1, S. 67–92.
- Churgin, Bathia: Francesco Galeazzi’s Description (1796) of Sonata Form, in: *Journal of the American Musicological Society* 21, 1968, S. 181–199.
- Dahlhaus, Carl: Zur Theorie der musikalischen Form, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 34, 1977, S. 20–37.
- : Entwicklung und Abstraktion, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 43, 1986, S. 91–108.
- Danuser, Hermann: Vers- oder Prosaprinzip? Mozarts Streichquartett in D-Moll (KV 421) in der Deutung Jérôme-Joseph de Momignys und Arnold Schönbergs, in: *Musiktheorie* 7, 1992, S. 245–263.
- Dratwicky, Alexandre: La réception des symphonies de Haydn à Paris. De nouvelles perspectives de recherche, in: *Annales historiques de la Révolution française*, Nr. 340, 2005, S. 83–104.
- Fabbri, Paolo: Italianità fuori d’opera, in: *Chigiana* 43, 1993, S. 49–68.
- Fauquet, Joël-Marie: César Franck, Paris 1999.
- Fisher, George: System and Impluse: Three Theories of Periodic Structure from the Early Nineteenth Century, in: *Current Musicology* 49, 1990, S. 29–47.
- Gjerdingen, Robert O.: *Music in the Galant Style*, Oxford 2007.
- Graybill, Roger: Sonata Form and Reicha’s ‚Grande coupe binaire‘ of 1814, in: *Theoria* 4, 1989, S. 89–105.
- Groote, Inga Mai: ‚Fuyons! Il va développer ...‘ Thematische Arbeit als Argument im französischen Musikdiskurs um 1900, in: *Thematische Arbeit als Inbegriff der Musik. Zur Geschichte und Problematik eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses*, hrsg. von Stefan Keym, Hildesheim 2015 (*Studien zur Geschichte der Musiktheorie* 12), S. 129–150.
- Groth, Renate: *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1983 (Beihefte zum *Archiv für Musikwissenschaft* 22).
- Gülke, Peter: Rousseau und die Musik oder von der Zuständigkeit des Dilettanten, Wilhelmshaven 1984.

- Hoyt, Peter A.: The Concept of ‚développement‘ in the Early Nineteenth Century, in: Music Theory in the Age of Romanticism, hrsg. von Ian Bent, Cambridge 1996, S. 141–162.
- Keym, Stefan: ‚L'unité dans la variété‘. Vincent d'Indy und das zyklische Prinzip, in: Musiktheorie 13, 1998, S. 223–241.
- : ‚vitrail sonore‘ und ‚paysage musical‘. Zu der französischen Tradition der romantischen Metaphysik der Musik und ihrem Einfluss auf Olivier Messiaen, in: Das Licht des Himmels und der Brunnen der Geschichte. Festschrift Volker Bräutigam zum 65. Geburtstag, hrsg. von Franziska Seils und Michael M. Runowski, Beeskow 2004, S. 55–79.
- : César Francks Violinsonate und ihre Stellung in der Geschichte der zyklischen Sonate, in: César Franck. Werk und Rezeption, hrsg. von Peter Jost, Stuttgart 2004, S. 112–130.
- Klorman, Edward: Koch, Carpani, and Momigny: Theorists of Agency in the Classical String Quartet, in: Music Theory Online 24, Nr. 4, 2018, <http://mtosmt.org/issues/mto.18.24.4/mto.18.24.4.klorman.html>.
- Larsen, Jens Peter: Sonatenform-Probleme, in: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, hrsg. von Anna Amalie Abert u. a., Kassel u. a. 1963, S. 221–230.
- Leblanc, Jean-Marc: La musique de Haydn dans les méthodes, cours et traités, en France, de Momigny à Reicha: objet d'analyse et modèle de composition, in: Musicorum 7, 2009, S. 115–160.
- Moreno, Jairo: Challenging Views of Sequential Repetition: from ‚Satzlehre‘ to ‚Melodielehre‘, in: Journal of Music Theory 44, 2000, S. 127–169.
- Palm, Albert: Mozarts Streichquartett d-Moll, KV 421, in der Interpretation Momignys, in: Mozart-Jahrbuch 1962/63, S. 256–279.
- : Jérôme-Joseph de Momigny – Leben und Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie im 19. Jahrhundert, Köln 1969.
- Polth, Michael: Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts. Formbildung und Ästhetik, Kassel u. a. 2000.
- Ratner, Leonard G.: Harmonic Aspects of Classic Form, in: The Journal of the American Musicological Society 2, 1949, S. 159–168.
- Rehding, Alexander: Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought, Cambridge 2003.
- : *La* à l'allemande contre *la* # à la française? Notes de bas de page sur d'Indy, Riemann et Beethoven, in: L'analyse musicale, une pratique et son histoire, hrsg. von Rémy Campos und Nicolas Donin, Genf 2009, S. 301–322.
- Rigaudière, Marc: Von der thematischen Arbeit zum ‚travail thématique‘. Geschichte einer Akkulturation, in: Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses, hrsg. von Stefan Keym, Hildesheim 2015 (Studien zur Geschichte der Musiktheorie 12), S. 109–127.
- Ritzel, Alfred: Die Entwicklung der ‚Sonatenform‘ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1968.
- Saint Arroman, Gilles: Considérations sur la genèse et la théorie de la ‚forme cyclique‘ chez Vincent d'Indy, in: Musurgia 26, 2019, S. 7–22.

- Schmalzriedt, Siegfried: Charakter und Drama. Zur historischen Analyse von Haydn-schen und Beethovenschen Sonatensätzen, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 42, 1985, S. 37–66.
- Schmidt, Lothar: Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850, Kassel u. a. 1990.
- Schneider, Herbert: Voraussetzungen und Bedingungen des Komponierens. Zum ‚Cours de composition‘ von Vincent d’Indy, in: *Französische und deutsche Musik im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Giselher Schubert, Mainz 2001, S. 47–64.
- : Der junge Anton Reicha als visionärer Theoretiker der Romantik, in: *Festschrift Hellmut Federhofer zum 100. Geburtstag*, hrsg. von Axel Beer, Tutzing 2011, S. 449–470.
- Schwartz, Judith L.: Conceptions of Musical Unity in the 18th Century, in: *The Journal of Musicology* 18, 2001, S. 56–75.
- Thaler, Lotte: Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, München und Salzburg 1984.
- Thomas, Downing A.: *Music and the Origins of Language. Theories from the French Enlightenment*, Cambridge 1995.
- Waeber, Jacqueline: Jean-Jacques Rousseau’s ‘unité de mélodie’, in: *Journal of the American Musicological Society* 62, 2009, S. 79–144.

