

»Gleichzeitigkeit von Arsis und Thesis«. Zu Mendelssohns Kontrapunkt

Ariane Jeßulat

In einer Aufsatzskizze von 1974 weist Rudolf Stephan auf eine Eigenart von Mendelssohns Kontrapunkt hin, die er vor allem in der metrischen Organisation begründet sieht. Er beruft sich dabei auf ein Fragment von Moritz Hauptmann, in dem die »Gleichzeitigkeit von Arsis und Thesis« zum Kriterium für eine »polyphonische Conception« gemacht wird. Beide Texte rühren in ihrer essayistischen Kürze an ein Problem der Definition von »Kontrapunkt«, das eine bloße stilistische Einordnung bzw. die Dokumentation und Aktualisierung historischer Satztechniken übersteigt. Ging es Hauptmann bei »polyphonischer Conception« kaum um Historismus, sondern um ein Überzeitliches, das er an aktueller Musik zu problematisieren pflegte, so gilt es auch bei Mendelssohn, zwischen Rezeption älterer Musik und einem eigenen, möglicherweise über das 19. Jahrhundert hinaus aktuellen Umgang mit musikalischer Zeit zu unterscheiden, um sich dem Facettenreichtum seines Kontrapunkts analytisch zu nähern. Die von Hauptmann angeführten Beispiele bemühen vor allem die Synkopensdissonanz und scheinen auch für den Verfasser selbst die Allgemeinheit und Komplexität des Gegenstands nicht adäquat zu illustrieren, wie Hauptmanns Absicht, weitere Beispiele anzuführen, vermuten lässt.

Der Beitrag führt Rudolf Stephans Impuls aus der Frühzeit der modernen Mendelssohn-Forschung weiter und konkretisiert das Problem, einen kontrapunktischen Umgang mit Zeit und Gedächtnis an den Schnittstellen zwischen Cantus-firmus-Technik und Vorformen der Reihentechnik zu rekonstruieren, wobei der vielfach missdeutete Gegensatz von Arsis und Thesis nach Hauptmann dazu dient, die Analysefragen und -ergebnisse an einem Stück Geschichte der romantischen Kontrapunkt-Theorie nachzuspielen.

In an essay sketch from 1974, Rudolf Stephan points out a peculiarity of Mendelssohn's counterpoint, which in his view stems from its metric organization. He refers to a fragment by Moritz Hauptmann in which the "simultaneity of arsis and thesis" is made requisite to a "polyphonic conception." In their essayistic brevity, both texts touch on a problem in defining 'counterpoint' which goes beyond mere stylistic classification or the documentation and updating of historical compositional techniques. While Hauptmann's "polyphonic conception" was hardly about historicism but rather about something transtemporal which he liked to critically discuss on the basis of contemporary music, it is also important in the case of Mendelssohn to distinguish between the reception of older music and his own approach to musical time, which perhaps remained relevant even beyond the nineteenth century, in order to approach the multifaceted nature of his counterpoint analytically. The examples cited by Hauptmann primarily focus on syncopated dissonance and do not seem to adequately illustrate the generality and complexity of the subject, even for the author himself, as Hauptmann's intention to provide further examples suggests.

This contribution resumes Rudolf Stephan's impulse from the beginnings of research on Mendelssohn in modern times, and reifies the problem of reconstructing a contrapuntal approach to time and memory at the interface between cantus firmus technique and early forms of serial technique. In this context, the often misinterpreted opposition between arsis and thesis according to Hauptmann serves to revisit the questions and results of the analysis on the basis of a piece of the history of romantic counterpoint theory.

Die Formulierung »Gleichzeitigkeit von Arsis und Thesis« stammt aus einem kurzen Aufsatzfragment Moritz Hauptmanns mit dem Titel »Contrapunct«¹. Die Eingebung, diese zunächst paradoxe Überlagerung gegensätzlicher metrischer Kräfte als kontrapunktisches Phänomen zu behandeln, sowie auch schon ein loser Bezug auf Felix Mendelssohn Bartholdy² wurde circa 100 Jahre später von Rudolf Stephan aufgegriffen und zu einer weitergehenden musiktheoretischen Problemstellung ausgearbeitet.³ In deren Zentrum steht die »polyphonische Conception« von Hauptmanns Theorie der musikalischen Metrik, deren große Affinität zum Kontrapunkt in der Hauptmann-Rezeption des 20. Jahrhunderts weitgehend in Vergessenheit geraten ist. Dieser Beitrag versucht, anhand von Mendelssohns Kontrapunkt zu zeigen, dass die metrische Emanzipation verschiedener Schichten des Tonsatzes voneinander sowie die Emanzipation der Mehrstimmigkeit von einer steten Abfolge von »schwer« und »leicht« zu den Besonderheiten von Mendelssohns musikalischer Zeitgestaltung gehört, was jedoch wegen der scheinbar konsonanten Faktur seiner Musik in der zeitgenössischen Theorie nicht bzw. nicht im Sinne kompositorischer Originalität verstanden wurde. Es ist Stephans Verdienst, hier bereits 1974 einen Ausblick gegeben zu haben.

»Polyphonische Conception«⁴

Geht es in Hauptmanns Text um den Rückgang der für ältere Musik typischen »polyphonischen Conception« in aktueller Musik, selbst wo diese sogar noch Spuren einer imitatorischen Anlage zeigt, so verwundert seine aus heutiger Perspektive entlegene Begründung für das Schwinden polyphoner Qualität, wenn er nämlich eine »polyphonische Conception« hauptsächlich in der Mechanik der Synkopensdissonanz verankert. Ebenfalls eigen ist seine Verwendung des Begriffs »doppelter Contrapunct«, worunter er nicht etwa im traditionell handwerklichen Sinne die satztechnisch korrekte und weitgehend konsonante Transponierbarkeit und den Stimmtausch einer einmal gefundenen Intervallkombination versteht, sondern anscheinend auf einer ganz anderen Ebene tonaler Organisation von einer besonderen Eigenständigkeit der Stimmen spricht:

Ein Satz kann ohne Umkehrung wesentlich doppelter Contrapunct sein, und kann mit der Umkehrung der wesentlichsten Bedingung des doppelten Contrapuncts ermangeln. Diese besteht hauptsächlich in der rhythmisch-melodischen Verschiedenheit der Stimmen, und zwar [...] im Gegensatz von Arsis und Thesis in beiden Stimmen und so wird es im allgemeineren Sinne die Synkope sein, was den Charakter des doppelten Contrapunctes macht, aber nicht die Synkope in kleinen Einzelheiten, sondern im Ganzen der sich gegenübergesetzten

1 Hauptmann 1874. Die Opuscula sind ein posthum herausgegebener Sammelband, dessen Texte z. T. deutlich früher entstanden und mit Datierung versehen wurden.

2 Ebd., 98, Fußnote.

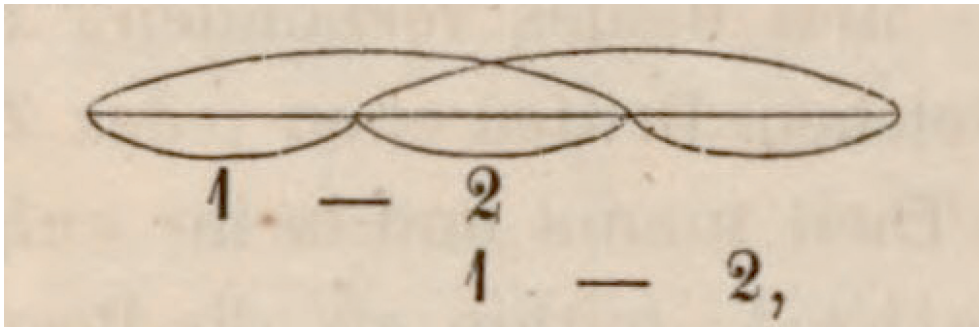
3 Stephan 1974. Die für diesen Beitrag titelgebende Formulierung befindet sich auf S. 104.

4 Hauptmann 1874, 98.

Melodien. In der Synkope hat die zweite Stimme ihren Anfang auf dem metrisch accentlosen Moment der ersten. Das metrisch-Zweite der einen ist das metrisch-Erste der anderen.⁵

Am Rande des Manuskripts dieses Aufsatzfragments findet sich eine Notiz mit Hinweis auf Mendelssohn und dem Plan, »noch andere Beispiele anführen« zu wollen – wobei aus der Notiz nicht hervorgeht, ob Hauptmann vorhatte, nur oder vor allem Beispiele von Mendelssohn heranzuziehen. Die Konzentration auf Mendelssohn in diesem Beitrag geht in erster Linie auf Rudolf Stephans Beobachtungen zurück wie auf den Umstand, dass sich in Mendelssohns Kontrapunkt tatsächlich Phänomene finden lassen, die einen Bezug zu Stephans Überlegungen und zu einer neuen Qualität kontrapunktisch vermittelter Bildung von Metrik und Form ermöglichen. Der um 1874 latente, um 1974 dann ausgearbeitete Bezug auf Mendelssohn zeigt allerdings auch, um wieviel mehr als im heutigen Selbstverständnis Mendelssohn für Hauptmann ein *auctor classicus* war, wie auch Eduard Hanslick Mendelssohn neben Beethoven, Rossini, Mozart und Bach selbstverständlich kanonisierte.⁶

Hauptmanns Formulierung »im Ganzen der sich gegenübergesetzten Melodien« stellt eine Verbindung zu seiner Theorie der Metrik her, in der er eine direkte Analogie zwischen der Überlagerung zweier metrischer Einheiten im dreizeitigen Metrum – also Hauptmanns metrischem »Quintbegriff« –, der Überlagerung der tonikalen mit der dominantischen Harmonie und schließlich der Vorhaltsdissonanz herstellt.⁷



Beispiel 1: M. Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig 1853, 239, *Zeitfigur des dreiteiligen Metrums*

Die arabische 2 in Beispiel 1 steht für ein zweites Element, das zum ersten den Quintbegriff, die Antithese verkörpert. Explizit werden die Vorhaltsdissonanz, das Verhältnis Tonika-Dominante und analoge Situationen genannt, die einer metrischen Überlagerung von zwei Zweitaktern im mittleren Glied eines Dreiermetrums entsprechen und in Fortsetzung des Prinzips zum Vierermetrum erweitert werden können, das aus dem Dreiermetrum hervorgeht.

⁵ Ebd., 94 f.

⁶ Hanslick 1989, 72 und passim.

⁷ Hauptmann 1853, 388–392.

So ist die im Aufsatzfragment folgende Vorhaltskette auch weniger ein Notenbeispiel als eine »Zeitfigur«, wie er es in seiner Theorie der Metrik genannt hatte.⁸ Die zeitlichen Dimensionen sind durch die Notenwerte nicht bestimmt, sondern können zu Takten und Taktgruppen multipliziert werden:⁹



Beispiel 2: M. Hauptmann, Aufsatzfragment »Contrapunct«, 95

Überträgt man die in Beispiel 2 skizzierte satztechnische Situation auf ein im Menuett gebräuchliches achttaktiges Schema, ergibt sich ein sehr geläufiger Fall der Überlagerung von zweitaktiger metrischer Organisation und einer imitatorischen Phasenverschiebung um einen Takt. Dabei ist die Verbindung von Synkopensdissonanz und metrischer Verschränkung durchaus kein Tribut an das hohe Abstraktionsniveau von Hauptmanns Theorie, sondern findet konkrete Entsprechungen in klassischer Syntax und Kompositionslehre, wie folgende Stichprobe aus Wolfgang Amadeus Mozarts Attwood-Studien zeigt: Die Nachbarschaft der beiden Beispiele in der Blattsammlung könnte ein Indiz dafür sein, dass auch in Mozarts Unterricht die Analogie von Vorhalt und imitatorisch überlagerter Phrasierung als impliziter Standard behandelt wurde.

8 »Wie nun die Bestimmungen der metrischen Formation ihren wesentlichen Bezug zwar immer nur auf das erste Gliederpaar haben, so stellt sich der Unterschied der zwei-, drei- und viertheiligen, sowie der Unterschied der viertheiligen und der wiederholt-zweitheiligen Gliederung doch eben auch in den Zeitfiguren, wie wir sie eben gezeichnet haben, selbst dar; [...]« (Hauptmann 1853, 230).

9 Hauptmann 1853, 310 f., siehe dazu Nowak 2015, 190 f.

Violine 1

Violine 2

Viola

Cello

Violine 1

Violine 2

Viola

Cello

Beispiel 3a und 3b: W.A. Mozart, Attwood-Studien, Menuett-Beispiele (Mozart 1965, 155)

Beispiel 4: Gerüstsatz der Verschränkung durch die Vorhaltsdissonanz

Die Vorhaltsmechanik der beiden Violinen aus dem ersten Beispiel liegt im zweiten Beispiel dank der galanten stufenweisen Einführung des Quartvorhalts zunächst allein in der ersten Violine, so dass die zweite Violine frei ist, um den nun möglichen Unterquintkanon im Einsatzabstand von drei Vierteln zu spielen und damit durch den verschobenen Einsatz die metrische Markierung des zweiten Takts nun in Takt 3 zu erhalten.

Dass die Verschränkung um einen ganzen Takt im Kanon auch in der Theorie zu den Selbstverständlichkeiten des klassischen Stils gehört und damit die grundsätzlich zweitaktige Organisation nicht in Frage stellt, zeigt das Beispiel aus der Kompositionslehre von Heinrich Christoph Koch:¹⁰



Beispiel 5: H. Chr. Koch, Versuch einer Anleitung zur Composition III (1793), 61

Diese hier erfolgende Illustration des Hauptmannschen Quintbegriffs mit Stichproben eines gelebten stilgeschichtlichen Hintergrunds verdeutlicht, dass das von ihm Gemeinte zwar nicht auf nur ein konkretes Modell zurückgeführt werden kann, dass Hauptmanns Denken aber dennoch in diesem Punkt bei Weitem nicht so spekulativ ist, wie man es seiner Metrik insgesamt zuschreibt.¹¹ Festgehalten werden sollte ebenfalls, dass die Verwendung des Terminus »Contrapunct« oder auch die Verwendung der Synkoppendissonanz als Anschauungsmodell keinesfalls Indiz für musikalischen Historismus oder eine Rezeption älterer Musik ist. Hier handelt es sich primär um ein Phänomen von im 19. Jahrhundert aktueller oder zumindest durch Kanonisierung als aktuell empfundener Musik.

»Zeitfiguren«: Motive mit Geschichte

Hauptmanns Metrik wird gemeinhin im Gegensatz zu Hugo Riemanns Metrik verstanden: Während Riemann die metrischen Schwerpunkte auf die Schlüsse, d. h. modellhaft auf die geraden Takte legt, geht Hauptmann von einem Initialakzent aus; während

¹⁰ Koch 1793, 61.

¹¹ Vgl. Caplin 2002, 679.

Riemann von konkreten motivischen und harmonischen Gegebenheiten ausgeht, beschreibt Hauptmanns Theorie ein spekulatives *a priori*. Dieser zunächst von Riemann selbst konstruierte und durch die Rezeption im frühen 20. Jahrhundert auf die gegensätzliche Abfolge von schwer und leicht reduzierte Kontrast der Theorien¹² hat vor allem dem Verständnis Hauptmanns nicht gut getan: Hauptmanns innovative Idee, die »Zeitfigur«, die das nach dem Vorbild von Goethes Metamorphose imaginierte Wachsen des vierhebigen Metrums aus dem zwei- und dreihebigen auf der Grundlage hörender Erinnerung umfasst, reflektiert treffend ein nicht erst in klassischer Musik entwickeltes, aber doch stilistisch zugespitztes Problem des vorherrschenden Narrativs musikalischer Metrik. Die Darstellung in René Descartes' *Compendium Musicae* bietet der Idee, dass zusammengesetzte Phrasen und hypotaktische Gebilde im Dienste der Imagination, vor allem des Gedächtnisses (»recordemur«) und der Fasslichkeit (»apprehensionem«) gebildet und verstanden werden, und damit einem neuzeitlichen Verständnis von Metrik, das auch für Hauptmann noch relevant ist, eine Grundlage:

Ex his duobus proportionum generibus in tempore, orta sunt duo genera mensurarum in Musica, nempe per divisionem in 3^a tempore vel in 2^o haec autem divisio notatur percussione vel battuta, ut vocant, quod fit ad juvandam imaginationem nostrum, qua possimus facilius omnia cantilena membra percipere, & proportionem quae in illis esse debet, delectari. Haec autem proportio talis servatur saepissime in membris cantilena, ut possit apprehensionem nostram ita juvare, ut dum ultimum audimus adhuc temporis, quod in primo fuit, & quod in reliqua cantilena recordemur; quod fit, si tota cantilena vel 8. vel 16. vel 32. vel 64. &c: membris constet: [...].¹³

Aus diesen zwei Arten von Zeit-Proportionen sind die zwei Taktarten in der Musik entstanden, nämlich durch Unterteilung in 3 oder in 2 Zeit-Teile. Diese Unterteilung wird als Schlag oder battuta, wie man sagt, bezeichnet, was zur Unterstützung unserer Vorstellungskraft geschieht, durch die wir uns besser alle Teile des Liedes merken können und die Verhältnisse, in denen sie zueinander stehen, mehr genießen können. Dieses Verhältnis als solches wird aber sehr oft beobachtet in den Teilen eines Liedes, so dass es unser Begreifen dadurch unterstützt, dass, während wir schon das letzte Zeitstück hören, uns noch erinnern, was im ersten war, und was im übrigen Lied war; das geschieht, wenn das ganze Lied entweder aus 8, oder 16, oder 32, oder 64 etc. Teilen besteht: [...]. (Übersetzung A. J.)

Hingegen geht es im Artikel »Rhythmus« in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* um die Erweckung punktueller Aufmerksamkeit und dabei durchaus auch um metrische Konflikte.

Wäre die Empfindung schon ganz ernsthaft und etwas finster, so würde sie wol ganz lange Glieder, da zwey Rhythmen, jeder von drey, oder wol gar vier Takten, so in einandergeschlungen wären, daß sie nur nach sechs oder acht Takten merkliche Abschnitte machten, vertragen.¹⁴

12 Rosenthal 1925/1926; Wiehmayer 1917.

13 Descartes 1618, 8–9. Siehe dazu Nowak 2015, 168 f.

14 Sulzer 1774, 984.

Der stark von Johann Philipp Kirnberger beeinflusste, wenn nicht ganz von ihm geschriebene Artikel¹⁵ setzt mit der engen Vernetzung von Rhythmus als einem sich in der Wirkung akkumulierenden Erleben in der Zeit und einer dezidierten Verbindung von Rhythmus und Empfindung einen anderen Schwerpunkt als z.B. Johann Josef Riepels einschlägige Theorie, in der von Anfang an die antwortende Korrespondenz und Hierarchie kleinster Einheiten¹⁶ sowie eine Verbindung von Interpunktion und kombinatorischen Prinzipien¹⁷ im Vordergrund stehen. ›Fasslichkeit‹ wird nicht aus derselben Wahrnehmungsperspektive bestimmt, was sich auch daran zeigt, dass der Diskurs bei Riepel grundsätzlich mit dem Medium Schrift, also mit Aufsichten auf das Notat ganzer Tanzsätze und ihrer Teile operiert, so dass das auswendige Memorieren und Imaginieren musikalischer Zeit weniger eine Rolle spielt als bei den stärker in einer philosophischen Tradition stehenden Texten Descartes', Kirnbergers (oder eben Sulzers) und Hauptmanns. Auch wenn man nicht unbedingt davon ausgehen kann, dass Hauptmann direkt von Descartes beeinflusst war, so ist es doch höchst wahrscheinlich, dass die breite Rezeption französischer Musiktheorie des Rationalismus¹⁸ und der Aufklärungszeit und die damit einhergehende systematische Aufwertung kompositionstechnischer Fragestellungen noch im 19. Jahrhundert die Bedingungen für die theoretische Erschließung metrischer Räume, die vom konkret Komponierten bis zu einem gewissen Grade unabhängig waren, ebenso intensiv wie heterogen¹⁹ beeinflusst haben.

Die folgenden Analysebeispiele sollen zeigen, dass dieser metrische Konfliktraum weder in Hauptmanns Darstellung noch in der kompositorischen Praxis selbst ein allgemeiner, a priori der kompositorischen Logik zugrunde liegender ist.²⁰ Hauptmanns paradoxe Idee einer Gleichzeitigkeit von Arsis und Thesis in seinem »Opusculum« sowie der von Rudolf Stephan eher interpolierte als gefundene Verweis auf Mendelssohns Kontrapunkt geben eine Orientierung für die Suche nach dem bestimmten musikalischen Profil oder Konfliktpotential, mit dem dieser eben nicht nur metrisch konstruierte Raum versehen ist. Vor allem bemerkenswert sind die auf fast allen Ebenen kompositorischer Gestaltung wirkenden Details, die ein ursprünglich zeitlich so

15 Van der Zande 1998, 95.

16 Dinslage 1987, 6 f.

17 Kaiser 2007, 6 f.

18 Für die hier untersuchten Phänomene wäre die Entwicklung der *quantitas intrinseca* bei Wolfgang Caspar Printz von besonderer Bedeutung. Der Wortgebrauch im »coactio aliqua levis« (Printz 1668, Cap. VII, § 11) für »eine gewisse leichte Zusammenziehung« auf der betonten zweiten Zählzeit eines Dreiermetrums (z.B. im sogenannten Sarabandenrhythmus) beschreibt eine ähnliche Konfliktsituation zwischen gezählter und imaginierter Zeit. Zur *quantitas intrinseca* siehe Maurer-Zenck 2001, 142 und passim sowie Houle 1987, 70 f. und Caplin 2002, 662.

19 Caplin 2002, 677; Dinslage 1987, 5.

20 Nowak 2015, 179.

präzises und auch trennendes Phänomen wie die Synkopen-Dissonanz²¹ mit Hilfe des Kontrapunkts in räumliche Verläufe aufzulösen scheinen. Hauptmanns Verständnis von »Arsis« und »Thesis« als »schwer« und »leicht« wurde, vielleicht auch gerade weil Hauptmann auf Notenbeispiele verzichtete, zur Mitte des 20. Jahrhunderts hin möglicherweise mit schärferen und akzentuierteren Vorstellungen verbunden als es ursprünglich angelegt war.²² Dieser Deutungsspielraum belegt letztlich, dass der ›Streit‹ zwischen den metrischen Theorien Hauptmanns und Riemanns nicht nur um die kontroverse Platzierung der Schwerpunkte ging, sondern dass die Idee von ›Betonung‹, die für Riemann nicht gänzlich inadäquat ist, die Rezeption Hauptmanns nachhaltig korrumpiert hat.²³

Imitation als räumliche Disposition

Das *Con moto moderato* aus Mendelssohns vierter Sinfonie mutet wie eine leicht verlangsamte und verflüssigte Variante eines klassischen Menuetts an. Wenige Indizien verweisen auf eine imitatorische Tiefenstruktur, auf der die metrische Entgrenzung möglich ist.

The image shows a musical score for four instruments: Violine I, Violine II, Viola, and Cello. The music is in 3/4 time and D major. Violine I and II play a melody with a 'p' (piano) dynamic marking. Viola and Cello play a supporting bass line. The score is for measures 1-8 of the third movement of Mendelssohn's Symphony No. 4.

Beispiel 6: F. Mendelssohn Bartholdy, Sinfonie Nr. 4 op. 90, 3. Satz, *Andante con moto*, T. 1–8

21 Siehe Florian Edler (2016, 23) über die sich von einer streng binären Konsonanz-Dissonanz-Vorstellung zu einem differenzierten Begriff von Nähe und Weite wandelnden Dissonanzbegriffe bei Adolf Bernhard Marx.

22 Siehe dazu in dem sehr durch die Energetik beeinflussten berühmten Aufsatz von Felix Rosenthal (1925/1926, 262 f.): »Es muss hier gleich bemerkt werden, daß schon der Ausdruck ›Schwerpunkt‹ in der Musik in hohem Grade problematisch genannt zu werden verdient. Handelt es sich um Schwerpunkte von Takten oder von Phrasen, von Taktgruppen oder Melodie-Abschnitten? Was bedeutet der Schwerpunkt in jeder Ton- oder Taktgruppe? Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Schwierigkeiten, mit denen bisher alle Theorien der Metrik zu kämpfen hatten, gerade in Unklarheiten der Begriffe ›Gewicht‹ und ›Schwerpunkt‹ wurzeln.«

23 Siehe Caplin 2002, 679.

Zunächst erscheint der Auftakt für klassische Verhältnisse zu lang zu sein. Dass die Imitation des Motivs jedoch im weiteren Verlauf von Bedeutung ist, fasst der Beginn der Reprise zusammen:

Beispiel 7: F. Mendelssohn Bartholdy, Sinfonie Nr. 4, Andante con moto, T. 125–130

Mit dem Oktavsprung in Takt 5 erklingt in Mendelssohns Thema ein besonderes »Motiv mit Geschichte«, d. h. ein Motiv mit traditionell imitatorischen Optionen, die hier jedoch nicht offen genutzt werden. In Joseph Haydns kanonischem Menuett der Sinfonie Nr. 44 e-Moll ist die Idee dieses Kanonmodells konsequent durchgeführt:

Beispiel 8: J. Haydn, Sinfonie Nr. 44, 2. Satz, Menuetto, »Canone in Diapason«, T. 1–16 (Reduktion mit Markierung der imitatorisch mehrdeutigen Passage)

Genau genommen führt Haydn mit Beginn der Klammer (siehe Bsp. 8) zwei Kanonmodelle des Tonleitermotivs durch, nämlich den grundlegenden Oktavkanon, aber auch den Oberquartkanon zwischen der Zählzeit 2 von Takt 10 und der entsprechenden

Zählzeit von Takt 11, bei der die Unterstimme der Dux zu sein scheint. Die durch die Imitation bestimmte Räumlichkeit der motivischen Anlage, dass nämlich das in Takt 5 intonierte Motiv ebenso in Takt 4 und 6 erklingen kann, wird in diesem Menuett auf den Abschnitt zwischen den Takten sieben bis zwölf ausgedehnt. Die Kombination aus Wiederholung und motivischer Steigerung ist bei Haydn wie ein Prozess des Schwungholens ausgestaltet, der im Fauxbourdonsatz der Takte 12–14 ausläuft.

Das in Menuetten standardisierte Motiv dient auch im *Andante* von Mozarts Sinfonie D-Dur KV 161 als räumliche Öffnung zwischen dem ersten und dem zweiten Viertakter des Themas. Hier gehen zeitliche und harmonische Weitung des Raums²⁴ in der Verbindung von Unterquintkanons, Wendung zur Subdominante und melodischer Kulmination auf dem Schwerpunkt des Achttakters im sechsten Takt zusammen:

The image shows a musical score for four instruments: Violine I, Violine II, Viola, and Cello/Kontrabass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music is marked 'p' (piano). The score shows a sequence of notes across four staves, with a bracket under the Cello/Kontrabass staff in measures 6-8.

Beispiel 9: W.A. Mozart, Sinfonie D-Dur KV 161, *Andante*, T. 1–8

In Mendelssohns *Andante con moto* hingegen wirkt das Motiv als Möglichkeit: Es kann vor- und nachgehört werden, ist mehr oder weniger im Begleitsatz versteckt und gibt dem Stück damit eine zeitliche Öffnung. Diese metrisch-kontrapunktische Organisation entspricht Hauptmanns Idee der Zeitfigur, da sie einerseits ein zweitaktiges Element in einer Phasenverschiebung um einen Takt verschränkt, andererseits die Erwartung dissonanten Konfliktes im zweiten Takt aber auch enttäuscht, denn es kommt zu keiner Dissonanz, vielmehr zu einer Art Echo- oder Erinnerungsraum, in dem sich das Motiv auch wieder ausblendet,²⁵ leicht markiert durch den Dur-Moll-Parallelismus. Das Motiv

24 Siehe dazu die Engführung von harmonischer und metrischer Theorie mit Bezug auf Hauptmann in David Lewins Analyse von Johannes Brahms' Capriccio Op. 76, 8: »I do not feel, that is, an urge to argue exact formal isomorphism in the metric and tonal structures of the passage. Rather at issue, I should say, is the point I made in my opening reference to Hauptmann, attributing to him the idea that the philosophical principles underlying metric structures are the same as those underlying the harmonic structure of tonality« (Lewin 1981, 264).

25 In Takt 7 passt es z. B. kaum noch – trotz anscheinend konsonanter Verhältnisse zu der Halbschlusskadenz, die auch in der Melodieführung eine gewisse Standardisierung verlangt.

in Takt 5 selbst wird mit Hauptmanns Formulierung einer »Figur des Werdens und Gewordenseins« treffend beschrieben.²⁶

The image shows a musical score for Example 10, which is a section from F. Mendelssohn Bartholdy's Symphony No. 4, Op. 90, 3rd movement, 'Andante con moto', measures 1-8. The score is written for Violine I, Violine II, Viola, and Cello/Kontrabass. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The Violine I and II parts begin with a piano (p) dynamic. The Viola and Cello/Kontrabass parts enter in measure 3. The score illustrates imitatory motifs where the instruments take turns playing a similar rhythmic and melodic figure.

Beispiel 10: F. Mendelssohn Bartholdy, Sinfonie Nr. 4 op. 90, 3. Satz, *Andante con moto*, T. 1–8 mit imitatorischen ›Optionen‹

Räumliche Dissonanz

Hauptmann verwendete die Begriffe »Arsis« und »Thesis« in seinem Aufsatzfragment auch wegen ihrer Etabliertheit und in dem Wunsch, mit wenig Aufwand verstanden zu werden. Dass er in der Darstellung seiner eigentlichen Theorie auf die traditionell der Dichtkunst entlehnten Begriffe verzichtete, bestärkt den Verdacht, dass er sich der Probleme, die eine solche Analogie mit sich bringen konnte, bewusst war und die Nähe zu dem, was man gemeinhin unter ›Betonung‹ verstand – auch wenn sie graduell abgestuft wird – nicht zur ganzheitlichen Verlaufsqualität seiner Theorie passte. Wenn er im metrischen Quintbegriff auch die Überlagerung von Tonika- und Dominanharmonie eingeschlossen sieht, so ist dadurch nicht automatisch festgelegt, in welcher sinnlichen Gestalt eine solche »Dissonanz« verstanden wird. Das Beispiel aus Mendelssohns vierter Sinfonie wird satztechnisch als konsonant verstanden, obwohl die mitgehörte Vorwegnahme oder Verschleppung eines Motivs um einen ganzen Takt auch eine neue Qualität von Dissonanz²⁷ erzeugt.

In der Coda des ersten Satzes von Mendelssohns Streichquartett e-Moll op. 44, 2 wird das Eröffnungsmotiv im Abstand von einem Takt mit sich selbst überlagert:

²⁶ Hauptmann 1853, 227 (allerdings zum vierteiligen Metrum, was sich hier jedoch übertragen lässt.)

²⁷ Zum Begriff der metrischen Dissonanz siehe Cohn 1992, 2.

Violine 1

Violine 2

Viola

Cello

pp

Beispiel 11: F. Mendelssohn Bartholdy, Streichquartett e-Moll op. 44, 2, 1. Satz, *Allegro assai appassionato*, T. 264–269

Durch die Imitation und die Liegetöne werden das noch tonikal verstandene C-Dur und der bei Hauptmann als dominantisch dazu aufgefasste e-Moll-Dreiklang in der Verschränkung gleichgesetzt und überlagert. Die Dissonanz zwischen *h* und *c* ist im Raum, prallt aber nicht direkt auf demselben Akzent zusammen, sondern ist im zeitlichen Rahmen eines Taktes mit einer gewissen Unbestimmtheit versehen. Auch hier handelt es sich um ein ›Motiv mit Geschichte‹: Das aus dem Finalsatz von Mozarts Sinfonie g-Moll KV 550 bekannte Motiv lebt von der Konnotation eines Harmoniewechsels auf seinem Höhepunkt, und gemäß dieser Hörerwartung setzt es Mendelssohn nach dem retardierenden Moment auch fort.

Interessant dabei ist die Beschleunigung des Motivs, die schließlich mit Einsatz der ersten Violine in Takt 272 wieder mit der Originalgestalt zusammengeführt wird.²⁸

28 Zur zyklischen Form als Trägerin musikalischen Gedächtnisses bei Mendelssohn siehe Taylor 2008 und 2010, auch wenn die Analysen dort vor allem an Markern der Sonatenform bzw. Paratexten wie der Satzfolge innerhalb eines Opus ansetzen. Demgegenüber konzentrieren sich die Analysen dieses Aufsatzes auf eine tiefer liegende Ebene musikalischen Gedächtnisses.

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system includes staves for Violine 1, Violine 2, Viola, and Cello. All four parts feature a crescendo, indicated by the 'cresc.' marking and hairpins. The second system continues with Violine 1 (labeled VI. 1), Violine 2 (labeled VI. 2), Viola (labeled Vla.), and Cello (labeled Vc.). In this system, Violine 1 and Cello start with a forte (f) dynamic, while Violine 2 and Viola start with a fortissimo (ff) dynamic. All parts show dynamic changes and complex rhythmic patterns.

Beispiel 12: F. Mendelssohn Bartholdy, Streichquartett e-Moll op. 44, 2, 1. Satz, Allegro assai appassionato, T. 268–277

Polyphonie der metrischen Geschwindigkeiten

Eine Überlagerung zweier metrischer Geschwindigkeiten, wie sie sich in Op. 44, 2 ergibt, wenn das mit einem Harmoniewechsel konnotierte Motiv und seine Diminution gleichzeitig miteinander kontrapunktiert werden, setzt ein weiches Verhältnis von »Arsis« und »Thesis« sowie von Konsonanz und Dissonanz voraus, dessen Impulsgebung von derjenigen von Hugo Riemanns »schweren« und »leichten« Takten qualitativ abweicht. Auch Hauptmanns Modell der Vorhaltsdissonanz scheint Schwerpunkte noch zu scharf zu setzen, um das räumlich gestreute und emanzipierte Verhalten der Stimmen zueinander

adäquat zu beschreiben. Momente von Heterophonie, die meist Mendelssohns Auseinandersetzung mit altem Kontrapunkt zugeschrieben werden,²⁹ durchziehen sein Gesamtwerk. Zu auffallend dissonanter Ausprägung kommen sie in seinem letzten Streichquartett op. 80; angelegt sind sie jedoch schon im Frühwerk.³⁰ Analytisch erfassbar oder überhaupt auffällig wird die Heterophonie dort weniger durch dissonante Kollisionen als dadurch, dass vorab bekannte Melodien in verschiedenen zeitlichen Größenordnungen miteinander überlagert werden.

Im ersten Satz des Streichquartetts a-Moll³¹ werden harmonische Rhythmen verschiedener Größenordnung in einem standardisierten Gerüstsatz miteinander verschränkt, ohne dass es zu einer theoretisch erfassbaren Lizenz oder Dissonanz kommt:

Beispiel 13a und 13b: F. Mendelssohn Bartholdy, Streichquartett a-Moll op. 13, 1. Satz, Allegro vivace, T. 134–139, und Gerüstsatz, der den übergeordneten Dezimenkontrapunkt modellhaft abbildet

Das in der Violine 2 markierte Hauptmotiv des Satzes hat einen halbtaktigen Duktus und einen wesentlich langsameren harmonischen Rhythmus. Die auf d-Moll bezogene

29 Stephan 1974, 201 und 206; Wiesenfeldt 2009. Aber auch in sonstiger Literatur zu Mendelssohn ist dies ein Gemeinplatz.

30 Jeßulat 2020, 179–181.

31 Stephan (1974, 206 f.) kommentiert ebenfalls das Streichquartett op. 13, allerdings nicht diese Passage. Siehe zur Passage T. 134–139 auch Jeßulat 2002, 184–186.

dominantische Harmonie erklingt zwei Takte lang. Viola, Violine 1 und Cello folgen hingegen einem Stimmführungsgerüst, dessen harmonischer Rhythmus ganztaktig ist. Weder der Vorhalt auf dem Basston *f* noch die Verschränkung zweier kontrastierender Sequenzmodelle sind für sich genommen besonders ungewöhnlich – dass in beiden Streichquartetten jedoch kurz vor Schluss im *pianissimo* eine neue Zeitqualität aus dem Satz herauszuwachsen scheint, ist eine bemerkenswerte Idee von Zeit-Kontrapunkt.

Das Nebeneinander verschiedener Geschwindigkeiten erscheint wie ›verpixelt‹ durch die Varianten der ursprünglichen Figuration, worin sich zeigt, um wieviel komplexer die Imagination solcher Verläufe in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war als nach Beginn des Industriezeitalters. Überlegungen zur »gemischten Taktart« bei Simon Sechter, in denen die Heterogenität von gegebenem Metrum und wechselndem Tempo vornehmlich harmonischer Information behandelt wird, berühren eine ähnliche Dimension musikalischer Vorstellungskraft.³²

Beschleunigung

War das Bezugssystem der verschiedenen metrischen Schichten bisher immer auf zweitaktigen Modulen aufgebaut, so demonstriert das letzte Beispiel eine fast vollkommen emanzipierte Beschleunigung im Kontrapunkt zweier Schichten anhand einer innovativen Form der Cantus firmus-Technik.

Das gemeinsam mit Johann Gustav Droysen als Textdichter unter dem Pseudonym »Voss« verfasste »Abendlied« verfolgt bei seiner schlichten, choralhaften Oberfläche einen ungewöhnlichen Modulationsplan. Den Höhepunkt der Extravaganz bildet die Kadenz auf *F* (T.10), einen Ganzton höher als die Ausgangstonart, von wo aus sofort wieder zurückmoduliert wird. Die im Vorübergehen angespielten quasi-kadenzierenden Quartsextakkorde auf den Basstönen *As* und *G* erfolgen zu rasch für einen überzeugenden Tonartwechsel, und erst in den letzten drei Takten erklingt Es-Dur wieder unverblümt.

32 Sechter 1853/54, 86.

Gesang

1. Das Ta-ge-werk ist ab-ge-tan, Gib Va-ter dei-nen
2. Wenn du ge-treu voll-en-det hast, wo-zu dich Gott be-

6

Se-gen! Nun dür-fen wir der Ru-he nah'n wir ta-ten nach Ver-mö-gen. Die
stell-te, be-hag-lich fühlst du dann die Rast vom Tun in Hitz und Käl-te. Am

11

hol-de Nacht um-hüllt die Welt und Stil-le herrscht in Dorf und Feld.
Him-mel glänzt der A-bend-ster-n und zeigt noch bess-re Rast von fern.

16

Die hybride Anlage des Liedes mit der Anspielung auf den Homer-Übersetzer Heinrich Voß und auf Matthias Claudius' berühmtes »Abendlied«, das Stilzitat des Erbauungsliedes der Berliner Liedertafel und die Diskrepanz zwischen dem Kolorit der protestantischen Schlichtheit an der Oberfläche und der konstruierten Unruhe im Harmonieplan geht auf eine latente Cantus-firmus-Struktur zurück, nach der das Lied ausgerichtet ist. Verbindet man die durch die harmonischen Ausweichungen markierten Töne, ergibt sich das Incipit von Johann Abraham Peter Schulz' berühmter Vertonung von Claudius' »Abendlied«.

Gesang

1. Das Ta-ge-werk ist ab-ge-tan, Gib Va-ter dei-nen
2. Wenn du ge-treu voll-en-det hast, wo-zu dich Gott be-

latenter C. F.

6

Se-gen! Nun dür-fen wir der Ru-he nah'n wir ta-ten nach Ver-mö-gen. Die
stell-te, be-hag-lich fühlst du dann die Rast vom Tun in Hitz und Käl-te. Am

11

hol-de Nacht um-hüllt die Welt und Stil-le herrscht in Dorf und Feld.
Him-mel glänzt der A-bend-ster-n und zeigt noch bess-re Rast von fern.

16

Trotz der kulturellen und persönlichen Nähe beider Autoren zu einem ›kulturprotestantischen‹ Assoziationsraum ist es hier allerdings kaum von Belang, ob Johann Abraham Peter Schulz' auch damals schon ikonischer Satz tatsächlich Vorbild im Sinne eines Zitats war, so lange die These vertreten werden kann, dass Mendelssohn – ähnlich der »inneren Stimme« in Robert Schumanns *Humoreske* Op.20 – Cantus firmi konstruierte, die wie komponierte »Züge« der Schichtenlehre nicht dafür gedacht waren, durchgehend und direkt zu erklingen. Langsame Choral- oder Volksliedmelodien auf verschiedene Arten als Cantus firmus mehrstimmiger Sätze zu verwenden, ist durchaus eine Technik, die sich Mendelssohn durch das Studium älterer Musik oder auch schlicht der *Matthäuspassion* erarbeitet haben könnte.³³ Die ureigene Innovation seines Kontrapunkts ist jedoch metrischer Natur: Der Cantus firmus beschleunigt relativ zum Klavierlied, und zwar im Verhältnis 1:4. Sind die Cantus-firmus-Töne zunächst vier Takte lang, verkürzt sich dieses Verhältnis ab der zweiten Hälfte des Liedes auf einen Takt und dann schließlich beim Zusammenfinden von Oberfläche und Tiefenschicht mit dem schließenden Textwort »Rast« auf eine Viertel-Koinzidenz auf der Paenultima. Die dadurch entstehende Bewegung eines konvergierenden Zooms auf den vorletzten Takt stellt den roten Faden des etwas zu bunten Gedichts, nämlich die Ruhe nach der Arbeit, plastisch in den Vordergrund.

Mendelssohns Kontrapunkt blieb fast 150 Jahre lang unauffällig, weil die Untersuchungswerkzeuge musiktheoretischer Analyse vor allem auf Dissonanzen reagieren. Sollte Rudolf Stephan tatsächlich Moritz Hauptmanns Text zum Besseren interpoliert haben, ist es bezeichnend, dass auch jetzt Mendelssohns Kontrapunkt dadurch auffällig wurde, dass Hauptmann die metrisch klare Konfrontation von Stimmen nach dem Modell der Vorhaltsdissonanz vermisste. Was sich tatsächlich hinter dieser Emanzipation der zeitlichen Interaktion von Konsonanz und Dissonanz verbirgt, ist entgegen der Zeit- und Geschichtsphilosophie des 19. Jahrhunderts erstaunlicherweise keinesfalls ein teleologisches Modell, trotz des pointierten Schlusses im »Abendlied«. Vielmehr handelt es sich um wesentlich modernere Ansätze einer musikalischen Heterotopie im Sinne der Raumtheorie Michel Foucaults,³⁴ in der einzelne Schichten des Kontrapunkts kraft der Erinnerungsräume ihres Werdegangs innerhalb oder auch außerhalb der jeweiligen Werkgrenze Eigenzeiten mitbringen, die bei weitgehendem Erhalt alles kontrapunktischen Regelwerks die metrische Anziehungs- und Gravitationskraft bis zu einem gewissen Grade aufheben.

33 Dinglinger 2002, Koch 2003, Jeßulat 2020a und 2020b. Grundsätzlich muss man mit Susanna Großmann-Vendrey (1969, 14) hier vermutlich eher von einer »unmittelbaren« Weiterentwicklung des »selbstverständlichen« Umgangs mit Bach ausgehen als von einem Stilzitat.

34 Foucault 1992, 43. »Doch die Idee, alles zu akkumulieren, die Idee, eine Art Generalarchiv zusammenzutragen, der Wille, an einem Ort alle Zeiten, alle Epochen, alle Formen, alle Geschmäcker einzuschließen, die Idee, einen Ort aller Zeiten zu installieren, der selber außer der Zeit und sicher vor ihrem Zahn sein soll. Das Projekt, solchermaßen eine fortwährende und unbegrenzte Anhäufung der Zeit an einem unerschütterlichen Ort zu organisieren – all das gehört unserer Modernität an.«

Literatur

- Caplin, William (2002), »Theories of musical rhythm in the eighteenth and nineteenth centuries«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 657–694.
- Cohn, Richard (1992), »Metric and Hypermetric Dissonance in the Menuetto of Mozart's Symphony in G Minor, K. 550«, in: *Intégral* 6, 1–33.
- Descartes, René (1618), *Compendium Musicae*, Utrecht: Trajectum ad Rhenum.
- Dinglinger, Wolfgang (2002), »The Programme of Mendelssohn's ›Reformation‹ Symphony Op. 107«, in: *The Mendelssohns. Their Music in History*, hg. von John Michael Cooper und Julie Prandie, Oxford: Oxford University Press, 115–133.
- Dinslage, Patrick (1987), *Studien zum Verhältnis von Harmonik, Metrik und Form in den Klaviersonaten Ludwig van Beethovens* (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 33), München/Salzburg: Katzschler.
- Edler, Florian (2016), »Im Niemandsland zwischen strengem Satz und Historismus. Zur Krise der Kontrapunktlehre im mittleren 19. Jahrhundert«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 13/1, 11–30. <https://doi.org/10.31751/883>
- Foucault, Michel (1992), »Andere Räume«, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. von Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris und Stefan Richter, Leipzig: Reclam, 34–46.
- Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the Galant Style*, New York (NY): Oxford University Press.
- Großmann-Vendrey, Susanna (1969), *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit* (Studien zur Musikgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts 17), Regensburg: Bosse.
- Hanslick, Eduard (1989), *Vom Musikalisch Schönen*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Hauptmann, Moritz (1853), *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Hauptmann, Moritz (1874), Aufsatzfragment »Kontrapunkt« [1857], in: *Opuscula*, hg. von Ernst G. Hauptmann, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 94–99.
- Houle, George (1987), *Meter in Music: 1600–1800. Performance, Perception, and Notation*, Bloomington/Indianapolis (IN): Indiana University Press.
- Jeßulat, Ariane (2002), *Die Frage als musikalischer Topos. Studien zur Motivbildung in der Musik des 19. Jahrhunderts* (Berliner Musik-Studien 21), Sinzig: Studio.
- Jeßulat, Ariane (2020a), »Mendelssohns Reihentechnik«, in: *Am Rand der Tonalität. Brüche – Rekonstruktionen – Nachleben*, hg. von Volker Helbing, Ariane Jeßulat und Michael Polth, Würzburg: Königshausen und Neumann, 177–205.
- Jeßulat, Ariane (2020b), »Urchoräle«, in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015* (GMTH Proceedings 2015), hg. von Markus Aydtintan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim: Olms, 32–47. <https://doi.org/10.31751/p.170>
- Kaiser, Ulrich / Stefan Ekkert (2007), *Musiktheoretische Quellen 1750–1800*, Berlin: directmedia.
- Koch, Armin (2003), *Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy* (Abhandlungen zur Musikgeschichte 12), Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Koch, Heinrich Christoph (1793), *Versuch einer Anleitung zur Composition, Teil III*, Leipzig: Böhme.
- Lewin, David (1981), »On Harmony and Meter in Brahms's Op. 78, 8«, in: *19th-Century Music* 4, 261–265.
- Maurer-Zenck, Claudia (2001), *Vom Takt. Untersuchungen zur Theorie und kompositorischen Praxis im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, Wien: Böhlau.

- Nowak, Adolf (2015), *Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten* (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung 20. Studien zur Geschichte der Musiktheorie 10), Hildesheim: Olms.
- Printz, Wolfgang Caspar (1668), *Compendium Musicae*, Guben: Gruber.
- Rosenthal, Felix (1925/1926), »Probleme der musikalischen Metrik«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8, 262–288.
- Sanguinetti, Giorgio (2012), *The Art of Partimento. History, Theory and Practice*, Oxford: Oxford University Press.
- Sechter, Simon (1853/54), *Die Grundsätze der musikalischen Komposition, 2. Abtheilung*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Stephan, Rudolf (1974), »Über Mendelssohns Kontrapunkt. Vorläufige Überlegungen«, in: *Das Problem Mendelssohn* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 41), hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg: Bosse, 201–207.
- Sulzer, Johann Georg (1774), *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig: Weidmann.
- Taylor, Benedict (2008), »Musical History and Self-Consciousness in Mendelssohn's Octet, Op. 20«, in: *19th-Century Music* 32/2 (2008), 131–159.
- Taylor, Benedict (2010), »Cyclic Form, Time, and Memory in Mendelssohn's A-Minor Quartet, Op. 13«, in: *The Musical Quarterly* 93/1, 45–89.
- Wiehmayr, Theodor (1917), *Musikalische Rhythmik und Metrik*, Magdeburg: Heinrichshofen.
- Wiesenfeldt, Christiane (2009), »Dialektik des Kantablen. Vokalpolyphone Strukturen in Mendelssohns Streichquartett Op. 44, 2«, in: *Studi musicali* 1, 109–132.
- Zande, Johann van der (1998), »Johann Georg Sulzers Allgemeine Theorie der Schönen Künste«, in: *Das 18. Jahrhundert* 22/1, 87–101.

Noten

- Mozart, Wolfgang Amadeus (1965), *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie X: Supplement, Werkgruppe 30, Bd. 1: Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsunterricht bei Mozart, vorgelegt von Erich Hertzmann und Cecil B. Oldman, fertiggestellt von Daniel Heartz und Alfred Mann, Kassel: Bärenreiter.