

Zum Formplan meiner Zweiten Klaviersonate

Markus Lepper

Dezember MMIX

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	4
1 Mögliche Mittelgründe, Mittel und Gründe	4
1.1 Doppelt exponierter „Maximaler Kontrast“ und die Aufgabe seiner Vermittlung	4
1.2 Nebenmaterialien	6
1.3 Die sieben Flächen und ihre Satzformen	7
1.4 Die parallellaufende abstrahierte Sonatenhauptsatzform	8
1.5 Die Zordnung der Materialien zu den Flächen-Teile	10
1.6 Kontrapunktische Kombinatorik. Punkte	13
2 Die Diachronie des Vordergrundes	18
2.1 Exposition — die Flächen I, II und III	18
2.2 Noch Exposition? — die Fläche IV	19
2.3 Fläche V: SHS-Durchführung und materiale Vermittlung	22
2.3.1 Etablierung des „Durchführungs-Gefühls“	22
2.3.2 Montage von Satzstrukturen	24
2.3.3 Mikro-Vermittlungen	24
2.3.4 Die vielfache Ableitung des Nebenmotivs f	25
2.3.5 Neu eingeführtes Vermittlungs-Problem	25
2.4 EXKURS: Der Ort von „Formaler Mehrdeutigkeit“ am Beispiel der Frage nach dem genauen Durchführungs-Beginn	26
2.5 Singularitäten und die zentrale Singularität des Repriseneinsatzes	28
2.6 Formale Vermittlung und die Aufhebung der Thema-Blitze in der Reprise	29
2.7 Die Schicht der kleineren mehrmotivischen Singularitäten	31
2.8 Proportionen und Achsen	32
2.9 EXKURS: Über die Berechtigung der Betrachtung von Taktzahl-Proportionen	34
2.10 EXKURS: Ästhetische Analyse als Aufweisen der Möglichkeiten des konkreten aktiven Nachvollzugs, und als „Form von Kunst“	35
2.11 Die formstiftenden Funktionen der Symmetrieachsen	37
3 Konflikt, Vermittlung, Offenheit	39
3.1 Ein allerallgemeinstes Modell musikalischer Dialektik	39
3.2 Vermittlungsprozesse in der fis-moll-Sonate	40
4 Zur Aufführung	44
5 Zur Fassung für zwei Klaviere	44
6 Zwei scheinbar mystische Nachworte	45
6.1 Die Sieben	45
6.2 Arbeit und Analyse	45
Literaturverzeichnis	46

Abbildungsverzeichnis

1	Disposition von Flächen, Thema-Blitzen und Materialien . . .	9
2	Thema-Blitze. — Flächen-Formteile: Materialien, leicht gerundete Proportionen, Satzstrukturen	9
3	Alle auftretenden kontrapunktischen Kombinationen	16
4	Funktionen der mehrthematischen Setzungen	16
5	Auftretende kontrapunktische Kombinationen und Sätze . . .	17
6	Die Orte der kontrapunktischen Material-Kombinationen . . .	20
7	Zeitliche (Taktzahl-)Disposition von Flächen, Thema-Blitzen und Materialien. — Symmetrien	21
8	Thema-Blitze: Modifikationen, Kontexte und unvollständige Einsätze	23
9	Ein Grundmodell musikalischer Dialektik	40
10	Erwartung als Keimzelle kleinräumiger Dialektik	40
11	Keile der Konflikte / Wendel der Vermittlung	43

Vorwort

Der Verfasser hat sich entschlossen, zu seiner Ersten und Zweiten Klaviersonate einige analytische Anmerkungen zu verfassen.

Dies **erstens**, weil diese Werke (auch wg. ihrer hohen inhaltlichen Schwierigkeit) z.Zt. eh' nur „in der Schublade liegen“ und also keine andere sinnvolle Funktion erfüllen, als Gegenstand einer Analyse zu sein ;-(

Beide Werke mögen auf den ersten Blick übermäßig ausgedehnt erscheinen, was den Zugang auch nicht gerade vereinfacht. Deshalb ist es, **zweitens**, sinnvoll, möglichen Interpreten und Hörern eine erste *Orientierung* im Ablauf der Werke zu ermöglichen.

Weiterhin könnten beiden Klaviersonaten nach Klanglichkeit, Satztechnik und Materialbildung zunächst durchaus „reaktionär“ anmuten. Deshalb ist es, **drittens**, dem Verfasser ein Anliegen, zu zeigen, daß sie schlimmstenfalls (und allemal) *reaktiv* sind, und mit welchen Mitteln hier historische Erfahrung dialektisch aktualisiert wird.

Viertens ist dies auch eine nette Gelegenheit, das analytische Instrumentarium weiterzuentwickeln und dessen Grundlagen („Meta-Theorie“) ein Stück weiter explizit zu machen.

1 Mögliche Mittelgründe, Mittel und Gründe

1.1 Doppelt exponierter „Maximaler Kontrast“ und die Aufgabe seiner Vermittlung

Meine zweite Klaviersonate (im folgenden auch „fis-moll-Sonate“) ist zwar nur halb so lang (an Takten) wie die erste, aber mit 494 Takten für einen einzigen, zusammenhängenden Satz immer noch lang genug.

Dort wurde die große Ausdehnung aller Formteildauern vermittelt — und Hörerin und Hörer hoffentlich gefesselt —, indem fast alle materialbestimmenden Kontraste erst über lange Entwicklungsflächen langsam aufgebaut werden, so daß das Hören durch die Langatmigkeit ihres Entstehens schon auf die lange Dauer der notwendigen Vermittlungsprozesse vorbereitet wird.

Hier ist der Ansatz der diametral entgegengesetzte, denn mit den ersten Takten schon ist, dem Hörer auf's deutlichste nachvollziehbar, der **Kontrast** als grundlegendes Prinzip exponiert. Die Setzung von Kontrast geschieht am Beginn des Werkes auf zwei durchaus verschiedenen Ebenen, nämlich *materialiter* und *formal*.

Die ersten acht Takte exponieren als *Material* ein Folge von vier kurzen Motiven, die sich in Gestalt, Tonart, Tempo und Ausdruck fast gänzlich unvermittelt widersprechen.

Die Setzung des Kontrastes auf der *formalen* Ebene geschieht hingegen durch eine **NEGATIVE MASSNAHME**: Zu dieser durchaus homophonen, ja teilweise einstimmigen Exposition heterogener Elemente kontrastieren die nächsten knapp hundert Takte: In diesem längeren, mehrstimmigen und *vom Material her homogenen* Formteil wird nämlich zunächst das exponierte Material fast vollständig *vergessen*, — bis auf das erste der Motive, welches, gleichsam als „Thema“ behandelt, in immer neuen, schier-nicht-enden-wollenden Permutationen immer wieder mit sich selbst kontrapunktiert wird.

Auch im weiteren Verlauf des Werkes wird diese Kontraststellung von Formteilen prinzipiell beibehalten: Weitere gleichartige (ausgedehnte, kontrapunktisch gesetzte und monothematische) Formteile folgen. Diese nennen wir im folgenden **Flächen**.

Diese werden unterbrochen durch die allemal kontrastierend und plötzlich hereinschlagenden Wiederholungen der allerersten Motivfolge.

Durch die fast vollständige Unverändertheit dieser Wiederholungen erhält diese allererste Motivfolge im Nachhinein das Gewicht einer eigenen formale Schicht, und ihre stets unveränderte Reihenfolge wird *als solche* als thematisch exponiert.

Dieses, und daß, dem ersten hunderttaktigen Vergessen zum Trotz, die vier Motive tatsächlich fast gleichberechtigt das Material der ganzen Sonate bilden, gibt dieser Folge die Aura eines „Themas“ im klassischen Material-Sinne, so daß wir sie als Ganzes als *Hauptthema* bezeichnen können. Die Momente ihres plötzlichen Hereinschlagens nennen wir im folgenden *Themenblitze* (oder kürzer **Blitze**).

Die vier Motive nennen wir *Hauptmotive* und bezeichnen sie mit **a** bis **d**¹. Sie kontrastieren nicht nur in ihren äußeren Bestimmungen, wie erwähnt, sondern präsentieren unterschiedlichste Charaktere, ja Genres:

a	fis-moll	wütend herausfahrend	con fuoco
b	c-moll	resignierend-einwilligend	aria
c	G-Dur	fröhlich-unschuldig	scherzo
d	Es-Dur	gemütlich kadenzierend	„Ländler“

Auf formaler Ebene kontrastieren auch weiterhin, durch das gesamte Werk, die Flächenteile und die hereinfahrenden Hauptthema-Blitze, siehe die Folge zunehmend feinerer Darstellungen in Abbildung 1 auf Seite 9, Abbildung 2 auf Seite 9, Abbildung 7 auf Seite 21, und andere. Die Hauptthema-Blitze als solche, und die jeweiligen kleinen Modifikationen zeigt Abbildung 8 auf Seite 23.

Dies geschieht in einer *unabhängigen* Zweischichtigkeit „**Fläche vs. Linie**“: Die Zeitpunkte der Blitze und die Grenzen der Flächenteile fallen mitnichten zusammen, — die Blitze haben durchaus unterschiedliche Positionen relativ zu den Flächen, wie aus den Abbildungen ersichtlich, und jeweils unterschiedliche *Auswirkungen* auf deren Satzstruktur, — von dem einen Extrem, in der

¹Die Schreibweise **a** bezeichnet im folgenden das Motiv „a“ als *Material*. die Schreibweise \textcircled{a} eine dieses verarbeitende *Fläche*, hingegen \boxed{a} ein *singuläres* Auftreten.

Flächenschicht einen Formteilwechsel zu verursachen, bis hin zu gar keiner solchen Auswirkung auf diese im anderen Extremfall (Takt 80).

Die *zentrale Aufgabe*, das eigentliche Thema der Sonate ist die **Vermittlung** dieser beiden Kontraste: (1) die vier kontrastierenden Motive des Hauptthemas kontrapunktisch zu versöhnen und (2) die Trennung der formalen Zweischichtigkeit zu überwinden.

(Die nächsten Abschnitte dieses ersten Teiles versuchen zu klären, was die Voraussetzungen zu dieser Vermittlung ist, während der Schluß dieser Studie, Abschnitt 3.2 auf Seite 40 zusammenfassen wird, wieweit, wie und wo diese Aufgabe letztlich gelöst wurde.)

1.2 Nebenmaterialien

Grundsätzlich huldigt der Verfasser einem Kompositionsstil, in welchem möglichst wenig erfunden wird.

Ästhetisches Ideal ist vielmehr, daß ausgehend von einer möglichst minimalen Setzung alle weiteren Konsequenzen (durch Transformations- und Vermittlungsprozesse) möglichst organisch abgeleitet werden sollten. Dies gilt insbesondere für jedes weiterhin eingeführte melodisches/rhythmische Vordergrund-Material.

Hier hingegen werden, ganz in Fortsetzung (quasi Augmentation) der initialen Kontraststellung (vier „unmotiviert“ gereichte „Fremdkörper“) sogar *drei weitere* Themen unvermittelt eingeführt !

Diese nennen wir die „**Nebenmotive**“ **e**, **f** und **g**.

Das erste Nebenmotiv, Motiv **e**, ist das B-A-C-H-Motiv.

Es wird schon in der allerersten Fläche (I) als *beibehaltenes Kontrasubjekt* zum eigentlichen Thema, dem Motiv **a**, völlig unvermittelt („gesetzt“) eingeführt.

Diese Setzung hat selbstverständlich programmatische Bedeutung.

Wohlgermerkt *konterkariert* die *unvermittelte* Einführung dieses „neuen“ Motivs als beibehaltenes Kontrasubjekt die ursprüngliche (und im Kontext der vorangehenden Sätze der *Formen von Fuge* unmißverständlich exponierte) Absicht, die Technik der kontrapunktischen Kombination zum Zwecke der *Vermittlung* der vier Hauptmotive zu nutzen. Das typische „Aha-Erlebnis“ der Doppel-(hier gar Quadrupel-)Fuge, die *Metalepsis*, wie GERD ZACHER es nennt, daß zunächst Getrenntes später als vereinbar erscheint, wird hier durch Vorwegnahme geradezu sträflich „verdorben“.

Darüber hinaus verstärkt dieses „überflüssige“ (und doch musikhistorisch fast „sakral“ zu nennende) neue Motiv noch das unmotivierte und hundert Takte dauernde „Vergessen“ der Motive **b** bis **d** und verstärkt so die Kontraststellung auf der formalen Ebene zwischen Fläche und Themen-Blitz.

Somit ist **e** materialiter völlig unabgeleitet („auf Kontrast *gesetzt*“), aber immerhin in einn kontrapunktischen Satz (den von Fläche I) *integriert*.

Nebenmaterial **f** hingegen ist einerseits *abgeleitet* (aus **a** und **b**, siehe unten Abschnitt 2.3.4), andererseits in einem *eigenen* kontrapunktischen Satz (Fläche III) zunächst gleichsam isoliert.

Nebenmaterial **g** ist zwar wiederum *abgeleitet* (aus **a**), aber dafür hingegen kontrapunktisch völlig *unintegriert*. Seine Nicht-Integriertheit ist eine der zentralen „neuen“, im späteren Verlauf des Werkes (es selbst tritt erst in der Df=Fläche V überhaupt auf!) neu auftretenden Widersprüche, die die Aufgabe des Vorantreibens von den o.e. initialen Widersprüchen (nach deren erfolgter Vermittlung) übernehmen. (Dies wird weiter unten in Abschnitt 2.3.5 auf Seite 25 ausführlich diskutiert.)

Die Einführung der neuen Materialien **f** und **g** erscheint als STRUKTURECHO für die allererste, „programmatische“ Setzung des Nebenmotivs **e**, als der expliziten Zerstörung der Metalepsis.

Diesen Widerspruch vermittelt dann später die explizite Aufdeckung der Abgeleitetheit von **f** und **g**. Dies wird eine der Aufgaben der späteren „Durchführung“ sein, vgl. Abschnitt 2.3.3.

1.3 Die sieben Flächen und ihre Satzformen

Da die Hauptthema-Blitze stets (fast) unverändert wiederholt werden, muß die Vermittlungsarbeit in den Flächenteilen vorgenommen werden.

Von diesen gibt es, entsprechend der Gesamtzahl der (Haupt- und Neben-) Motive *sieben*, in einer deutlich schief-symmetrischen Proportionierung von Taktzahlen, siehe Abbildungen 1 und 2,

Diese Proportionen und die durch sie etablierten Spiegelsymmetrien sind für das Werk *konstitutiv*: über die rein schematische Gliederung der Teile hinaus können aus ihnen die Materialdisposition, die Richtung der Materialprozesse und das Auftreten singulärer Ereignisse durchaus stringent abgeleitet werden.

Als siebentes Stück des ersten Heftes der *Formen von Fuge* enthält die zweite Klaviersonate (auf der Ebene der formalen Gliederung der Flächen-Teile) *sieben* verschiedene „Sätze“ über *sieben* verschiedene Themen², — nämlich sechs (mehr oder weniger unterschiedliche) Fugensätze, mündend in einen siebenten, befreienderweise „freien“ Satz.

Dem hohen formalen Anspruch folgend ist bereits der erste Formteil nichts weniger als eine *Doppelfuge*(I). Dann folgt kontrastierend ein höchst Einfaches: ein in der Tonika verharrender (resp. stets recht bald zu ihr zurückkehrender) freier *Kanonsatz*(II), dann zwei Fugen, die *Umkehrung* (III) und

²Damit entspricht die Grundaufgabe durchaus der der ersten Klaviersonate, die ebenfalls sieben Themen (dort: ETh, HTh, SsTh, KSub, ChTh, SchlGr, FgTh) in vier einzelnen (in die einmal ablaufenden Sonatenhauptsatzform integrierten) Fugensätzen entwickelte, [4].

Diminution (IV) thematisieren; dann ein *multi-thematischer*, „freier“ Fugensatz, welcher *durchführungsartig* alle Motive zu kombinieren strebt (V), gefolgt als letztem endlich von einem *Simplex*(VI).

Auf diesen folgt (noch simpler als Simplex!) o.e. freier Satz (VII), der die Funktion einer Coda übernimmt.

Die Abfolge dieser Satzstrukturen könnte so gedeutet werden, daß die letzte, abschließende Fuge (des ersten Heftes) der *Formen von Fuge* eine schrittweise **Überwindung** dieser Form zu vollziehen versucht.

1.4 Die parallellaufende abstrahierte Sonatenhauptsatzform

Fast alle meine vorangehenden Klavierstücke (die aus den *Formen von Fuge* und besonders die f-moll-Sonate [4]) versuchten sich an der Integration der Formen von *Sonatenhauptsatz* (= „SHS“) und Fuge.

Auch hier wird zum Zwecke der Organisation des weiteren diachronen Verlaufes und des Prozesses der Vermittlung das Raster und die Dynamik der SHS-Form herangezogen.

Die (konstitutive) spiegelsymmetrische Proportionierung der Flächen-Teile (vgl. Abbildung 2) und die (quasi zitierte) SHS-Form überlagern sich und kooperieren, um im Werk (als solchem) und im Erleben des Hörers Einheit und Zusammenhang zu stiften.

Der Zweischichtigkeit in der Vordergrundgestalt (Flächen und Blitze) entspricht im MITTELGRUND diese Zweischichtigkeit der formalen Disposition.

Wie aber kann die SHS-Form, die ja eine historisch entwickelte „Form-Formel“ ist, und deren Funktionieren (in ihrer historischen Gestalt) zentral auf gänzlich anderen *tonalen* Verhältnissen beruht, in einem solchen Kontext³ überhaupt „herangezogen“ werden ?

Klar ist, daß dies sich nur beziehen kann auf die (strukturellen oder dramaturgischen) Grundparadigmen einer „SHS-Form an sich“, die ganz anders realisiert (also in Vordergrundgestalt übersetzt) werden muß als in historischen Inkarnationen.

Im Schaffen vieler Komponisten, beginnend mit der Wiener Klassik, wird versucht, eine „Idee von SHS“ zu rekonstruieren, in dem die einzelnen der historisch definierten Bestimmungen mehr oder weniger stark abstrahiert werden, — je nach dem, wie abstrakt sie von Hause aus schon sind.

Dieses Verfahren ist spätestens seit den romantischen Sinfonien und Sonaten, seit MENDELSSOHN und SCHUMANN, Gemeingut.

³ Immerhin bewegen sich (nach den ersten acht Takten, welche ja vierfachen Tonart-Wechsel als thematisch exponieren) allein die ersten 12 Takte des *homogenen* Flächen-Teils I schon in den Tonarten es-/cis-/h-/g-/b-/c-moll, — und diese Frequenz des Wechsels wird in der ganzen Fläche I beibehalten! Ein *tonikaler/tonaler Konflikt* ist auf derartiger Folie sicherlich nicht etablierbar.

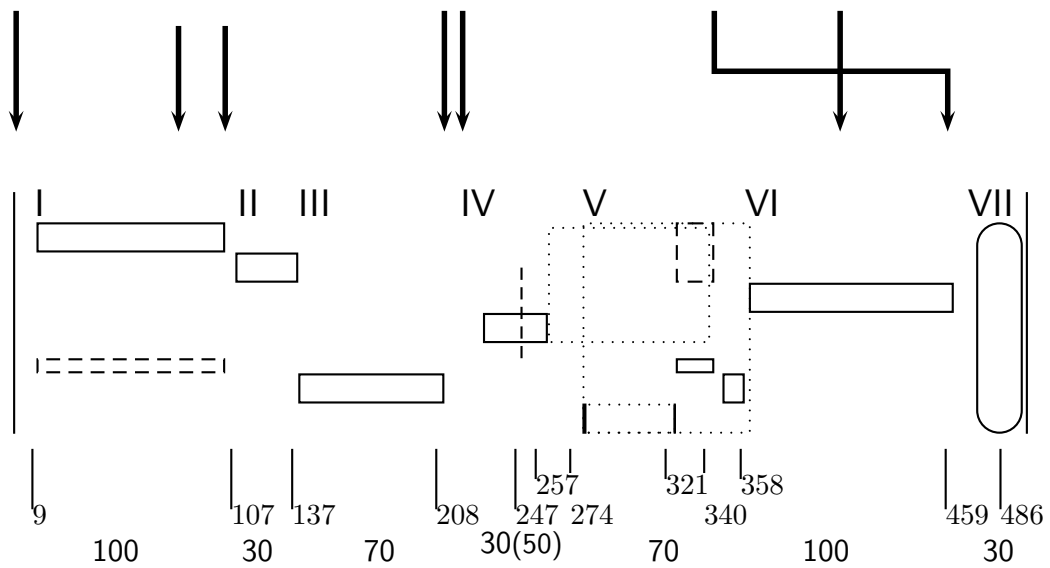


Abbildung 1: Disposition von Flächen, Thema-Blitzen und Materialien

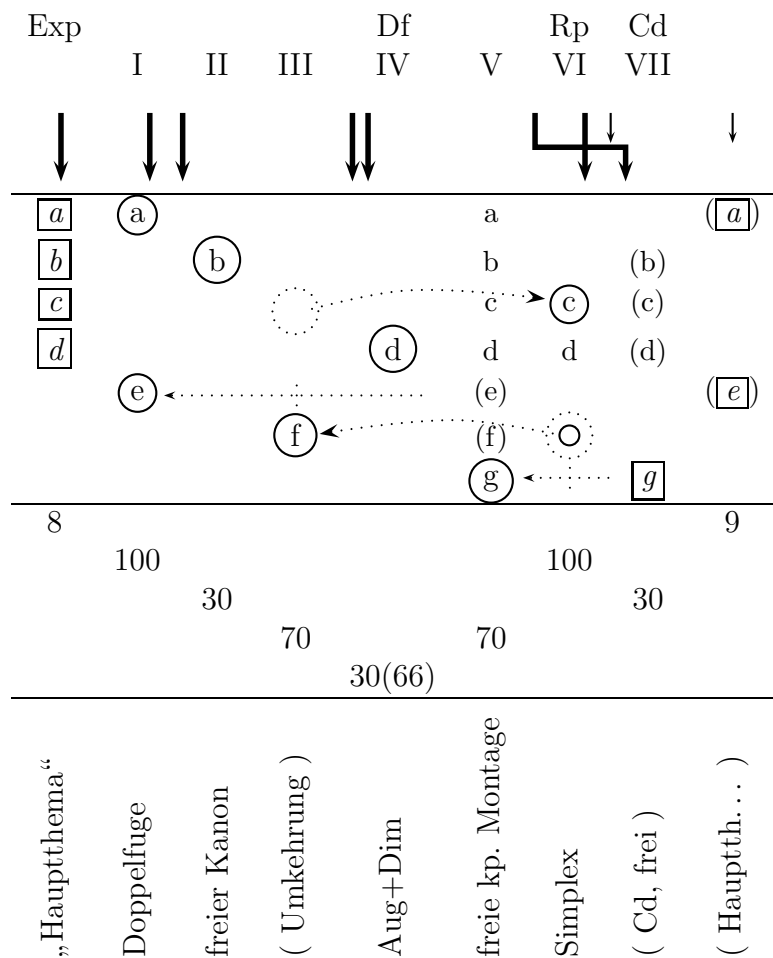


Abbildung 2: Thema-Blitze. — Flächen-Formteile: Materialien, leicht gerundete Proportionen, Satzstrukturen

So kann z.B. „wörtlich“ übernommen werden die Gliederung in und zeitliche Abfolge von (1) expositionellem Verhalten, (2) Durchführungs-Verhalten, (3) Reprise.

Dabei bedeutet (1) expositionelles Verhalten nicht mehr als eine sauber in Abschnitte gegliederte und betont stabile, materialiter aber potentiell konfliktträchtige Satzstruktur, (2) Durchführungsverhalten das Loslassen einer bis dahin gestauten (Vermittlungs-)Tendenz und -Bewegung, und (3) Reprise zum einen (a) die deutliche Rückkehr zum Ausgangspunkt expositionellen Verhaltens, aber (b) auf einer dialektisch aufgehobenen Ebene,

Im anderen Extrem müssen vollständig abstrahiert und neu übersetzt werden (also durch z.B. motivische, satztechnische oder formale Maßnahmen ersetzt werden) Maßnahmen wie (1) die tonale Einrichtung des SS in der Rp, (2) das „Löcken“ der Rp in der Rf auf der Dominante der Haupttonart, (3) die Cd-Markierung durch Ausbreitung der Subdominate.

Allemaal „wörtlich“ zu übernehmen ist aus der historischen Gestalt die Singularität des *Repriseneinsatzes*. Dieser nämlich ist der Zeitpunkt, von dem ausstrahlend sich die gesamte Form retrospektiv und schlagartig erklärt, — siehe Abschnitt 2.5 auf Seite 28..

Von zentraler Bedeutung für den Formgenerierungs- und -wahrnehmungsvorgang in der fis-moll-Sonate ist, daß hier die SHS-Form nur eine von drei formalen Bestimmungsschichten darstellt:

Ihr *beigeordnet* ist die (auf Schiefsymmetrien basierende) Proportionierung der Flächen-Formteile und Themenblitze.

Diesen beiden formalen Bestimmungsschichten *übergeordnet* ist der globale materiale Vermittlungsprozeß, zu dessen Strukturierung und Verdeutlichung sie lediglich *dienen* sollen. Die Konflikte und Koinzidenzen dieser beiden Mittelgrundschichten wirken formgenerierend.

Abbildung 2 auf Seite 9 zeigt eine mögliche Interpretation, die durch ihre schönen Proportionen besticht:

Exp	3 Flächen:	Flächen I, II und III	ca. 200 Takte
Df	2 Flächen:	Flächen IV und V	ca. 130 Takte
Rp	1 Fläche:	Fläche VI	ca. 100 Takte
Cd	1 Fläche:	Fläche VII	ca. 30 Takte

1.5 Die Zordnung der Materialien zu den Flächen-Teile

In einem Kontext, in dem kontrapunktische Verarbeitung und tonikales Schweben von Takt 9 an durchgehend dominieren, kann zwischen Expositions- und Durchführungsverhalten nur unterschieden werden über die Verwendung und Verteilung von unterscheidbaren Materialien, also der Motive **a** bis **f**, und der sich ändernden Frequenz der diesbezüglichen Wechsel.

Diese Dispositionen können als zunehmend detail-nähere Folge von Entscheidungen im MITTELGRUNDE des Werkes erklärt werden. Deren Abfolge, vom Größten zum Feinsten, stellt sich dann dar wie folgt:

Ursprüngliche Idee ist eine „eins-zu-eins“-Zuordnung der sieben Motive zu den sieben Flächen-Teilen, also **a** zu I, **b** zu II, bis hin zu **g** zu VII, — vgl. Abbildung 2.

Diese wird zu Beginn auch tatsächlich so exponiert: Flächen-Formteil I verarbeitet das Hauptmotiv **a**, Fläche II das Motiv **b** und Fläche IV zuletzt dann **d**. „Verarbeiten“ bedeutet hier dasselbe wie „Durchführen“ in der Fugenterminologie (welches Wort wir um Mißverständnisse zu vermeiden jedoch für die SHS-Terminologie reservieren): daß nämlich das Motiv auf das vielfältigste, vielleicht gar ermüdendste, mit *sich selbst* (und sehr nahen Derivaten) kontrapunktiert und eingeführt wird. Im Sinne der SHS-Form, jedenfalls im Sinne des übergeordneten SHS-Formplanes, ist das alles hingegen (immer noch) rein *expositionelles* Verhalten.

Da aber die Flächen-Teile ja die Vermittlung zwischen den kontrastierenden Materialien bewirken soll, kann eine solche mono-motivische Zuordnung nicht durchgehalten werden.

Diese gedachte „eins-zu-eins“ Ausgangs-Zuordnung wird also im weiteren Verlaufe grundlegend modifiziert. Dies wird verursacht durch (a) die motivische Abgeleitetheit, (b) den semantischen Gehalt und (c) die architektonische Funktion der Nebenmotive, — zuvörderst aber (d) durch die parallellaufende SHS-Form.

Da diese, wie erwähnt, nur eine von zwei ihrerseits untergeordneten Organisationsprinzipien ist, erheben sich unmittelbar zwei Forderungen: (1) Eine Rp im Sinne einer „wörtlichen, wenn auch modifizierten Wiederholung der Exp“ kann eigentlich nicht stattfinden, und (2) die Exp ist mit dem Ablauf des Themenblitzes einerseits schon geschehen, — ein weiteres verarbeitendes Exponieren, wie es dem Motiv **a** angedieh, kann nicht auch auf alle anderen Hauptmotive **b** bis **d** angewandt werden, — dies verbietet schon allein das *varietas delectat*.

Die notwendige Synthese geschieht hier so, daß (a) durch die einmalige (und auch im klassischen SHS schon herausgehobenen) Singularität des Rp-Einsatzes die Proportionen der gemeinten SHS-Form auf's deutlichste exprimiert werden (s.u. Abschnitt 2.5 auf Seite 28), und, davon ausstrahlend, die „grundsätzliche Aura von expositionellem Verhalten als solchem“ auf die so deklarierten Zeit-Abschnitte von Exp und Rp *verteilt* wird: Die eigentliche verarbeitenden Exposition (oder „expositionelle Verarbeitung“) der vier Motive **a** bis **d** wird *aufgespaltet* und aufgeteilt zwischen den Formteilen namens „Exp“, „Df“ und „Rp“.

Dies geschieht mittels der Transformationen der zunächst als linear angenommenen Zuordnung von Flächenteilen zu Materialien:

Formteil IV/**d** ist der mittlere der sieben Flächenteile, gleichsam die „materielle, nicht-virtuelle Mittelachse“ des Werkes. Diese Tatsache wird unmittelbar

in den Vordergrund *EXPRIMIERT*: tatsächlich nämlich tritt dieser Formteil von seinem Material her unmodifiziert auf (er führt durch **d**) und ist satztechnisch so, wie es für Flächen als kanonisch etabliert wurde ist, nämlich monothematisch. Nicht zuletzt mutet auch sein Motiv **d** selbst (ein Zentralmotiv der „späten Streichquartette“ *BEETHOVENS!*) auf vielfache Weise achsen- und punktsymmetrisch an! Fläche IV ist der letzte der exponierenden Flächenteile, und vielleicht deren kanonischster.

Dies insbesondere, als der vorangehende Teil III Gegenstand einer sehr deutlichen Materialmodifikation ist. Derartige Modifikationen betreffen ansonsten nämlich nur die Flächenteile *hinter* der Achse IV, — diese aber *ausnahmslos!*

Eine mögliche Mittelgrunds-Logik wäre ...

1. Zunächst werden *schief* um die Achse IV die Materialien **c** und **f** zwischen Fläche III und VI *ausgetauscht*.

Die „exponierende Verarbeitung“ von **c** wird in den Formteil namesn „Rp“ disloziert, Neben dem singulären Ereignis des Rp-Einsatzes ist diese Fläche, genauer: sind ihre „Aura“, ihre einfache Satzstruktur und ihre Mono-Thematizität sogar *das Einzige*, was die Rp materialiter realisiert!

(Bei dieser Vertauschung bleiben als „Rest“ der ursprünglichen Zuordnung VI⇒**f** die achtzehn Takte der seltsamen „eingeschobenen zweiten Rückführung“ (Takte 344 bsi 357) übrig: Diese sind „noch“ Durchführung, stehen aber als Retardation mitten in der Rp des Hauptmotivs, und sind andererseits Rp des Materials **f**, aber an völlig falscher Stelle, vgl. Abb. 2)

2. Als Spiegelbild von III wäre eigentlich die Fläche V von diesem Austausch betroffen gewesen (wäre dieser nicht ein „schiefer“!). Die Modifikation von V wird nun nachgeholt: Ihr Material **e** wird mit III als Achse auf I gespiegelt, — in der Materialdisposition wird **e** als Kontrasubjekt zu **a** nach Fläche I disloziert.
3. Die (fast schon penetrante) Obligatheit von **e** in der Fläche von **a** hat selbstverständlich die Auswirkung, daß Motive **e** zur Gestaltung eines *eigenen* Flächenformteils gar nicht mehr zur Verfügung steht. Somit ist in Fläche V nun Raum für die Durchführung (Df) im Sinne der SHS-Form, die wegen ihres speziellen Charakters ja *alle* sieben(7) Motive des Werkes kombinieren und verarbeiten soll.

4. Also muß auch das in Teil VII eigentlich erst zu exponierende siebente Material **g** diesem Df-Prozess unterworfen werden. Deswegen wird sein erstes Auftreten in Teil V vorweggenommen.

So steht Teil VII offen für eine (der SHS-Form entsprechend dort erwartete) „freie Coda“ (Cd).

In Teil V jedoch *sperrt* sich **g** noch gegen jedwede Vermittlung. — es ist ja eigentlich noch gar nicht da, es ist ja eigentlich ein „Vor-Zitat“ aus der späteren Coda. Damit wird die (vielleicht zunächst „recht gesucht“ anmutenden) Behauptung der Dislokation von **g** von VII nach V auf's deutlichste nachvollziehbar in den Vordergrund *exprimiert*.

Andererseits, gerade durch sein wiederholtes, sperriges Auftreten, *dominiert* **g** geradezu den Teil V, so daß dieser doch wieder ein „eigenes Motiv“ zu haben scheint.

5. Das nach dieser Dominanz um so deutlichere *Verstummen* von **g** in VI=Rp läßt die Cd=VII wie eine Rp der Df=V wirken.

1.6 Kontrapunktische Kombinatorik. Punkte

Die oberste Bestimmungsschicht des Hintergrundes ist definiert durch die Notwendigkeit des Aufhebens der anfangs gesetzten Konflikte.

Ein wichtiges Mittel zum Vorantreiben des Vermittlungsprozesses ist die *kontrapunktische Kombination* der als unterscheidbar exponierten (ja, absichtlich als „nicht-kontrapunktierbar“ erfundenen, s.u. Abschnitt 6.2) Materialien. Dieses Verfahren wird seinerseits als programmatisch behauptet durch die unvermittelte Setzung des (anders zunächst nicht erklärbaren!) Kontrastsubjektes **e** in Takt 9.

Die zur Gestaltung aller notwendigen Vermittlungsprozesse notwendige schiefe *Anzahl* von Vermittlungsschritten und damit von kombinatorischen Situationen ist aber allein durch die Themenblitze (Linien) und Flächen-Formteile nicht realisierbar. Deshalb gibt es als dritte, davon zunächst *unabhängige* (aber selbstverständlich durch die Logik der übergeordneten Vermittlungsprozesse aufs engste mit jenen verknüpfte) Schicht, nämlich eine Folge von verstreuten **Punkten**, von **Singularitäten**, die jeweils einmal nur eine bestimmte, meist bisher unerhörten Kombination der Motive **a** bis **f** erklingen lassen. Eine (vermutlich vollständige) Liste aller auftretenden Themenkombinationen findet sich in Abbildung 6 auf Seite 20.

Wie die zunächst unabhängigen, dann sich treffenden Blitze und Flächen, so haben auch die Punkte ihre eigene Geschichte, die mit dazu beiträgt den übergeordneten Vermittlungsprozess voranzutreiben.

Abbildung 3 auf Seite 16 zeigt *alle* im Werk auftretenden Kombinationen der Motive: Es sind insgesamt **16 von 21 möglichen** Kombinationen auch vorhanden. Eine Verbindungslinie repräsentiert dabei lediglich die schlichte Tatsache, daß die so bezeichnete Motive irgendwo einmal (an einer oder mehreren Stellen) *gleichzeitig* auftreten, — ohne jede Aussage über evtl. weitere hinzutretende Materialien. Genau diese sind aber ablesbar in der Tabelle oben in Abbildung 5 auf Seite 17.

Im einzelnen stellen wir fest:

- Die *Haupt* motive **a** bis **d** werden allesamt untereinander kombiniert (wie sehr oder wie wenig extensiv und deutlich auch immer!)
- Nur das Hauptmotiv **b** wird mit allen drei(3) *Neben* motiven kombiniert.
- Hauptmotiv **a** hingegen nicht mit **g**, und **c** und **d** nicht mit **f** !
- Die Haupt motive also jedes mit fünf(5) anderen Motiven, bis auf **b**, welches mit allen anderen kombiniert wird.
- Umgekehrt wird nur *Neben* motiv **e** (das B-A-C-H !) mit allen vier(4) Haupt motiven kombiniert. Hingegen **g** nur mit dreien(3) (nämlich nicht mit **a** !) und **f** nur mit zweien(2), **a** und **b**.
- An Kombinationen von *Neben* motiven untereinander gibt es nur eine einzige, nämlich **e vs. f**. Diese tritt ein einziges Mal als Singularität in Takt 137 mitten in der **f**-Fläche III auf.

Diese Einschränkungen lassen sich erklären z.B. durch folgende MITTELGRUND-Logik:

- **g** wird nur ein einziges Mal tatsächlich kontrapunktiert, nämlich in seinem letzten Auftreten in Teil VII, Takt 464 (mit Auftakt), mit den Hauptmotiven **b+c+d**, — dabei stellvertretend (und aufhebend) für das Hauptmotiv **a**.
Also werden **a** und die Nebenmotive **e** und **f** nirgendwo mit **g** kombiniert.
- Motiv **f** ist, wie bereits erwähnt, in der Tat eine *Ableitung*, kann verstanden werden als Kombination aus **a** und **b**, s.u. Abschnitt 2.3.4. Nun werden in der SHS-Df der Fläche V die Motive **c** und **d** ausführlich mit **a** und **b** kombiniert. Deshalb treten **c** und **d** nicht in einer weiteren Kombination mit **f** auf.

Somit haben die Hauptmotive **a, c** und **d** und die Nebenmotive **e** und **f** jeweils ein Nebenmotiv (**g, f, f, g, g**), mit dem sie *nicht* kombiniert werden .

Also ergibt sich an Kombinationen:

	mit HauptMt	mit NebenMt	Σ
a	3 (alle!)	2	5
b	3 (alle!)	3 (alle!)	6
c	3 (alle!)	2	5
d	3 (alle!)	2	5
e	4 (alle!)	1	5
f	2	1	3
g	3	–	3

Von den Nebenmotiven ist **e** das hervorragende, und zwar wegen folgender Merkmale:

- Die Semantik von B-A-C-H wirkt im HINTERGRUND.
- Einführung als („offensichtlich überflüssiges“) obligates Kontrasubjekt.
- **e** ist das einzige Nebenmotiv, daß mit allen Hauptmotiven kombiniert wird. (Das zudem noch in mehr als einer Kombination, s.u.)
- Es ist das einzige Nebenmotiv, das überhaupt in Dreier-Kombinationen auftritt, s.u.
- **e** ist das einzige Nebenmotiv, daß wie die Hauptmotive (bis auf **b**) mit fünf anderen Motiven kombiniert wird, und nicht wie die anderen Nebenmotive mit nur dreien.
- Es ist formkonstituierend durch seine unterschiedliche Behandlung in den verschiedenen Phasen des Werkes (obligat in Fläche I, dann obligat in Singularitäten, dann Verstummen, etc.), siehe unten Abschnitt 2.7 auf Seite 32.

Besonders durch letzteres dominiert **e** ganz allgemein die Schicht der Singularitäten (der „Punkte“) und die zwei-thematischen Setzungen, siehe wieder Abb. 6 auf Seite 20.

Die Diagramme in Abbildung 5 auf Seite 17 zeigen die zwei- bis vierfachen Kombinationen je einzeln, die Tabelle in Abbildung 4 auf Seite 16 zeigt sie per Formteil und nach Art des Auftretens.

Die zwei- und dreifachen haben fast alle *Durchführungs*-Charakter, sowohl in ihrer satztechnischen Verwendung im konkreten Werk, als auch schon *per se* natürlicherweise, da sie an dem als angestrebt anzunehmenden vierthematischem Verband gemessen allesamt *untertreffend* bleiben.

Es treten **zehn(10) von 21 möglichen doppelthematischen** Sätzen auf. Dabei dominiert Motiv **a**, das mit *allen* anderen kobminiert wird; alle anderen Motive gleichmäßig mit je dreien(3)!

Von diesen Kombinationen erklingen sechs(6) ausschließlich als Singularitäten, siehe Abbildung 4. Diese werden in ihrem zeitlichen Ablauf und ihrer formkonstitutiven Bedeutung genauer besprochen unten in Abschnitt 2.7 auf Seite 31.

Als Flächen hingegen, in zeitlicher Reihenfolge: (1) die *obligate* Kombination von **a+e** im Exp-Flächenteil I, die flächenartigen Durchführungen von (2) **a+b** und (3) **a+c** in Df-Fläche V, und (4) die ausgiebigen Kombinationen **cd** in Rp-Fläche VI.

Dabei ist (1) ausdrücklich als „flächiger“ Satztype gemeint und hat ausnehmenden Expositionscharakter, — der beibehaltene Kp **e** bleibt ja trotz der langen „Durchführung im Fugen-Sinne“ weiterhin vermittlungsbedürftig.

Hingegen haben die verschiedenen Auftritte von (2) und (3) in Df-Fläche V auch eindeutigen Df-Charakter. Sie erscheinen meist lediglich als Anbahnung oder Ausdunnung der angestrebten vierthematischen Totalität der Takte 280 *ff.* und 306 *ff.* In der allgemein herrschenden Kleingliedrigkeit des Df-Getümmels könnten beide (obwohl tatsächlich alle Motive mehrfach auftreten), statt „flächenhaft“ auch durchaus schon fast als „punktuell disponiert“ bezeichnet werden.

(4) hat dann eindeutig Reprisenfunktion: Aufgespart bis dann, wenn **c** endlich seine eigene Fläche erhält, wird durch die Art des Einsetzens von **d** in Flächenteil VI die Augmentation (und Dissouziation) des Themen-Blitzes noch unterstützt, mit der Semantik der Reprisen-„Erlösung“ durch eine über die Df hinausgreifende ausgesparte Kontrapunktierung. Beide Dispositionsarten (Fläche und Punkt) fallen hier im Sinne fortschreitender Konflikt-Aufhebung endgültig zusammen, — siehe unten Abschnitt 2.6 auf Seite 30.

Von den „flächigen“ Kombinationen tauchen zwei (**a+e** und **a+b**) als Vor- oder Nach-Echos an mehreren anderen Stellen als eindeutige Singularitäten auf, vgl. Tabelle 4. Besonders das Schicksal von **a+e** hat formkonstituierende Bedeutung und wird unten in Abschnitt 2.7 auf Seite 31 genauer besprochen werden.

Es treten **vier(4) von 35 möglichen drei-thematischen** Sätzen auf. Bei diesen dominiert **b**, welches in allen beteiligt ist, hingegen **a** in dreien, **d** und **e** in zweien und **c** nur in einem.

Von diesen Sätzen treten drei(3) als Flächen und nur eine(1) als Singularität auf. Bei allen diesen überwiegt der Durchführungscharakter. Die beiden, die *nur Haupt* motive kombinieren, befinden sich als sequenzierende Flächen im Df-Teil V. Die Kombination **a+b+e** bildet die (eh' exzeptionelle) Rf,

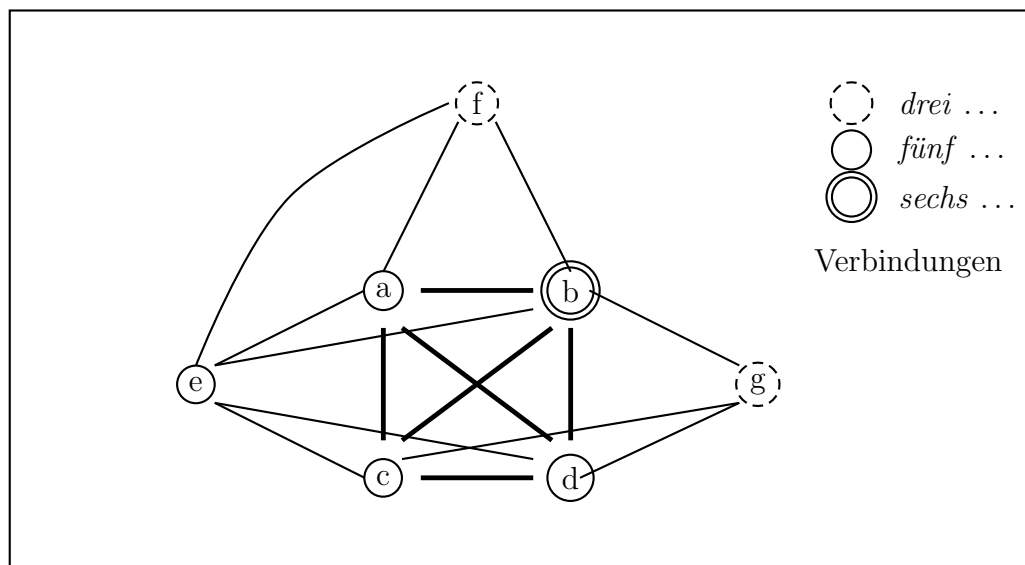


Abbildung 3: Alle auftretenden kontrapunktischen Kombinationen

	I	II	III	IV	V	Rf	VI	VII	Σ
Flächen:	1	-	-	-	5	1	1	-	4
	ae				ab,ac		cd		3
					abc,abd	abe			1
					abcd				8
Singularitäten:	(1)	-	2(+1)	1	2	1	1(+2)	(1+)1	6(+5)
	(ab)		ef,(ab),af		ad,bd	bf	ce(ae,ae)	(ae)	1
				bde				bcdg	1
									8 (13)

Abbildung 4: Funktionen der mehrthematischen Setzungen

und **b+d+e** markiert als Singularität die Mittelachse des Werkes, s.u. Abschnitt 2.7 auf Seite 31.

Die **zwei(2) vier-thematischen** Kombinationen jedoch haben *finalen*, erlösenden Charakter:

Das erstmalige Auftreten des Satzes **a+b+c+d** in Fläche V und sein nachfolgend sequenzierendes flächig-freies Fließen (besonders Takt 306 *ff.*) lösen endlich den lang angestauten Druck nach Vermittlung, — *eröffnen* den nun beginnenden eigentlichen Vermittlungsprozeß des Df-Formteils⁴.

Das nur einmalige finale Auftreten von **g+b+c+d** (am Beginn von Cd, Takt 464) hingegen signalisiert *endgültig* die aller-anfänglichste Aufgabe der Vermittlung als endlich hinreichend erfüllt. siehe dazu unten die zusammenfassende Betrachtung in Abschnitt 3.2 auf Seite 40.

⁴... einschließlich der kurz darauf einsetzenden „Hemmung“ durch die Einführung von **g**, s.u. Abschnitt 2.3.5.

	a	b	c	d	e	f	g
	5	6	5	5	5	3	4
a	-	ab(/c/d/cd/e)	ac,abc(/d)	ad,ab(/c)d	ae,abe	af	
b	•	-	abc,bcdg	bd(/a/e),(a/g)bcd	bde,abe	bf	bcdg
c	•	•	-	cd,(a/g)bcd	ce		bcdg
d	•	•	•	-	bde		bcdg
e	•	•	•	•	-	ef	
f	•	•			•	-	
g		•	•	•			-

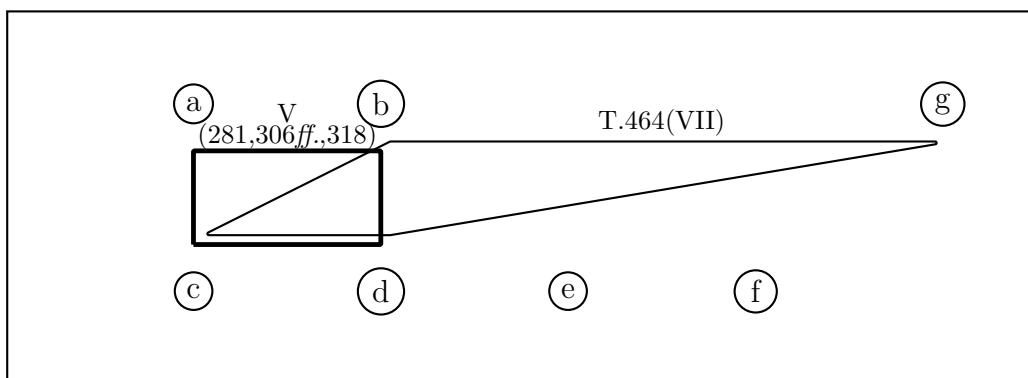
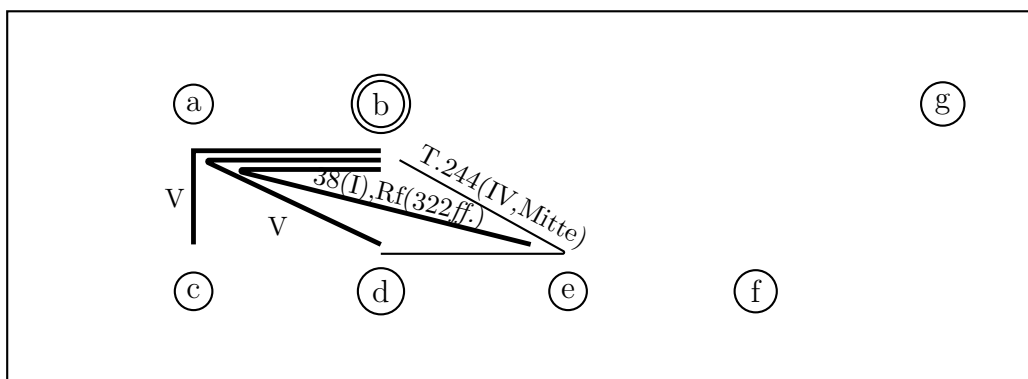
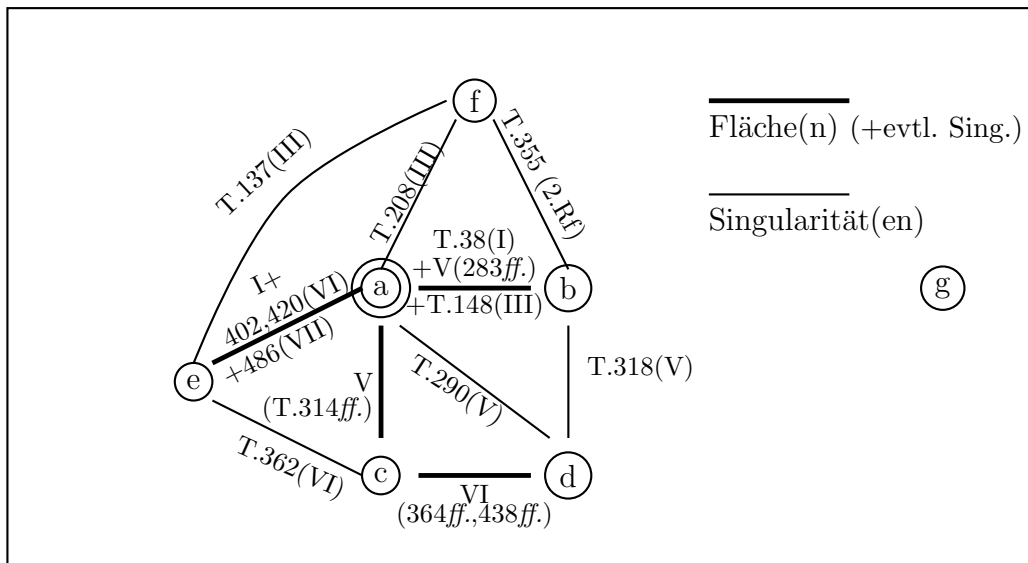


Abbildung 5: Auftretende kontrapunktische Kombinationen und Sätze

2 Die Diachronie des Vordergrundes

2.1 Exposition — die Flächen I, II und III

Das Werk beginnt also mit einer doppelten Exposition:

Auf der Ebene des *Materials* genügt ein einziger Themen-Blitz um die Hauptmotive **a** bis **d** als solche zu exponieren.

Die sich anschließende, das Material **a** verarbeitenden lange Ödnis exponiert zusätzlich das erste Nebenmaterial **e** als beibehaltenes Kontrasubjekt. Diese „Exposition“ kann also mit Takt 14 spätestens als „vollzogen“ gelten.

Auf der Ebene der *Form* (dies Wort gebraucht im Sinne einer herkömmlichen Form-Formel, also eines „zeitgebundenen Ablaufplanes“) beginnt mit dieser Fläche I eine Exposition (Exp), also ein „harmonisch zunächst festes Aufstellen eines später aufzuweichenden Materials“, — oder wie immer man „expositionelles Verhalten“ definierten möchte, vgl. oben Abschnitt 1.4.

In diese Ödnis wird in Takt 38 (mit Auftakt) die erste Kombination von Hauptmotiven **a+b** gesetzt, — so als würde der Themenblitz wiederkehren und verschüchtert beginnen, sich selbst engzuführen, vgl. Abbildung 6 auf Seite 20.

Aber daraus wird nichts! Statt einen vollständigen Themenblitz, statt daß der wiederkommt und es endlich munter weitergehe nach **b** dann auch noch, bitteschön, mit **c** und **d**, — nein, stattdessen bekommen wir (ganz im Gegenteil noch stärker retardierend und irgendwie ähnlich unmotiviert wie schon das Kontrasubjekt **e**) nun noch die **Umkehrung** des Hauptmotives **a** dazuzumaddiert.

Das ganze wiederholt sich: in Takt 77 stellt sich ein Themeneinsatz im nachhinein (gesehen von ca. Takt 81 aus) als Anfang eines Blitzes dar, der aber, konsequenterweise, auch keine Konsequenzen hat. Insofern war die singuläre Kontrapunktierung **a+b** dessen „STRUKTURECHO nach vorne“.

Der dritte Blitz nun, Takt 98 *ff.*, bringt uns den Übergang in Fläche II, und hier nun wird **b** zum einzig verarbeiteten Motiv, — wie es der Reihenfolge im Blitz entspricht, und wie schon seit längerem erwartet !-)

Nach seiner „flächenhaften“ Behandlung in I migriert Motiv **e** in die *punktueller* Strukturschicht:

Im Rest der Exp tritt es (ähnlich wie die Themenblitze) nur noch vereinzelt und mit *Signalfunktion* auf (vgl. Abbildung 6 auf Seite 20 und Abschnitt 2.7 auf Seite 31).

In der Df wird es durch eine NEGATIVE MASSNAHME besonders, betont, es *verstummt* nämlich.

In der Rp aber wird es wieder *obligates* Kontrasubjekt zu **a**, nur daß dieses jetzt seinerseits selbst zur Punktualität ausgedünnt wurde.

In satztechnischem Kontrast zur *gleichzeitigen* Setzung von Motiv **e** wird das Motiv **f** und damit der Übergang in Fläche II fast unmerklich, als *Ablösung*, eingeführt.

Sein erstes Auftreten wird in der Disposition der Mittelgrundschrift *markiert* (und dabei dialektischerweise in der Vordergrundgestalt eher *verschleiert!*) durch das Hinzutreten des (als Singularität hier zum ersten Mal wiederaufgenommenen) Motivs **e** (Takt 137, vgl. Abb. 6).

Das Fehlen jeglichen größeren Einschnittes in der vordergründigen Satzstruktur könnte beim ersten Hören die Formteile II und III durchaus als einen zusammenhören lassen. Die Wahrnehmung als eng verzahnte, aber getrennte Teile ergibt sich erst retrospektiv durch die überaus auffällige Symmetrie an der Mittelachse, welche sowohl Flächen-Teil IV (=Motiv **d**) genau halbiert, als auch Teil V auf Teil III spiegelt (vgl. Abbildung 7 auf Seite 21 und die ausführliche Diskussion weiter unten in Abschnitt 2.8).

Inhaltlich ist das Motiv **f**, wie unmittelbar nachvollzogen werden kann, eine Hintereinanderkettung der ersten Hälfte von Motiv **b** (mit einem davorgesetzten neuen „Start-Ton“) gefolgt von den augmentierten und chromatisierten („übermäßig gemachten“) ersten vier Tönen von **a**, gefolgt von einem punktierten „Ausklang“.

Im musikhistorischen HINTERGRUND ist es noch tiefer vermittelt, was aber erst später in der Df auch aufgedeckt wird, s.u. Abschnitt 2.3.4. Seiner inneren Komplexität entsprechend wird es äußerlich nur mit sich selbst kontrapunktiert, bis auf drei(3) einzelne Stellen, nämlich +**e** in T. 137, +**a** in T. 208 und +**b** in T. 355 Alle diese sind singuläre Setzungen, und jedesmal „arm und nackt zweistimmig“ instrumentiert⁵, — s.u. Abschnitt 2.7 auf Seite 31.

2.2 Noch Exposition? — die Fläche IV

Ein vierter, in sich selbst bereits durchführungsmäßig zerfaserter Themenblitz in Takten 210 *ff.* wird unmittelbar gefolgt von einem zweiten, der von Pausen zersetzt erscheint (also eine Art „Doppelblitz“!)

Danach folgt, mit der Aura höchster Folgerichtigkeit einsetzend, die kanonischerweise erwartete und in sich kanonisch gestaltete (nämlich monothematische) Fläche des Motives **d**, die Fläche IV.

Auch hier seltsamste Dialektik. Die *gravitas* des Beginns läßt das, was bisher als für expositinelles Verhalten als normal gesetzt erschien, die Selbst-Kontrapunktierung, nun auch (oder gar vorwiegend) als Df-Verhalten interpretierbar scheinen.

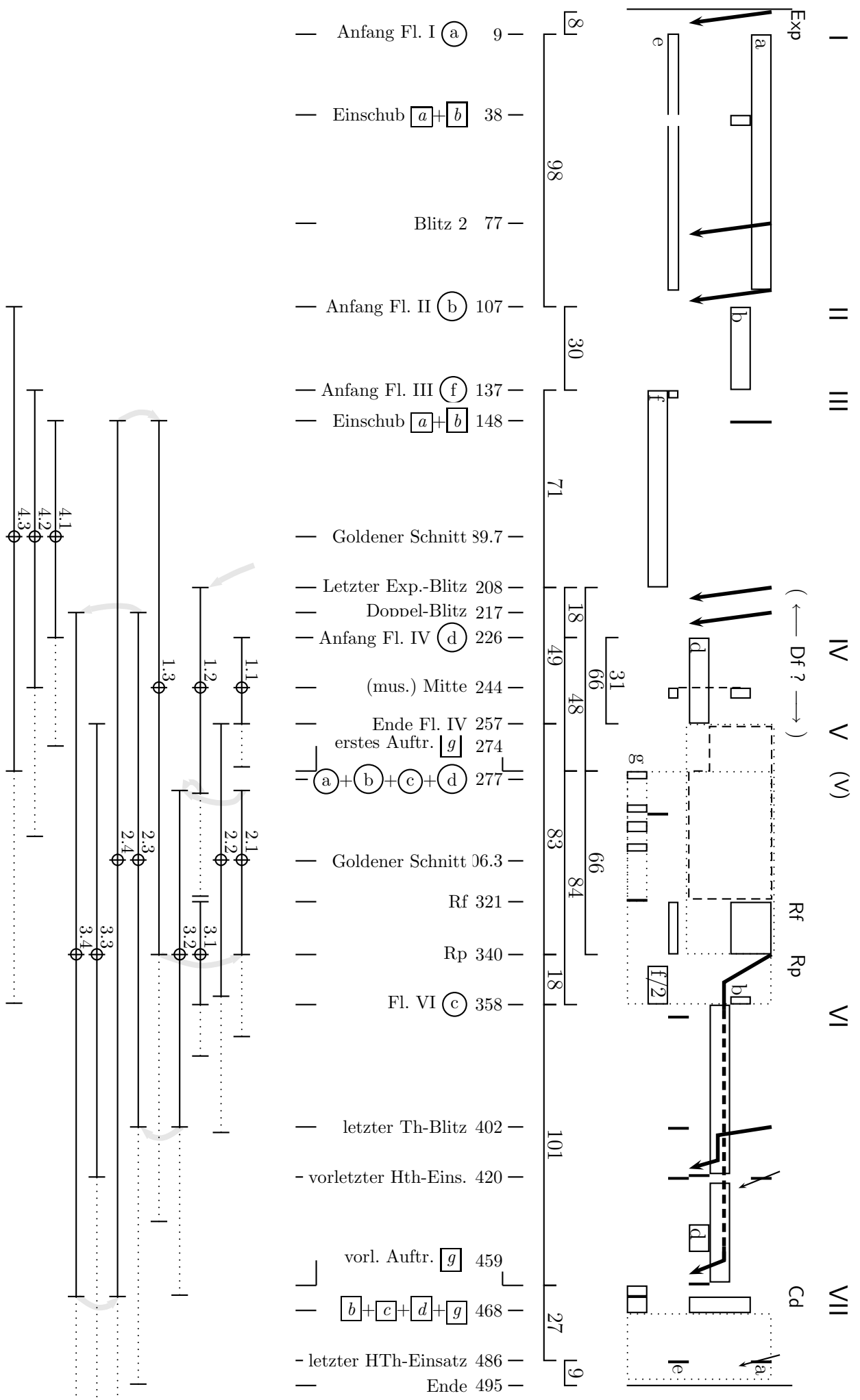
⁵Nebenmotiv **f** wird also im ganzen Werk nur drei(3)mal kombiniert, mit jeweils nur einem(1) anderen Motiv.

Dies ist auffällig **dual** zur Behandlung von **g**, nämlich nur ein(1) einziges Mal, aber mit drei(3) Motiven!

Takt 1	Exp:	a → b → c → d						\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 9	Fläche I	\textcircled{a}			\textcircled{e}			\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 38		\textcircled{a}	\textcircled{b}					\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 77		a → b → c → d						\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 87		\textcircled{a}			\textcircled{e}			\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 98		a → b → c → d						\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 107	Fläche II		\textcircled{b}					\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 137	Fläche III				\textcircled{e}	\textcircled{f}		\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 148		\textcircled{a}	\textcircled{b}					\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 208		a → b → c → d				\textcircled{f}		\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 217		a → b → c → d						\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 226	Fläche IV				\textcircled{d}			\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 244	(Mittelachse:)		\textcircled{b}		\textcircled{d}	\textcircled{e}		\textcircled{x} = flächenhaft
	Df: (nur neue Kombinationen eingekreist)							\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 257	Fläche V	\textcircled{a}	\textcircled{b}	\textcircled{c}				\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 270		a						\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 274							\textcircled{g}	\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 277		\textcircled{a}	\textcircled{b}		\textcircled{d}			\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 280		\textcircled{a}	\textcircled{b}	\textcircled{c}	\textcircled{d}			\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 283		a	b					\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 286							\textcircled{g}	\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 289						\textcircled{f}		\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 290		\textcircled{a}			\textcircled{d}			\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 292							\textcircled{g}	\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 296			\textcircled{c}				\textcircled{g}	\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 300							\textcircled{g}	\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 303		a	b	c				\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 306	(Gold. Schnitt:)	a	b	c	d			\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 314		\textcircled{a}		\textcircled{c}				\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 318		a	b	c				\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 318			b		d			\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 320							\textcircled{g}	\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 321	Rf:	\textcircled{a}	\textcircled{b}		\textcircled{e}			\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 340	Rp:	\textcircled{a}						\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 344	quasi 2.Rf					\textcircled{f}		\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 355			\textcircled{b}			\textcircled{f}		\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 358	Fläche VI			\textcircled{c}				\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 362				\textcircled{c}		\textcircled{e}		\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 402		a(+e)	b			(a+)e		\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 407				\textcircled{c}				\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 419					\textcircled{d}			\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 420		\textcircled{a}				\textcircled{e}		\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 422		\textcircled{a} → ?						\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 437				\textcircled{c}				\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 441				\textcircled{c}	\textcircled{d}			\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 447				\textcircled{c}	\textcircled{d}			\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 458				\textcircled{c}	\textcircled{d}			\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 459	Fläche VII, Cd:						\textcircled{g}	\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 463			\textcircled{b}	\textcircled{c}	\textcircled{d}		\textcircled{g}	\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 469	(frei)							\textcircled{x} = flächenhaft
Takt 486		\textcircled{a} → ?				\textcircled{e}		\textcircled{x} = flächenhaft

Abbildung 6: Die Orte der kontrapunktischen Material-Kombinationen
 markuslepper.eu

Abbildung 7: Zeitliche (Taktzahl-)Disposition von Flächen, Thema-Blitzen und Materialien. — Symmetrien



Dies ist natürlich induziert durch den Themenblitz davor, der als (a) ein doppelter, (b) ein in sich Durchführender und (c) durch eingeschobene Pausen sich langsam Zersetzender viel von seiner expositionellen Geschlossenheit verloren hat.

Andererseits ist Fläche IV als solche wieder völlig mono-thematisch, verarbeitet ausschließlich das Motiv **d**, und ist deshalb mit Fläche II eigentlich der „normalste“ der ersten vier Formteile. Das spricht wieder für „expositionellem Charakter“.

Hier, fast genau in der Mitte dieser Fläche, haben wir die **Mitte des Werkes nach Takten** erreicht, vgl. Abbildung 7 auf Seite 21. Diese wird im Vordergrund auf das deutlichste EXPRIMINIERT durch die Singularität **b (+d)+e** in Takt 245.

Von wirklicher „Vermittlung“ ist bis hierhin noch wenig zu hören, abgesehen von vielleicht der Ableitung von **f** „irgendwie“ aus **a** und **b**.

Das Auffälligste bis dato ist wohl eine *negative Maßnahme*, daß in der Folge der Flächen die Verarbeitung des Motives **c** übersprungen wurde.

2.3 Fläche V: SHS-Durchführung und materiale Vermittlung

2.3.1 Etablierung des „Durchführungs-Gefühls“

Sind die Teile I bis III eindeutig (und Teil IV zunächst, s.u. Abschnitt 2.4) expositionell, so ist Teil V, beginnend mit Takt 257/258, schon beim ersten Erleben eindeutig eine Art „Durchführung“ im SHS-Sinne, was vom folgenden Repriseneinsatz dann *a posteriori* bestätigt wird.

Ein „Durchführungscharakter“ kann im Kontext eines Werkes, das in den ersten 20 Takten schon 9 Tonarten berührt (s. Fußnote auf Seite 8) und das mit einer hunderttaktigen Doppelfuge beginnt, selbstverständlich weder durch tonale noch durch rein satztechnische Mittel etabliert werden.

Hierzu dienen vielmehr die externe Gliederung der Satztechniken und, wichtiger noch, die (unvermittelt vom Prinzip der Zuordnung Fläche \iff Motiv abweichende) *Materialdisposition*:

Alle die wenigen vorangegangenen kontrapunktischen Kombinierungen (Vermittlungsversuche) von verschiedenen Hauptmotiven (Takte 38, 137, 248, 244, siehe Abbildung 6 auf Seite 20) sind *singuläre* Setzungen, — einschließlich der Kombination **a+e** in Fläche I, die als *obligate* eigentlich ja auch nur „ein-mal“ gesetzt ist !-)

Nun aber, in Teil V, findet die langerwartete Vermittlung des materialen Kontrastes statt, in dem alle vier Hauptmotive kontrapunktisch kombiniert werden, Im munteren Wechselspiel erscheinen alle möglichen drei- und vierfachen Kombinationen unter Beteiligung von **a** und **b**, sowie die beiden doppelten Kombinationen mit **a** aber ohne **b**, siehe Abbildung 3 auf Seite 16 und Abbildung 5 auf Seite 17.

Exp	1	2	3	4	5	Df	Rp	6	7	(8)	(6)	Cd	(9)
	T. 1	T. 77	T. 98	T. 208	T. 217		T. 340	T. 402	T. 420	T. 458	T. 486		
		(a)+e	(a)+e	(f)			a,b,f	(c)		(c)		frei	
	a	(a)	(a)+e	(a)+f	a		a	a+e	a+e			a+e	
	fis-moll	fis+h-moll Umk+Orig		c/g-moll	dimin.		come sopr.	b-moll	es-moll			e-moll	
	b	b	b	b	b		b	(b)					
	c-moll	d-moll		a-moll	Pausen		g-moll	4-stg.					
	c	c	c	c	c		Kp f	Engf.					
	G-Dur				Pausen		(c)	(c)					
	d	d	d	d	(d)			(d)					
	Es-Dur							D-Dur					
	(a)+e	(a)+e	(b)		(d)		(c)	(d)					
								D+Es-Dur 2-stg. Engf.					
										(c)			
											(g)		
											c/es/fis-moll		
												Akkord fis-moll	

Abbildung 8: Thema-Blitze: Modifikationen, Kontexte und unvollständige Einsätze

Diese „endlich erfolgte Befreiung“ der bis dahin strengen Materialzuordnung induziert später in der Fläche VI (die ja zugeordnet ist der monothematischen Verarbeitung des Motivs **c**, siehe oben Abschnitt 1.5 auf Seite 10, und Bestandteil der Rp) schließlich noch die Kombination **c + d**.

2.3.2 Montage von Satzstrukturen

Darüber hinaus wird „Durchführungs-Gefühl“ auf's deutlichste unterstützt durch eine starke Erhöhung der Frequenz von *Wechseln* in der Satzstruktur: Teil V ist gar keine Fläche im Sinne obiger Definition (als monothematische Selbst-Engführung, wie es Flächen I bis III trotz aller Unterschiede allesamt waren!), sondern, ganz im Gegenteil, eine unruhig-kleinteilige *Montage* der verschiedensten kontrapunktischen (aber, als ganz große Neuerung, auch *monodischen!*) Situationen.

Durch diese relative Kleinteiligkeit ergibt sich weiterhin, daß die *Proportionsverhältnisse* gleichsam *polyphon* werden, wie es graphisch angedeutet sein soll in der mittleren Zeile von Abbildung 1 auf Seite 9.

Dennoch fügt sich aber Teil V organisch ein in die Formteil-Schicht der Flächen, nämlich wegen der Längenverhältnisse auf der formalen Ebene der Proportionierungen: Teil V entspricht weitgehend vollständig der taktgenauen Spiegelung von Teil III an der Mittelachse des Werkes (vgl. Abbildung 2 auf Seite 9), — dies wieder ein Beispiel für die *formkonstituierende* Bedeutung der globalen Proportionierung der Formteile, vgl. Abschnitt 2.11 auf Seite 37:

2.3.3 Mikro-Vermittlungen

Formteil V ist natürlicherweise auch die Folie für eine Vielzahl von *Mikro-Vermittlungen*, — kurze, wenige Anschläge umfassende Sätze, durch die zwei oder drei Grundmotive plötzlich als strukturidentisch oder abgeleitet offenbart werden.

Im einzelnen fanden wir ...

- | | | |
|----------|-----------------------------|--|
| Takt 258 | „ d = a /1“ | durch die einfache Maßnahme der <i>Oktavversetzung</i> in der rechten Hand aufgewiesen. |
| Takt 268 | „ b /1= c /2“ | durch „engstmögliche“ Kontrapunktierung von b und der Vermollung von c in der linken Hand, die ersten beiden Anschläge „ausgelöscht“ identisch. |
| Takt 290 | „ f /3= a /1“ | durch eingeschobene zwei Töne aus d wird das letzte Viertel von f als Abstraktion des zweiten Viertels des (diminuierten) a aufgewiesen. |
| Takt 312 | „ a /2= d “ | durch Montage „ a ⇒ d “ wird der fallende Tritonus am Schluß von a als identisch mit der kadenzierenden verminderten Quint in d aufgewiesen. |
| Takt 318 | „ b = d “ | wiederum durch „engstmögliche“ Kontrapunktierung; gar <i>drei</i> Töne sind gemeinsam „ausgelöscht“ ⁶ . |

Wahrscheinlich lassen sich noch mehrere solcher Stellen finden, — je enger das Durchführungsgewirr, um so höher die Anzahl der aufscheinenden Identitäten.

2.3.4 Die vielfache Ableitung des Nebenmotivs **f**

Von besonderer Bedeutung in dieser Liste ist die Identität $f/3=a/1$, wobei $f/3$ den „Ausklang“ des Motivs **f** bezeichne, also die letzten drei skalenmäßig im punktierten Rhythmus aufsteigenden Noten.

Diese Notenfolge ist im *gesamten Kontext* des Werkes bis hierhin *völlig unvermittelt*. Die eigentliche Vermittlung geschieht nämlich nicht im MITTELGRUND, sondern im musikhistorisch/programmatischen HINTERGRUND: Diese drei Töne bilden nämlich den Schluß des mit B-A-C-H (also unserem Motiv **e**) beginnenden dritten Themas im im Contrapunctus XVIII der KUNST DER FUGE.

Genau diese Abfolge — ein einfachstes hintereinandersetzen würde schlagartig alles klar machen! — tritt aber im vorliegenden Werk gerade *nicht* auf, sondern wird konsequent vermieden, ja verschwiegen!

In Würdigung dieser edlen Herkunft wird der Notenfolge $f/3$ in den Takten 264 *ff* gar eine eigene kleine Df zuteil. O.e. Mikro-Vermittlung weist also — durch einfaches Weglassen der mittleren Anschläge — dieses Motiv als eine Abstraktion der ersten Figur von **a**, also des allerersten Anfanges auf. Das gesamt **f** entpuppt sich also als Vermittlungsergebnis von drei Motiven, nämlich **b** (trivialerweise), **a** (auf doppelte Weise, da $f/2=a/1$ durch chromatische Anhebung der vierten Note, also der zweiten Stufe zur übermäßigen, und $f/3=a/1$ durch die in Takt 290 demonstrierte Weglassung) und $f/3=e/x$ über den musikhistorischen Hintergrund!

2.3.5 Neu eingeführtes Vermittlungs-Problem

Über all diese Vermittlungsfunktionen hinaus, und diesen gar sich sperrend, hat der Formteil V aber auch ein *eigenes* Motiv, das letzte und hier neu eingeführte Nebenmotiv **g**, vgl. Abb.6.

Dieses ist inhaltlich eine Ableitung des Hauptmotives **a**, kombiniert mit einem wichtigen Aspekt (fallender Dreiklang) von **c**, aber in der Erscheinung abermals auf *höchsten Kontrast* gesetzt: Ein schnitthaft einsetzendes einstimmiges *Largo*, das muntere kontrapunktische *Allgro* unvermittelt unterbrechend.

Derart unterbrechend verhält **g** sich zum (alle Motive kombinierenden) Teil V wie der Thema-Blitz zum (alle Motive abhandelnden) Gesamtwerk.

⁶Dies ist eine typische Stelle, die sich in einer (wie auch immer) instrumentierten Fassung im Vordergrund wohl deutlich besser nachvollziehbar exprimieren ließe, — s.u. Abschnitt 5.

Die Lösung des ursprünglichen Vermittlungsproblems etabliert also ein neues solches: Motiv **g**, als in eine völlig neue klangliche, homophon-akkordische Sphäre „aufgehobenes“ Hauptmotiv **a**, sperrt sich bis ganz zuletzt jeder kontrapunktischen Vermittlung, — mitten im Wirken munterster solcher.

Die SHS-Form ist als formale Bestimmungsebene dem globalen Vermittlungsprozeß des Materials untergeordnet, s.o. Abschnitt 1.4. Deshalb wird die eigentliche Vermittlungsaufgabe der fis-moll-Sonate, obwohl fast alle *ursprünglich* angestrebten Motiv-Kombinationen bereits hier in Formteil V erscheinen, erst kurz vor deren Schluß, zu Beginn von Teil VII wirklich gelöst: Beim seinem siebenten Auftreten wird endlich das siebente Motiv **g** stellvertretend für **a** mit **b**, **c** und **d** kontrapunktisch versöhnt (vgl. Abb. 6 und Abbildung 5 auf Seite 17).

2.4 EXKURS: Der Ort von „Formaler Mehrdeutigkeit“ am Beispiel der Frage nach dem genauen Durchführungs-Beginn

Unbestritten ist, daß Fläche V (aufgrund der stattfindenden Kontrapunktierung der als zunächst getrennt exponierten Motive, und aufgrund ihrer kleinteilig-montagehaften formalen Gliederung) *Durchführungscharakter* im Sinne der SHS-Form hat.

Nach dem Erleben des eindeutig markierten Reprisesbeginnes kann man sich aber *im Nachhinein* die Frage stellen, in welchem Takt genau denn nun die „Durchführung im SHS-Sinne“ begonnen habe ?

Solch eine Frage ist zunächst rein theoretisch und somit *müßig*, — sinnvoll ist sie allein dann, wenn ihre Antwort Indiz ist für konkrete Erlebensvorgänge im Hörer.

Wo nun *genau* der „Anfang des Formteils namens Durchführung“ sei, — diese Frage ist insofern berechtigt, als die *mehreren verschieden* möglichen korrekten Antworten stets andere „Wahrheiten“ aus dem formalen Gegebenheiten hinausprojizieren.

Die bloße *Benennung* eines Abschnittes von Takten mit einem (meta-)technischen Ausdruck („Coda“, „Introduktion“, „Reprise“, etc.) ist ja nur in *den* wenigen Fällen eindeutig möglich, in denen alle Parameterschichten (ausnahmsweise mal!) synchron dasselbe behaupten. Musikalisch interessanter sind aber gerade *die* Multi-Funktionalitäten, die unter solcher Begriffsverwendung als „formale Mehrdeutigkeiten“ bezeichnet werden müssten, z.B. wenn ein Df-Teil (vorübergehend!) schon für Rp gelten will (MOZART, Jupitersinf. I) oder die Rp schon in der Rf beginnt (BRAHMS, Sinf. 3, I).

Diese Formulierungen sind in der Tat nichts als *Abkürzungen* für die umständlichere, aber eigentlich angemessenere Formulierung „Parameter *a, b, c* sind noch in der Rf, während *x, y, z* sich schon wie in der Rp verhalten.“

Im vorliegenden Falle gibt es verschiedene Zeitpunkte, an denen der Hörer sich in das „Durchführungs-Gefühl“⁷ begeben könnte:

1. Mit Takt 217, denn nur dort folgt ein Thema-Blitz unmittelbar auf einen anderen, und es wird in die Gestalt von **a** (und **c**) eingegriffen.
2. Mit Takt 226, Beginn Fläche IV/**d**, denn dort wird die Dichte des Satzes deutlich reduziert.
3. Mit Takt 232, der genauen Mitte des Werkes, denn dort erfolgt die **allererste dreithematische** Kontrapunktierung \boxed{b} , \textcircled{d} , \boxed{e} , s. Abb. 6. Diese Interpretation wird dadurch gestützt, daß Motiv **e** ab jetzt bis zur Rf (!) schweigt.
4. Mit Takt 257, dem Beginn der Fläche V, denn dort erscheint unvermittelt die erste Kombination aller vier Hauptmotive: Fläche über **d**, hart geschnitten an die Simultanität **a+b+c** (vgl. Abb. 6).

Weniger zwingend, aber dennoch möglich, sind die noch weiteren Extrempunkte, nämlich ...

5. ...eventuell gar erst mit Takt 274, dem ersten Auftreten des neuen, für Fläche V charakteristischen *Largo*-Motivs **g**, — obwohl eher das Auftreten neuer Themen *innerhalb* des Durchführungsprozesses (als Konsequenz oder Hemmnis des Vermittlungsprozesses) seit *Eroica*/I ein typischer Topos ist,
6. ...oder bereits mit Thema-Blitz 4 in Takt 208, weil dort das **a**-Motiv in den Satz eingebettet, mit **f** kontrapunktiert, diminuiert und nach c-moll transponiert erscheint.

Durch diese Kontrapunktik an Bestimmungen versagt die *Sequentialität* der SHS-Begriffe *als solche*:

So kann z.B. der Anfang der Fläche IV bezogen auf das Motiv **d** (und die Art und Weise wie mit ihm monothematisch-expositionell umgegangen wird, nicht anders als mit **a** und **b** in Flächen I und II) noch durchaus als „exponierend“ erlebt werden, während *zugleich* der verdoppelte (und modifizierte, s.o.) Thema-Blitz zuvor den Hörer als „schon in der Durchführung befindlich“ anweisen kann.

Ein solches „einschleichendes“ Verhalten des SHS-Df-Begriffes steht seiner Anwendung keinesfalls im Wege, sondern entspricht vielmehr dem Kontext, wo ja die Exposition bereits „Durchführung“ im Sinne der *Fugen*-Nomenklatur,

⁷Typische „Durchführungs-Anfangs-“ oder „Expositions-Schluß-Gefühle“ sind z.B. ...

- „OK, das hab' ich verstanden. Wo ist das Problem?“ — wie in fast allen MOZARTSchen Kopfsätzen.
- „OK, das ist also das Problem. Das scheint mir nicht vermittelbar!“ — wie z.B. in BEETHOVEN, F-Dur-Quartett/Finale.
- „Und jetzt aber anschnallen!“ — die Erwartungshaltung des Modulations-Junkies.

also im Sinne kontrapunktischer Materialentwicklung ist, und verstärkt noch den Kontrast zum überdeutlich als Singularität gesetzten Reprise-Beginn.

Allemaal jedoch ist der Zeitpunkt des konkret auftretenden „Durchführungs-Gefühls“ in Hörerin und Hörer eine Größe, die sich typischerweise mit jedem wiederholten Hören des Werkes (evtl. gar systematisch?) *verändern wird*.

2.5 Singularitäten und die zentrale Singularität des Repriseneinsatzes

Ganz anders, ja geradezu bewußt gegenteilig, auf's schärfste **kontrastierend**, nämlich mit aller Gewalt auf *Deutlichkeit* und *Eindeutigkeit* hin markiert, dagegen der Beginn der **Rp**.

Denn was nämlich *ist* eigentlich das sogenannte „Formproblem“?

Es lösen heißt, Hörerin und Hörer *Orientierungsmöglichkeit* zu schaffen, so daß die Materialprozesse in ihren gemeinten Bezügen *nachvollziehbar* werden. Dabei spielt es u.E. *keine* Rolle, ob dieses „Nachvollziehen“ das bewußte, begriffliche Erkennen oder „lediglich“ die vorbewußte reine Wirkmächtigkeit dieser Bezüge bedeutet.

Die Entscheidung zwischen diesen beiden Erlebnismöglichkeiten liegt grundsätzlich beim *Hörer*.

Zum Zwecke dieser Orientierung reichen Dauernproportionen und Materialdispositionen, obwohl allemal wirkmächtig, nicht aus. Vielmehr wird diese Funktion hauptsächlich geleistet von *Singularitäten* in der Gestalt des Vordergrundes, welche als form-indizierende *Signale* (als in mindestens einer Hinsicht unvermittelt) *gesetzt* werden müssen.

Im Falle der fis-moll-Sonate reicht *eine einzige* dieser signalhaften Setzungen (in Zusammenarbeit mit einer einzigen materialdisponierenden Maßnahme), da es sich bei diesem Signal um das „Zitat“ der **stärksten Singularität** der SHS-Form als solcher handelt, nämlich den **Reprisebeginn**.

Dieser wird durch eine Wiederaufnahme des allerersten Beginnes, Motiv **a** im *fff* und in vier parallelen Oktaven, auf's allerdeutlichste markiert (Takt 340).

Von diesem Punkte ausstrahlend werden die formale und materiale Dissoziation des vorangehenden Formteils *V a posteriori* in einen wohlbekannten Begriff („SHS-Durchführung“) zusammengefaßt, und der folgende Flächenteil VI als „Repriseverhalten“ erwartet.

Diese Erwartung sollte im folgenden Flächenteil VI (trotz einer eingeschobenen „zweiten Rückführung“ in den Takten 344 bis 355) auch erfüllt werden, obwohl das Material der Rp dem der Exp diametral gegenübersteht:

Statt wie dort nacheinander, in drei(3) monothematischen Flächen-Teilen die Motive **a+e**, **b** und **f** ($=a'+b'$), (oder in einem vierten Teil dann noch **d**, falls man sich entscheidet, ihn *nicht* schon zur Df zu schlagen, s.o. die Diskussion in Abschnitt 2.4 auf Seite 26), wird hier einzig das Motiv **c** (mit etwas Beiteiligung von **d**) als Fläche verarbeitet.

Gerade *weil* die das Motiv **c** verarbeitende Fläche in der Exposition fehlt (vgl. Abb. 2), ergo noch erwartet wird, sollte es funktionieren, so hofft der Verfasser, daß Fläche VI als vollgültige, „klassische“ Reprise wirkt und wahrgenommen wird, trotz völlig unterschiedlichem Material und gänzlich anderer satztechnischer Gestalt.

Auf diese Weise wird in der fis-moll-Sonate qua dialektischer Setzung der schwierigste Aspekt des klassischen *Reprisesproblems* gelöst, wie nämlich eine *Wiederholung* musikalisch sinnvoll überhaupt möglich ist.

Eine „moderne“, „abstrahierte“ Reprise muß nicht nur Verhältnisse aus der Exposition wieder aufgreifen, sondern selbstverständlich auch den inzwischen in der Durchführung erfolgten „Lernprozess“ berücksichtigen.

In diesem Sinne ist in Fläche VI das Hinzufügen von **d** als Kontrasubjekt in die **c**-Fläche ein Reflex auf die in Fläche V endlich stattgefundene „Befreiung der Materialdisposition“.

Wohlgemerkt entspricht Fläche VI der Fläche I nicht nur ausdehnungsmäßig (98 vs. 101 Takte), sondern auch insofern als dem Motiv **c** ebenfalls (wie damals das **e** dem **a**) ein *beibehaltenes Kontrasubjekt* zugegeben wird.

Dieses ist jedoch deshalb nicht in die Liste der sieben Motive aufgenommen, da es weder ubiquitär noch formgenerierend-vermittlungsbedürftig ist, — es besteht nämlich nur aus zwei Tönen im Abstand einer **fallenden Quarte**.

Vielmehr ist dieses Motiv ebenfalls seinerseits ein (Neben-)Ergebnis von Vermittlung:

Die charakteristische *synkopierte* Rhythmisierung dieses Motives wird vorweggenommen in Takt 196 in Fläche III, als Abspaltung aus Motive **f**.

Hier jedoch, in Fläche VI als Kontrasubjekt zu Motiv **c**, ist es eher gemeint als eine typische „**Reprises-Erlösung**“⁸ des charakteristischen fallenden Tritonus als Abschluß von Motiv **a**⁹, — entsprechend dem heiteren Grundcharakter dieser nachgeholtten Exposition.

2.6 Formale Vermittlung und die Aufhebung der Thema-Blitze in der Reprise

Während der Exp setzte der Thema-Blitz viermal ein, — in den verschiedensten Kontexten und jedesmal ohne viel Rücksicht (aber auch ohne viel Auswirkung) auf diese, vgl. Abbildung 2 auf Seite 9 und Abbildung 8 auf Seite 23.

Durch diese Rigorosität wurde *die Abfolge* $\mathbf{a} \Rightarrow \mathbf{b} \Rightarrow \mathbf{c} \Rightarrow \mathbf{d}$ als *solche* quasi als thematisch exponiert.

⁸d.i. die Verallgemeinerung der klassischen „tonalen Einrichtung“ des Seitensatzes.

⁹Diese Entsprechung ist vielleicht deshalb nicht so voll wirkmächtig, da ihrer Wahrnehmung der zusätzliche Wechsel der Betonungen vom auftaktig nach abtaktig entgegensteht.

Dies induziert den formalen Zusammenhalt der Exposition, da, als formale Augmentation dieser Abfolge, nach den Flächen behandelnd **a** und **b** die Flächen **c** und **d** erwartet werden. Die Fläche **c** wurde bekanntlich durch **f** ersetzt, aber die danach tatsächlich auftretende Fläche **d** wird somit als Abrundung der Exp begriffen werden.

In der Df schweigen die Blitze, die unterbrechende Funktion geht über auf das *Largo*-Motiv **g**.

Nun, beim Repriseneinsatz in Takt 340, mit dem stärkstmöglich betonten Rekurreren auf **a** in der Gestalt vom Anfang des Werkes, deutlich so wie im allerersten Thema-Blitz, könnte wieder ein solcher erwartet werden.

Hingegen wird diese Erwartung sofort enttäuscht durch die eingeschobene „zweite Rückführung“, die das Nicht-Haupt-Motiv **f** sequenziert. Dann aber doch wieder erfüllt durch deren Einmünden in **b+f** (Auftakt zu Takt 355), gefolgt von **c**.

(Genauer gesagt: die zweite Rf sequenziert die abgespaltene zweite Hälfte von **f**, welches nicht zuletzt wegen der herrschenden Erwartung von **a⇒b** damit als Variante von **a** (=„Wir sind noch in **a**“) aufgewiesen wird.)

Dann aber wird **c** zu seiner lange (seit dem Exp-Ende!) vermißten Fläche, Fläche VI, so daß die lange unerfüllte Erwartung nach einem Themenblitz zumindest in der Form **a⇒(f⇒b)**(in Takt 355!)⇒**c** endlich zumindest teilweise erfüllt wird.

Die weitergehende Erwartung, die nach der Vollendung des Themenblitzes durch das Auftreten auch noch von **c⇒d**, wird aber (durch die Verbreiterung von Motiv **c** zu seiner lang erwarteten Fläche) abermals enttäuscht, ja – bewußt negiert.

Durch diese doppelte Suspendierung des Thema-Blitz-Ablaufes werden die Formteile des Typs „Fläche“ deutlich *in* den Blitz quasi *hineingefaltet*; dem Schweigen der Blitze in Df folgt ihre Auflösung in Rp: der in seiner Ablauffolge deutlichst exponierte Thema-Blitz wird zum einem ganzen Formteil, der Rp, der Fläche VI, augmentiert.

Voraussetzung dafür ist aber, daß die schon in Abbildung 1 auf Seite 9 und dann feiner in Abbildung 8 auf Seite 23 graphisch angedeutete **Überkreuzung** der Wahrnehmung der letzten beiden vollständigen Thema-Blitze (zumindest vorbewußt) tatsächlich funktioniert: Der Verfasser behauptet (/hofft) nämlich, daß der Hörer den „Schluß des Themas“ (Motiv **c**, mehrfach sich zersetzend sequenziert, dann *endlich* mal gefolgt von **d**) in Takt 458 bezieht auf den „Anfang des Themas“ am Reprisenbeginn Takt 340, und *nicht* auf den eingeschobenen Themenkopf in Takt 402. Dieser findet seinen Abschluß vielmehr unmittelbar, in dem Themenschluß in Takt 419.

Dann nämlich etablierte sich so das „Hauptthema“ hier als „in sich selbst“ kontrapunktiert, in dem es auf zwei *hierarchisch* verschiedenen Ebenen „gleichzeitig“ /„in-einander-gefaltet“ wahrgenommen wird, — die materiale kontrapunktische Vermittlung auf der Mikro-(Tonsatz-)Ebene wird aufgehoben in den Wahrnehmungs-Kontrapunkt der formalen Ebene.

Überdies „hat die Rp von der Df gelernt“, daß „flächige Gestaltung“ auch kommen und gehen kann, daß es zwischen Singularitäten und Obligatheit auch einen Mittelweg gibt: Das Motiv **d** in der Rp-Fläche VI kommt und geht auch wieder, steht zwischen „flächhafter Obligatheit“ und „punktuellem ajouté“. Auch dies ein Syntheseergebnis von Vermittlungsarbeit.

Die *gesamte* Reprise erscheint so (/soll erscheinen) als eine große Augmentation des Hauptthemas, — die Singularität des Thema-Blitzes und das formale Gestaltungsmittel der Flächen-Teile sind endlich unifiziert.

2.7 Die Schicht der kleineren mehrmotivischen Singularitäten

Dies nicht zuletzt auch durch die Wanderung des Motivs **e** von der Fläche in die Linie: Vom obligaten Kontrasubjekt in der Flächenschicht (I), über zusätzliche kontrapunktische Singularitäten („Punkte“) im Rest der Exp, über sein Schweigen in der Df wird es in der Rp (wiederum als *obligater* Kontrapunkt) nun aber in die Schicht der (unvollständigen) Themenblitze integriert.

Neben der zentralen gesetzten Singularität, dem Repriseneinsatz, der den Flächen insofern übergeordnet ist, als er sie grundlegend im Sinne des SHS-Rasters re-interpretiert, gibt es nämlich eine Schicht weiterer Singularitäten, die sich dem Raster der Flächen durchaus unterordnet.

Diese Singularitäten bestehen in kurzen mehrmotivischen Kontrapunktierungen, kontrastierend zur umgebenden Fläche. Ihre Aufgabe in der ersten Hälfte des Werkes ist es, den materialen Vermittlungsprozeß als *Vorwegnahmen* voranzutreiben, — in der zweiten Hälfte, ihn als Echos aufzuheben.

Im einzelnen (vgl. Abbildung 6 auf Seite 20) sind es ...

Exposition:

Takt 38	Einschub	b	in die Fläche I/(a)+e
Takt 137	Zusatz	e	zum Anfang der Fläche III/(f)
Takt 148	Einschub	a+b	in die Fläche III/(f)
Takt 208	Zusatz	f	zum a im erweiterten Themenblitz
Takt 244	Zusatz	b+e	zur Fläche (d)

Durchführung:

Takt 289	Verarbeitung von	f	in der Montage-Fläche V
----------	------------------	----------	-------------------------

Reprise:

Takt 355	einmaliger Kp.	b	zum Motiv f der Fläche „Rf2“
Takt 362	einmaliger Kp.	e	zum Motiv c in seiner Fläche VI
Takt 402	je (einmaliger)		zum Motiv a
Takt 420	} obligater Kontrapunkt	e	in den (abgebrochenen)
Takt 486			Thema-Blitzen

Die Singularitäten der Exp folgen ihrer eigenen inneren Logik, die durch ihre selbstbezügliche Regelmäßigkeit mit Mitteln des STRUKTURECHOS und der

AUFWIEGUNG (cf. [3]) die Störungen im Vordergrundes auf höherer Ebene wieder in ein Gleichgewicht bringt:

In Takt 38, Einschub von **b**, schweigt währenddessen das **e** der Flächenschicht, damit hier nur eine zweifache, *keine* dreifache Motivkombination erfolgt. Das **b** ersetzt gleichsam **e**.

In Takt 137 tritt **e** zu **f**, das oben ausgeschnittene **e** wird quasi „nachgeholt“.

In Takt 148 wird die durch den ersten singulären Einschub **b** erzeugte Kombination **a+b** ihrerseits zum Eingeschobenen. Dabei schweigt sogar das Hauptmotiv der Fläche, **f**, — dies wiederum zur Vermeidung der dreifachen Setzung.

In Takt 244 tritt endlich **b** und **e**, die im allerersten o.e. Einschub vermiedene Kombination, zum Flächen-Motiv **d** hinzu. Diese **allererste dreifache** Setzung markiert deutlich die **Mittelachse** des Werkes. Diese dreifache Kombination bereitet vor die dreifache Kombination **a+b+c**, mit deren frei fließender Wiederholung ab Takt 258 dann endlich die Fläche V, die eigentliche Df, beginnt.

Zu all dem siehe u.a. Abbildung 6 auf Seite 20.

Die einzige Singularität in der Durchführung, das viertaktige Fragment in Takt 289, das **f** durchführt, ist Singularität ausschließlich materialiter. Die Satzstruktur ist in dieser kleinteiligen Umgebung völlig vermittelt. Sie ist aber insofern Teil der Singularitäten-Schicht, da sie die seltsame eingeschobene „zweite Rf“ in Takt 344 durch „Erinnern“ an Motiv **f** deutlich vorbereitet.

Die Singularitäten der Reprise heben den erfolgten Vermittlungsprozeß auf: In Fläche I war **e** das obligate Kontrasubjekt von **a**. Jedes andere Auftreten von **a** (im anfänglichen und in allen folgenden Themenblitzen, in den singulären Einschüben und in den Kombinations-Flächen der Df) war immer *ohne* diese Kopplung. Entsprechend migrierte **e** in die Schicht der Singularitäten, und schwieg während der gesamten Df, bis zu seinem Wiederauftreten in der Rf.

Nach dem Reprises-Einsatz aber, wo **a** nur noch in dissoziierten oder abgebrochenen Thema-Blitzen auftritt (und in der finalen Vermittlung in Takt 463 gar durch **g** vertreten wird), ist **e** wiederum obligat dazu, — was zu Beginn (eher störend!) willkürlich gesetzt erschien, ist nun wieder zwangsläufig, — das Pausieren von **e** in der Df wird in der Rp dialektisch negiert beantwortet.

2.8 Proportionen und Achsen

Diese zunächst recht unverbundene Ansammlung von Singularitäten (einerseits diese gesetzten, andererseits die sich an den Grenzen der Flächen-Teile ergebenden) wird nun zusammengehalten und erlangt formtragenden Wirkung durch die Stellung von einigen von ihnen als *deutlicher Spiegelachsen*.

Die drei wichtigsten derartigen Achsen für die formale Gliederung des Werkes sind ...

- 1 die Mitte des Werkes,
- 2 der späte Goldene Schnitt,
- 3 der Repriseneinsatz.

Davon ist lediglich der letzte „gesetzt“, die anderen rein „geometrisch“, wie auch die etwas weniger signifikante Achse

- 4 der frühe Goldene Schnitt.

Die sie markierenden Singularitäten und die sie umgebenden Symmetrien sind dargestellt in Abbildung 7 auf Seite 21, nämlich ...

- Takt 244 (eigentlich 248, aber wg. der folgenden *Largo*-Teile ohne Verlust von Signifikanz unproblematisch vier Takte nach vorne verschiebbar!), die Mitte des Werkes:

Markiert durch die erste drei-motivische Setzung $\mathbf{b+d+e}$ in der Mitte von Fläche IV/($\textcircled{\mathbf{d}}$).

S1.1 Beginn von Fläche IV (Takt 226) \iff Ende von Fläche IV (Takt 257)

S1.2 Thema-Blitz 4 (letzter der Exposition, Takt 208) \iff erste vier-motivische Kontrapunktierung $\mathbf{a+b+c+d}$ (Takt 281)

S1.3 Singulärer Einschub $\mathbf{a+b}$ in Fläche III/ \mathbf{f} (Takt 148) \iff Repriseneinsatz (Takt 340). Auch materialiter besteht Symmetrie: In Takt 344 bereits beginnt die zwischen \mathbf{a} und \mathbf{b} eingeschobene „zweite Rückführung“, verarbeitend \mathbf{f} .

- Takt 306 1/3, der spätere Goldene Schnitt:

Markiert durch die nun endlich frei fließende Fläche der Kontrapunktierung aller vier Hauptmotive \mathbf{a} bis \mathbf{d} .

S2.1 Erste vier-motivische Kontrapunktierung $\mathbf{a+b+c+d}$ (Takt 281) \iff Rp-Einsatz (Takt 340)

S2.2 Erste drei-motivische Kontrapunktierung $\mathbf{a+b+c}$ (Takt 257) \iff Ende der eingeschobenen zweiten Rf, ($\textcircled{\mathbf{f}}$ + $\boxed{\mathbf{b}}$) (Takt 353)

S2.3 Letzter Thema-Blitz vor der Df (Takt 217) \iff letzter (vollständiger) Thema-Blitz des Werkes (Takt 402)

S2.4 Singulärer Einschub $\mathbf{a+b}$ in Fläche III/ \mathbf{f} (Takt 148) \iff Vollständiger Verband $\mathbf{b+c+d+g}$ (Takt 464).

- Takt 340, der Repriseneinsatz:

Markiert als solcher, durch wörtliches Wiederaufgreifen des Anfangs: Motiv \mathbf{a} in vierfachen Oktaven und *fff*.

S3.1 Beginn der Rf (Takt 321) \iff Ende der „zweiten“, eingeschobenen Rf (Takt 358)

S3.2 Erste vier-motivische Kontrapunktierung $\mathbf{a+b+c+d}$ (Takt 281) \iff letzter Thema-Blitz $\mathbf{a \Rightarrow b \Rightarrow c \Rightarrow d}$ (Takt 402)

S3.3 Erste drei-motivische Kontrapunktierung $\mathbf{a+b+c}$ (Takt 257) \iff vorletzten unvollständigen Thema-Blitz (Takt 420)

S3.4 Letzter Thema-Blitz vor der Df (Takt 217) \iff letzte und finale vier-motivischer Kp $\mathbf{b+c+d+g}$ (Takt 463)

- Takt 189, der frühere Goldene Schnitt:
 - Gar nicht markiert.
 - S4.1 Singulärer Einschub $\mathbf{a+b}$ in Fläche III/ \mathbf{f} (Takt 148) \iff Beginn Fläche IV/ $\textcircled{\mathbf{d}}$ (Takt 226).
 - S4.2 Beginn Fläche III/ $\textcircled{\mathbf{f}}$ \iff *Mittelachse* (Takt 244) = die erste drei-motivische Setzung $\mathbf{b+d+e}$ in der Mitte von Fläche IV/ $\textcircled{\mathbf{d}}$.
 - S4.3 Beginn Fläche II (Takt 107) \iff (möglicher) Beginn Fläche V / erstes Auftreten Motiv \mathbf{g} (Takt 274).

2.9 EXKURS: Über die Berechtigung der Betrachtung von Taktzahl-Proportionen

Symmetrieverhältnisse in der Disposition von *Taktzahlen*, wie im vorhergehenden Abschnitt aufgewiesen, „stehen“ zunächst „nur auf dem Papier.“

Ihre Feststellung geschieht unter Abstrahierung sowohl von den physikalische erklingenden Dauernverhältnissen (da ein wechselndes Ausführungstempo nicht berücksichtigt wird) und erst recht von den psychologisch wirkmächtigen Proportionen durch einen diachron das Werk erleidenden/nachvollziehende Hörer.

Dennoch hat diese (weit verbreitete) Methode allemal ihre Berechtigung:

Die Unterteilung in Takte ist nämlich nicht nur eine technische und äußerliche Notations- und Aufführungsnotwendigkeit. Vielmehr ist die Takteinheit im (vorbewußten oder bewußten) geistigen Operieren des Schaffenden allemal (jedenfalls in vorliegendem Stil) eine strukturierenden Größeneinheit und/oder syntaktisches Grundraster, induziert also eine zumindest qualitative, wenn nicht quantitative Gliederung.

Selbstverständlich kann der „Maßstab“ zwischenzeitlich sich ändern, äußerlich durch Tempo-Wechsel, intern durch unterschiedlich dichte Füllung des Taktes. Jedoch, — wenn in einem (stilistisch herkömmlichen) Kontext der „physikalische“ Informationsgehalt je Takt plötzlich sinkt, dann bedeutet das allemal eine Erhöhung der „Bedeutsamkeit“ der Einzelereignisse.

Metaphorisch könnte man sagen: Das Produkt aus „physikalischem“ Informationsgehalt und gemeintem Bedeutungsgehalt ist pro Takt (durchschnittlich) konstant.

Da unsere Proportionalitätsanalysen aber stets größere Mengen von Takten betrachten, der Durchschnitt also zum Maß wird, taugen die aufgefundenen Beziehungen also allemal zumindest als STRUKTURINDIZ für gemeinte Konzepte und/oder für tatsächlich oder möglicherweise im Hörer ablaufende Akte des In-Bezug-Setzens.

2.10 EXKURS: Ästhetische Analyse als Aufweisen der Möglichkeiten des konkreten aktiven Nachvollzugs, und als „Form von Kunst“

Am Beispiel der Symmetrien läßt sich schön demonstrieren, was (in unserem Verständnis und im vorliegenden stilistischen Kontext) „ästhetische Analyse“ eigentlich bedeutet.

Ästhetische Analyse bewegt sich dabei allemal *wie das Schaffen selbst* auf der Ebene der ästhetischen Abstraktion.

Die durch ästhetische Abstraktion gewonnenen Begriffe sind gleichsam „geronnene Erfahrung“¹⁰, — jeder dieser Begriffe trägt in sich (dem Schaffenden mehr oder weniger bewußt) die ganze Welt der ihm möglichen Entfaltungen, deren Beziehungsgesetze und die persönlichen, u.U. durchaus sinnlichen Erfahrungen mit diesen bei vorangegangenen Kompositions-, Interpretations-, Rezeptions- oder Analyseerlebnissen.

Im Falle der Musik gehören zu diesen Begriffen u.a.: Verschiedene Systeme von Stimmführungsregeln, harmonische Raster, Form-(Ablauf-)Formeln wie „SHS-Form“ oder „Fuge“, Proportionen, Instrumentations-Muster, postserielle Materialdispositionstechniken, etc.

Note für Note *ex ovo* kann (im Kontext klassischer Ästhetik) schon rein physikalisch niemals ein Werk entstehen. Vielmehr arbeitet in der ästhetischen *Produktion* der Schaffende hauptsächlich mit diesen ästhetischen Begriffen. Diese bilden in ihrer unentfalteten Form das Material einer zentralen Schicht im (bewußten oder vorbewußten) Entscheidungsablauf, genannt MITTELGRUND.

Während das Verfahren der MITTELGRUNDREKONSTRUKTION, wie in [3], ein funktionierendes Netzwerk von Applikationen dieser Begriffe aus der Sicht „des“ (/eines möglichen) Schaffens-Prozesses aufbaut, so kann ein formal identisches Netzwerk auch zur Beschreibung des *Rezeptionsvorganges* dienen, wie im vorliegenden Text angestrebt.



Ein derartiger Begriff, gewonnen durch ästhetische Abstraktion, ist auch die „Spiegelachse“. Die Kritik des Umgangs mit diesem kann vorstehende allgemeinen (und zunächst nur programmatischen) Überlegungen schön konkretisieren:

Zunächst einmal kann dem ungewerteten Aufweisen von „objektiv“ (im *Notentext*) vorhandenen Spiegelachsen, wie oben vorgenommen, *als solchem* durchaus der Vorwurf der Beliebigkeit gemacht werden. So ist z.B. die genaue

¹⁰... und zwar sowohl die persönliche Erfahrung im Zyklus von Hören, Vorstellen, Niederschreiben, Aufführen (-Lassen), als auch die interpersonale historische, vermittelt durch Tradition und „Konservatorium“.

Spiegelung eine eins-zu-eins Proportion, und musikalisch sinnvolle Symmetrien um eine gegebene Achse können ja auch *Schief*-Symmetrien, z.B. im Verhältnis des Goldenen Schnittes sein.

Eine derartige Erweiterung des Symmetriebegriffes ist als solche noch höchlich sinnvoll, — selbst noch komplexere Zeit-Proportionen können durchaus konkret wirkmächtig werden.

So weist der Verfasser in [1] z.B. das immer weitmaschiger werdende Raster der Folge der Quadratzahlen in WK I/Fuge cis-moll als formkonstituierend auf, und — mehr noch — als zentral semantik-tragend, da dieses Raster (an sich schon zwangsläufig, aber auch auskomponierend bewußt unterstützt) die klingende Dauer des Werkes selbst transzendiert.

Jedoch auch nur einen einzigen Schritt zu weit getrieben erlaubte die Erweiterung des Symmetriebegriffes, in jeder zufälligen Struktur jede beliebige Symmetrie aufzuweisen.

Deshalb sind rein numerische formale Befunde immer im *konkreten* Kontext (von Material und paralleler Struktur) zu *bewerten*:

So sind z.B. die Symmetrien um Takt 189, den früheren Goldenen Schnitt, allein deswegen schon recht wenig signifikant, da ihr jeweils späterer („gespiegelter“) Punkt in die sehr *kleinteilige* Fläche V fällt, und dort fast jeder zufällig getroffene Zeitpunkt immer mit einem Ereignis (nämlich einem Wechsel der Satzstruktur) identifiziert werden kann, vgl. Abbildung 7 auf Seite 21. Folglich werden solche Symmetrien keine überzeugenden Resultate für mögliche Hörerwahrnehmung indizieren: der allzuleicht oder allerorten anwendbare Begriff negiert sich selbst.

Deshalb wollen wir auch keinesfalls behaupten, daß die oben in Abschnitt 2.8 auf Seite 32 aufgelisteten (und auch andere möglicherweise auffindbaren) Symmetrien *direkt* und *als solche* unmittelbar wirkmächtige Wahrnehmungsmechanismen oder Kriterien einer ästhetischen Beurteilung sind.

Vielmehr sind sie, wie alle ästhetischen Begriffe, nichts als *Indiz* für *mögliche* Rezeptionsweisen und Wirkmechanismen.

Was nämlich *bewirkt* eine solche Symmetrie konkret im wahrnehmenden Subjekt, wovon ist der Begriff der „Spiegelachse“ abstrahiert, von welchem Wahrnehmungsvorgang ist er eine „Gerinnung“ ?

Seien u , v und w drei derartig symmetrisch disponierte Singularitäten, so werden (**beim nativen Hören**) erst *nach der vollständigen* Rezeption, erst wenn ich w erlebe, die Strecken $u \rightarrow v$ und $v \rightarrow w$ *a posteriori* als aufeinander-bezogen erkennbar.

Somit wirken die drei(3) Singularitäten als nur *zwei*(2) „Regularitäten“, und weisen damit deutlich über sich hinaus: Von einer einmal erkannte Regel darf der Hörer wohl erwarten, daß diese nicht gleich wieder verworfen wird, — hier also, daß auf w mindestens noch eine weitere Singularität x im gerade etablierten Abstand $t(w) - t(v) = t(v) - t(u)$ folgt. Dies kann bezeichnet werden als die Wirkungsweise einer „formalen Metrik“.

Die Dynamizität dieses Rezeptionsmechanismus' hat zur Folge, daß in der Darstellung der Symmetrien als *statische* Fakten auch jener Punkt x statisch aufgewiesen werden sollte, — wie auch geschehen in Abbildung 7 auf Seite 21.

Die auf der Ebene der Analyse *statisch* aufgewiesenen Symmetrien sind also in der lebendigen Rezeption nur das *Material* für unterschiedliche mögliche und *dynamische* Spielweisen des Wahrnehmungsapparates.

Denn bei **wiederholtem Hören** kann dieselbe statische Disposition durchaus anders wahrgenommen werden: Nun nämlich (im Gegensatz zum nativen Hören) *kennt* der Hörer die Abfolge $u \rightarrow v \rightarrow w$ bereits, und weiß somit schon wenn v erreicht ist, wie lang der zeitliche Abstand zu w noch sein wird, — und dieses „wie lang“ ist die Messung der vom Interpreten gewählten Tempi am heutigen/momentanen physiologischen Zeitempfinden des Hörers.

Dieser Mechanismus ist besonders fruchtbar dann, wenn Symmetrien gemeinsame Punkte oder gemeinsame Strecken behinhalten: die dann mögliche Verkettung der Messungen ermöglicht ein noch weiteres „Fernhören“ (SCHENKER). Infolgedessen ist das Zusammenfallen von Singularitäten in verschiedenen Symmetrien durchaus ein positives Kriterium der Bewertung ihrer Relevanz, also Wirkmächtigkeit.

2.11 Die formstiftenden Funktionen der Symmetrieachsen

Eine der wichtigsten Funktionen der Spiegelachsen und Symmetrien ist die Integration des in sich so unruhig-kleinteiligen (und der Grunddefinition der Flächen als „monomthematisch“ explizit widersprechenden) Formteiles V, der Df.

Dieser nämlich wird indirekt begrenzt, beruhigt und begründet nicht zuletzt dadurch, daß die von ihm eigenommenen Takte die genaue *Spiegelung* der des Formteiles III an der Mittelachse des Werkes sind, siehe Abbildung 7 auf Seite 21, die Symmetrien S1.3 und S1.1. Dies wurde bereits erwähnt oben in Abschnitt 2.3.2 auf Seite 24.

Ähnliche Funktion haben auch andere Symmetrien: Vorwärtsdrang, Buntheit, Dynamik und Vermittlungs AUFZUWIEGEN durch Entsprechung und Stabilität:

Begreift man z.B. die Durchführung beginnend mit Takt 217, dem einzigen Thema-Blitz, der unmittelbar auf einen Thema-Blitz folgt, so halbiert der Rp-Einsatz in Takt 340 genau die Distanz von dort bis zu Takt 463, dem letztlich versöhnten vierstimmigen Satz **g+b+c+d** ! Das ist Symmetrie S3.4.

In dieser Wahrnehmungsweise sind Df und Rp folglich gleich lang (123 Takte). Die Exp ist leicht kürzer als beide zusammen (216 Takte), und wird ihrerseits beim Übergang in die Fläche II (Takt 107) genau (=genau genug) halbiert.

Beginnt man hingegen mit dem „Durchführungs-Gefühl“ bei Takt 257, dem ersten kontrapunktischen Feld aus den drei Hauptmotiven **a**, **b** und **c**, so

halbiert der Goldene Schnitt bei Takt 305,3 ziemlich genau den *gesamten* Bereich der Motivkombinationen, welcher erst mit der Fläche VI / Motiv **c** in Takt 358 eindeutig endet (S2.2).

Ähnliche Achsenfunktion hat die musikalische Mitte des Werkes in Takt 244 (eigentlich: 247), die durch den ersten drei-motivischen Kontrapunkt signalisiert wird. Der erste zwei-motivische, als Singularität gesetzte Kontrapunkt in Takt 148 in Fläche III ist von dieser genau so weit entfernt wie der Rp-Beginn, — also genaue Spiegelung, gleichsam ein Vor-Echo (S1.3)

Ebenso spiegelt die Mitte Takt 208 (=vierter Thema-Blitz mit eingebettetem und modifiziertem **a**) auf Takt 280 (=erstes Auftreten des vollständigen Verbandes **a+b+c+d**), S1.2.

Die avancierteste Lesart all dieser Symmetrieachsen ist aber eine Art „Rundkurs“, angedeutet mit den grauen Bögen zwischen den Enden der Symmetrieklammern in Abbildung 7 auf Seite 21. Die meisten Singularitäten sind nämlich Teil von mehr als einer Symmetrie. Deshalb ist es zweifellos eine Zusammenhalt stiftende Wahrnehmungsmöglichkeit, daß beginnend mit der Symmetrie 1.2 über 2.1, 1.3 (retro), 2.4, 3.4 (retro), 2.3, 3.2 (retro) eine siebenfache (*sic!*) Verkettung von Spiegelungen zwanglos möglich ist, welche sich (hinreichend genau) bei Takt 281, dem Beginn der Fläche **a+b+c+d** (mit ihren letzten sechs Gliedern) gar zum Zyklus schließt!

Daß der Wahrnehmungsapparat ein *aktives* Vermögen des Hörers ist, und in der Tat derartige In-Bezug-Setzen und damit Abstand-Messen zwischen Singularitäten vornimmt, scheint uns evident. Ob, wie weit, oder auf welche Weise derartig „potentielle Verknüpfungen“ tatsächlich wirkmächtig werden, kann und will diese Art von ästhetischer Analyse gar nicht untersuchen.

Ihre Aufgabe ist getan, sobald sie das *Material* zu *möglichen* Beziehungen (wie z.B. diese in den Taktzahlen vorhandenen Symmetriene) in expliziter Form aufgewiesen und in ihrer selbstbezüglichen Relevanz bewertet hat.

Dies geschieht unter Verwendung der durch ästhetische Abstraktion gewonnenen „satztechnischen“ Begriffe (wie z.B. „Symmetrie“, aber auch „Proportion“, „Tonale Funktion“, „Tonart“), die allesamt statische Gegebenheiten des Textes in sich zusammenfassen, damit aber auch komplexe dynamische Möglichkeiten des Erlebens.

Die Maßstäbe für die unabdingbare Bewertung der Relevanz dieser Findungen aber sind selbstbezügliche, nämlich das Verhältnis (hinsichtlich Koinzidenz und Konflikt) zu den statischen Erkenntnissen auf den anderen, unabhängigen, parallelen Strukturebenen (BESTIMMUNGSSCHICHTEN), die ihrerseits ebenfalls gemessen werden in ästhetischen Begriffen und Strukturprinzipien.

So weist Analyse allemal „objektive“, aber gleichermaßen lediglich selbstbezügliche Gegebenheiten aus.

Des Hörers Geist möge dann frei mit diesen spielen.

3 Konflikt, Vermittlung, Offenheit

Wie zu Beginn bereits erwähnt (s.o. Abschnitt 1.4 auf Seite 8) sind die parallelen Form-Formeln (die sieben Flächen und die konfligierende SHS-Form) *beide* untergeordnet einem generellen Vermittlungsprozess des initial gesetzten Konfliktes (Abschnitt 1.1 auf Seite 4).

Bevor wir zum Abschluß näher betrachten, was aus diesem geworden, und wie das Werk endet, schicken wir voraus als Basis unserer Überlegungen ...

3.1 Ein allerallgemeinstes Modell musikalischer Dialektik

Musikalische Dialektik funktioniert in zwei bis vier Phasen, wie angedeutet in Abb. 9: Eine erste zeitliche Strecke fungiert als Thesis, ein folgender Formteil als Anti-Thesis, darauf beginnt ein (Vermittlungs-)Prozeß, dessen Endpunkt die „vollzogene“ Synthese ist.

Diese vier Phasen können verkürzt werden, indem (1) A und T simultan aufgestellt werden („immanenter Konflikt“), und indem (2) dieses „punktförmig“ geschieht und sofort der Vermittlungsprozeß beginnt.

Da schon bei einer minimalen Setzung ein solcher Prozess (im Mikro-Bereich) unmittelbar zu beginnen strebt, ist es das natürliche Verfahren der musikalischen Komposition, derartige „Grund-Keile“ (a) versetzt, (b) überlappend und (c) hierarchisch gestaffelt einzusetzen, siehe z.B. Abbildung 11 auf Seite 43.

Daraus aber schon folgt, daß ein jedes Werk auch ein offenes ist: Nicht jede entfaltete Tendenz kann zum Abschluß gebracht werden, und auch jeder gesetzte Abschluß, jedes „Synthesergebnis“ ist allemal seinerseits wieder anti-thetische Setzung, — oder kann zumindest als solche aufgefaßt werden, allemal als Anti-These zum vorangehenden Vermittlungsprozeß.

Widerspruchsauflösung ist folglich niemals endgültig und verpflichtungslos „vollzogen“. Musik ist deshalb immer offen.

Daneben (je nach Stil: teils von den „gesetzten“ Konflikten völlig unabhängig, teils aber auch zu deren Konstruktion herangezogen) existieren *system-immanente* Konflikte, — Widersprüche, die *im Material selbst* unauflösbare begründet sind. Sie können niemals als solche aufgehoben werden, — nein, ihr Aufhebungsprozess ist jeweils ein neues *Werk!*

Wichtigstes Beispiel: der Widerspruch zwischen der Herkunft /Semantik/ Hörweise der funktionalharmonischen Akkorde und der temperierten Stimmung. Oder (ähnlich strukturiert und ähnlich wichtig) der zwischen gleichlang notierten Taktzeiten und deren physikalisch unterschiedlich langer Ausführung. Oder der immanente Widerspruch im Klavierquintett zwischen Instrumenten mit fester und kontinuierlicher Stimmung.

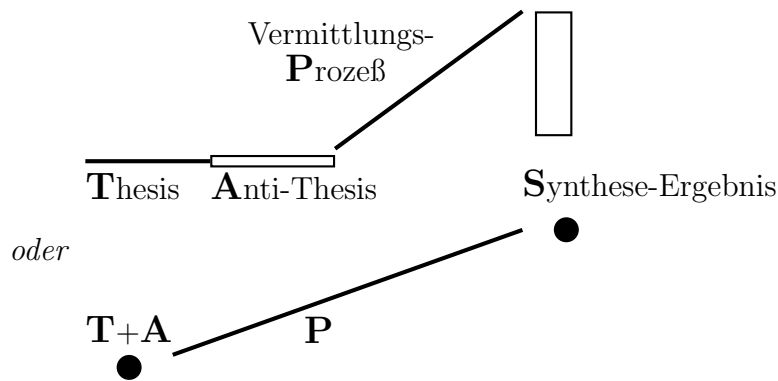


Abbildung 9: Ein Grundmodell musikalischer Dialektik

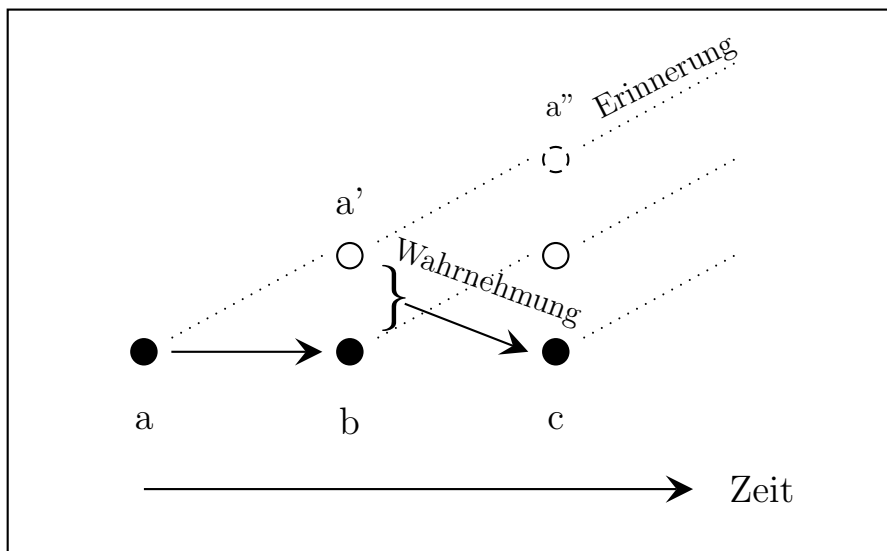


Abbildung 10: Erwartung als Keimzelle kleinsträumiger Dialektik

Wiederum noch eine Schicht tiefer liegt die Dialektik im Wahrnehmungsprozess selbst: Jedes Gesetzte wird wahrgenommen (hier: gehört) im Kontext des Vorangehenden; wenn a ein Gesetztes ist, dann ist das zeitlich folgende, b, bereits Antithese zu dem erwarteten Echo a'. b wird im Kontext von a wahrgenommen, und c bereits im Kontext des sich dadurch zwischen a, a' und b ergebenden Widerspruchs, siehe Abbildung 10.

3.2 Vermittlungsprozesse in der fis-moll-Sonate

Ein komplexes Werk wie meine zweite Klaviersonate beinhaltet nun derartige Widersprüche und Vermittlungen in den verschiedensten Größenordnungen und Parameterschichten.

Die konstitutiven und weiträumigen Vermittlungsprozesse sind nun grundsätzlich „überlappend“ oder „ablösend“ eingesetzt: Wenn der erste Widerspruch gerade mühselig sein Vermittlungsergebnis erreicht, — im selben Moment, ja,

mit dem selben Ereignis erhebt dann schon der übernächste sein häßliches Haupt!

So schraubt sich ein musikalisches Kunstwerk i.A. als *Wendel* in die Zukunft, — ist eine Synthese vollzogen, ist auch der nächste Widerspruch schon etabliert. Auf daß die Musik nicht aufhöre, die letzte Vermittlung immer in der Zukunft liege, und Hörer und Hörerin etwas zum Weiterpfeifen mit auf den Heimweg bekomme.

Abbildung 11 auf Seite 43 versucht das graphisch darzustellen:

Der ganz zu Beginn der fis-moll-Sonate aufgestellte erste, grundlegende und bis zuletzt treibende Widerspruch (W-1) ist ein typisches Beispiel für die gleichzeitige Setzung von These und Antithese: Die Aufstellung von vier kontrastierenden, unvermittelten Themen. Dies widerspricht dem zentralen ästhetischen Grundprinzip, das die *Minimalität willkürlicher Setzungen* fordert.

Der bereits in Takt 9 begonnene (aber erst viel später, z.B. mit dem dritten Auftreten eines Thema-Blitzes als solcher wahrgenommene) zweite Widerspruch ist der zwischen den Flächenteilen und den Blitz-Abläufen (W-2).

Ein dritter ist die unvermittelte Setzung des („eigentlich überflüssigen“) Kontraobjektes $e = B-A-C-H$ in Fläche I (W-3)

Der Vermittlungsprozess für W-1 besteht in der zunehmenden *kontrapunktischen Kombinerung* der zunächst als ünvereinbar erscheinenden Hauptmotive a bis d . Dieser Prozess geschieht zunächst in den eingestreuten Singularitäten, immer dichter werdend, aber noch punktuell bleibend. Dann immer weiter verdichtend, bis in die Df, in den Flächenformteil V, wo dann der oft-permutierte mehrthematische Verband $a+b+c+d$ in den Takten 277 ff. und 306 ff. die „materielle EXPRIMIERUNG des Syntheseergebnisses S-1“ ist.

Das Vermittlungsergebnis für W-2 besteht in Fläche VI, wo die monothematische Verarbeitung gleichsam „in den Blitz hineingefaltet“ ist, und ein zweiter Blitz in den ersten (gleichsam in sich selbst) verschachtelt erscheint, — der Blitz also in gewisser Weise zur Fläche geworden ist.

Die Antithese A-3 besteht darin, daß *außerhalb* „seiner“ Fläche I das Hauptmotiv a sehrwohl *ohne* seinen obligaten Kp e auftritt, und zwar in den Themenblitzen (und der Singularität Takt 148) wie auch, viel wichtiger noch, im kontrapunktischen Verband von Synthese-1 während der Df!

Die Synthese für W.3 besteht zunächst (a) im Auftreten von Nebenmotiv f , welches (a.1) die „Willkürlichkeit“ und „Häufung“ neuer Materialien (als Negation des zentralen o.e. ästhetischen Grundprinzips) noch fortsetzt und übersteigert, aber andererseits (a.2) ja als $a+b$ durchaus „innerlich“ mehrfach vermittelt ist (s.o. Abschnitt 2.3.4 auf Seite 25).

Des weiteren aber auch (2) durch das „Obligat-Werden“ von $a+e$ in der Schicht der Singularitäten, allerdings erst *nach* der Df, in der e ja vollständig fehlt!

Das Vermittlungs-Mittel von W-1 selbst (=Prozess-1=P-1), die *Technik* der kontrapunktischen Kombinierung, wird ihrerseits zur „Thesis-4“.

Als Antithesis dazu dient das in der Df=Fläche V neu einsetzende Nebenmaterial **g**. Es setzt nicht nur (anscheinend völlig, allemal ziemlich) unvermittelt ein, — es *sperrt* sich auch bewußt gegen jede Vermittlung, — zumindest gegen jede kontrapunktische Kombinierung, wird schnitt-haft einmontiert, und übernimmt so, je mehr die ursprünglich disparaten Thema-Blitze angepaßt und integriert werden, deren Rolle als Störenfried, den alten W-2.

Somit ist gerade dann wenn W-1 zur Synthese kommt, W-4 etabliert.

Die letztliche Synthese-4 findet in der Cd statt: In Takt 464 (mit Auftakt) wird dann *g* *doch* kontrapunktisch kombiniert, zusammen mit **b+c+d**.

Diese Synthese-4 aber wiederum ist Antithese zur (als These gesehenen) Synthese-1: Es *fehlt* nämlich hier das Hauptmotiv **a**! Dies etabliert in gewisser Weise einen abermaligen Widerspruch, W-5!

Die allerletzten Takte beinhalten einen neuen, kaum erkennbaren Einsatz von **a +e**, klanglich realisiert durch das **Aufheben der Tasten**.

Dieser Einsatz ist somit zuerst letztes Auftreten (der materiellen Exprimierung) von Synthese-3, der Wieder-Obligatheit von **a+e**, siehe gestrichelte Linien in Abb. 11.

Zum zweiten aber ist dieser Einsatz aber Reaktion (Antithese, oder Beginn einer Synthese?) auf W-5, die vorangehende, in Bezug auf **a** ja unvollständige Synthese **g+b+c+d**. Dies ist mitnichten eine rein theoretische Überlegung, sondern in der Rezeption wohl durchaus wirkmächtig. Die Erwartung von **a** ist ein wirk-liches Spannungsverhältnis, wie in der Dreiecks-

gestalt

		a
	b	
c	c	
d	d	d

 in Abbildung 2 auf Seite 9 schön sichtbar wird¹¹.

Bildet der weiträumigere Vordergrund und der dispositionelle Mittelgrund so einen wörtlichen „Rück-Lauf“ des Themenblitzes, so scheint, ganz im Gegenteil, im Vordergrund eine Rück-kehr zum Anfang stattgefunden zu haben:

Der halb-verschwiegene Einsatz **a+e** wirkt wie der Anfang der Fläche I und *gleichzeitig* wie der (ganz schnell wieder abgebrochene!) Anfang eines Themenblitzes.

In den allerletzten Noten wird somit einerseits (neben S-3) auch noch schnell die Synthese S-2 ein weiteres Mal vollzogen und damit ein Bogen geschlossen. Andererseits aber wird auch auf's deutlichste eine weitere Drehung der dialektischen Schraube **begonnen**.

Diese aber müssen Hörerin und Hörer dann selber weiterdenken.

¹¹In Fläche VI werden **c** und **d** recht ausführlich kontrapunktiert, und **b** nur intermittiert. Im „Erlösungs-Kontrapunkt“ tritt (durch diese zentrale syntaktische Stelle auf's deutlichste herausgehoben) nun endlich **b** zu **c** und **d**, aber **a** fehlt noch immer. So ist gerade durch diese *negative* Maßnahme das Dreieck als *Tendenz* gar noch verstärkt.

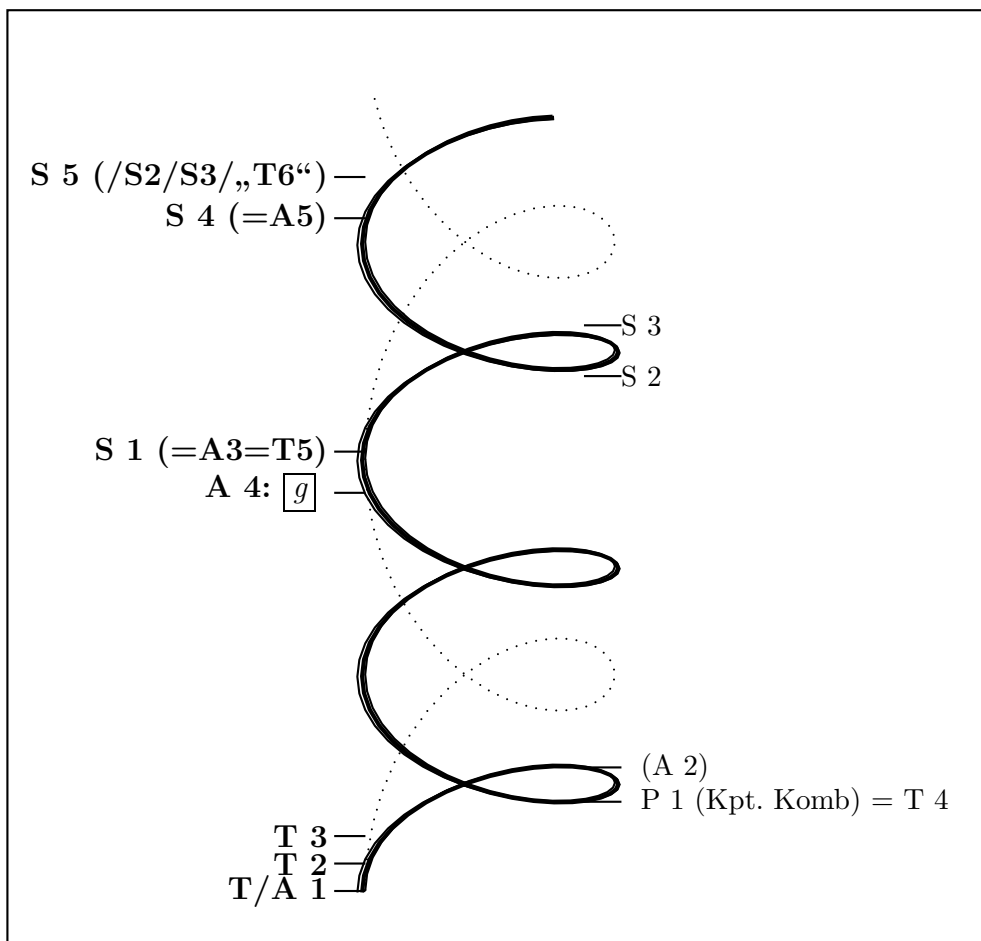
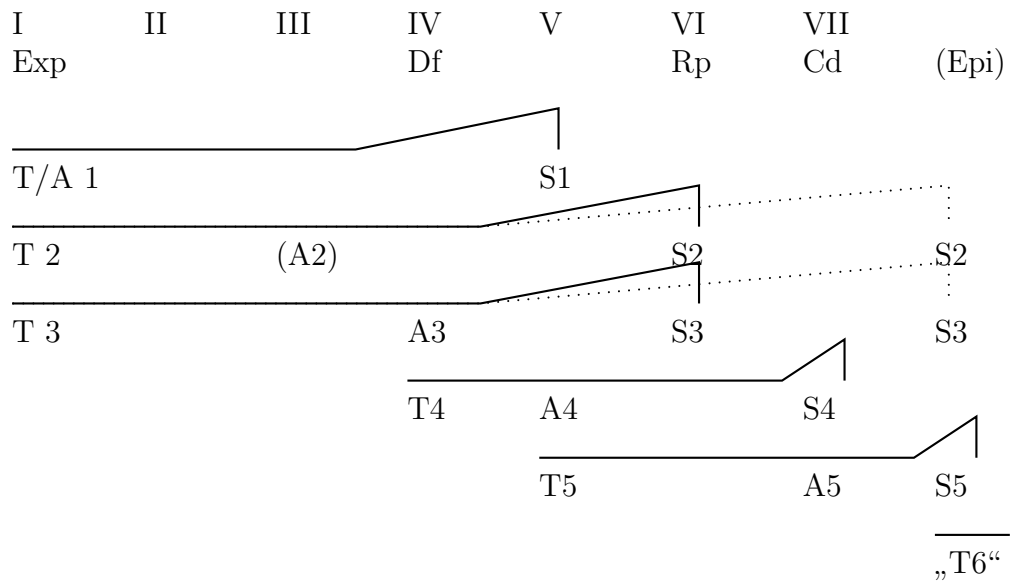


Abbildung 11: Keile der Konflikte / Wendel der Vermittlung

4 Zur Aufführung

Wir verweisen hier auf den allgemeinen Text „Grundsätzliche Anmerkungen zur Klangbehandlung in meinen Werken für Pianoforte (solo und mit Gesang)“ [2].

Dessen zentraler Gedanke ist, daß die Klavierwerke des Verfassers eigentlich für den Interpreten selbst, oder aber für maximal sechs bis sieben Lauschende geschrieben wurden, die (in einer Kammer ;-) sich um den Interpreten und sein Instrument versammeln, ihm auf die Finger sehen und die leisesten Resonanzen noch verspüren können.

So ist z.B. fraglich, daß der finale Themeneinsatz (Takt 186), in welchem der Kontrapunkt aus **a** und **e** *ex negativo*, durch das Aufheben der Tasten erklingt, weiter als zwei Meter entfernt noch wahrnehmbar ist, — ähnliche Probleme an vielen anderen Stellen ;-(

Vielleicht aber dachte der Verfasser, als Kind seiner Zeit, unbewußt doch allemal an eine elektro-akustische „Produktion“.

5 Zur Fassung für zwei Klaviere

Die Satztechnik des Verfassers ist allemal determiniert von kontrapunktischen und harmonischen Überlegungen des Mittelgrundes, die dann die Vordergrundgestalt ausschließlich dienend realisieren soll. Deshalb ist sie manchmal zugegebenermaßen etwas unpianistisch.

So sind einige Stellen, die sich aus der kontrapunktischen Logik zwangsläufig ergeben, in der Tat kaum realisierbar¹² (z.B. der Kp. **a+c** in Takt 260, r.Hd., oder **b+c** in Takt 268, l.Hd., oder **a+b+c+d** in Takt 306 *ff*).

Wenn auch dem durchaus zuzustimmen ist, daß der Konflikt zwischen Mittelgrund-Disposition und konkreter instrumentaler Ausführbarkeit ein *fruchtbarer* und u.U. *materialgenerierender*, ja gar *strukturbildender* Konflikt ist, dem der Komponist nicht ohne weiteres ausweichen dürfe, so ist aber auch der von einem berühmten, leider kürzlich verstorbenen Kollegen geäußerte Standpunkt „Was kümmert mich seine elende Geige ?!“ eine u.U. legitime Arbeitshaltung.

Dennoch aber ist die *Verständlichkeit* der Mittelgrund-(Material-)Prozesse durch die Vordergrundgestalt selbstverständlich oberstes Ziel des Komponisten. Deshalb also die Idee, durch eine Aufteilung auf zwei Klaviere sowohl die Realisierung zu erleichtern, als auch, noch wichtiger, die Durchhörbarkeit des Satzes in seiner Darstellung deutlich zu erhöhen, — z.B. indem jene Praller in Motiv **b** rekonstruiert werden, die im zweihändig-mehrstimmigen Satz weggelassen werden mußten.

¹²...und einige dieser, neben anderen Stellen, auch kaum *notierbar*, wie der Notensteher, Hr. KRÖMANN, <http://www.neue-musik-notensatz.de>, immer wieder leise fluchend feststellen durfte.

6 Zwei scheinbar mystische Nachworte

6.1 Die Sieben

Im *Nachhinein* scheint alles aufs wunderbarlichste durch die Zahl „Sieben“ organisiert zu sein:

0. Die fis-moll-Sonate ist das siebente Stück (des ersten Heftes) der *Formen von Fuge*.
1. Sieben Motive (4 Haupt- und 3 Nebenmotive) bilden das Material.
2. Sieben Flächen-Teile bilden die Großform, ...
3. ... unterbrochen von sieben Thema-Blitzen.
4. Die Exposition (in ihrer kürzesten und geschlossensten Interpretation) hat sieben Formteile (=drei Flächen und vier Thema-Blitze).
5. Siebenmal setzt das *Largo*-Motiv **g** ein.
6. Die zwei- und dreithematischen Kombinationen sind zusammen vierzehn(14), siehe oben Abbildung 5 auf Seite 17.
7. Abgesehen von den „perfekten“, „gesättigten“ *vier*-thematischen Verbänden gibt es (an zwei- und dreithematischen) sieben(7) Flächen und sieben(7) Nur-Singularitäten, — siehe oben Abbildung 4 auf Seite 16
8. Von den 21 möglichen Kombinationen von zwei Motiven erscheinen sieben(7) als Singularitäten, wenn man nur das als obligat exponierte und grundsätzlich anders behandelte **a+e** nicht mitzählt, siehe auch diese Tabelle!

Leider gibt es aber auch ...

- ...einen achten und neunten „abgebrochenen“ Einsatz des Thema-Blitzes, andeutungsweise in Takt 420, aber eindeutig gemeint und das Ziel der gesamten Entwicklung markierend am Schluß des Werkes,
- ... und nur *sechs* der sieben möglichen drei- und vier-thematische kontrapunktische Verbände,
- ... und *acht*mal erscheint (in Fläche oder als Singularität) das **e**-Motiv B-A-C-H.

Das ist sehr schade!

Vielleicht sollte der Verfasser das Werk dahingehend nochmals überarbeiten ?-)

6.2 Arbeit und Analyse

Der geneigte Leser sei nämlich bzgl. vorangehender ironischer Bemerkung ernsthaft versichert, daß *alle* im vorigen aufgezählten strukturellen und quantitativen Erkenntnisse völlig *a posteriori* gewonnen sind.

Auch die eben aufgezählten Funktionen der Zahl Sieben, und die wunderschön-schiefsymmetrische Taktgliederung der Großform mit ihrer Mittelmarkierung und ihrer Umspielung des Goldenen Schnittes waren dem Autor bei der Erstellung des Werkes *völlig unbekannt*.

Vielmehr erschienen sie (zu seiner Überraschung und Freude) explizit erst bei der Erstellung vorliegender Analyse, welche nach der Erstellung einer Reinschrift¹³ und der damit verbundenen Takt-Nummerierung überhaupt erst möglich war.

Was erscheinen könnte als „von außen nach innen“ streng disponiert, ist in der Tat entstanden als „von innen nach außen“ kleinteilig induziert.

Um dies zu „belegen“ sei, wenn es auch etwas selbst-desavouierend ist, im Interesse der musikwissenschaftlichen Wahrheit der Entstehungsprozess der fis-moll-Sonate kurz beschrieben:

Ausgangspunkt war eine Wanderung mit meinem Schulfreund CH.L. (Widmungsträger des ersten Stückes der *Formen von Fuge*) unterhalb der Schellenberger Isenburg. Dort durch den Wald wandernd stellte ich mir im Rahmen des Projektes *Formen von Fuge* die Aufgabe, mir selbst eine fugentechnische „Aufgabe“ zu stellen, die ich nicht lösen könnte.

Unmittelbares und sofortiges Ergebnis war der Thema-Blitz.

Nun begann eine fast zwanzigjährige Arbeit. Unmengen von Skizzen und Detailentwürfen entstanden, aber kein Land war zu sehen, geschweige denn ein großformales Konzept.

Die Aufgabe war gelöst, da die Aufgabe sich als nicht lösbar erwies.

Nach ca. fünfzehn Jahren und ungezählten vergeblichen Anläufen setzte ich mich hin und schrieb Skizze um Skizze säuberlich ab. Nach wiederum geraumer Zeit (das war, als Freund ST.J. drei Tage bei der Bundeswehr diente) packte mich wieder der Mut, ich fotokopierte¹⁴ diese Skizzen, griff zur Papierschere und schnibbelte und klebte Stückchen an Stückchen, bis ein Ding fertig war, von dem ich plötzlich erkannte, daß es eine „zweite Klaviersonate“ war.

Selbstverständlich wurden während dieses Klebens einige „grobe“ großformale Dispositionen bewußt getroffen, z.B. der Repriseneinsatz und die Dislokation der exponierenden Fläche von Motiv c in die Reprise.

Darüber hinaus aber fielen bewußte Entscheidungen nur auf der Mikro-Ebene; die formale Architektur mit ihren oben aufgewiesenen „schönen Proportionen“ und sinnvollen Singularitäten ergab sich „unbewußt“, durch das Wirken des Weltgeistes höchstderoselbst, oder durch die immanente Konsistenz des konkreten Handelns (=Klebens).

¹³...verfertigt durch Hrn. KRÖMANN, <http://www.neue-musik-notensatz.de>

¹⁴Dieser „Technik“ verdankt sich auch die m.W. einzige notengetreue Wiederholung in meinem Gesamtwerk, die in Fläche VI.

Literaturverzeichnis

- [1] LEPPER, MARKUS: *Singularitäten und "transzendierender Formteilrhythmus" in der cis-moll-Fuge des ersten Bandes des "Wohltemperierten Clavieres"*. senza-tempo, Kleines Archiv für Musikphilosophie, (1), 1998. <http://markuslepper.eu/papers/lepper-st1.pdf>.
- [2] LEPPER, MARKUS: *Grundsätzliche Anmerkungen zur Klangbehandlung in meinen Werken für Pianoforte (solo und mit Gesang)*. 1999. <http://markuslepper.eu/papers/klangklavier.pdf>.
- [3] LEPPER, MARKUS: *Wege zum Weihnachtsoratorium*. senza-tempo, Kleines Archiv für Musikphilosophie. MUP e.V., Essen, December 2002. <http://markuslepper.eu/papers/st6.pdf>.
- [4] LEPPER, MARKUS: *Zum Formplan meiner f-moll-Sonate*. 2009. <http://markuslepper.eu/papers/fmollson.pdf>.