

Das Ostinato als Kompositionstechnik in der Symphonik des 19. Jahrhunderts

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Desiree Mayer
aus Göppingen
2016

Erstgutachter: Prof. Dr. Hartmut Schick
Zweitgutachter: Prof. Dr. Wolfgang Rathert
Datum der mündlichen Prüfung: 06.07.2016

Desiree Mayer

Das Ostinato als Kompositionstechnik
in der Symphonik des 19. Jahrhunderts

Dissertationen der LMU München

Band 25

Das Ostinato als Kompositionstechnik in der Symphonik des 19. Jahrhunderts

von
Desiree Mayer



Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

Herausgegeben von der
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität
Geschwister-Scholl-Platz 1
80539 München

Mit **Open Publishing LMU** unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.

Text © Desiree Mayer 2019
Erstveröffentlichung 2019
Zugleich Dissertation der Universität zu München 2016

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.dnb.de>

Herstellung über:
readbox unipress
in der readbox publishing GmbH
Am Hawerkamp 31
48155 Münster
<http://unipress.readbox.net>

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-219427>

978-3-95925-088-7 (Druckausgabe)
978-3-95925-089-4 (elektronische Version)

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	XIII
I Einleitung.....	1
1 Literaturüberblick.....	5
2 Das Ostinato in der Musikgeschichte.....	10
2.1 Begriffsgeschichte	10
2.2 Das Ostinato in der schriftlich fixierten musikalischen Praxis..	12
3 Reflexionen zur Werkauswahl und Herangehensweise	15
II Terminologie.....	27
1 Beispielhafte Definitionen	28
2 Grundlegende Eigenschaften des Ostinatos.....	31
2.1 Erste Bedingung: Die Beschaffenheit des Modells.....	33
2.1.1 Das rhythmische Modell als Grundvoraussetzung	34
2.1.2 Das melodisch-rhythmische Modell, das strikte Ostinato und die Sequenz	36
2.1.3 Das harmonisch-rhythmische Modell.....	38
2.1.4 Zusammenfassung zu den Kriterien des Modells	40
2.2 Zweite Bedingung: regelmäßige, hartnäckige Wiederholung ..	41
2.3 Einprägsamkeit und Bedeutung von ostinaten Strukturen	45
2.3.1 Die Einprägsamkeit des Modells	46
2.3.2 Das Verhältnis der Stimmen im symphonischen Satz..	48
2.3.3 Das Ostinato im Kontrast zu sich verändernden Parametern	53
2.3.4 Einprägsamkeit und Bedeutung des Ostinatos in einem symphonischen Werk.....	54

3	Definition: Das Ostinato in der Symphonik des 19. Jahrhunderts	56
3.1	Die Ausprägungen des Ostinatos: striktes, rhythmisches und variiertes Ostinato.....	56
3.2	Das Quasi-Ostinato und der Effekt des Ostinaten	61
3.3	Das Ostinato als Kompositionstechnik.....	62
III	Funktionen des Ostinatos in der Symphonik des 19. Jahrhunderts	65
1	Das Ostinato als Strukturelement in der symphonischen Form	67
1.1	Das Ostinato als zielgerichtetes Strukturelement	69
1.1.1	Die ostinate Struktur als Überleitung in Beethovens Fünfter Symphonie	70
1.1.2	Das Ostinato als Steigerungsmittel	73
1.1.2.1	Ein striktes Ostinato in Schumanns <i>Rheinischer Symphonie</i>	73
1.1.2.2	Ostinate Steigerungswellen in Wagners <i>Tristan und Isolde</i>	74
1.1.2.3	Das steigende rhythmische Ostinato in Ruffs Dritter Symphonie.....	77
1.1.3	Das auspendelnde Ostinato in Beethovens <i>Pastorale</i> , Liszts <i>Orpheus</i> und Bruckners Achter Symphonie	79
1.1.4	Gemeinsamkeiten und Unterschiede zielgerichteter Ostinati.....	82
1.2	Das Ostinato als statisches Strukturelement	83
1.2.1	Das Ostinato als Höhepunktgestaltung.....	83
1.2.1.1	Schlussostinati in Beethovens Symphonien ..	84
1.2.1.2	Ein striktes Ostinato als Höhepunkt in Schuberts Großer C-Dur Symphonie	86
1.2.1.3	Liszts Höhepunkt-Ostinato im „Inferno“ der <i>Dante-Symphonie</i>	88
1.2.1.4	Der ostinate Höhepunkt vor dem zweiten Thema in Dvořáks Erster Symphonie	89

1.2.1.5	Ein striktes harmonisches Schlussostinato in Čajkovskijs Zweiter Symphonie.....	91
1.2.1.6	Das Ostinato im Formschema der Bruckner- Symphonie	92
1.3	Schlussfolgerungen zum Ostinato als Strukturelement	98
1.3.1	Ostinati im Rahmen von acht Takten	99
1.3.2	Ostinati außerhalb der „carrure“ von acht Takten.....	103
2	Das Ostinato als konstitutives Element im symphonischen Satz.....	106
2.1	Motivischer Zusammenhalt durch ein Ostinato	107
2.1.1	Ein ostinat wiederholter motivischer Kern in Beethovens <i>Pastorale</i>	109
2.1.2	Antrieb und Statik durch ostinate Motivik in Beethovens Siebter Symphonie	113
2.1.3	Das Ostinato als motivische Kraft in Rubinstein's <i>Symphonie dramatique</i>	117
2.1.4	Beethoven als Vorbild: Motivisch konstitutive Ostinati in Bruckners Scherzi.....	118
2.1.5	Ein motivisch und programmatisch konstitutives Ostinato in Liszts <i>Von der Wiege bis zum Grabe</i>	123
2.1.6	Zusammenfassung zum motivisch konstitutiven Ostinato	125
2.2	Gattungsinhärente ostinate Strukturen als Stilmittel	126
2.2.1	Gattungsinhärente Ostinati in Berlioz' Märschen.....	128
2.2.2	Der ostinate Saltarello in Mendelssohns Vierter Symphonie.....	133
2.2.3	Das Quasi-Ostinato in Liszts Trauermarsch-Episoden..	135
2.2.4	Der Basso ostinato im Finale von Brahms' Vierter Symphonie.....	138
2.2.5	Zwischen Totenmarsch und Kanon: der dritte Satz in Mahlers Erster Symphonie	140
2.3	Konstitutive Ostinati in der Programmmusik.....	144
2.3.1	Direkte Programmausdeutung durch Ostinati in Naturdarstellungen.....	147

2.3.1.1	Naturdarstellung durch programmatisch eingesetzte Ostinati in Beethovens <i>Pastorale</i>	147
2.3.1.2	Ein programmatisches Ostinato in Mendelssohns Konzertouvertüre <i>Zum Märchen von der schönen Melusine</i>	148
2.3.1.3	Ostinati als Versinnbildlichung des Wassers in Dvořáks <i>Vodník (Der Wassermann)</i>	151
2.3.1.4	Naturdarstellung mittels geschichteter Ostinati in Smetanas <i>Z českých luhů a hájů (Aus Böhmens Hain und Flur)</i>	153
2.3.2	Konkrete Nachahmung von mechanischen Bewegungen durch Ostinati	156
2.3.2.1	Ein Sonderfall: Das Mechanische im zweiten Satz von Beethovens Achter Symphonie	157
2.3.2.2	Programmatische Nachahmung des Totenglöckchens in Berlioz' <i>Roméo et Juliette</i>	159
2.3.2.3	Das Mechanische des Ostinatos als Klangbild in Wagners <i>Rheingold</i>	163
2.3.2.4	Das Ostinato als Klangbild des Pferderitts bei Berlioz, Liszt und Raff	165
2.3.2.5	Ostinate Bewegungsnachahmung in Liszts <i>Von der Wiege bis zum Grabe</i>	171
2.3.2.6	Die gleichförmige Bewegung des Spinnrads in Dvořáks <i>Zlatý Kolovrat (Das goldene Spinnrad)</i>	172
2.3.3	Fazit zur direkten Programmausdeutung mittels eines Ostinatos	174
2.3.3.1	Anmerkungen zum rhythmischen Ostinato und der Sequenz	175
2.3.4	Indirekte Programmausdeutung durch Ostinati	178
2.3.4.1	Eine groteske Klangkulisse: Ostinati in Berlioz' <i>Symphonie fantastique</i>	178
2.3.4.2	Die Hölle als Stimmungsbild im „Inferno“ der <i>Dante-Symphonie</i> von Liszt	185

2.3.4.3	Ostinati im Kontext des Programms der <i>Manfred</i> -Symphonie von Čajkovskij	187
2.4	Konstitutive Ostinati und ihre Bedeutung für die Form	191
3	Das Ostinato im mehrstimmigen symphonischen Satzgefüge	197
3.1	Zweiteilung des Satzes	200
3.1.1	Das Begleitostinato im zweigeteilten Satz	202
3.1.1.1	Eine ostinate Achtelbegleitung in Borodins Erster Symphonie.....	202
3.1.2	Die Bedeutung der Harmonik bei begleitenden Ostinati	204
3.1.2.1	Das Ostinato als harmonische Achse in Beethovens Erster Symphonie	206
3.1.2.2	Ein begleitendes ostinates Pendel im Finale von Čajkovskijs Fünfter Symphonie.....	207
3.1.2.3	Ein Begleitostinato als harmonisches Fundament in Čajkovskijs <i>Pathétique</i>	209
3.1.2.4	Ähnlichkeit zwischen Ostinato und Orgelpunkt	211
3.1.3	Begleitostinati mit besonderen Funktionen	212
3.1.3.1	Eine Vordergrund-Hintergrund-Blende in Beethovens Zweiter Symphonie	213
3.1.3.2	Programmatische Begleitostinati in der Naturdarstellung.....	214
3.1.3.3	Begleitostinati in den Programmsymphonien von Berlioz	216
3.1.4	Die ostinate Unterlage	221
3.1.4.1	Eine ostinate Unterlage im Kopfsatz von Borodins Erster Symphonie	223
3.1.4.2	Das Paukenostinato in Čajkovskijs Zweiter Symphonie als ostinate Unterlage.....	225
3.1.4.3	Die ostinate Unterlage des ersten Themenfelds in Bruckners Sechster Symphonie	227

3.2	Das Ostinato im mehrschichtigen Satz	232
3.2.1	Intensitäts- und Ausdruckssteigerung durch verschiedene parallele Ostinati	234
3.2.1.1	Ein mehrstimmiges Ostinato am Ende der Neunten Symphonie von Beethoven	235
3.2.1.2	Ostinati im Unisonothema des Kopfsatzes von Bruckners Zweiter Symphonie.....	236
3.2.1.3	Höhepunktgestaltung durch gleichzeitige Ostinati in Sibelius' <i>En saga</i>	238
3.2.2	Aufbau aus dem Nichts mit ostinaten Strukturen	243
3.2.2.1	Raumwirkung durch Ostinati in Bruckners Dritter Symphonie	244
3.2.3	Programmausdeutung von Zauber und Magie durch Ostinati im Klangkontinuum	249
3.2.3.1	Ostinati im Klangkontinuum in Berlioz' „La Reine Mab“ aus <i>Roméo et Juliette</i>	250
3.2.3.2	Das Klangkontinuum im zweiten Satz von Čajkovskijs <i>Manfred</i>	252
3.3	Verdichtung der Stimmen: Das Ostinato und die Klangfläche	256
3.3.1	Beethovens <i>Pastorale</i> als Vorbild für Klangflächen als Naturdarstellung	260
3.3.2	Natur als Zustand im Vorspiel zu Wagners <i>Rheingold</i>	262
3.3.3	Die Klangfläche am Beginn des „Purgatorio“ in Liszts <i>Dante-Symphonie</i>	265
3.3.4	Das „Magnificat“ am Ende der <i>Dante-Symphonie</i> als Klangflächenkomposition	269
3.3.5	Der Klanghintergrund aus ostinaten Strukturen in Liszts <i>Die Ideale</i>	271
3.3.6	Der „Feuerzauber“ in Wagners <i>Die Walküre</i> und seine ostinaten Elemente	273
3.3.7	Klangflächen in Symphonischen Dichtungen von Dvořák und Sibelius	277
3.3.8	Das Ostinato als Klangflächenelement.....	282
3.4	Fazit zum Ostinato als räumliche Komponente im symphonischen Satz.....	287

IV	Schlussbemerkungen	293
1	Zusammenfassung	294
2	Ausblick	299
V	Literaturverzeichnis	313
VI	Notenausgaben.....	323
VII	Abbildungsverzeichnis.....	329
VIII	Notenbeispiele.....	331

Danksagung

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um die leicht überarbeitete Fassung meiner 2016 an der Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU) eingereichten Dissertation. Die Fertigstellung dieser Arbeit wurde durch ein Abschlussstipendium des GraduateCenter^{LMU} gefördert, wofür ich mich herzlich bedanke.

Für die Aufnahme meiner Arbeit in die Reihe der Dissertationen der LMU sowie für die gute Zusammenarbeit bedanke ich mich beim Referat für elektronisches Publizieren an der LMU. Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Hartmut Schick, der meinen Arbeitsprozess stets mit großem Interesse verfolgt hat. Ihm danke ich für Betreuung und inhaltliche Anregungen, welche wesentlich zur Erstellung dieser Arbeit beigetragen haben, sowie für die Möglichkeit meine Fortschritte regelmäßig in seinem Doktorandenkolloquium zu präsentieren. Weiterhin danke ich meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Wolfgang Rathert für das Interesse an meiner Dissertation, die Bereitschaft, das Zweitgutachten zu übernehmen und die Möglichkeit, zusätzlich in seinem Kolloquium zu referieren. Katharina Kühn und Jutta Weis danke ich ganz herzlich für das Lektorat, Theresa Henkel für die Notenbeispiele. Für inhaltliche Anregungen, aufmunternde Gespräche und die bedingungslose Unterstützung meines Promotionsprojekts danke ich insbesondere Benedikt Stampfli. Danken möchte ich zudem Julia Zupancic, Serina Hirschmann, Julia Endres, Anita Svach und Andreas Flad für zahlreiche Gespräche und Ermutigungen während der gesamten Promotionszeit. Gedankt sei schließlich allen Freunden und meiner Familie für ihre Unterstützung während meiner Promotionsjahre.

I Einleitung

Das Ostinato ist ein musikalisches Phänomen, das genauso uner-schöpflich ist wie die Musik selbst. Wiederholte Passagen und Motive bis hin zu mehreren gleichzeitig erklingenden ostinaten Strukturen treten in der Musik immer wieder auf. Das Ostinato als die Wiederkehr des immer Gleichen, die hartnäckige Wiederholung eines identischen musikalischen Gebildes ist allerdings ein ambivalentes Phänomen. Es befremdet durch Starrheit und Unbeweglichkeit auf der einen Seite und fasziniert durch Intensität auf der anderen. Diese Ambivalenz macht das Ostinato zu einem besonderen kompositorischen Mittel, das oft auf bemerkenswerte Weise eingesetzt wird. In der abendländischen Kunstmusik erweist es sich als epochen-, stil- und gattungsübergreifende, konstitutive und stimmungsbildende Kompositionstechnik.

Eine Studie, die sich mit dieser Technik innerhalb der symphonischen Hauptwerke des 19. Jahrhunderts beschäftigt, liegt bisher nicht vor. Untersucht man aber das Ostinato als eine Kompositionstechnik in der Symphonik dieser Epoche, so stellen sich vor allem zwei zentrale Fragen: Erstens, wie lässt sich ein Ostinato im symphonischen Satz definitorisch eingrenzen? Und zweitens, in welchen Funktionen tritt ein Ostinato in diesem Kontext auf? Um entsprechende Antworten zu finden, wird dem Hauptteil dieser Arbeit ein Kapitel zur Terminologie vorangestellt. Im Hauptteil selbst wird sowohl ein problemgeschichtlicher als auch ein typologischer Ansatz verfolgt. Dieses Vorgehen resultiert aus der paradox anmutenden Erkenntnis, dass sich einerseits immer wieder die gleichen werkübergreifenden Typen des Ostinatos innerhalb der Symphonik zeigen, dass aber andererseits auch ein Wandel des Ostinatos zu beobachten ist, der mit den ästhetischen und satztechnischen Veränderungen im 19. Jahrhundert einhergeht. In den drei Großkapiteln dieser Arbeit werden exemplarisch Arten des Ostinatos herausgearbeitet – subsumiert unter der jeweiligen Funktion, als gliederndes Strukturelement, konstitutiver Formbestandteil und als räumliche Komponente im mehrstimmigen Satz. Neben diesen zentra-

len Funktionen des Ostinatos in symphonischen Werken des 19. Jahrhunderts wird ersichtlich, dass zu unterschiedlichen Zeitpunkten der Epoche verschiedene ästhetische und satztechnische Bedingungen für ostinate Strukturen bestehen. Gleichzeitig ist auch erkennbar, dass der dadurch bedingte Wandel keineswegs eine lineare Entwicklung darstellt. Denn auch für das Ostinato als kompositionstechnisches Phänomen in der Symphonik gilt Carl Dahlhaus' Aussage über die Gattung Symphonie: „Gerade wegen der ständigen Bezogenheit auf Beethoven zeichnet sich in der Geschichte der Symphonie kaum eine Kontinuität ab, die dem Topos von der Kette entspräche, in der sich ein Glied an das andere fügt.“¹ So zeigt sich das Ostinato beispielsweise in den Symphonien von Ludwig van Beethoven bis zu jenen von Robert Schumann, aber auch Jahrzehnte später bei Anton Bruckner innerhalb eines geradtaktigen Bauprinzips. Und auch bei Klangflächenkompositionen aus mehreren übereinandergeschichteten Ostinati, wie sie z. B. in Franz Liszts *Dante*-Symphonie auftreten, erweist sich Beethovens *Pastorale* als wichtiger Ausgangspunkt. Aber auch abgesehen von Beethoven als Bezugspunkt ist diese Epoche voll von nicht chronologisch zusammenhängenden Verknüpfungen. Für Bruckners strikt geradtaktiges Vorgehen mag z. B. Franz Schuberts Symphonik ein Vorbild gewesen sein und die ausladenden Steigerungspassagen, die mit ostinaten Strukturen gestaltet werden, könnten Richard Wagners Einfluss zeigen. Ein typologisches Vorgehen, das auf einer Chronologie fußt, ist daher bei dem großen Umfang des Repertoires besonders geeignet, das Ostinato als Kompositionstechnik in der Symphonik des 19. Jahrhunderts zu erforschen.

Das 19. Jahrhundert anhand der Symphonik zu thematisieren – bzw. umgekehrt die Symphonik anhand des 19. Jahrhunderts – geht auf die Neuerungen in der Musikgeschichte zurück, die in dieser Epoche

1 Dahlhaus, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber 1989, S. 125.

Zitate aus der Sekundärliteratur werden in dieser Arbeit behutsam an die neue deutsche Rechtschreibung angepasst. Gedichte, historische Quellen und Briefe werden selbstverständlich im Original belassen.

auf dem Gebiet des Symphonischen erfolgten, aber auch darauf, dass das Symphonische „eine zentrale Kategorie für die Musik dieses Zeitraums gewesen ist“².

Der Begriff der Symphonik ist dabei bewusst vage gehalten und nicht durch Gattungen spezifiziert. Der Grund dafür ist, dass auch Werke, die außerhalb der Gattung Symphonie stehen, unter ihm subsumiert und in die Untersuchung miteinbezogen werden können. Denn nach Beethovens neun Symphonien entwickeln sich, neben der mittlerweile etablierten viersätzigen Symphonie, weitere Gattungen, wie z. B. die Programmsymphonie, die Symphonische Dichtung und die Symphoniekantate. Durch einen breit gefassten Begriff des Symphonischen kann auch die vokal geprägte Symphonik, ausgehend von Beethovens Symphonie Nr. 9 in d-Moll, Gegenstand dieser Arbeit sein. Ostinati finden sich darüber hinaus natürlich auch in anderen Gattungen. Rein vokal geprägte Gattungen wie die Oper oder das Kunstlied bleiben in dieser Untersuchung außen vor, da sich das Ostinato als instrumentalmusikalisches Phänomen anders verhält als im Zusammenspiel mit Gesang: Das Ostinato ist in der Instrumentalmusik eine gliedernde und mitunter programmatisch wirksame Technik, wohingegen es in Verbindung mit Gesang meist ein Begleitphänomen darstellt. Schon in seiner historischen Funktion als Basso ostinato in Passacaglia und Chaconne des 17. Jahrhunderts ist das Ostinato konstitutiv für die jeweilige Tanzgattung. In der Kombination mit Gesang wird es aber meist durch die Präsenz einer menschlichen Singstimme in der Monodie oder der Strophenarie zur Begleitung.³ Das Konzert für ein solistisches Instrument und Orchester wird aus diesem Grund ebenfalls ausgeklammert.

In der Symphonik des 19. Jahrhunderts emanzipiert sich das Ostinato von seiner Bassfunktion, bleibt aber formgebend. Neben seiner gliedernden Funktion tritt außerdem die Verdeutlichung des Aus-

2 Dömling, Wolfgang, „Die Sinfonie als Form und Idee“, in: *Funk-Kolleg Musik*, Bd. 1, hrsg. von Carl Dahlhaus, Frankfurt am Main 1981, S. 221.

3 Vgl. von Troschke, Michael, Art. „Ostinato“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Sachteil 7, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1997, Sp. 1239.

drucksgehalts in den Vordergrund. Die Entwicklung hin zu Klangflächenkompositionen mittels Ostinati und einer damit einhergehenden Verräumlichung des symphonischen Satzes, die sich auch in der sukzessive erweiterten Orchesterbesetzung zeigt, ist ebenfalls eine Entwicklung des 19. Jahrhunderts. Das symphonische Repertoire dieser Epoche ist dennoch, in Hinblick auf das Ostinato, ein selten untersuchter Gegenstand. Der Grund dafür mag auch in der Fülle des Repertoires liegen und selbstverständlich kann auch in dieser Studie kein Anspruch auf Vollständigkeit bezüglich der untersuchten Werke erhoben werden. Gegenstand sind nur diejenigen, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts Einfluss auf die Profilierung der jeweiligen Gattung und des symphonischen Repertoires gehabt haben. Unter diesen Werken findet schließlich eine erneute Auswahl statt, je nach Bedeutung und Funktion des Ostinatos. Es kann also in dieser Studie keine umfassende Typologie erstellt werden. Ziel ist stattdessen, zentrale Funktionen des Ostinatos herauszuarbeiten und sie im Kontext des 19. Jahrhunderts zu spezifizieren.

1 Literaturüberblick

In der Forschungsliteratur zum Ostinato wird das 19. Jahrhundert meist nur am Rande thematisiert. Allgemein wird das Ostinato in dieser Epoche nicht als eine gängige Kompositionstechnik angesehen. „Seit zirka 1760 bis um die Jahrhundertwende sind bei keinem musikalischen Großmeister, auch bei Beethoven nicht, wirkliche Ostinatoformen nachweisbar“⁴, stellt Richard Litterscheid in seiner Dissertation *Zur Geschichte des Basso ostinato* (1928) fest. Mit der Jahrhundertwende ist der Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert gemeint, wie aus dem Kontext zu entnehmen ist. Auch Michael von Troschke konstatiert in seinem Artikel „Ostinato“ in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* einen „Rückgang der Ostinato-Praxis im 18./19. Jahrhundert“⁵. Laure Schnapper vertritt in *L'ostinato, procédé musical universel* (1998) die Meinung, dass das Ostinato dem Entwicklungsgedanken der romantischen Musik entgegenstehe und daher im 19. Jahrhundert kaum eingesetzt wurde – im 20. Jahrhundert hingegen eine Renaissance erlebte,⁶ und auch George Starobinski ist in seiner Studie *L'ostinato dans l'œuvre d'Alban Berg* (2000) dieser Auffassung: Die Technik des Basso ostinato konnte im klassischen Stil nicht überdauern und wurde erst wieder gebräuchlich als das tonale System zerbrach.⁷

Wie verhält es sich aber mit Ostinati, die nicht in der Funktion des Basso ostinato eingesetzt werden? Von Troschke geht auf die gewandelte Bedeutsamkeit der „ostinaten Figuration“ ein, die „vor allem als Mittel der Stimmungscharakteristik [...] oder als Konstruktions-

4 Litterscheid, Richard, *Zur Geschichte des Basso ostinato*, Marburg 1928, S. 34.

5 Von Troschke, Sp. 1239.

6 Vgl. Schnapper, Laure, *L'ostinato, procédé musical universel*, Paris 1998, S. 65: „Les compositeurs post-romantiques renouent avec la forme répétitive, dont la conception s'oppose au principe du développement, apanage de l'époque romantique. C'est ainsi que, après avoir été quasiment abandonné au XIX^e siècle, le procédé de l'ostinato renaît de façon spectaculaire au siècle suivant.“

7 Vgl. Starobinski, Georges, *L'ostinato dans l'œuvre d'Alban Berg. Formes et fonctions* (Publications Universitaires Européennes Série XXXVI Musicologie 201), Bern u. a. 2000, S. 20: „La technique du *basso ostinato* n'avait aucune chance de survivre dans le style classique“ und S. 21: „et ne redevient utilisable que lorsque le système tonal s'est effondré.“

mittel innerhalb längerer Entwicklungen und Steigerungen in Konzert und Sinfonie“⁸ verwendet wird. Von Troschke listet beispielhafte Passagen in Petr Čajkovskijs, Anton Bruckners und Gustav Mahlers Symphonien auf, die aber, vermutlich aufgrund der Knappheit des Lexikonartikels, nicht näher erläutert werden. Auch Kurt Westphal unterstreicht in seinem Aufsatz „Der Ostinato in der neuen Musik“ (1953) die neue Funktion des Ostinatos im 19. Jahrhundert: „Auch die Romantiker sind dem Reiz des gleichbleibenden Basses verfallen. Doch hat die ostinate Wiederholung einer Bassfigur [...] keine Formbedeutung mehr. Aus dem Konstruktionsmittel wurde ein Stimmungsmittel.“⁹ Insgesamt zeigt Westphal zwar verschiedene Funktionen des Ostinatos außerhalb der gliedernden Bassfunktion auf, thematisiert aber hauptsächlich ihre Verwendung im 20. Jahrhundert. Und auch von Troschkes Artikel und sein Literaturverzeichnis geben wenig konkrete Anhaltspunkte für eine Untersuchung des Ostinatos in der Symphonik des 19. Jahrhunderts. Das Ostinato ist in diesem Zeitraum also ein überwiegend unerforschtes Thema. Dieser Eindruck bestätigt sich in der unergiebigsten Suche nach Literatur zum Ostinato in dieser Epoche. Die meisten Forschungsarbeiten zum Ostinato beschäftigen sich mit dem Basso ostinato, worauf auch Schnapper hinweist.¹⁰ Eine Auswahl der Arbeiten ab den späten 1920er-Jahren verdeutlicht dies: In dieser Zeit erschienen mehrere deutschsprachige Publikationen, wie z. B. Lili Proppers Dissertation *Der Basso ostinato als technisches und formbildendes Prinzip* (1926), die bereits erwähnte Dissertation von Litterscheid *Zur Geschichte des Basso ostinato* (1928), Leopold Nowaks *Grundzüge einer Geschichte des Basso ostinato in der abendländischen Musik* (1932) und Lothar Walthers Buch *Die Ostinato-Technik in den Chaconne- und Arien-Formen des 17. und 18. Jahrhunderts* (1940). Gregor Bergers Studie *Der Ostinato als formbildendes Prinzip* (1971) ergänzt den Band *Ostinato, Chaconne, Passacaglia* (1957) und beschäftigt sich ebenfalls mit Basso ostinato-Kompositionen. Berger führt Beispiele für Kompositionen aus dem 16. bis ins 20. Jahrhundert auf.

8 Von Troschke, Sp. 1239.

9 Westphal, Kurt, „Der Ostinato in der neuen Musik“, in: *Melos* 3 (1953), S. 108–110.

10 Vgl. Schnapper, *Lostinato*, S. 61.

Für das Themengebiet der Symphonik des 19. Jahrhunderts sind diese Schriften allerdings nur begrenzt relevant.

Bedeutsam für die vorliegende Arbeit sind vor allem Schnappers, Starobinskis und Westphals Beiträge. Neben diesen Publikationen sind weiterhin der Lexikonartikel zum Ostinato von Georg Reichert in der ersten Ausgabe von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* und Schnappers Artikel in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Second Edition)* relevant. Schnapper beschäftigt sich außerdem in ihrer als Dissertation entstandenen Arbeit *Les Techniques de L'ostinato: Analyse et Typologie* (1993) mit dem Ostinato im Allgemeinen. Ihr Ziel ist es, eine umfassende Typologie des Ostinatos zu erstellen und seine Universalität über Epochen, Stile, Formen und Genres der Musik hinweg zu beweisen. Schnappers Arbeit verfolgt einen breiten Ansatz, der die abendländische Kunstmusik sowie die Musikethnologie miteinschließt. Sie liefert einen detaillierten Literaturüberblick und eine ausführliche Begriffsgeschichte des Ostinatos.¹¹ Ihre Untersuchungen bieten daher in definitorischer und typologischer Hinsicht wichtige Orientierungs- und Vergleichspunkte. Dies gilt auch für Starobinskis Schrift über das Ostinato in Alban Bergs Werken. Das erste Kapitel seines Buches geht ebenfalls sehr ausführlich auf die Begriffsgeschichte und das Ostinato als musikhistorisches Phänomen ein.¹² Im Überblick zur Begrifflichkeit und der Geschichte des Ostinatos in dieser Arbeit kann daher auf beide Autoren zurückgegriffen werden.

Während die Literatur zum Ostinato als freie Struktur, die nicht mehr dem Bass verhaftet ist und das 19. Jahrhundert betrifft, durchaus begrenzt ist, stellen die Komponisten des 20. Jahrhunderts und ihr Gebrauch des Ostinatos vermehrt einen Untersuchungsgegenstand dar. Dies zeigt sich an einigen ausgewählten Studien, wie z. B. Starobinskis Arbeit, aber auch an Serge Guts Aufsatz „Le phénomène répétitif chez Maurice Ravel“¹³ (1990). Günther Metz behandelt in

11 Vgl. ebd., S. 15–76.

12 Vgl. Starobinski, S. 1–40.

13 Vgl. Gut, Serge, „Le phénomène répétitif chez Maurice Ravel. De l'obsession à l'annihilation incantatoire“, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 21.1 (1990), S. 29–46.

seiner Studie *Melodische Polyphonie in der Zwölftonordnung. Studien zum Kontrapunkt Paul Hindemiths* (1976) ebenfalls das Ostinato als Kompositionstechnik. Auch in systematischen Arbeiten wie Siegfried Borris' *Der Schlüssel zur Musik von heute* (1967), Hellmuth Christian Wolffs *Ordnung und Gestalt. Die Musik von 1900 bis 1950* (1978) oder auch in neueren Publikationen wie Christoph Wünschs *Satztechniken im 20. Jahrhundert* von 2009 wird das Ostinato als Kompositionstechnik untersucht.¹⁴ Die Zeugnisse von Komponisten selbst tragen ebenfalls dazu bei: Über die Verwendung des Ostinatos schreiben Igor Stravinskij¹⁵, Olivier Messiaen¹⁶, Steve Reich¹⁷ oder La Monte Young¹⁸.

Der eingeschränkten Informationslage zum Ostinato in der Symphonik des 19. Jahrhunderts steht schließlich die Fülle an Forschungsliteratur zur Symphonik allgemein gegenüber. Die Überblickswerke von Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), und Wolfram Steinbeck und Christoph von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik* (Handbuch der musikalischen Gattungen 3,1), sind für die Einordnung symphonischer Werke eine wichtige Grundlage. Bezugnahmen auf das Ostinato finden sich in Monographien zu den symphonischen Werkgruppen, Aufsätzen und den einschlägigen Lexikonartikeln zu den jeweiligen Komponisten selten, und wenn dann nur exkursorisch und begrifflich vage.

14 Vgl. Wünsch, Christoph, *Satztechniken im 20. Jahrhundert*, Kassel u. a. 2009, S. 102–107: Kapitel „Schichtung und Ostinato“.

15 Vgl. Strawinsky, Igor, *Leben und Werk – Von ihm selbst. Erinnerungen. Musikalische Poetik, Antworten auf 35 Fragen*, Zürich, Mainz 1957.

16 Vgl. Messiaen, Olivier, *Technik meiner musikalischen Sprache*, übersetzt von Sieglinde Ahrens, Paris 1966.

17 Vgl. Reich, Steve, *Writings about Music*, Halifax 1974.

18 Vgl. Young, La Monte/Zazecla, Marian, *Selected Writings*, München 1969.

Umso wichtiger ist es, mit dieser Studie eine Definition des Ostinatos zu erbringen, die für das 19. Jahrhundert gilt und das symphonische Repertoire dieser Epoche auf das Ostinato hin zu untersuchen. Die vorliegende Arbeit leistet damit einen Beitrag, der sich als Brücke zwischen den Forschungsarbeiten zum Basso ostinato und den Untersuchungen zum Ostinato im 20. Jahrhundert versteht.

2 Das Ostinato in der Musikgeschichte

Das Ostinato ist in der Musikgeschichte sowohl ein Terminus mit wechselnder Bedeutung als auch ein unterschiedlich eingesetztes Kompositionsmittel. Der folgende Überblick über die geschichtlichen Voraussetzungen des Ostinatos erfolgt daher in zwei getrennten Abschnitten zur Begriffsgeschichte und zum Ostinato in der schriftlich fixierten Musikpraxis.

2.1 Begriffsgeschichte

Die Begriffsgeschichte des Terminus „Ostinato“ zeigt seine verschiedenen Bedeutungen innerhalb der abendländischen Musikgeschichte auf und ist daher für die Definition des Ostinatos eine wichtige Grundlage. Schnapper widmet der Begriffsgeschichte den ersten Teil ihrer Studie. Ihre Erkenntnisse sind dabei meist deckungsgleich mit von Troschkes Artikel „Ostinato“. Beide Autoren geben einen detaillierten Überblick über die Verwendung des Begriffs „Ostinato“ in musiktheoretischen Schriften und Lexika. Als erster erwähnt demnach Angelo Berardi in seinem Traktat *Documenti Armonici Di D. Angelo Berardi Da S. Agata* den Begriff in der Kapitelüberschrift des Documento VII „Del Contrapunto ostinato“.¹⁹ Das Wort steht aber zu dieser Zeit nicht allein, sondern immer als Adjektiv in Verbindung mit einem Substantiv, so z. B. auch im Terminus *technicus Basso ostinato*, der erstmals im *Musikalischen Lexikon* von Heinrich Christoph Koch im Jahr 1802 aufgeführt wird.²⁰ Schnapper verweist auf Hermann Mendels *Musikalisches Conversations-Lexikon* von 1877, in dem der Begriff „Ostinato“ erstmals als eigenständiges Substantiv verwendet wird.²¹ Spiegelt die

19 Vgl. Schnapper, *L'ostinato*, S. 19 und Berardi, Angelo, *Documenti Armonici Di D. Angelo Berardi Da S. Agata*, Bologna 1687, Faksimile-Reprint, Bologna 1970, S. 22.

20 Vgl. von Troschke, Sp. 1235 und Koch, Heinrich Christoph, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main 1802, Faksimile-Reprint, hrsg. u. mit einer Einführung versehen von Nicole Schwindt, Kassel u. a. 2001, Sp. 226.

21 Vgl. Schnapper, Laure, Art. „Ostinato“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition* 18, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, London 2001, S. 782 und Mendel, Hermann und Reissmann, August (Hrsg.), *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller Stände*, Bd. 7, Berlin 1877, S. 439.

Substantivierung gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Entwicklung zu einem freien, alleinstehenden Ostinato im Laufe des Jahrhunderts wider? Diese Vermutung bestätigt sich nicht, denn der Artikel geht hauptsächlich auf die Funktion des Basso ostinato ein. Starobinski betont ebenfalls, dass der Terminus auf die Funktion des Ostinatos in Bass und Kontrapunkt abziele.²²

Eine Loslösung des Ostinatos von der Bass- und Gerüstfunktion in begrifflicher Hinsicht sieht Starobinski erstmals im *Riemann Musiklexikon* in der Edition von 1929 verwirklicht;²³ als Überschrift wird hier jedoch immer noch das Adjektiv verwendet. Im Lexikontext setzt sich dann allerdings die substantivierte Verwendung durch.²⁴ Bis dahin und auch noch darüber hinaus wird „Ostinato“ als Synonym für die Technik des Basso ostinato verwendet. Auch heutzutage ist diese Verbindung noch präsent, und es ist nicht immer klar, ob von einem Basso ostinato oder einer ostinaten Struktur, die nicht an den Bass gebunden ist, die Rede ist. Letztendlich liegt diese Ambivalenz aber im Phänomen selbst und seiner vielseitigen Verwendung begründet. Die Konsequenz daraus ist, dass die meisten der bereits erwähnten Arbeiten zum Ostinato einen terminologischen Überblick herstellen. Bei Schnapper ist die Bestimmung des Phänomens sogar erklärtes Ziel ihrer Studie.

In der vorliegenden Arbeit über das 19. Jahrhundert wird der Begriff „Ostinato“ substantivisch verwendet. Dies soll verdeutlichen, dass das Ostinato im 19. Jahrhundert ein musikalisches Phänomen ist, das in allen Stimmen frei auftreten kann. Mit dieser Positionierung kann die angesprochene Ambivalenz des Terminus nicht aufgehoben werden, sie dient aber der Abgrenzung des Ostinatos vom Basso ostinato. Synonym zu „Ostinato“ wird der Terminus „ostinate Struktur“ gebraucht, der durch den Begriff „Struktur“ auf die Zusammenfügtheit eines Ostinatos aus mehreren Wiederholungen verweist.

22 Vgl. Starobinski, S. 22: „[L]a forme substantivée apparaît certes dès 1877 dans le *Musikalisches Conversations-Lexikon* de Mendel, mais sans pour autant changer le champ sémantique du terme qui continue à ne désigner que des basses ou des contrepoints obstinés.“

23 Vgl. ebd.

24 *Hugo Riemanns Musiklexikon*, Bd. 2, bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin 1929, S. 1320.

2.2 Das Ostinato in der schriftlich fixierten musikalischen Praxis

„Der Ostinato gehört zu den ältesten Kompositionstechniken der Musik“²⁵ und lässt sich in unterschiedlichen Formen und Funktionen in der Musikgeschichte auffinden. „Nicht jeder Epoche war der Ostinato gleich dienlich, aber keine [...] hat ganz auf ihn verzichtet.“²⁶ Die jeweilige Rolle des Ostinatos in der Musikgeschichte lässt sich selbstverständlich aber nur anhand der schriftlich fixierten Quellen nachvollziehen. Welche Bedeutung das Ostinato in der nicht schriftlich festgehaltenen Musikpraxis haben mag, sei dahingestellt – vermutlich aber als fundamentales und gleichzeitig triviales Prinzip eine große. Der folgende Überblick basiert folglich auf schriftlich fixierten Belegen des Ostinatos aus der Musikgeschichte.

Bis zur Modalrhythmik in den Organa der Notre-Dame-Epoche, über die Handschrift Montpellier²⁷ und den englischen Sommerkanon „Sumer is icumen in“ kann das Ostinato zurückverfolgt werden. Ostinat-Elemente lassen sich somit bis ins 13. Jahrhundert in den Musikhandschriften nachweisen.²⁸ Rhythmisch und melodisch ostinate Formen stellen allerdings in dieser Epoche nichts Außergewöhnliches dar: *talea* und *color* sind Teil der musikalischen Syntax. Dies gilt auch für den *pes*, auf dem der Sommerkanon beruht.²⁹ *Rotae* und *Rotundelli* sind Liedkanon-Formen dieser Zeit, deren Aufbau zu „Ostinatowirkungen“³⁰ führt. Der Kanon an sich gilt als eine streng ostinate Form, da das identische musikalische Modell in regelmäßigen Abständen wiederholt wird.

Starobinski verweist auf die Gattungen Caccia und Battaglia, in denen vom 14. Jahrhundert ausgehend, ostinate Elemente vor allem in der Imitation der Jagd oder der Schlacht vorkommen.³¹

25 Westphal, S. 108.

26 Ebd.

27 Von Troschke, Sp. 1236 f.: besonders Faszikel sieben und acht, bzw. Nr. 328.

28 Vgl. ebd.

29 Vgl. Starobinski, S. 13 f.

30 Von Troschke, Sp. 1237.

31 Vgl. Starobinski, S. 14.

In Messen, Motetten und Chansons des 15. Jahrhunderts kann ein Ostinato als kurze Cantus firmus-Formel erscheinen, die wiederum nicht auf die Bassstimme festgelegt sein muss. Von Troschke liefert dazu einige Beispiele; ebenso geht er auf die Begleitung eines Cantus firmus durch einen obligaten, ständig wiederholten Kontrapunkt ein.³²

Der Zeitraum von 1600 bis 1750 ist schließlich geprägt vom Basso ostinato, der als achttaktige Bassformel das Fundament für verschiedene Tanzformen mit Variationen in den Oberstimmen bildet. Passacaglia und Chaconne zählen zu diesen Tanzformen und stehen für die Hochblüte der Basso ostinato-Formen. Eine ausführliche Darstellung dazu findet sich bei Starobinski, der ihre Entstehung in Spanien ab Ende des 16. Jahrhunderts nachzeichnet.³³ Der Basso ostinato in Chaconne, Passacaglia, aber auch noch in der Strophenarie, fungiert als Fundament. Er bildet ein Gerüst, das gleichzeitig gliedert und den übergreifenden Zusammenhalt garantiert. Als solches erscheint er frei von symbolischer Kraft und nicht außermusikalisch konnotiert. Im *Lamento* ist allerdings genau das Gegenteil der Fall: Durch den wiederholten absteigenden Tetrachord eines *passus duriusculus* im Bass soll Leid und Leiden ausgedrückt werden.³⁴

Das Ostinato ist also in der Geschichte immer beides: Ein formgebendes und ein für Textausdeutung oder für die Darstellung außermusikalischer Inhalte prädestiniertes Kompositionsmittel.

Anschließend an die Barockzeit wird die Basso ostinato-Technik verdrängt. Das starre Bassfundament entspricht nicht mehr dem ästhetischen Primat von harmonischer Fortschreitung. Die Harmonik wird zum zentralen musikalischen Element. Starobinski spricht zu Recht von einer Dramatisierung der harmonischen Fortschreitungen, die durch den regelmäßigen Periodenbau im musikalischen Verlauf ausbalanciert wurde.³⁵ Nur in Ausnahmefällen lassen sich daher in der klas-

32 Vgl. von Troschke, Sp. 1237 f.

33 Vgl. Starobinski, S. 15 f.

34 Vgl. ebd., S. 19.

35 Vgl. ebd., S. 20.

sischen Stilepoche ostinate Strukturen finden.³⁶ Leopold Nowak sieht vor allem die „Ausbildung der Sonatenform und alle [...] damit zusammenhängenden Probleme“ als Grund, warum das „Feststehende“ des Basso ostinato nicht mehr gewünscht war.³⁷ Im Laufe des 19. Jahrhunderts kommt es dann aber in zweifacher Hinsicht zu einer Belebung der Ostinato-Technik: Einerseits entsteht bei Johannes Brahms, Max Reger und Josef Gabriel Rheinberger Interesse an den historischen Formen und andererseits emanzipiert sich das Ostinato von seiner Bassfunktion. Als frei eintretendes Ostinato kommt es – wie in dieser Arbeit gezeigt wird – als gliederndes Strukturelement, als konstitutives Element ganzer Sätze und als räumliche Komponente im symphonischen Satz vor, die zur Bildung von Klangflächen führen kann. Die Verwendung des Ostinatos ändert sich also grundlegend. Seine Emanzipation von der vormaligen Bassfunktion wird daher in dieser Arbeit untersucht, die Wiederbelebung der historischen Form jedoch außen vorgelassen.

Das starke Interesse am Ostinato im 20. Jahrhundert ist folglich kein Zufall. Schon im 19. Jahrhundert fangen die konstitutiven Parameter Rhythmik, Harmonik und Melodik an, sich voneinander zu lösen; und mit der beginnenden freien Tonalität bieten ostinate Strukturen, gerade in ihrer traditionellen formgebenden Rolle, die Möglichkeit, die Einheit und den Zusammenhalt einer Komposition zu verwirklichen. Außerdem wird das Ostinato, das als assoziatives Mittel der Stimmungserzeugung in der Programmmusik des 19. Jahrhunderts etabliert wird, auch im 20. Jahrhundert in dieser Hinsicht eingesetzt. Maurice Ravel, Igor Stravinskij oder Olivier Messiaen verwenden es in dieser Funktion. Die Minimal Music, die im 20. Jahrhundert entsteht, setzt die Schichtung von verschiedenen ostinaten Strukturen, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts bereits zu Klangflächen führt, fort.

³⁶ Vgl. von Troschke, Sp. 1239.

³⁷ Nowak, Leopold, *Grundzüge einer Geschichte des Basso ostinato in der abendländischen Musik*, Wien 1932, S. 44.

3 Reflexionen zur Werkauswahl und Herangehensweise

Grundsätzlich gilt für alle hier untersuchten Passagen aus symphonischen Werken, dass sie nach Kriterien gemäß der Ausrichtung dieser Arbeit ausgewählt wurden, die sich im Titel widerspiegeln. Der Titel dieser Studie, *Das Ostinato als Kompositionstechnik in der Symphonik des 19. Jahrhunderts*, umfasst drei Parameter, die als Kriterien für die Werkauswahl dienen: erstens das Ostinato als Phänomen, das in seinen Funktionen untersucht werden soll, zweitens die Symphonik als zugrunde liegendes Repertoire und drittens das 19. Jahrhundert als Zeitrahmen. Diejenigen symphonischen Werke aus dem 19. Jahrhundert, die den zu untersuchenden Werkkorpus bilden, müssen also eine signifikante Verwendung des Ostinatos aufweisen. Um das umfangreiche Repertoire auf ein Maß zu reduzieren, das in dieser Arbeit bewältigt werden kann, müssen alle drei Parameter spezifiziert werden. Sowohl bezogen auf den zeitlichen Rahmen als auch hinsichtlich symphonischer Gattungen erscheinen aber starre Begrenzungen angesichts der Pluralität von Gattungen, Stilen, Strömungen und Entwicklungen der Epoche schwierig zu begründen. Daraus resultiert ein Spannungsfeld, das in diesem Kapitel reflektiert werden soll.

Der Oberbegriff der Symphonik wurde bewusst vage gewählt, um verschiedene symphonische Gattungen in die Studie integrieren zu können. Ausgehend von der viersätzigen Symphonie, der Symphoniekantate, der Programmsymphonie über die Symphonische Dichtung bis zu instrumentalen Passagen aus Wagners Musikdramen reicht daher das Spektrum des Symphonischen in dieser Studie. Der Grund für die Untersuchung instrumentalmusikalischer Passagen aus Wagners Musikdramen liegt vor allem in der starken Rezeption, die Wagners Musik in der instrumentalmusikalischen Symphonik erfahren hat. Auch Wolfgang Dömling bezieht in seiner Betrachtung über die Symphonie in der Reihe *Funk-Kolleg Musik* das musikdramatische Werk Wagners mit ein, weil dieser symphonische Gestaltungsprinzipien wie

motivisch-thematische Arbeit in Gestalt der „Unendlichen Melodie“ auf das Musikdrama übertrug.³⁸ Dahlhaus unterstreicht ebenfalls Wagners symphonischen Anspruch.³⁹

Während der Begriff der Symphonik also in dieser Breite angesetzt wird, verlangt der Zeitraum nach einem klaren Ausgangs- und Endpunkt, um die Werkauswahl sinnvoll zu gestalten. Diese Begrenzung erweist sich aber als schwierig, da das 19. Jahrhundert als musikgeschichtliche Epoche keineswegs mit dem zahlenmäßigen Umfang von hundert Jahren von 1800–1900 korrespondiert und „die Wahl der Kriterien, nach denen man Anfang und Ende eines Zeitalters festsetzt, [...] unwillkürlich die Schilderung der Vorgänge selbst [beeinflusst]“⁴⁰. Aus diesem Grund erscheint es legitim, von den Bedingungen für das Ostinato aus zu argumentieren. Die Frage ist also, wann sich diese in symphonischen Werken grundsätzlich ändern. Als Hilfestellung kann man die Gattungsgeschichte der Symphonie und deren Umbrüche als Ausgangspunkt heranziehen, denn „die Symphonie wird kraft romantisch-idealistischer Wertbestimmung Inbegriff höchsten Kunstanspruchs in der Musik und macht einen wesentlichen Teil der Identität des 19. Jahrhunderts als musikgeschichtlicher Epoche aus“⁴¹. Bezüglich des Anfangs des 19. Jahrhunderts kommt man damit schnell auf Beethovens Erste Symphonie.⁴² Beethoven wurde bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als unerreichbarer Meister der Symphonik angesehen, an dem sich die Nachwelt zu orientieren hatte und seine „Stellung als ‚allgeliebtes Symphonistenhaupt‘ und ‚Gewalthaber der Töne‘ blieb auch im Laufe des Jahrhunderts unangefochten“⁴³. Sein symphonisches Œuvre galt schon bei seinen Zeitgenossen als bei-

38 Vgl. Dömling, „Die Sinfonie als Form und Idee“, S. 238 f.

39 Vgl. Dahlhaus, Carl, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München 1984, S. 136.

40 Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 328.

41 Steinbeck, Wolfram/von Blumröder, Christoph, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik* (Handbuch der musikalischen Gattungen 3,1), Laaber 2002, S. 7.

42 Vgl. ebd., S. 8: „Die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts beginnt mit einem bezeichnenden Ereignis. Am 2. April 1800 erklingt erstmals Beethovens *Erste Symphonie*.“

43 Oechsle, Siegfried, *Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 40), Kassel u. a. 1992, S. 15.

spielhaft, wie Oechsle feststellt: „Demnach hat die Symphonie mit Beethoven ihren Zenit erreicht, die Idee der großen Symphonie ist in die Wirklichkeit gelangt.“⁴⁴ Beethovens Symphonien trugen entschieden zur Profilierung der Gattung bei und bildeten so das Fundament für die Idee der Symphonie als zentrale, große instrumentalmusikalische Gattung.

Zwei weitere Gründe sprechen dafür, die Untersuchung des Ostinatos mit Beethovens Symphonien zu beginnen. Beim ersten handelt es sich um die spezifische motivisch-thematische Arbeit Beethovens, der Themen so gestaltet, „dass er auch kleinste Partikel aus ihnen zitieren kann“⁴⁵, wie Konrad Küster feststellt. Diese Abspaltungen von Motivpartikeln wiederum führen oftmals zu ostinaten Strukturen. Der zweite Grund liegt in Beethovens Herangehensweise bezüglich der Form: Der „Verarbeitungsprozess selbst tritt vielmehr als bestimmender Aspekt der Formbildung hervor. Die Folge ist die Dynamisierung der Form bzw. deren Auflösung in Bewegung“⁴⁶. Eine dynamische Form braucht aber ebenso gliedernde Elemente, welche die Formabschnitte erkennbar machen und gleichzeitig verbindende Passagen, damit der musikalische Fluss schlüssig bleibt. Auch hier können Ostinati als formgebende Strukturelemente wirken. Beide Neuerungen, die motivisch-thematische Arbeit und die damit zusammenhängende Dynamisierung der Form, etabliert Beethoven in seinen Symphonien. Sein symphonisches Schaffen stellt also einerseits einen Umbruch in der Symphoniegeschichte dar und andererseits wandeln sich in dieser Werkgruppe die Bedingungen für Ostinati signifikant. Hinzu kommt die besondere Rolle, welche die *Pastorale* in Hinblick auf die sich entwickelnde symphonische Programmmusik spielt. Beethovens Symphonien bilden somit den Ausgangspunkt für die Untersuchung des Ostinatos als Kompositionstechnik im 19. Jahrhundert.

⁴⁴ Ebd., S. 39.

⁴⁵ Küster, Konrad, „Die Sinfonien“, in: *Beethoven Handbuch*, hrsg. von Sven Hiemke, Kassel 2009, S. 73.

⁴⁶ Rexroth, Dieter, *Ludwig van Beethoven. Sinfonie Nr. 9 d-Moll, op. 125. Einführung und Analyse*, Mainz 1979, S. 415.

Ausgehend von diesen neun Symphonien wird die Werkauswahl auf diejenigen Werke und Komponisten begrenzt, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts Einfluss auf die Profilierung der jeweiligen Gattung und der Bildung des symphonischen Repertoires gehabt haben, wie man es meist auch heute noch kennt. Anschließend wird je nach der Bedeutung des Ostinatos in diesen Werken Passagen ausgewählt, die dann wiederum auf die zentrale Funktion des Ostinatos hin untersucht und entsprechend gruppiert werden. Zu beachten ist bei der Werkauswahl außerdem, dass weit mehr Werke untersucht wurden, als hier exemplarisch präsentiert werden können. Da das Ostinato aber nicht immer eine zentrale Funktion hat, werden auch deshalb einige Werke nicht thematisiert.

Anknüpfend an Beethoven findet die Große C-Dur-Symphonie von Schubert, die einen wichtigen Beitrag zur Gattung darstellt,⁴⁷ Eingang in den Werkkorpus sowie die Symphonien von Schuberts Wiederentdecker Robert Schumann und Felix Mendelssohn. Da die Entstehung der Programmmusik innerhalb der Symphonik des 19. Jahrhunderts oftmals mit Mendelssohns programmatischen Konzertouvertüren verknüpft wird,⁴⁸ ergänzen sie zudem die Werkauswahl dieser Studie. Hector Berlioz' Programmsymphonien stellen eine weitere zentrale Werkgruppe in dieser Arbeit dar, da mit ihnen eine neue Ästhetik entsteht, die sich auch auf die Verwendung des Ostinatos auswirkt.

Die Mitte des 19. Jahrhunderts wird in der Geschichte der Symphonie vielfach als Zäsur gedacht, was einerseits am Tod Schumanns und Mendelssohns festgemacht wird und andererseits an folgenden Prozessen: Musikalische Zentren bildeten sich in nationalen Musikkulturen und der ästhetische Streit zwischen Konservativen und Neudeutschen flammte auf über das Für und Wider der Programmmusik. In dieser

47 Oechsle, S. 159: „Ihre Wiederentdeckung durch Schumann und die 1839 erfolgte Uraufführung unter der Leitung Mendelssohns darf – sieht man einmal von der in Deutschland kompositorisch kaum rezipierten *Symphonie fantastique* ab – guten Gewissens als das herausragende Ereignis der symphonischen Gattungsgeschichte zwischen Beethoven und Schumann (1841) apostrophiert werden.“

48 Vgl. Steinbeck/von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik*, S. 142.

Zeit entstanden die Symphonischen Dichtungen von Franz Liszt, der nicht nur eine neue symphonische Gattung ins Leben rief, sondern mit seinen Programmsymphonien auch an Berlioz anknüpfte. Das Ostinato ist darüber hinaus in Liszts symphonischem Schaffen eine Kompositionstechnik, die in vielerlei Hinsicht Verwendung findet und weiterentwickelt wurde.

Durch Arbeiten von Matthias Wiegandt⁴⁹ und Rebecca Grotjahn⁵⁰ ist außerdem belegt, dass die symphonische Produktion um die Jahrhundertmitte ungebrochen andauerte und keineswegs, wie das Diktum von der „toten Zeit der Symphonie“⁵¹ suggeriert, außerhalb der Programmmusik in dieser Zeit keine Symphonien entstanden wären. Obwohl Dahlhaus mit seiner Äußerung die Symphonien der 1850–70er-Jahre ästhetisch abwertet⁵², werden in dieser Studie auch Werke von Joachim Raff und Anton Rubinstein untersucht. Beide setzen Ostinati kompositionstechnisch unterschiedlich ein, wobei programmatische Konnotationen überwiegen. Raff und Rubinstein prägten das Konzertleben des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts, das man heutzutage eher mit den Werken assoziiert, die in dieser Zeit entstanden sind. Siegfried Kross weist auf diesen Umstand hin:

Das Musikleben dieser Zeit war keineswegs geprägt von den Symphonien Bruckners, Dvořáks oder Tschaikowskis, selbst die 1., 3. und 4. Symphonie von Brahms – obwohl sofort gedruckt und als einzige mit nennenswerten Aufführungszahlen nachweisbar – spielen nicht die entscheidende

49 Wiegandt, Matthias, *Vergessene Symphonik? Studien zu Joachim Raff, Carl Reinecke und zum Problem der Epigonalität in der Musik* (Berliner Musik Studien 13), Sinzig 1997.

50 Grotjahn, Rebecca, *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875. Ein Beitrag zur Gattungs- und Institutionengeschichte* (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 7), Sinzig 1998.

51 „Die Zeit zwischen etwa 1850 und 1870 ist in die Geschichte als ‚tote Zeit‘ der Symphonik eingegangen.“ Steinbeck/von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik*, S. 156

52 Carl Dahlhaus konstatiert, dass in diesen beiden Jahrzehnten „kein Werk von Rang“ geschaffen worden wäre, das nicht der Programmmusik zuzurechnen sei. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 220.

Rolle, sondern eine Gruppe von Werken, die mit Anton Rubinsteins Ozean-Symphonie C-Dur op. 42 [...] einsetzte.⁵³

Anknüpfend an die Kompositionen der 1850–70er-Jahre bilden die Symphonien von Bruckner, Brahms, Dvořák und Čajkovskij den Werkkorpus für diesen Zeitabschnitt. In ihren Werken lässt sich das Ostinato immer wieder als vielfältige Kompositionstechnik mit jeweils individueller Prägung erkennen. Besonders Bruckners Symphonien weisen das Ostinato als omnipräsentes Kompositionsmittel aus. Diese Studie thematisiert außerdem Werke von Aleksandr Borodin, Bedřich Smetana und Jean Sibelius. Diese ergänzen und erweitern das Bild des Ostinatos als Kompositionstechnik und runden die Werkauswahl dieser Untersuchung hinsichtlich der nationalen Strömungen der Symphonik des 19. Jahrhunderts ab.⁵⁴

Durch die anhand dieser Werke festgestellten zentralen Funktionen des Ostinatos gelangt diese Studie schließlich zu ihrem Aufbau aus drei Großkapiteln, die der typologischen Herangehensweise entsprechen. Innerhalb der Großkapitel sind die jeweiligen Unterkapitel und Beispiele chronologisch angeordnet, was einen problemgeschichtlichen Zugang erlaubt. Dieses Vorgehen ermöglicht es, einerseits gleichbleibende Ostinatoarten aufzuzeigen, aber andererseits auch satztechnische und ästhetische Entwicklungen herauszuarbeiten, die das Ostinato bestimmt haben.

Die zeitliche Begrenzung des Werkkorpus und somit des Zeitrahmens dieser Arbeit erweist sich, wie bereits angedeutet, als nicht unproblematisch. Wieder kann man sich fragen, in welchen Werken sich neue Bedingungen für das Ostinato herausstellen, die anders als diejenigen sind, die sich ausgehend von Beethovens Symphonien entwickelt

53 Kross, Siegfried, „Das ‚Zweite Zeitalter der Symphonie‘ – Ideologie und Realität“, in: *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium, Bonn, 1989. Kongressbericht*, hrsg. von Siegfried Kross, Tutzing 1990, S. 18.

54 Vgl. Steinbeck/von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik*, S. 234 ff. Schon Mitte des 19. Jahrhunderts kommt mit nationalen Unabhängigkeitsbewegungen das Nationale in der Symphonik auf.

haben. Da in dieser Untersuchung eine Kompositionstechnik und eine Epoche als Untersuchungsgegenstand stark verknüpft sind, liegt es wiederum nahe, von den Bedingungen des Ostinatos auszugehen und die Symphoniegeschichte als Hilfestellung heranzuziehen. Hier tut sich nun die Schwierigkeit auf, dass das Ostinato als Kompositionstechnik auch nach 1900 weiterhin präsent ist und sogar Basso ostinato-Formen wiederbelebt werden, während die Symphonie als Gattung sich in vielfältige Strömungen aufzulösen beginnt.⁵⁵ Um 1900 entwickeln sich schließlich parallel Strömungen wie Impressionismus, Exotismus und Folklorismus.

Werke dieser Strömungen werden in der vorliegenden Untersuchung nicht thematisiert, denn die Bedingungen für ostinate Strukturen unterscheiden sich in satztechnischer und ästhetischer Hinsicht von denjenigen, die ausgehend von Beethovens Symphonien, Berlioz' Programmsymphonien bis zu den Symphonien Čajkovskijs den bisherigen Zeitrahmen dominieren. Farbigkeit, Kolorit und Formfreiheit stehen vermehrt im Zentrum von Kompositionen, wie Claude Debussys *La Mer* und Stravinskijs Ballettmusik *Le Sacre du Printemps*. In letzterem Werk bekommt der Rhythmus im Zuge des Archaischen und Kultischen eine neue Wirkungsmächtigkeit. Die Harmonik wird erweitert um exotische Klänge, Bitonalität entwickelt sich und polymetrische Strukturen werden möglich. Das Ostinato ist auch in diesen Werken eine Kompositionstechnik, aber seine Rahmenbedingungen in satztechnischer und ästhetischer Hinsicht weichen deutlich von denjenigen der symphonischen Werke von Beethoven bis Bruckner und Čajkovskij ab. Die Ausklammerung dieser Strömungen ergibt sich also aus den Bedingungen für Ostinati. Damit lässt sich zwar das Repertoire begrenzen, aber eine Eingrenzung des Zeitrahmens ergibt sich daraus nicht zwangsläufig. Gleiches gilt für die Moderne,⁵⁶ deren Protagonis-

55 Vgl. Steinbeck, Wolfram/von Blumröder, Christoph, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 2: Stationen der Symphonik seit 1900* (Handbuch der musikalischen Gattungen 3,2), Laaber 2002, S. 96.

56 Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 280: „Sucht man nach einem Begriff, der die Aufbruchstimmung der neunziger Jahre [...] beim Namen nennt, ohne eine Stileinheit der Epoche vorzutauschen, die es nicht gab, so liegt es nahe, auf den Ausdruck ‚die Moderne‘ zurückzugreifen, der von Hermann Bahr geprägt wurde, und von

ten Gustav Mahler, Richard Strauss und Arnold Schönberg waren:⁵⁷ In den symphonischen Werken von Mahler und Strauss, so lässt sich vermuten, findet das Ostinato in denselben Funktionen Verwendung wie in der Symphonik von Beethoven bis Bruckner. Daher sollten ursprünglich Mahlers erste vier Symphonien den Endpunkt der Studie bilden,⁵⁸ da sie als „Wunderhornsymphonien“⁵⁹ ein Ensemble formen, das der Moderne und den Prinzipien der Symphonik im 19. Jahrhundert gleichermaßen verpflichtet ist. Da aber in der Werkgruppe der ersten vier Symphonien lediglich in der Ersten ein signifikanter Gebrauch des Ostinatos festzustellen ist, eignet sich diese Gruppe nicht, um diese Untersuchung zu beenden.

Dahlhaus' Feststellung, dass das Ende des 19. Jahrhunderts stark davon abhängt, „in welchem Phänomen man die ‚eigentliche‘ Neue Musik des 20. Jahrhunderts sieht“⁶⁰, bewahrheitet sich schließlich auch für diese Studie und hilft bei der Eingrenzung des Untersuchungszeitrahmens. Dahlhaus sieht das 19. Jahrhundert mit dem Beginn der Schönberg'schen freien Tonalität um das Jahr 1907 als beendet an. Diese Begrenzung stellt auch hier einen Anhaltspunkt dar, denn mit der Hinwendung Schönbergs zur freien Tonalität entstehen in harmonischer Hinsicht andere Bedingungen für Ostinati im mehrstimmigen Satz. Außerdem zeigt die Adaptierung historischer Basso ostinato-Formen bei Alban Berg oder auch Anton Webern eine neue Ausrichtung, die es im 19. Jahrhundert in symphonischen Werken nicht gab⁶¹ – sieht man vom Finalsatz der Symphonie Nr. 4 in e-Moll von Brahms ab.

einer – stilistisch durchaus offenen – ‚musikalischen Moderne‘ zu sprechen, die sich (mit fließenden Grenzen) von 1890 bis zu den Anfängen der Neuen Musik um 1910 erstreckt.“

57 Vgl. ebd., S. 281.

58 Vgl. Killian, Herbert (Hrsg.), *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hamburg 1984., S. 164: Mahler selbst bezeichnete seine ersten vier Symphonien als eine geschlossene Tetralogie.

59 Vgl. Werbeck, Walter, „IV. Symphonie in G-Dur“, in: *Gustav Mahlers Symphonien. Entstehung – Deutung – Wirkung*, hrsg. von Renate Ulm, München, Kassel u. a. 2001, S. 128.

60 Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 330.

61 Vgl. von Troschke, Sp. 1239 f.

Zeitlich bilden somit die letzten Symphonien Bruckners, Čajkovskijs, die späten Symphonischen Dichtungen von Dvořák aus dem Jahr 1896 und die frühe Symphonische Dichtung *En saga* von Sibelius in der überarbeiteten Fassung von 1902 das Ende der Untersuchung. Diese Eingrenzung geht somit wiederum auf die Bedingungen des Ostinatos zurück. Sibelius' schwer einzuordnendes Schaffen reicht ins 20. Jahrhundert hinein, knüpft aber an Wagner und Bruckner an, was den Umgang mit Ostinati betrifft. Er kann also wie Mahler und Strauss verbindend zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert gesehen werden. Dahlhaus beispielsweise charakterisiert sein Komponieren als modern:

Das Problem, von dem Sibelius ausging, nämlich die Festigung einer zum Rhapsodischen neigenden Musik durch Strukturen, die ‚unterhalb‘ der Schicht des Motivisch-Thematischen liegen, war um so bedeutsamer, als es mit Tendenzen zusammenhing, von denen die Moderne – als kompositionsgeschichtliche Entwicklungsphase zwischen der in Liszts Symphonischen Dichtungen erreichten und der durch Schönbergs Dodekaphonie repräsentierten Stufe – insgesamt bewegt wurde.⁶²

Anders als bei Mahler und Strauss lässt sich bei Sibelius das Ostinato als signifikante Kompositionstechnik untersuchen, denn bei den Strukturen, die laut Dahlhaus „unterhalb‘ der Schicht des Motivisch-Thematischen liegen“⁶³, handelt es sich in Sibelius' Symphonik häufig um Ostinati. Sibelius' charakteristischer Gebrauch von Klangflächen aus Ostinati ist daher ein weiterer Grund, die Symphonische Dichtung *En saga* in den Werkkorpus mitaufzunehmen.

In Klangflächen fungieren mehrere verschiedene Ostinati, die gleichzeitig erklingen, als Mittel, um Flächigkeit und Farbigkeit bei gleichzeitigem Innehalten hervorzukehren. Damit verweisen sie auf den Impressionismus, dessen Stilcharakter Heinz Becker ähnlich wie eine Klangfläche beschreibt: „Satz und Struktur, Thematik und Harmonik versinken hier unter einer irisierenden Fläche von Farbe und Licht,

⁶² Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 309.

⁶³ Ebd.

einer fast irrealen Ausdruckswelt, die die Grenzsphäre von Klang und Geräusch zu streifen scheint.“⁶⁴ Um diese Kontinuität der im 19. Jahrhundert entstehenden Klangfläche aus Ostinati zum impressionistischen Stil noch aufzuzeigen, endet die Untersuchung des Ostinatos als Kompositionstechnik in der Symphonik des 19. Jahrhunderts in zeitlicher und stilistischer Hinsicht mit Dvořáks Symphonischer Dichtung *Vodník (Der Wassermann)* und Sibelius' *En saga*.

Bezüglich des Ostinatos in seinen Funktionen, die in dieser Studie herausgearbeitet werden, zeigt sich auch grundsätzlich eine Kontinuität vom 19. ins 20. Jahrhundert. Die oben beschriebenen Entwicklungen hin zu veränderten Bedingungen für das Ostinato im 20. Jahrhundert geschehen dabei graduell. Eine exakte Trennlinie ist schwierig zu ziehen und die Untersuchung könnte auch bezüglich des Impressionismus, Exotismus, Folklorismus und der Moderne nahtlos fortgesetzt werden, weil das Ostinato auch im 20. Jahrhundert in seinen übergeordneten Funktionen als gliederndes und formgebendes Prinzip und als Mittel der Ausdruckssteigerung fortbesteht. Bezüglich der konkreten Verwendung von Ostinati bieten die satztechnischen und ästhetischen Neuerungen in Werken wie *La Mer* oder *Le Sacre du Printemps* einen Anhaltspunkt. Trotz veränderten Satztechniken und ästhetischen Prämissen setzen sich kompositorische Entwicklungen wie der Einsatz mehrerer geschichteter Ostinati, die Gestaltung von Flächen mit Ostinati und der stimmungsbildende Gebrauch des Ostinatos auch im 20. Jahrhundert fort. Durch die erweiterte Tonalität schließlich werden diese Entwicklungen verstärkt, da einzelne Stimmen und Strukturen im mehrstimmigen Satz noch unabhängiger voneinander werden.

In dieser Untersuchung wird also kein absoluter Endpunkt gesetzt, sondern bezüglich des Ostinatos auf den prozesshaften und dennoch nicht linearen Verlauf der Musikgeschichte verwiesen und ein offenes Ende gewählt, an dem angeknüpft werden kann.

⁶⁴ Becker, Heinz, *Geschichte der Instrumentation*, Köln 1964, S. 32.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Ostinato in der abendländischen Musikgeschichte verschiedene Formen annimmt, seine Funktionen aber nicht nur in der Symphonik überwiegend gleich bleiben. Formgebung, Gliederung, Bassfundament für Variationen, aber auch Imitation sowie Programm- und Textausdeutung gehören dazu. Dabei ist es in der Geschichte des Ostinatos nicht immer eindeutig, was der Begriff „Ostinato“ bezeichnet. Noch im 19. Jahrhundert war damit ein Basso ostinato gemeint, obwohl in den Kompositionen der Epoche bereits freie Ostinati verwendet wurden. Bevor also das Ostinato in seinen für die Symphonik charakteristischen Funktionen untersucht werden kann, soll das Phänomen definiert werden.

II Terminologie

Die Grundlage dieser Studie ist eine Definition des Ostinatos im Kontext der Symphonik, sie ist für die Auswahl an relevanten Beispielpassagen maßgeblich und muss daher den Gegebenheiten des symphonischen Satzes entsprechen. Außerdem muss sie eine Gültigkeit für die unterschiedlichen symphonischen Werke des 19. Jahrhunderts bewahren.

1 Beispielhafte Definitionen

Um zu einer solchen Definition zu kommen, werden zunächst chronologisch einige beispielhafte terminologische Ausführungen betrachtet. Diese stützen sich meist auf etymologische, musikhistorische oder phänomenologische Erläuterungen. Obwohl sich einige nur auf den Basso ostinato beziehen, lassen sich dennoch anhand ihrer Unterschiede und Gemeinsamkeiten die grundsätzlichen Voraussetzungen für eine Definition des Ostinatos in der Symphonik bestimmen.

Die Definition in Hugo Riemanns *Musik-Lexikon* setzt etymologisch und musikhistorisch an.

Ostinato (ital. v. lat. obstinatus, ‚hartnäckig‘) ist der technische Ausdruck für die fortgesetzte Wiederkehr eines Themas mit immer veränderten Kontrapunktierungen; besonders häufig ist ein O. im Bass (Basso o., franz. Basse contrainte). Vgl. Chaconne, Passacaglia, Follia, Ground. Der Ursprung des O. ist wohl in den bis ins 12. Jh. zurückreichenden über kurze Chormotive kontrapunktierten Motets (s. d.) zu suchen.⁶⁵

Litterscheids Definition des Ostinatos in seiner Abhandlung *Zur Geschichte des Basso ostinato* geht ebenfalls etymologisch vor: „Sein Name erläutert bereits die wichtigste seiner Eigenschaften, die hartnäckige fortgesetzte Wiederholung eines Motivs, eines Themas im Verlaufe eines musikalischen Kunstwerks.“⁶⁶ Hermann Erpf wiederum thematisiert wie Riemann die historische Grundlage:

Unter ‚Ostinato‘ oder ‚ostinatem Bass‘ versteht man eine kurze, in Rhythmus und Intervallik prägnante Melodie, die sich im Baß (zum Teil auch in anderen Stimmen) fortlaufend wiederholt, wozu die Oberstimmen immer neue Einfälle entwickeln. Die Großformen, die aus dieser Technik hervorgehen, heißen ‚Passacaglia‘ und ‚Chaconne‘⁶⁷.

⁶⁵ Riemann, Hugo, *Musik-Lexikon*, Leipzig 1909, S. 1031.

⁶⁶ Litterscheid, S. 6.

⁶⁷ Erpf, Hermann, *Vom Wesen der Neuen Musik*, Stuttgart 1949, S. 46.

Phänomenologisch, und damit über den Basso ostinato hinausgehend, beschreibt Georg Reichert das Ostinato: „Das ital. substantivierte Adjektiv Ostinato weist auf mus. Erscheinungen hin, deren ‚obstinites‘ d. h. hartnäckig-beharrliches Wesen sich durch auffällig hervortretende häufige Wiederholung eines Strukturelements innerhalb des Satzganzen äußert.“⁶⁸ Schnapper stellt am Anfang ihrer Studie eine Definition vor, die wie Reicherts weder primär etymologisch noch historisch orientiert ist, sondern phänomenologisch: „L’ostinato peut être défini, au sens strict, comme *l’ensemble des répétitions ininterrompues d’une seule et même structure rythmique* inscrite au sein d’une périodicité régulière, cette structure rythmique pouvant être associé à un autre paramètre, tel que les hauteurs et/ou l’harmonie.“⁶⁹ Gemeinsam ist diesen Definitionen, dass sie die Frage beantworten, welches Element der Musik ostinat wird, und die Hartnäckigkeit der Wiederholung betonen. In ihren Antworten auf die Frage, welche musikalische Einheit konkret ostinat wiederholt wird, weichen sie aber voneinander ab. Bei Riemann ist es ein Thema, bei Litterscheid ist es ein Motiv oder ein Thema, bei Erpf eine „kurze, in Rhythmus und Intervallik prägnante Melodie“⁷⁰, bei Reichert ein „Strukturelement“⁷¹ und Schnapper spricht von einer „seule et même structure rythmique“⁷². Hinsichtlich der Frage, wie die Wiederholung konkret beschaffen sein muss, ergeben sich zwar weniger Unterschiede, die Vagheit dieser Antworten wird aber offensichtlich: Riemann fordert die „fortgesetzte Wiederkehr“, Litterscheid eine „hartnäckige fortgesetzte Wiederholung“, Erpf eine fortlaufende Wiederholung, Reichert eine auffallend häufig hervortretende Wiederholung und Schnapper ununterbrochene Wiederholungen.⁷³

68 Reichert, Georg, Art. „Ostinato“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 10, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel u. a. 1962, Sp. 452.

69 Schnapper, *L’ostinato*, S. 30.

70 Erpf, S. 46.

71 Vgl. Reichert, Sp. 452.

72 Schnapper, *L’ostinato*, S. 30.

73 Vgl. ebd., S. 30: „répétitions ininterrompues“.

Als Ergebnis dieser Betrachtung zeigen sich also Unterschiede in den Definitionen, die es unmöglich machen, einer vor der anderen den Vorzug zu geben. Sie erheben alle einen Anspruch auf Gültigkeit, setzen aber jeweils andere Schwerpunkte. Die Notwendigkeit einer Definition, die für die Symphonik des 19. Jahrhunderts gültig ist, wird offenbar, denn keine der aufgeführten Definitionen geht auf die besonderen Bedingungen ein, die dieses Repertoire mit sich bringt, wie z. B. die Prägnanz des Ostinatos im symphonischen Satz, seine Einprägsamkeit oder der Kontrast zwischen ostinater Struktur und sich verändernden Stimmen. Am ehesten können Reicherts und Schnappers Definitionen für die Symphonik des 19. Jahrhunderts in Anspruch genommen werden, da sie die historischen Kriterien, die für den Basso ostinato gelten, nicht hervorkehren. Sie bieten daher eine Orientierung dabei, die Bedingungen für eine neue, der Symphonik des 19. Jahrhunderts angemessene Definition herauszuarbeiten und diese aufzustellen.

2 Grundlegende Eigenschaften des Ostinatos

Trotz terminologischer Unterschiede thematisieren die erörterten Definitionen die fundamentalen Eigenschaften des Ostinatos. Zu diesen gehören die musikalische Einheit, wie z. B. ein Thema oder ein Motiv und die übermäßig hohe Anzahl von Wiederholungen desselben. Diese beiden Voraussetzungen finden sich auch bei Schnappers insgesamt drei grundsätzlichen Bedingungen für ein Ostinato wieder: Ihr zufolge muss erstens eine regelmäßige rhythmische Struktur vorliegen, zweitens muss aus dieser durch Hinzutreten eines zweiten Parameters eine zu wiederholende Einheit entstehen und drittens muss diese ununterbrochen wiederholt werden.⁷⁴ Mit ihrer ersten Bedingung schließt Schnapper unregelmäßig rhythmisierte Klangfolgen als Ostinato aus⁷⁵ und die Forderung nach einem definierten Rhythmus beinhaltet die Voraussetzung einer einheitlichen zugrunde liegenden Mensur: „L’ostinato n’existe que dans les musiques mesurées.“⁷⁶

Prinzipiell korrespondieren diese Bedingungen mit den Eigenschaften des Ostinatos in der Symphonik. Da es sich bei der symphonischen Musik des 19. Jahrhunderts aber um schriftlich fixiertes, bestimmten ästhetischen und kompositionstechnischen Regeln entsprechendes Repertoire handelt,⁷⁷ sollen die drei Bedingungen von Schnapper anders gruppiert und um ein zusätzliches Merkmal erweitert werden.

Die erste grundlegende Bedingung für ein Ostinato lautet dann: Es muss aus einem Rhythmus durch Hinzukommen eines weiteren Parameters, z. B. wechselnde Tonhöhen, ein begrenztes Modell entstehen. Der Terminus „Modell“ wird hier bewusst gewählt, da er im Gegensatz zu „Motiv“ oder „musikalische Figur“ neutral und nicht mit einer

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 30–37.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 30 f.

⁷⁶ Ebd., S. 32.

⁷⁷ Bei Schnapper stellen sich aufgrund der musikethnologischen Bezüge andere Bedingungen ein.

Bedeutung konnotiert ist.⁷⁸ Die zweite grundlegende Bedingung ist die ostinate Wiederholung dieses Modells. Das Modell muss klar eingrenzbar sein, denn nur dadurch wird eine hartnäckige Wiederholung als solche erst erkennbar. Sind diese beiden Bedingungen erfüllt, kann von einem Ostinato gesprochen werden. Ergänzend zu diesen beiden Bedingungen tritt ein weiteres Merkmal hinzu: die Einprägsamkeit im symphonischen Satz. Dieses Merkmal schließt eine Besonderheit des Ostinatos mit ein, auf die Reichert hinweist: „Zur Begriffsbestimmung gehört endlich der Hinweis darauf, dass die obstinate Wiederholung ähnlich der rhetorischen Figur als etwas Ungewöhnliches, von Norm und Regel Abweichendes empfunden wird, das der Begründung durch die beabsichtigte besondere Wirkung bedarf.“⁷⁹ Die Einprägsamkeit des Ostinatos geht also damit einher, dass es die Aufmerksamkeit auf sich zieht, als etwas Unerwartetes und Außergewöhnliches auftritt und als solches formal oder programmatisch bedeutsam werden kann. Auch hier ist die Begrenztheit des Modells ausschlaggebend.

Die ursprünglichen drei Bedingungen von Schnapper werden also modifiziert: Die ersten beiden werden zu einer Bedingung zusammengefasst, denn die Symphonik des 19. Jahrhunderts gilt als mensurierte Musik, deren Metrum als überwiegend konstant und weitestgehend identisch für einen symphonischen Satz angenommen werden kann. Schnappers dritte Bedingung wird hier zur zweiten und ein drittes Merkmal, die Einprägsamkeit des Ostinatos, kommt hinzu. Diese hier dargelegten Voraussetzungen für ein Ostinato werden nun gesondert untersucht, allem voran die Beschaffenheit des Modells. Dabei hängen alle drei als grundlegende Eigenschaften des Ostinatos aufs Engste miteinander zusammen. Sie bauen aufeinander auf und ergänzen sich gegenseitig: Das Modell, das wiederholt wird, stellt die fundamentalste Voraussetzung dar.

78 Vgl. Schnapper, Art. „Ostinato“, S. 783: Schnapper verwendet den englischen Begriff „reference model“.

79 Reichert, Sp. 454.

2.1 Erste Bedingung: Die Beschaffenheit des Modells

Die Frage nach den konkreten Eigenschaften eines Modells, aus dem sich mittels mehrfacher Wiederholung ein Ostinato entwickelt, führt zu den drei Parametern Rhythmus, Melodik und Harmonik. Aus ihnen konstituiert sich das Modell. Auch die bereits zitierten Autoren geben in ihren sonst abweichenden Definitionen an, dass diese drei Parameter ostinat auftreten können.

Litterscheid listet entsprechend einen Rhythmus, eine Tonfolge oder eine Klangfolge auf.⁸⁰ Schnapper unterscheidet ebenfalls „le rythme obstiné“⁸¹, „l’ostinato mélodico-rythmique“⁸² und „l’ostinato harmonique“⁸³, und auch von Troschke geht auf die Parameter Rhythmus, Melodik und Harmonik ein: Ein melodisches Ostinato nennt er „Tonschritt-Ostinato“, ein harmonisches Ostinato besteht ihm zufolge aus der „steten Wiederholung von Klangfolgen“⁸⁴. Außerdem bezeichnet er „die Repetition von Figuren, deren Tonfolgen bei verändertem Rhythmus gleich bleiben, ebenso wie die Wiederkehr gleicher Rhythmen, deren tonliche Substanz der Veränderung unterliegt, als Ostinatovorgang“⁸⁵. Diese Einschätzung leitet bereits zum nächsten Schritt der Fragestellung über: In welchem Verhältnis müssen diese drei musikalischen Parameter zueinander stehen, damit sie ein Modell bilden?

Schnapper sieht, wie bereits erwähnt, den gleichbleibenden Rhythmus als grundlegende Voraussetzung an: „[T]out ostinato est formé au minimum d’un ostinato rythmique.“⁸⁶ Diese Voraussetzung ist gerade für die symphonische Musik elementar: Unregelmäßige Ton- und Akkordfolgen werden damit als Ostinati ausgeschlossen; ohne einen konstanten Rhythmus können sie kein prägnantes Modell bilden. Umgekehrt erregt ein über lange Zeit hinweg identisch repetiertes,

80 Vgl. Litterscheid, S. 8.

81 Schnapper, *L’ostinato*, S. 78.

82 Ebd., S. 98.

83 Ebd., S. 118.

84 Von Troschke, Sp. 1236.

85 Ebd.

86 Schnapper, *L’ostinato*, S. 81.

rhythmisches Modell aber auch bei wechselnden Ton- oder Klangfolgen Aufmerksamkeit, ganz zu schweigen von einem komplett auf einer Tonhöhe verharrenden rhythmischen Modell, was in der Symphonik des 19. Jahrhunderts eine Besonderheit darstellt.

Ein Modell formiert sich also zunächst aus einem Rhythmus, der durch einen weiteren Parameter (beispielsweise einer Tonfolge) zu einer klar umrissenen Einheit begrenzt wird. Ein Modell kann somit eine bestimmte Tonfolge enthalten und auch Harmonien und Akkorde können als begrenzende Parameter des Modells fungieren, sofern sie identisch rhythmisiert sind und wiederholt werden. In der nun folgenden Spezifizierung der verschiedenen möglichen Modelle bieten Schnappers Erkenntnisse eine wertvolle Orientierung.

2.1.1 Das rhythmische Modell als Grundvoraussetzung

Ein repetierter Rhythmus aus gleichen Notenwerten auf gleichbleibender Tonhöhe ist laut Schnapper kein Ostinato. Stattdessen muss ihr zufolge der Rhythmus durch einen zweiten Parameter so begrenzt werden, dass ein Modell entstehen kann. Bei einer Repetition von Achteln in einem Viervierteltakt auf einer gleichbleibenden Tonhöhe ist es z. B. schwierig ein Modell einzugrenzen. Sind es zwei Achtel, die als Modell fungieren, oder vier? Oder ist es letztendlich eine einzige Achtel? Es wird ersichtlich, dass die Begrenzung nötig ist, damit sinnvollerweise von einem Ostinato gesprochen werden kann. Eine solche Begrenzung kann aus Akzenten, Klangfarben, Tondauern, Tonhöhen oder Harmonien bestehen,⁸⁷ wie Schnapper vorschlägt.

Aber auch das klar artikulierte Metrum im Zusammenhang mit der Takteinheit kann abweichend von Schnappers Einschätzung⁸⁸ zur Herausbildung eines Modells führen. Im symphonischen Satz kann sich dieses in anderen Stimmen ausdrücken oder sich aus dem Zusammen-

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 32: „[...] la répétition d'une seule unité ne constitue que de la métrique“. Diese Abgrenzung ist hinsichtlich des Ostinatos im musikethnologischen Kontext sinnvoll, aber nicht bezüglich der Symphonik des 19. Jahrhunderts.

klänge ergeben. In einem Viervierteltakt mit artikuliertem Viertelmetrum besteht das zugrunde liegende Modell einer Achtelkette also aus jeweils zwei Achteln. Freilich reicht es hierfür nicht, dass ein Viervierteltakt vorgezeichnet ist. Das Metrum muss sich im Zusammenspiel feststellen lassen. So kann beispielsweise in einem vorgezeichneten Viervierteltakt das Metrum trotzdem aus zwei Halben bestehen und somit einer Achtelkette das Modell aus vier Achteln zugrunde liegen. Das Metrum wirkt in einem solchen Fall bei der Begrenzung des Modells wie eine entsprechende Akzentuierung. Nur dadurch kann das Modell als ein wiederholtes Modell und somit als ein Ostinato wahrgenommen werden. Es muss sich durch seine Kontur von seinem Umfeld abheben.

Durch das Metrum kann der Rhythmus also prinzipiell zu einem Modell begrenzt werden. Damit lassen sich Tremoli und Orgelpunkte vom Ostinato abgrenzen, insofern sie entweder nicht ausrhythmisiert sind, oder ihnen im ausrhythmisierten Fall kein definitives Metrum unterlegt werden kann, wie z. B. am Anfang des ersten Satzes von Beethovens Symphonie Nr. 9 in d-Moll. Das Metrum ist am Anfang nicht klar gegeben, denn es beschleunigt von der Ganztaktigkeit zum Viertelmetrum und erscheint erst ab dem Kopfstreifen definitiv und konstant. Die Repetitionen der zweiten Violinen und Celli gelten daher nicht als Ostinati.

Die Symphonien Nr. 2 in c-Moll, Nr. 4 in Es-Dur, Nr. 7 in E-Dur, Nr. 8 in c-Moll und Nr. 9 in d-Moll von Anton Bruckner beginnen mit Tremoli in den Streichern, die einen rhythmisch nicht klar definierten Klanggrund bilden. Diese Tremoli können ebenfalls nicht als Ostinati gelten, da sie weder rhythmisch noch metrisch klar begrenzte Modelle formieren. Die Repetition gleicher Notenwerte kann nur im Zusammenhang mit einem definitiven Metrum ein Modell bilden. Nur dann ist es möglich, Repetitionen, die aus klanglich, zeitlich, harmonisch und in den Tonhöhen identischen Notenwerten bestehen, als Ostinato zu klassifizieren. Damit könnten beispielsweise perkussive oder von Schlaginstrumenten erzeugte Repetitionen durchaus als ostinate Strukturen anzusehen sein.

Eine weitere Möglichkeit, wie ein repetierter Rhythmus auf gleicher Tonhöhe als Ostinato gelten kann, zeigt sich beim Übergang vom dritten zum vierten Satz in Beethovens Symphonie Nr. 5 in c-Moll in der Paukenstimme (Abb. 2, S. 332). Es handelt sich bei dieser perkussiven Repetition aus Vierteln, die 30 Takte lang andauert, um ein Ostinato und nicht nur um einen ausrhythmisierten Orgelpunkt, da man hier ein motivisches Modell hört, das dem aneinandergereihten Kopfmotiv der Symphonie entspricht. Das Modell wird in diesem speziellen Fall durch das motivisch-thematische Material begrenzt und gerade nicht vom Metrum des zugrunde liegenden Dreiertakts.

In der Funktion können Ostinati aber vor allem dann, wenn sie begleitend sind, der eines Orgelpunkts entsprechen und ebenso wie dieser harmonisch stützend wirken.⁸⁹ „O[rgelpunkt]-Wirkung kann auch durch eine Folge regelmäßig wiederkehrender gleicher Töne oder Figuren erzielt werden, z. B. durch Ostinati.“⁹⁰ Solche Strukturen spielen im symphonischen Satz eine besondere Rolle, weil sie sich in ihrer Machart gravierend von ihrem Umfeld unterscheiden.

2.1.2 Das melodisch-rhythmische Modell, das strikte Ostinato und die Sequenz

Ein unverändertes rhythmisches Modell bildet zusammen mit einer daran fest gekoppelten Tonfolge ein Modell, das melodisch und rhythmisch ostinat ist. Wird dieses Modell ostinat wiederholt, wird in dieser Studie von einem strikten Ostinato gesprochen. Auch ein Ostinato, das nur auf einer gleichbleibenden Tonhöhe verharret, ist ein striktes Ostinato. Somit gilt auch für das Ostinato aus den drei identischen Vierteln der Pauke im Übergang zwischen dem dritten und vierten Satz in Beethovens Symphonie Nr. 5, dass es sich um ein striktes Ostinato handelt. In Beethovens Symphonie Nr. 6 in F-Dur, *Pastorale*, im

89 Dahlhaus, Carl und Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 2, Wiesbaden, Mainz 1979, S. 253: „Seine [des Orgelpunkts] Aufgabe reicht vom harmonisch problemlosen tonalen Fundieren (Bordun) bis zum gewaltsamen Aufrechterhalten der Tonart einer Komposition gegenüber harmonisch weiter-drängenden Oberstimmen (Polytonalität).“

90 Ebd.

ersten Satz ab T. 16 liegt ein weiteres striktes Ostinato vor: Das eintaktige Modell aus Achtel, zwei Sechzehnteln und zwei Achteln in den Violinen wird neunmal in der gleichen Tonfolge (c''-g'-a'-b'-h') wiederholt, bevor es weitergesponnen wird.

Einem strikten Ostinato liegt ein Modell zugrunde, bei dem das rhythmische Fortschreiten und der Tonhöhenwechsel kongruent wiederholt werden – wie die beiden Beispiele zeigen. Es ist aber auch der Fall möglich, dass ein rhythmisches Modell ostinat repetiert wird und eine Tonfolge ebenfalls ostinat wiederkehrt, aber beide nicht deckungsgleich verlaufen. Hier liegt folglich kein striktes, sondern ein rhythmisches Ostinato vor, denn die ostinate Tonfolge, die mit einem wechselnden Rhythmus versehen ist, kann nicht als Modell für ein Ostinato gelten, da die Grundbedingung des gleichbleibenden Rhythmus nicht erfüllt ist.⁹¹ Passagen mit gleichbleibendem rhythmischen Modell, aber nicht deckungsgleich ostinat wechselnden Tonhöhen, werden als rhythmisches Ostinato bezeichnet.

Ein rhythmisches Ostinato liegt auch einer Sequenz zugrunde. Bei der Sequenz bleibt ebenfalls der Rhythmus unverändert, die Tonhöhen werden aber transponiert wiederholt. In diesem Fall liegt zwar ein rhythmisches Ostinato vor, dieses tritt aber in den Hintergrund und die Sequenzierung des rhythmischen Modells bildet das Hauptgeschehen. Sequenz und Ostinato sind also durchaus verwandt und stellen in verschiedensten Kombinationen eine beliebte Steigerungstechnik dar.

In Liszts *Hungaria* zeigt sich ab dem Abschnitt, der mit *Agitato molto* überschrieben ist, die Sequenz als Steigerungstechnik: In den Violinen wird ein Modell aus sechs Takten insgesamt dreimal sequenziert und dann anders weitergeführt (statt nach unten richtet sich der Lauf nach oben). Die Sequenzierung schreitet jeweils nach sechs Takten um einen

91 Eine solche ostinate Struktur befindet sich in Berlioz' „La Reine Mab, ou la Fée des Songes“ aus *Roméo et Juliette*. In T. 615 beginnt die ostinate Pendelbewegung aus Achteln der Harfen. Ihr Modell besteht aus drei Achteln. Die Wechselbewegung zwischen den Tönen f'' und as'' wiederholt sich ostinat, aber nicht kongruent zum rhythmischen Modell. Tonfolge und Rhythmus wiederholen sich zwar beide ostinat, aber eben nicht deckungsgleich.

Ganzton nach oben. Sie betrifft auch die anderen Streicherstimmen, deren rhythmische Figuren allesamt identisch wiederholt werden. Insgesamt stellt Liszt hier drei sechstaktige Abschnitte hintereinander, jeweils einen Ganzton ansteigend. Die Sequenz ist hier das primäre Steigerungsmittel, ihre Wirkung resultiert nicht aus dem ostinaten Rhythmus. Ihr liegt zwar ein gleichbleibendes rhythmisches Modell zugrunde, aber ein Ostinato, das durch Starrheit und Unverändertheit auffällt, stellt sich aufgrund der ansteigenden Tonhöhen nicht ein. Der gegenteilige Fall lässt sich in Joachim Raffs Symphonie Nr. 3 in F-Dur feststellen. Dort wird 21 Takte vor dem Buchstaben B, in der Exposition der dritten Abteilung, ein dreitaktiges Motiv, das gleichzeitig als Modell dient, wiederholt (Abb. 4, S. 335). Es bleibt rhythmisch und in seiner Intervallik identisch während sieben Wiederholungen. Alle drei Takte wird es in Form einer realen Sequenz innerhalb der Tonart B-Dur weiter nach oben transponiert. Vor allem durch die gleichbleibende Tonart steht bei diesem Steigerungsabschnitt das rhythmische Ostinato im Fokus. Ihm entspringt die vorwärtsdrängende Gestaltung dieses Abschnitts

2.1.3 Das harmonisch-rhythmische Modell

Zu einem rhythmisch klar definierten Modell kann wie eine Tonfolge auch eine Harmoniefolge hinzutreten und äquivalent dazu ebenfalls ein striktes Ostinato bilden, wenn beide kongruent und immer identisch wiederkehren. Auch hier gibt es theoretisch den Fall, dass sowohl Rhythmus als auch die Harmoniefolge ostinat, aber nicht deckungsgleich wiederholt werden. Dadurch entsteht aber kein striktes Ostinato, sondern lediglich ein rhythmisches. Eine harmonische Folge, die mit wechselnden Rhythmen versehen ist, kann in der Symphonik schwerlich als Modell für ein Ostinato dienen, da ihr die nötige Einprägsamkeit fehlt.

In dem Fall, dass aus Harmonik und Rhythmik ein Modell entsteht, das dann ostinat wiederholt wird, sind drei mögliche Erscheinungsformen eines Ostinatos zu unterscheiden. Die erste formiert sich aus einem Rhythmus und einer fixierten Akkordfolge, deren Aufbau

unverändert wiederholt wird (striktes Ostinato). Ein solches Ostinato zeigt sich im vierten Satz von Čajkovskijs Symphonie Nr. 2 in c-Moll. Im 30. Takt vor dem Ende der Symphonie entwickelt sich in allen Stimmen des Orchesters ein Dominant-Tonika-Wechsel von G-Dur auf C-Dur (Abb. 10, S. 342). Das Modell umfasst dabei zwei Takte: Im ersten Takt erklingt G-Dur und im zweiten C-Dur. Der Aufbau der Akkorde bleibt über insgesamt acht Wiederholungen identisch. Auch das etwas abweichende Modell von Piccoloflöte, Violinen und Bratschen aus jeweils zwei Achteln auf e-g-d-g ist zweitaktig und bleibt über 16 Takte unverändert. Dieses affirmative strikte Ostinato bekräftigt den Schluss der Symphonie auf C-Dur.

Die zweite Erscheinungsform eines harmonisch-rhythmischen Ostinatos besteht aus einem Rhythmus und einer Harmoniefolge, die von unterschiedlich gebildeten Akkorden verwirklicht werden kann. In diesen beiden Fällen wird eine wechselnde Harmonik aus mindestens zwei Stufen vorausgesetzt. Der Wechsel kann sich allerdings auch mit Akkorden vollziehen, welche die gleiche funktionelle Harmonie bilden, aber anders aufgebaut sind, z. B. in Quart-Sext-Lage statt in Grundstellung.

Analog zum strikten Ostinato auf rhythmisch-melodischer Ebene, das aus dem wiederholten Modell aus identischen Tonhöhen und einem definierten Rhythmus besteht (Repetition), kann es schließlich als dritte Erscheinungsform auch einen ostinat wiederholten Akkord geben. Schnapper weist auch in diesem Zusammenhang zu Recht auf die notwendige Begrenzung des Modells hin⁹² und fordert, dass zur Bildung eines Modells zwei Parameter nötig sind: Die Wiederholung eines Akkordes in einem ostinaten Rhythmus aus gleichen Notenwerten gilt ihr zufolge nicht als Ostinato. Laut Schnapper liegt ein Ostinato nur dann vor, wenn ein Modell aus zwei verschiedenen Akkorden (entweder durch die Harmonie oder durch den Aufbau unterschieden) besteht, die abwechselnd wiederholt werden. Wie aber bereits beim rhythmischen Modell gezeigt wurde, können Taktart und Metrum in

92 Vgl. Schnapper, *L'ostinato*, S. 122.

der Symphonik zur Eingrenzung eines Modells beitragen und somit kann auch aus einem identischen Akkord, dem ein Rhythmus aus gleichen Notenwerten unterlegt ist, ein Modell für ein Ostinato entstehen. Harmonisch-strikte Ostinati, wie sie hier charakterisiert werden, sind in der Symphonik des 19. Jahrhunderts selten. Dies mag am harmonischen Fortschreiten, dem symphonischen Prinzip, liegen, aber auch an der zunehmenden Ausbreitung harmonischer Flächen im Laufe des 19. Jahrhunderts.

2.1.4 Zusammenfassung zu den Kriterien des Modells

Ein Modell, das einer ostinaten Struktur zugrunde liegt, muss begrenzt sein. Dies geschieht im elementarsten Fall bei einer perkussiven Repetition durch das Verhältnis von Rhythmus, Metrum und Taktart. Da das Modell aber auch aus einer rhythmisch-melodischen oder rhythmisch-harmonischen Kombination bestehen kann, ist es begrenzt, sobald bei gleichbleibendem Rhythmus zwei verschiedene Tonhöhen oder Akkorde deckungsgleich wiederholt werden. Für ein Modell aus Tonfolgen gilt, wie für ein Modell aus Akkordfolgen, dass ein identischer Rhythmus zugrundeliegen muss, um von einem Ostinato sprechen zu können. Eine Ton- oder Akkordfolge, die zwar wiederholt wird, aber immer anders rhythmisiert ist, ergibt im symphonischen Orchestersatz kein ausreichend klar begrenztes Modell.

Zu einem Modell können aufgrund dieser Voraussetzung auch Pausen gehören. Ein Modell zeichnet sich schließlich als geschlossene Einheit aus, die dadurch auch als Motiv oder bei längeren und komplexeren Modellen auch als ein Thema eingesetzt werden kann.⁹³ Hier wiederum zeigt sich die Bandbreite eines Modells, das aus Einheiten, die kleiner als ein Takt sind, bestehen kann, sich aber auch über mehrere

93 Die bündige Definition von Ernst Kurth dient hier als Grundlage: „Das Motiv ist allgemeiner als der kleinste geschlossene Bewegungszug zu definieren; demgegenüber besteht das Thema, das einer Verarbeitung zugrunde liegt, meist aus mehreren solcher Motive“. Kurth, Ernst, *Musikpsychologie*, Bern 1947, S. 280.

Takte ausdehnen kann. Diese enorme Spannbreite macht es notwendig zu klären, wie oft ein Modell wiederholt werden muss, damit es als Ostinato gelten kann.

2.2 Zweite Bedingung: regelmäßige, hartnäckige Wiederholung

Aus den bereits erörterten Definitionen zusammengefasst, gilt: Ein Ostinato beruht auf einer regelmäßigen Wiederkehr, die nicht unterbrochen sein darf. Das Modell muss konstant wiederholt werden und als identische Wiederkehr erkennbar sein. Damit die Regelmäßigkeit des Rhythmus, die Grundlage eines jeden Modells, gewahrt bleibt, muss das Metrum (nicht zwingend die Taktangabe) zumindest für die Länge der betreffenden ostinaten Struktur identisch bleiben. Denn das Abheben vom musikalischen Umfeld durch regelmäßiges Wiederholen ist der zentrale Aspekt eines Ostinatos.

Wie oft muss also ein Modell wiederholt werden, damit eine regelmäßige, hartnäckige Wiederholung vorliegt?⁹⁴ Anstatt zu versuchen, diese Frage exakt zu beantworten, wird hier der Schwerpunkt auf die Verknüpfung von Wiederholung und Einprägsamkeit eines Ostinatos gelegt. An dieser Frage zeigt sich nämlich, wie stark die Bedingung einer regelmäßigen, hartnäckigen Wiederholung mit diesem Merkmal des Ostinatos zusammenhängt. Schließlich ist eine gewisse Anzahl von Wiederholungen maßgeblich für die Einprägsamkeit einer Struktur⁹⁵, und dass sie sich abheben kann. Mit der Einprägsamkeit wiederum steht Reicherts definitorische Forderung in Verbindung, das Ostinato müsse etwas Außergewöhnliches, von der Norm Abweichendes sein.⁹⁶ Eine ostinate Struktur, die auf einer hohen Anzahl von Wiederholun-

94 Dass es öfter als zweimal – wie es dem musikalischen Sinn von „Wiederholung“ entspricht – erklingen muss, ist selbstverständlich.

95 Vgl. auch Schnapper, *L'ostinato*, S. 214: „Une formule rythmique, toute caractéristique qu'elle soit, ne sera donc évocatrice que si elle est suffisamment répétée.“

96 Vgl. Reichert, Sp. 454.

gen beruht – was in der Symphonik des 19. Jahrhunderts per se schon außergewöhnlich ist –, wäre also automatisch im geforderten Sinne einprägsam.

Doch gegen welche Norm verstößt sie? Geradtaktiger Bau, harmonisch sinnvolle Fortschreitung und die Unterteilung in verschiedene Sätze sind zwar in diesem Kontext gültige ästhetische Vorgaben für die Symphonie im 19. Jahrhundert,⁹⁷ doch werden gerade diese spätestens in der Mitte des Jahrhunderts durch die Programmsymphonien von Berlioz und die Symphonischen Dichtungen von Liszt aufgehoben – und auch in Beethovens Symphonien finden sich bereits Ausnahmen von diesen Kriterien. Die geradtaktige Bauweise, ausgehend vom regelmäßigen Periodenbau⁹⁸, bietet dennoch Anhaltspunkte dessen, was in der Symphonik des 19. Jahrhunderts als ostinat gelten kann.

Geht man von einer achttaktigen Periode als eigenständige musikalische Einheit aus, so bedeutet das, Dahlhaus zufolge, dass „zwei ‚Normaltakte‘ die kleinste Einheit für einen Halbsatz und 16 die größte für eine geschlossene Periode darstellen“⁹⁹. Dabei „bilden drei Größenordnungen ($2+2=4$, $4+4=8$, $8+8=16$) das Äußerste, was an syntaktischer Hierarchie möglich erscheint“¹⁰⁰. Als „Normalfall“ gälte somit eine achttaktige Einheit. Wiederholungen, die sich innerhalb dieses Gefüges abspielen, wären also nicht unbedingt außergewöhnlich, wenn danach die musikalische Struktur wechselte. Dies würde aber die Definition eines Ostinatos insofern einengen, dass Wiederholungsstrukturen ausgeschlossen würden, die genau acht Takte andauern und damit die Grenzen des „Normalfalls“ im geradtaktigen Bau ausloten. Bilden achttaktige Abschnitte ausgehend von der Periode den Bezugsrahmen, so dürfen achttaktige Wiederholungen tatsächlich als Ostinato gelten,

97 Vgl. u. a. Dömling, „Die Sinfonie als Form und Idee“, S. 231 ff.

98 Der Terminus Periode ist in den theoretischen Werken ein nicht exakt bestimmter Begriff. Dennoch impliziert er Symmetrie und Regelmäßigkeit – zumindest für das 19. Jahrhundert. Und diese beiden Eigenschaften sind im Kontext der Ostinatobil- dung zentral, da sie einen ästhetisch gültigen Rahmen darstellen.

99 Dahlhaus, Carl, „Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax“, in: *Zeitschrift für Musiktheorie* 9.2 (1978), S. 22.

100 Ebd.

da sie bis an die Grenze des ästhetisch Zulässigen gehen. Diese in Takteinheiten gezählten Wiederholungen mögen pedantisch erscheinen, tatsächlich korrespondieren sie aber mit den Tatsachen: Achttaktige Wiederholungen bilden in den symphonischen Werken, denen ein am Periodenbau orientiertes Bauprinzip zugrunde liegt, abgesehen von Anton Bruckners Symphonien, tatsächlich die Ausnahme. Dies gilt für die ersten beiden Symphonien Beethovens, für Schuberts, aber auch Dvořáks Symphonien.

Diese Erkenntnis wird auch durch Charles Rosens Einschätzung gestützt, dass die Verwendung von viertaktigen Einheiten einer „Standardform“¹⁰¹ entspricht. Den Ursprung dieser gleichmäßigen Einteilung sieht er in Tanzmustern des frühen 18. Jahrhunderts.¹⁰² Viertaktige Einheiten stellen also mit die kleinsten Einheiten in der symphonischen Form dar. Werden sie mit Wiederholungsstrukturen gestaltet, so kann man nicht von einem Ostinato sprechen, da weder die gewünschte Einprägsamkeit noch eine Abweichung von der „Norm“ erfüllt sind. Ein achttaktiges Ostinato kann diesen Kriterien daher eher entsprechen.

Dagegen kann man einwenden, dass in der bisherigen Argumentation Satzart, Tempo und Taktangabe nicht ausreichend berücksichtigt wurden. Diese Parameter sind schließlich nicht ohne Einfluss darauf, ob ein Ostinato im Kontext wirkt. Sind Wiederholungsstrukturen präsen- ter in einem langsamen Tempo, oder sind sie in bestimmten Satzarten, wie z. B. dem Scherzo, weniger außergewöhnlich? Gerade in schnellen Scherzo-Sätzen, die oftmals aus repetitiven Elementen bis hin zu ostinaten Strukturen aufgebaut sind, stellt sich unter Umständen ebenfalls keine Einprägsamkeit ein. Außerdem kann man sich fragen, ob eine achttaktige Wiederholung in einem Zweivierteltakt genauso als Ostinato gilt wie in einem Sechsvierteltakt.

101 Rosen, Charles, *Musik der Romantik*, übersetzt aus dem Amerikanischen von Eva Zöllner, Salzburg, Wien 2000, S. 300.

102 Vgl. ebd., S. 290.

Um diesen berechtigten Einwänden zu entgehen, könnte man anstatt der Takteinheit, der ein Modell ja ohnehin nicht zwangsläufig entsprechen muss, die Anzahl der Wiederholungen des Modells als Maßstab anwenden. Bei kleinteiligen Modellen würden so aber auch Wiederholungsstrukturen, die nur zwei volle Takte ausfüllen, als Ostinato klassifiziert werden. In der symphonischen Großform sind aber solche kleinteiligen Strukturen meist weder einprägsam noch außergewöhnlich. Es bleibt also die achttaktige Einheit als Anhaltspunkt, zumindest für diejenigen Werke, die aus geradtaktigen Abschnitten aufgebaut sind.

Wie aber sind demgegenüber Ostinati in Werken in offener, also nicht geradtaktiger Bauweise zu klassifizieren? Hier bleibt tatsächlich nur die Option, das gesamte Werk zu betrachten und in seinem Kontext das Außergewöhnliche zu ermessen. Ob also ein Ostinato vorliegt oder nicht, muss aus dem Kontext der jeweiligen Komposition heraus entschieden werden. Dies führt zurück zur Forderung einer außergewöhnlichen und hartnäckigen Wiederholung. Da im symphonischen Repertoire des 19. Jahrhunderts harmonische Stagnation und starre Wiederholungsmuster nicht der Ästhetik des zielhaften Fortschreitens und der motivisch-thematischen Entfaltung entsprechen, bilden Ostinati, die über acht Takteinheiten oder länger erklingen, tatsächlich die Ausnahme, wie auch aus den untersuchten Kompositionen von Berlioz und Liszt hervorgeht.

In der bisherigen Erörterung wurde das Modell als Grundlage eines Ostinatos als kleinere oder einem Takt entsprechende Einheit angenommen. Wie verhält es sich aber mit Modellen, die mehrere Takteinheiten umfassen? Ein solches achttaktiges Modell liegt z. B. dem langsamen Satz der Symphonie Nr. 7 in A-Dur von Beethoven zugrunde. Eine exakte Angabe an Wiederholungen kann auch hier nicht zielführend sein – schließlich müsste diese dann auch für kürzere Modelle gelten, oder man müsste für lange und kurze Modelle unterschiedliche Anzahlen von Wiederholungen ansetzen, die ein Ostinato ausmachen. Deshalb schlägt Schnapper vor, die Wiederholungen proportional zum Modell zu sehen: Je länger das Modell ist, desto öfter

muss es wiederholt werden,¹⁰³ damit ein Ostinato vorliegt. Dies ist eine sinnvolle Regel, die sich wiederum mit der Einprägsamkeit eines Ostinatos im Kontext eines symphonischen Werkes verbinden lässt. Demnach müssen Modelle aus mehreren Takten öfter wiederholt werden als kurze, damit sie die geforderte Einprägsamkeit des Ostinatos erreichen. Wiederholung und Einprägsamkeit hängen also aufs Engste zusammen und bedingen sich gegenseitig.

Das Merkmal der Einprägsamkeit erfüllt sich durch eine von der Norm abweichende und dadurch hartnäckig erscheinende, regelmäßige Wiederholung. Anders formuliert ist die Bedingung der regelmäßigen, hartnäckigen Wiederholung dann realisiert, wenn sie im Kontext außergewöhnlich erscheint.

2.3 Einprägsamkeit und Bedeutung von ostinaten Strukturen

Wenn die ersten beiden grundsätzlichen Bedingungen erfüllt sind, ein begrenztes Modell also hartnäckig und regelmäßig wiederholt wird, liegt ein Ostinato vor. Auf dieser Grundlage sind nun zwei mögliche Erscheinungsformen in der Musik gegeben: Erstens, Ostinati, die nicht das Merkmal der Einprägsamkeit aufweisen und zweitens, solche, die einprägsam sind. Die erste Gruppe von Ostinati sind unauffällig und fungieren daher oft als Begleitostinati. Da im komplexen symphonischen Satz hauptsächlich hervorstechende, außergewöhnliche Strukturen formale, motivische oder programmatische Bedeutung entfalten können, ist die Einprägsamkeit eines Ostinatos verknüpft mit seiner Bedeutung.

Mit der Forderung nach Einprägsamkeit des Ostinatos geht zunächst einher, dass es sich von seiner Umgebung abhebt. Diesen Zusammenhang betont auch Schnapper in Bezug auf den Ausdrucksgehalt eines programmmusikalischen Werkes, der durch Ostinati übermit-

103 Vgl. Schnapper, *L'ostinato*, S. 53.

telt werden kann.¹⁰⁴ Damit das Ostinato außergewöhnlich erscheinen kann, muss eine grundlegende Voraussetzung im symphonischen Satz erfüllt sein: die Wahrnehmbarkeit einer ostinaten Struktur. Diese variiert zwar mitunter von Interpretation zu Interpretation, ein Ostinato kann aber nicht nur vom Hörer, sondern auch vom Leser einer Partitur wahrgenommen werden. Die hartnäckige Wiederholung ist dabei – wie bereits gezeigt – ein Mittel, das beim Ostinato die Abweichung von der Norm deutlich macht und zu Einprägsamkeit führen kann, wenn das musikalische Umfeld dies zulässt.

Welche Voraussetzungen sind – neben der Wahrnehmbarkeit durch hartnäckige Wiederholung – für die Einprägsamkeit weiterhin zu erwägen? Eine Orientierung in dieser Hinsicht bietet Schnappers Kapitel über „Les degrés d’obstination“, in dem sie acht von Richard Hudson aufgestellte Kriterien zu Abstufungen des Ostinatos erörtert.¹⁰⁵ In Bezug auf das Ostinato in der Symphonik lassen sich diese zusammenfassen zu den folgenden drei Punkten: Die Anzahl der Wiederholungen, die Einprägsamkeit des Modells und die Rolle des Ostinatos im symphonischen Satz stellen Voraussetzungen für die Einprägsamkeit und die Bedeutung eines Ostinatos dar. Die Bedingung der regelmäßigen und hartnäckigen Wiederholung und ihr Zusammenhang mit der Einprägsamkeit wurden bereits erläutert, in den folgenden Abschnitten werden also die beiden anderen Punkte erörtert.

2.3.1 Die Einprägsamkeit des Modells

Die Einprägsamkeit einer ostinaten Struktur hängt, neben der hartnäckigen und regelmäßigen Wiederholung, von der Beschaffenheit des Modells ab. Darauf weist Gregor Berger hin, der ebenfalls vom Ostinato Einprägsamkeit fordert, „sei es im harmonischen Gerüst oder der melodisch-rhythmischen Kontur“¹⁰⁶. Die Kontur eines Ostinatos

¹⁰⁴ Ebd., S. 214: „Pour transmettre un message, l’ostinato doit forcément être perçu.“

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 47–57.

¹⁰⁶ Berger, Gregor, *Der Ostinato als formbildendes Prinzip* (Martens-Münnich: Beiträge zur Schulmusik 24), Wolfenbüttel, Zürich 1971, S. 41.

besteht aber, was Berger nicht explizit erläutert, im Wesentlichen aus dem Modell: Je klarer und konturierter ein Modell gestaltet ist, desto einprägsamer ist das Ostinato, das daraus entsteht.

Bevor die Einprägsamkeit des Modells in diesem Zusammenhang erörtert werden kann, muss Bergers Aussage dahin gehend ergänzt werden, dass auch ein rein rhythmisches Modell auf einer Tonhöhe (Repetition) eine Kontur hat. Diese erhält es aus der Verbindung von Metrum und Takteinheit. Vor allem die Repetition eines rhythmischen Modells, auf einer gleichbleibenden Tonhöhe, wirkt im symphonischen Satz außergewöhnlich und erfüllt damit das Kriterium der Einprägsamkeit. Dass auch solche Repetitionen als Ostinati gelten, hat die Definition des Modells gezeigt, aber auch durch das geforderte Merkmal der Einprägsamkeit wird dies entschieden bestärkt. Wiederholte Ton- und Akkordfolgen, die nicht mit einem rhythmischen Modell zusammenfallen, erfüllen nicht die Voraussetzung eines Modells für ein Ostinato.

Wenn ein Modell gleichzeitig ein Motiv oder ein Thema darstellt, was selbstverständlich möglich ist, steigert sich damit die Einprägsamkeit des Ostinatos. Dies liegt in der Sache selbst begründet, da Motive und Themen so angelegt sind, dass sie im Kontext prägnant herausklingen. Ostinat Strukturen ziehen aufgrund ihrer Gestalt ohnehin die Aufmerksamkeit auf sich; wenn sich dann noch ein Motiv ostinat wiederholt, ist die Prägnanz automatisch höher als bei einem Ostinato, das sich aus einem nicht-motivischen Modell generiert. Ein Beispiel dafür ist das Ostinato aus dem zweiten Satz von Beethovens Neunter Symphonie: Das Modell und gleichzeitig Motiv aus punktierter Viertel mit Achtel und Viertel (Kopfmotiv des Satzes), das mit der Achtel einen Oktavsprung abwärts vollzieht, wird beispielsweise ab T. 93 für 16 Takte in allen Streicherstimmen strikt ostinat wiederholt. Durch ihren motivischen Gehalt ist diese ostinate Struktur mindestens genauso einprägsam wie das zeitgleich in den Bläsern erklingende zweite Scherzo-Thema. Schließlich erweist sich auch im symphonischen Kontext

Hudsons Einschätzung als tragfähig, dass das Ostinato dann den größten Effekt erzielt, wenn die Identität des Modells immer gewahrt bleibt und nicht variiert wird.¹⁰⁷

2.3.2 Das Verhältnis der Stimmen im symphonischen Satz

Eine der zentralen Gegebenheiten im symphonischen Satz, die Auswirkungen auf die Einprägsamkeit eines Ostinatos hat, ist die mehrstimmige Struktur und damit das Verhältnis der einzelnen Stimmen zueinander. Eine ostinate Struktur kann entweder in einer oder in mehreren Stimmen gleichzeitig erklingen. Spielen mehrere Stimmen zusammen dieselbe metrische, rhythmische und melodische Linie (sie kann auch motivisch und/oder thematisch sein), so können diese Stimmen zusammengefasst als „Schicht“ bezeichnet werden. Ein Ostinato kann also in einer Stimme oder einer Schicht erklingen. Sowohl für die einzelne Instrumentalstimme als auch für die Schicht ist das Verhältnis zu den anderen Stimmen und Schichten ausschlaggebend, wenn es um die Einprägsamkeit eines Ostinatos geht. Unter den Stimmen und Schichten kann sich nämlich eine hierarchische Struktur einstellen, mit der die Prägnanz einer einzelnen Stimme oder Schicht verknüpft ist. Wallace Berry erklärt diese Hierarchie als in der Natur der Sache liegend:

The concept of hierarchic levels of structure is of great importance. [...] every individual element-event has immediate [...] implications; those that are more fundamental have broader implications as well. Hence, the concept of hierarchic levels in all element-structures arises naturally and inevitably¹⁰⁸.

Eine hierarchische Strukturierung des symphonischen Satzes zeigt sich selbstverständlich nicht auf stereotype Weise, sondern im jeweiligen Werkkontext unterschiedlich und nicht immer ist eine Zweiteilung

¹⁰⁷ Hudson, Richard, Art. „Ostinato“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 14, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980, S. 11: „The effect of an ostinato is greatest when the unit recurs in exactly the same form each time.“

¹⁰⁸ Berry, Wallace, *Structural Functions in Music*, Englewood Cliffs, New Jersey 1976, S. 14.

von Haupt- und Nebenstimmen erkennbar. Zur Untersuchung der Einprägsamkeit eines Ostinatos sollen aber zunächst diese zwei Abstufungen genügen: Vorder- und Hintergrund.¹⁰⁹

Anders als bei Hudson und Schnapper, die dem Ostinato einen größeren Effekt zugestehen, wenn es in einer Außenstimme erklingt,¹¹⁰ soll hier das Kriterium gelten, dass das Ostinato möglichst im Vordergrund präsent sein muss, unabhängig davon, in welcher Stimme oder Schicht es erklingt. Der sogenannte Vordergrund kann dabei selbst aus verschiedenen Stimmen und Schichten bestehen.

Dass das Merkmal der Einprägsamkeit bei Begleitostinati – wie bereits erläutert – oft nicht erfüllt wird, kann mit einer Hierarchie aus Vorder- und Hintergrund im symphonischen Satz erklärt werden, da andere Stimmen das Begleitostinato überlagern und in den Hintergrund drängen. Diese Hierarchie wird in der Symphonik allerdings oftmals umgangen, wie z. B. an der erwähnten Stelle in T. 93 im zweiten Satz von Beethovens Neunter Symphonie, wo das Kopfmotiv ostinat über 16 Takte wiederholt wird. Man könnte meinen, dass das Ostinato an dieser Stelle als Begleitung für das zweite Thema in den Bläserstimmen dient. Durch die Prägnanz, die dieses Ostinato auch aufgrund seiner Motivik entwickelt, kann hier aber nicht von einem reinen Begleitostinato gesprochen werden, zumal es dynamisch hervorgehoben im Fortissimo erklingen soll. Diesen Gedanken drückt auch Rexroth aus, wenn er das Kopfmotiv des Scherzos bespricht, dem „als einem gleichbleibenden Element eine gesteigerte Wirkung entwächst“¹¹¹. Die Einprägsamkeit des ostinaten Kopfmotivs ist also durchweg hoch und ihr motivischer Gehalt bricht die Schichtenhierarchie ein Stück weit auf, da das Ostinato neben dem Thema gleichermaßen im Vordergrund präsent ist.

¹⁰⁹ Man könnte auch von Haupt- und Nebenstimmen sprechen, allerdings spiegeln die räumlichen Kategorien eher die komplexe Schichtstruktur in einem mehrstimmigen symphonischen Satz wider. Auch der Sachverhalt, dass ein Ostinato im Vordergrund präsent sein kann, ohne der Hauptstimme anzugehören, ist in dieser Terminologie vermittelbar.

¹¹⁰ Vgl. Hudson, S. 11, und vgl. Schnapper, *L'ostinato*, S. 55.

¹¹¹ Rexroth, S. 432.

Hier stellt sich also die Frage nach der Rolle des Ostinatos im mehrstimmigen Satz und wie diese mit der Einprägsamkeit zusammenhängt. Litterscheid verweist auf zwei Bedeutungen des Ostinatos im Satzganzen: Das Ostinato hat entweder thematische Eigenbedeutung oder es ist begleitend.¹¹² Dass es aber zwischen diesen beiden Möglichkeiten noch verschiedene Abstufungen gibt, hat das Beispiel aus dem Scherzo der Neunten Symphonie von Beethoven gezeigt. Generell kommt vordergründigen und somit einprägsamen Ostinati aber eher eine formale, motivische und programmatische Bedeutung zu als begleitenden.

Reine Begleitostinati weisen nämlich nicht die bisher für das Ostinato geforderte Einprägsamkeit auf und entsprechen meist auch den kompositorischen Normen, indem sie selten die am Periodenbau angelehnte Bauweise aufbrechen. Dass sie das Merkmal der Einprägsamkeit nicht erfüllen, bedeutet somit, dass sie weniger Einfluss im Satz haben und nahezu keine formgebende Wirkung entfalten können.

Die vorliegende Untersuchung widmet sich überwiegend dem vordergründigen Ostinato als formgebendem Element, das sogar konstitutiv für den Satz sein kann. Aber auch Begleitostinati werden vor allem in Hinblick auf ihre Rolle im mehrstimmigen Satz untersucht, da diesen mitunter größere Bedeutung zukommt als man auf den ersten Blick vermuten könnte. Begleitostinati sind primär harmonisch relevant, können aber auch motivischen Gehalt haben. Dies ist vor allem in einer nicht hierarchisch organisierten Satzstruktur möglich, die sich bei Berlioz oder Liszt entwickelt. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wird eine Unterscheidung in Vorder- und Hintergrund immer schwieriger, und in Berlioz' und Liszts Programmmusik übernehmen vermeintliche Begleitostinati eine dominierende Rolle in der Programmausdeutung und Stimmungserzeugung. In Liszts Programmmusik wird der musikalische Satz nicht nur bezüglich der Form und des Ablaufs frei gestaltbar, sondern es sind auch innerhalb seiner Struktur die verschiedenen Ebenen nicht mehr immer eindeutig als Begleit- und Vordergrund-

¹¹² Vgl. Litterscheid, S. 9.

schicht auszumachen. Das bedeutet, dass mehrere gleichberechtigte Schichten im musikalischen Satz entstehen und sich ihre Präsenz verschieben kann. Mit der Programmmusik vollzieht sich dieser Wandel im musikalischen Satz, denn

ein [...] fundamentales Prinzip der symphonischen Programmmusik Liszts war die Forderung, dass das Sujet einer Komposition (die ‚poetische Idee‘) die Form bestimmen müsse. Durch Befolgung dieses Grundsatzes suchte Liszt seine Musik von dem Schematismus der ‚klassischen Form‘ zu befreien und ihr unbegrenzte Möglichkeiten formaler Gestaltung zu erschließen.¹¹³

In Liszts Programmmusik führt dies schließlich zu einer flexiblen Schichtstruktur, innerhalb der mitunter keine klar erkennbare Begleitschicht mehr existiert. Von Begleitostinati kann daher nur in einer Vorder- und Hintergrundstruktur sinnvoll die Rede sein.

Abgesehen von Ostinati im Vorder- oder Hintergrund gibt es in der Symphonik außerdem die Fälle, dass mehrere Ostinati hintereinander oder gar gleichzeitig erklingen. Wie verhält es sich mit deren Einprägsamkeit? Beinhaltet ein Satz oder ein Werk mehrere verschiedene Ostinati, die hintereinander erklingen, so relativiert sich dadurch ihre Einprägsamkeit.¹¹⁴ Handelt es sich aber um die identische ostinate Struktur, die quasi motivisch wiederkehrt, so wird ihre Einprägsamkeit und auch ihre Bedeutung dadurch verstärkt. Ihr kommt somit eine konstitutive Rolle innerhalb eines Werkverlaufs zu. Ein Beispiel dafür findet sich in Mendelssohns Symphonie Nr. 4 in A-Dur im Finalsatz. Diesem liegt ein rhythmisches Ostinato aus einem Saltarello-Rhythmus zugrunde. Das Modell des Ostinatos setzt sich aus einer auftaktigen Achtel, einer Achteltriolen, einer Achtel und einer Achtelpause zusammen (Abb. 16, S. 346). Da dieses Modell gleichzeitig das zentrale Motiv des Satzes ist, wirkt die besonders am Beginn und am Ende des Satzes präsen- te ostinate Struktur konstitutiv.

113 Floros, Constantin, „Die Faust-Symphonie von Liszt“, in: *Franz Liszt* (Musik-Konzepte 12), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1980, S. 50.

114 Vgl. Schnapper, *Lostinato*, S. 56.

Erklingen Ostinati gleichzeitig, muss man ebenfalls unterscheiden, ob es sich um dasselbe Ostinato handelt oder um verschiedene. Für ein Ostinato, das in einer Schicht aus verschiedenen Stimmen erklingt, gilt: je dichter diese Schicht ist, je mehr Instrumentalstimmen also daran beteiligt sind, desto einprägsamer wird das Ostinato im Kontext. Im Fall, dass mehrere verschiedene übereinandergeschichtete, parallel ablaufende Stimmen oder Schichten jeweils ostinat sind, führt das hingegen zu einem Verlust an Einprägsamkeit.

Das Verfahren, mehrere Ostinati übereinander zu schichten, kann zur Entstehung von Klangflächen führen. Deren Charakter wiederum steht der Einprägsamkeit einer einzelnen ostinaten Struktur diametral gegenüber, weil sie gerade zum Ziel hat, dass einzelne Elemente nicht mehr differenziert wahrgenommen werden können. Dabei müssen nicht zwingend verschiedene Ostinati übereinandergeschichtet werden, es kann auch dasselbe Ostinato in verschiedenen Stimmen versetzt erklingen und so zu einer Klangfläche führen, wie im Vorspiel zu *Das Rheingold* von Richard Wagner. Ostinat Strukturen innerhalb einer Klangfläche können also keine Einprägsamkeit entfalten; ostinate Klangflächen grenzen sich aber deutlich von ihrem Umfeld ab. In der vorliegenden Untersuchung sind diese ostinaten Strukturen daher dennoch relevant. Die Begründung dafür liegt in der besonderen Rolle der Ostinati, die eine Räumlichkeit des Satzes konstituieren – ein Novum im 19. Jahrhundert. Da Klangflächen durch geschichtete Ostinati entstehen können, besteht darin eine wichtige Funktion ostinater Strukturen.

Abschließend kann man bezüglich der Einprägsamkeit festhalten, dass die Schichtstruktur der mehrstimmigen symphonischen Musik die Einprägsamkeit eines Ostinatos maßgeblich bedingt. Von Begleitostinati und Klangflächenostinati abgesehen, gilt für eine ostinate Struktur, dass sie dann einprägsam ist, wenn sie im Vordergrund steht. Einprägsamkeit ist, wie in diesem Abschnitt deutlich wurde, mit der Bedeutung eines Ostinatos im Satzganzen außerdem eng verknüpft.

2.3.3 Das Ostinato im Kontrast zu sich verändernden Parametern

Das Ostinato muss sich, um einprägsam zu sein, von anderen Stimmen und Schichten im symphonischen Satz abheben. Dies ist dadurch möglich, dass es in einem Gegensatz zu ihnen steht: Als starres, unbewegliches, gleichbleibendes Element bildet es einen Kontrast zu Stimmen, die konstanter motivisch-thematischer und harmonischer Veränderung unterworfen sind. Ein weiteres Kriterium für die Einprägsamkeit eines Ostinatos ist im symphonischen Satz also die Konstanz im Gegensatz zur Veränderung. Dieses Kriterium betont auch Schnapper. Sie definiert das Ostinato in ihrem Artikel als „the repetition of a musical pattern many times in succession while other musical elements are generally changing“¹¹⁵. Dass das Modell unverändert wiederholt wird, ist bereits als Kriterium für die Einprägsamkeit erörtert worden, das Ostinato ist ebenfalls dann am prägnantesten, wenn innerhalb der Struktur keine Veränderung auftritt. Er klingt eine ostinate Struktur immer in derselben Instrumentalstimme, demselben Register und in derselben Klangfarbe, ist es einprägsamer als wenn diese Parameter verändert würden.¹¹⁶ Ergänzend zu Schnapper ist aber vor allem eine gleichbleibende Harmonik ein weiteres starkes Mittel, um die Einprägsamkeit eines Ostinatos zu erhöhen. Gerade durch die unveränderte Harmonik während eines Ostinatos entsteht die charakteristische Statik, die in der Symphonik einen starken Effekt bewirkt und die Einprägsamkeit eines Ostinatos in einem sonst harmonisch bewegten Umfeld entscheidend hervorhebt. Einprägsamkeit konstituiert sich für ein Ostinato in der Symphonik also auch durch ein kontrastierendes Verhältnis zu anderen Stimmen. Wie Bedeutung und Einprägsamkeit von ostinaten Strukturen zusammenhängen, zeigt der nächste Abschnitt.

¹¹⁵ Schnapper, Art. „Ostinato“, S. 782.

¹¹⁶ Vgl. Schnapper, *L'ostinato*, S. 55.

2.3.4 Einprägsamkeit und Bedeutung des Ostinatos in einem symphonischen Werk

Schnapper unterscheidet drei graduelle Abstufungen, in denen die Bedeutung eines Ostinato für ein Werk oder einen Satz deutlich werden: „The structural importance of an ostinato varies according to whether the support it provides is continuous [...], partial [...] or only sporadic.“¹¹⁷. Am höchsten ist die Bedeutung eines Ostinato, wenn es eine kontinuierliche und damit konstitutive Rolle für das Werk oder den Satz spielt. Ein abschnittsweiser Gebrauch des Ostinatos, indem es konstitutiv für einen bestimmten musikalischen Abschnitt eines Werkes ist, und der sporadische Gebrauch des Ostinatos haben auf das Gesamtwerk gesehen weniger Bedeutung. Diese Einschätzung trifft auch auf das symphonische Repertoire zu.

Ist das Ostinato aber mit größerer Einprägsamkeit auch bedeutsamer? Das muss nicht zwangsläufig so sein, wie sich anhand von zwei Beispielen zeigen lässt. Die „Course à l'Abîme“ aus Berlioz' *La damnation de Faust* ist mit einem kontinuierlichen Galopp-Rhythmus aus Achtel und zwei Sechzehnteln unterlegt (Abb. 24, S. 354). Dieses rhythmische Ostinato ist konstitutiv für den Abschnitt. Genauso konstitutiv für den Satz ist aber auch das Modell aus punktierter Achtel mit Sechzehntel, das rhythmisch ostinat die Durchführung des letzten Satzes der Symphonie Nr. 4 in d-Moll von Rubinštejn dominiert (Abb. 12, S. 343) – dennoch ist es weit weniger prägnant als der Galopp-Rhythmus in *La damnation de Faust*. Zwischen Bedeutung und Einprägsamkeit besteht also kein reziproker Zusammenhang: Ein Ostinato kann große Bedeutung haben, aber wenig einprägsam sein. Wenn es allerdings einprägsam ist, wächst damit auch seine Bedeutung für den Satz. Es gilt also: Je einprägsamer ein Ostinato auftritt, desto bedeutender ist es für das Werk oder den Abschnitt – sei es in formgebender oder programmatischer Hinsicht.

117 Schnapper, Art. „Ostinato“, S. 783.

In Hinblick auf das vielfältige symphonische Repertoire des 19. Jahrhunderts stellt das Merkmal der Einprägsamkeit daher eine sinnvolle Ergänzung zu den beiden grundlegenden Bedingungen des Ostinatos dar. Das Merkmal der Einprägsamkeit führt nicht zuletzt zu einer adäquaten Definition und infolgedessen zu einer aussagekräftigen Typologie in dieser Arbeit, denn nur Ostinati, die einprägsam sind, können von sich aus den Formablauf bestimmen. Begleitostinati, die diese Bedingung nicht erfüllen, haben einen geringen bis gar keinen Einfluss auf die Form eines Satzes oder Werkes, sie sind hingegen relevant im Zusammenklang der Stimmen und bezüglich der Programmausdeutung. Entgegen Schnappers Ansicht, dass ein wahrgenommenes Ostinato nicht unbedingt Auswirkungen auf die Form hat, aber ein strukturgebendes Ostinato immer auch wahrnehmbar sei,¹¹⁸ gilt in der Symphonik, dass sobald ein Ostinato das Merkmal der Einprägsamkeit erfüllt, sich auch seine Bedeutung im Formablauf manifestiert.

Ostinati, die nicht einprägsam sind, können aber ebenfalls bedeutend sein. Besonders wenn es um die indirekte Programmausdeutung geht, bei der ein Stimmungsbild oder Charakter evoziert wird, können auch Ostinati, die nicht vordergründig oder einprägsam sind, eine Bedeutung für einen Satz oder ein Werk haben. Die Bedeutung eines nicht einprägsamen Ostinatos zu ermessen, hängt aber stärker vom Kontext ab als bei einprägsamen Ostinati.

118 Vgl. Schnapper, *L'ostinato*, S. 174.

3 Definition: Das Ostinato in der Symphonik des 19. Jahrhunderts

Dass ein Modell vorhanden ist, stellt die Grundbedingung eines Ostinatos dar. Die zweite Bedingung der regelmäßigen und hartnäckigen Wiederholung ist ebenfalls grundlegend; letztere und das Merkmal der Einprägsamkeit sind außerdem wechselseitig miteinander verknüpft. Es ergibt sich also folgende Definition für das Ostinato in der Symphonik des 19. Jahrhunderts: Im symphonischen Satz liegt dann ein Ostinato vor, wenn ein zumindest rhythmisch klar begrenztes Modell sich in einer beliebigen oder mehreren Stimmen regelmäßig und hartnäckig wiederholt und dadurch einprägsam und/oder bedeutsam im Satzganzen ist.

Diese Definition ist in Anlehnung an diejenigen von Reichert und Schnapper phänomenologisch und nicht primär etymologisch oder historisch orientiert. Dass die ostinate Struktur in einer beliebigen Stimme erklingen kann, heißt, dass sie nicht mehr zwangsläufig an den Bass gebunden und damit im Satzgeschehen frei einsetzbar ist. Somit trägt die Definition des Ostinatos den Bedingungen der Symphonik des 19. Jahrhunderts Rechnung. Ausgehend von der Beschaffenheit des Modells lassen sich zusammenfassend drei grundsätzliche Ausprägungen des Ostinatos festhalten, die im Folgenden vorgestellt werden:

3.1 Die Ausprägungen des Ostinatos: striktes, rhythmisches und variiertes Ostinato

Das Ostinato ist strikt, wenn ein Rhythmus mit einer Tonfolge oder einer Akkordfolge ein Modell bildet und dieses identisch wiederholt wird. Außer einem strikten Ostinato kann es laut der hier erbrachten Definition noch zwei weitere Arten des Ostinatos geben: Erstens das rhythmische Ostinato, das in diesem Fall aus einem identisch wiederholten rhythmischen Modell bei wechselnder Tonhöhe oder Akkordfolge besteht, und zweitens das variierte Ostinato, bei dem der Rhythmus variiert und die Tonhöhe oder Akkordfolge gleich bleibt. Ein rein

melodisches oder harmonisches Ostinato bei ganz freiem Rhythmus wird durch die Definition ausgeschlossen, da melodische und harmonische Folgen ohne prägnanten Rhythmus kein begrenztes Modell formen können. Daher ergeben sich auch für das variierte Ostinato strenge Bedingungen: Auf den ersten Blick erscheint es paradox, dass es in der Musik ein variiertes Ostinato geben kann. Es muss die Eigenschaften eines Ostinatos erfüllen und gleichzeitig nicht streng ausgeführt werden, sodass eine Variation entstehen kann. Die Frage ist also zunächst, welche Parameter variiert werden können, damit das Ostinato zwar erkennbar bleibt, aber trotzdem eine Variation entwickelt werden kann. Das variierte Ostinato bezeichnet hier im Übrigen nicht einen *Basso ostinato* mit Variationen in den Oberstimmen, sondern eine Variation des Ostinatos selbst.

Die Frage ist, welche der drei geforderten Bedingungen des Ostinatos modifiziert werden können und dennoch ein Ostinato vorliegt. Das erkennbare Modell und die regelmäßige, hartnäckige Wiederholung sind die Bedingungen, die für das Ostinato gelten. Während die hartnäckige Wiederholung sich nicht variieren lässt, ohne dadurch das Ostinato zu zerstören, kann das Modell variiert werden, allerdings nur so, dass es vor und während der Variation unbedingt als solches erkennbar bleibt, worauf auch Schnapper zurecht hinweist,¹¹⁹ denn sonst kann kaum eine Variation desselben wahrnehmbar sein. Zusammenfassend gesagt, liegt ein variiertes Ostinato dann vor, wenn das Modell nicht identisch wiederholt wird, die Bedingung der regelmäßigen und hartnäckigen Wiederholung aber gewahrt bleibt.

Welche Parameter des Modells können also variiert werden, ohne dass es seine Einprägsamkeit im symphonischen Kontext verliert? Im Kapitel „L'ostinato varié“ listet Schnapper mögliche Parameter auf;¹²⁰ hier sollen jedoch nur die für die Symphonik relevanten untersucht werden: Rhythmus, Tonhöhe, Akkordfolge, Stimmlage und Instrumentation des Modells.

119 Ebd., S. 146 f.

120 Vgl. ebd., S. 142–172.

Variierte Tonhöhen und Akkordfolgen, z. B. durch Modulation, führen aber wie bereits gezeigt zu einem rhythmischen Ostinato und in speziellen Fällen zur Sequenz. Variationen in der Stimmlage und Instrumentation kommen im symphonischen Satz häufig vor, wenn z. B. eine Schicht aus verschiedenen Instrumenten, die ein Ostinato spielen, durch hinzukommende oder wegfallende Stimmen verdichtet oder reduziert wird. Sie werden also im symphonischen Kontext nicht unbedingt als Variation aufgefasst. Solche Veränderungen führen darüber hinaus auch nicht zu einer Variation des Ostinatos selbst. Dies gilt auch für Lagenwechsel, wie z. B. Oktavwechsel.

Ein variiertes Ostinato liegt also dann vor, wenn der Rhythmus des Modells variiert wird, die Ton- oder Klangfolge aber gleich bleibt. Dabei ist wichtig, dass das Modell nicht nur durch die gleichbleibende Ton- oder Klangfolge erkennbar bleibt, sondern auch am Rhythmus, da dieser nach einer gewissen Gesetzmäßigkeit verändert wird. Der Rhythmus kann dabei in vielerlei Hinsicht modifiziert werden: Er kann verbreitert und verkürzt sowie durch Auslassung oder Hinzufügung von Notenwerten geändert werden. Dasselbe ist möglich für Pausen, die zum Modell gehören. Damit zusammenhängend wird auch die Regelmäßigkeit der Wiederholung variiert. Die rhythmische Modifizierung des Modells wirkt sich nämlich immer auch auf die Regelmäßigkeit der Wiederholung aus. Damit ein variiertes Ostinato aber als solches erkannt werden kann, muss es auch gleichbleibende Elemente behalten.¹²¹ Mit diesem Kriterium geht einher, dass in den Variationen eine gewisse Gesetzmäßigkeit erkennbar sein muss. Um diese Gesetzmäßigkeit zu verdeutlichen, helfen konkrete Beispiele aus der Symphonik: Im fünften Satz, „Songe d’une Nuit du Sabbat“, aus Berlioz’ *Symphonie fantastique* erklingt in T. 102 erstmals das Glockenmotiv c’-c’-g. Das c’ erklingt jeweils zwei Takte, das g dreieinhalb Takte lang. In seiner Gestalt, die acht Takte umfasst (die Pause eingerechnet), bleibt das Modell unverändert während seiner elf Wiederholungen, die programmatisch auf die anbrechend zwölfte Stunde verweisen. Die

121 Ebd., S. 155: „La variation implique, paradoxalement, la présence d’éléments non variés, afin que l’auditeur puisse la relier au modèle.“

Anzahl der Pausentakte zwischen den Einsätzen variiert dabei, allerdings ohne dass eine Gesetzmäßigkeit zu erkennen wäre. Die Einsätze erfolgen ohne Pause oder nach drei, vier, fünf oder sogar acht Takten Pause. Daher kann man schwerlich von einem Ostinato sprechen, auch nicht von einem variierten.

Ein Beispiel für ein variiertes Ostinato lässt sich hingegen in Anton Bruckners Symphonie Nr. 8 in c-Moll finden. Am Ende des ersten Satzes ereignet sich ab T. 405 ein variiertes Ostinato, dessen Modell verkürzt wird. Zunächst besteht das Modell aus einer punktierten Viertel mit zwei Sechzehnteln und angebundener Viertel, das die ersten und zweiten Violinen als rhythmisches Ostinato abwechselnd wiederholen. Es folgt ein Registerwechsel zu den zweiten Violinen und Bratschen und in T. 412 findet dann die Variation statt: Das Modell wird auf die beiden Sechzehntel und die angebundene Viertel verkürzt und wird so bis zum Schluss in der Bratsche wiederholt ([Abb. 6, S. 336](#)). Dieses variierte Ostinato hat eine auspendelnde Wirkung, auf die in [Kapitel 1.1.3](#) weiter eingegangen wird.

Ein Beispiel für ein variiertes Ostinato ist auch das Steigerungscrescendo in vielen Opernouvertüren von Gioachino Rossini. Das Crescendo ist bei Rossini ein formaler Abschnitt und hat einen festen Platz im Aufbau der Ouvertüre. Im Hauptteil derselben kommt es nach der Präsentation des zweiten Themas stets zur sogenannten Crescendo-Passage,¹²² die mit Kadenzen abschließt und entweder über Modulation zur Reprise oder beim zweiten Auftreten zum Schluss der Ouvertüre führt. In der Ouvertüre zu *Il Turco in Italia* setzt das Crescendo erstmals in T. 132 ein. Das Modell bilden die Takte 132 bis 136 in den Celli und Kontrabässen. Diese Takte bestehen aus einer in sich schon rhythmisch ostinaten Achtelbewegung der Töne a-e in den ersten beiden Takten und gis-e in den folgenden beiden. Abgesehen vom gleichbleibenden Rhythmus spielt sich hier ein Ostinato in Form einer Pendelbewegung zwischen der Dominante (A-Dur) und

¹²² Vgl. Schema von Gossett, Philip, „The Overtures of Rossini“, in: *19th-Century Music* 3 (1979), S. 5.

der Doppeldominante (E-Dur) ab – wie es der Anlage des Crescendo-Teils entspricht (Abb. 1, S. 331). Der Wechsel zwischen den Harmonien findet zunächst alle zwei Takte statt (drei Wechsel), dann halbtaktig ab T. 144 (zwei Wechsel) und schließlich auf jeden Schlag (vier Wechsel). Der harmonische Wechsel wird also beschleunigt, indem die Achtelbewegung von zwei vollen Takten auf zwei Zählzeiten und schließlich auf eine Zählzeit reduziert wird. In T. 146 wechseln sich dann die Achtel auf a-e und gis-e pro Zählzeit ab. Aufgrund dieser Verkürzung gilt dies als ein variiertes Ostinato. Philip Gossett charakterisiert das Rossini-Crescendo als dramatisches Steigerungsprinzip: „The facile Rossini crescendo, then, is a rather sophisticated manipulation of harmonic, rhythm, phrase structure, melodic design, register, dynamics, and instrumentation, carefully controlled to produce the maximum effect.“¹²³ Dabei ist es vor allem das variierte Ostinato, das die Harmoniewechsel beschleunigt, und damit die Steigerung bedingt.

Als Voraussetzung für ein variiertes Ostinato gilt also, dass ein Modell vorhanden sein muss, das dann im Rhythmus und der regelmäßigen Wiederkehr variiert werden kann. Das variierte Ostinato ist ein kompositorisches Mittel, das der Monotonie des strikten Ostinatos zu entgehen vermag und weniger plakativ auftritt.

Obwohl das variierte Ostinato offensichtlich in der Musik des 19. Jahrhunderts belegbar ist, muss man festhalten, dass es selten zu diesem paradoxen Phänomen kommt und es letztendlich eine terminologische Grauzone zwischen Ostinato und Variation darstellt. Dass Ostinato und Variation in der Musik allgemein eine anregende Verbindung eingehen und das eine oftmals im Umfeld des anderen anzutreffen ist, ist indes keine Neuigkeit und gilt auch für die Symphonik des 19. Jahrhunderts, was die Analyse des Finales von Johannes Brahms Symphonie Nr. 4 in dieser Studie zeigen wird. Neben dem variierten Ostinato gibt es aber noch eine weitere Erscheinungsform innerhalb der Grauzone zwischen Ostinato und Variation, die im symphonischen Repertoire häufiger auftritt: das Quasi-Ostinato.

123 Ebd., S. 9 f.

3.2 Das Quasi-Ostinato und der Effekt des Ostinaten

Sind die zentralen Bedingungen des Ostinatos nicht erfüllt und es entsteht trotzdem der Eindruck eines Ostinatos, handelt es sich um ein Quasi-Ostinato. Schnapper und Wolff stellen dieses Verfahren bei Stravinskij fest, doch auch in der Symphonik des 19. Jahrhunderts lassen sich Beispiele dafür finden, z. B. im Scherzo von Beethovens Symphonie Nr. 3 in Es-Dur, *Eroica*, und in zwei Symphonischen Dichtungen von Liszt.

Schnapper spricht bei Stravinskij von „faux-ostinatos“¹²⁴, von falschen Ostinati, die sie entsprechend durch das Fehlen eines Modells charakterisiert. Wolff unterscheidet das Quasi-Ostinato vom strikten Ostinato. Ihm zufolge existieren zwei Arten von Ostinati: „der strenge Ostinato, der einen ganzen Satz oder Satzteil hindurch genau wiederkehrt“ und „die ‚Quasi-Ostinato‘-Form, in der das Motiv variiert wird“.¹²⁵ In dieser Unterscheidung wird deutlich, dass Wolff mit „Quasi-Ostinato“ ein in dieser Arbeit als variiert bezeichnetes Ostinato meint. Das variierte Ostinato gilt auch in der Definition dieser Studie als Ostinato, das Quasi-Ostinato hingegen nicht. Dass der Terminus „Quasi-Ostinato“ als nicht exakte Abstufung des Ostinatos gesehen wird, geht auf Riemann zurück, der eine weniger strenge Variante des Basso ostinato als: „Basso quasi ostinato“¹²⁶ bezeichnete.

In der hier erbrachten Terminologie weicht das Quasi-Ostinato aber so entschieden von der Definition ab, dass es nicht als Ostinato gilt. Dennoch lässt es eine Nähe zu diesem erkennen, die sich in der Namensgebung ausdrückt: Beim Quasi-Ostinato handelt es sich um die gezielte Erweckung des Eindrucks eines Ostinatos, obwohl dieses nicht die hier ausgearbeiteten Bedingungen erfüllt. Dem Quasi-Ostinato liegt beispielsweise kein eindeutiges Modell zugrunde. Dies zeigt sich im

124 Schnapper, *L'ostinato*, S. 145.

125 Wolff, Hellmuth Christian, *Ordnung und Gestalt. Die Musik von 1900 bis 1950*, Bonn, Bad Godersberg 1978, S. 93.

126 Vgl. Riemann, Hugo, „Basso ostinato und Basso quasi ostinato“, in: *Festschrift zum 90. Geburtstag Sr. Exzellenz des Wirklichen Geheimen Rates Rochus Freiherrn von Liliencron, Dr. theol. et phil.*, Leipzig 1910, S. 193–202.

dritten Satz der Dritten Symphonie von Beethoven, wo der durchgängige Viertelpuls allgegenwärtig ist. Diesem Viertelpuls kann aber kein eindeutiges Modell entnommen werden, das der hier erfolgten Definition entspricht. Zum Erwecken eines ostinaten Eindrucks kann es aber auch kommen, wenn ein Modell zwar gegeben ist, aber nicht regelmäßig wiederholt wird und nicht in einer Häufigkeit wiederkehrt, die es rechtfertigt, von einem Ostinato zu sprechen. Obwohl beide zentralen Bedingungen für ein Ostinato nicht realisiert werden, kann trotzdem der Effekt eines Ostinatos entstehen.

Dieser Effekt wiederum lässt sich besonders im symphonischen Satz mitunter leichter erzielen als ein tatsächliches Ostinato. Diesen Umstand nutzt beispielsweise Franz Liszt in den Trauermarsch-Episoden der Symphonischen Dichtungen *Hungaria* und *Die Ideale*. Das Klangbild des Trauermarsches erfordert eine starre, stockende Rhythmik. Diese verwirklicht Liszt in seinen Modellen, allerdings kehren diese weder im Andante, Tempo di Marcia funebre in *Hungaria* (ab Buchstabe M) noch im Andante mesto in *Die Ideale* (ab Buchstabe T) regelmäßig und hartnäckig wieder. Durch die transparente Gestaltung des Satzes mit wenigen Stimmen, sind diese Modelle trotzdem so einprägsam, dass sie das Sujet des Trauermarsches mit dem Effekt eines Ostinatos evozieren. Während das variierte Ostinato mit der Erkennbarkeit des Modells also beide elementaren Bedingungen für ein Ostinato erfüllt, erscheint beim Quasi-Ostinato mindestens eine der beiden nicht realisiert. Da es dennoch eine kompositionstechnische Bedeutung hat, ist die Namensgebung des vorgetäuschten Ostinato-Effekts als „Quasi-Ostinato“ treffend und entsprechende Passagen finden deshalb auch Eingang in die Analysen dieser Studie.

3.3 Das Ostinato als Kompositionstechnik

Nimmt man nun diese Definition des Ostinatos an, dann geht damit einher, dass eine ostinate Struktur aufgrund ihrer auffälligen Beschaffenheit eine formgebende und sinnstiftende Rolle im Werkkontext spielt. Die ostinate Struktur ist eine mögliche Gestaltungsart im musikalischen Verlauf, um ihn sinnvoll und logisch erscheinen zu lassen.

Ostinati leiten über, überbrücken, verknüpfen, steigern, geben dem musikalischen Fluss eine Richtung, sodass Entwicklungen zwingend erscheinen, z. B. in Steigerungspassagen zu einem Höhepunkt hin. Sie dienen allgemein der Zeitgestaltung und können darüber hinaus auch Ereignislosigkeit darstellen, wie sie in manchen programmatisch bedingten Natur- oder Stimmungsbildern vorherrscht. Die auffällige Beschaffenheit und die besonderen Funktionen des Ostinatos im symphonischen Satz machen es zu einer interessanten Kompositionstechnik – und als solche wird es hier untersucht: Der Hauptteil der Arbeit, der das Ostinato aus problemgeschichtlicher und typologischer Perspektive analysiert, ist entsprechend in drei elementare Funktionen gegliedert, die Ostinati im symphonischen Satz erfüllen können.

III Funktionen des Ostinatos in der Symphonik des 19. Jahrhunderts

In der Symphonik des 19. Jahrhunderts lassen sich drei elementare Funktionen des Ostinatos erkennen: Es dient erstens als Strukturelement in der symphonischen Großform, zweitens als konstitutives Kompositionsmittel und drittens als satztechnische Komponente im mehrstimmigen Gefüge des symphonischen Satzes. Das erste Großkapitel widmet sich der Funktion des Ostinatos als gliederndes, formrelevantes Strukturelement, das den musikalischen Verlauf eines Werkes verdeutlicht. In diesem Kapitel werden mit der Untersuchung des Ostinatos im geradtaktigen, an die Periode angelehnten Bau die Grenzen einer ostinaten Struktur im symphonischen Satz ausgelotet und erläutert. Der Begriff „Strukturelement“ bedeutet in diesem Kontext, dass das Ostinato eines von vielen Elementen ist, das zur Form beiträgt. Der Formverlauf wird in dieser Begrifflichkeit als ein auf mehreren Ebenen zusammengesetztes und -wirkendes Ganzes gedacht. Das zweite Großkapitel hat die konstitutive Funktion eines Ostinatos zum Gegenstand. Diese drückt sich auf motivischer Ebene, gattungsinhärent oder durch das Programm eines Werkes aus. Das Verhältnis von Begleitostinati und vordergründigen ostinaten Strukturen zu anderen Stimmen wird im dritten Großkapitel behandelt.

Da das Ostinato ein vielseitiges Kompositionsmittel ist, versteht es sich, dass es selten nur eine einzige dieser Funktionen erfüllt. Stattdessen werden diese oftmals gleichzeitig realisiert. In Liszts *Orpheus* findet sich z. B. gegen Ende der Symphonischen Dichtung ein Ostinato, das zur Entspannung des Satzes führt und damit ein Strukturelement ist. Gleichzeitig kann man dieses Ostinato aber auch in programmatischer Hinsicht als das Entschwinden von Eurydike deuten. Das Ostinato ist aber in dieser Hinsicht nicht konstitutiv für das Werk, da es nur in einem Abschnitt vorkommt. Deshalb steht seine Funktion als Strukturelement im Zentrum. Auf diese Weise werden die Beispiele der folgenden Kapitel ausgewählt: Es wird immer nach der zentralsten

Funktion des Ostinatos gesucht. Selbstverständlich ist dies eine graduelle Entscheidung; es gibt auch Passagen, in denen das Ostinato zwei Funktionen gleichwertig erfüllt. Diese können somit als aufschlussreiches Beispiel für beide dienen. Daher können prägnante Stellen aus dem gleichen Werk auch in beiden Großkapiteln thematisiert werden. Dies betrifft beispielsweise den ersten Satz von Beethovens Symphonie Nr. 6 in F-Dur. Dort sind Ostinati, die aus einem Motiv entstehen, einerseits motivisch konstitutiv für den Satz, gleichzeitig spiegelt sich in ihnen aber auch fundamental die Programmatik wider. Und schließlich sind diese Ostinati auch Strukturelemente, die den ersten Satz gliedern.

1 Das Ostinato als Strukturelement in der symphonischen Form

Wenn Kurt Westphal in seinem Aufsatz über das „Ostinato in der neuen Musik“¹²⁷ schreibt, dass aus dem Ostinato als „Konstruktionsmittel“ ein „Stimmungsmittel“¹²⁸ geworden sei, dann meint er, dass die konstruierende, fundamentale Funktion des Basso ostinato von einem in allen Stimmen frei eintretenden Ostinato abgelöst wurde. Diese Feststellung trifft auf die Symphonik des 19. Jahrhunderts zu, denn es finden sich in diesem Repertoire tatsächlich nur vereinzelte Basso ostinato-Formen wie im Finalsatz von Brahms' Symphonie Nr. 4 in e-Moll; eine gliedernde Funktion haben Ostinati aber dennoch, auch wenn sie nicht mehr zwangsläufig an den Bass gekoppelt sind. Sie diktieren zwar nicht die Form vom Bass aus, aber sie gliedern die zeitliche Verlaufsform eines Werkes, indem sie als Strukturelemente in Überleitungen, Steigerungen, entspannenden Passagen oder zur Höhepunktgestaltung eingesetzt werden. Damit haben sie in der Symphonik meist eine formale Bedeutung, die im folgenden Abschnitt belegt wird. Schnapper sieht diese Bedeutung nicht: Das von ihr als „Ostinato intermittent“ bezeichnete Ostinato korrespondiert zwar als sporadisch auftretendes, kurzes Ostinato mit dem Ostinato als Strukturelement, wird von ihr aber in der Musik des 20. Jahrhunderts verankert.¹²⁹ Ostinati als Strukturelemente sind aber bereits in der Symphonik des 19. Jahrhunderts Teil der Form und haben Einfluss auf die Gestaltung des musikalischen Verlaufs, konstituieren jedoch nicht die Form an sich.¹³⁰

127 Westphal, S. 108.

128 Ebd.

129 Vgl. Schnapper, *L'ostinato*, S. 191: „L'ostinato, intermittent' a pour caractéristique d'apparaître pour un court moment et, éventuellement, de réapparaître, mais toujours de manière sporadique. Formé de courtes formules rythmiques ou mélodico-rythmiques, il se manifeste essentiellement dans la musique du XX^e siècle.“

130 Vgl. Litterscheid, S. 6: „So ist der Ostinato Strukturelement: er bestimmt die äußere Gestalt, wie er auch umgekehrt irgendwie Teilausdruck eines Gehaltes ist.“ Auch Litterscheid unterscheidet im Hinblick auf den Basso ostinato die Funktion als Strukturelement von einer Funktion als bestimmendes, also konstitutives Satzelement.

Die Form wird dabei als eine Struktur begriffen, deren Entstehung auf verschiedenen Faktoren beruht, und das Ostinato als Strukturelement ist einer dieser Faktoren.

In dieser Funktion treten Ostinati in Überleitungen, Steigerungen, entspannenden Passagen und Höhepunkten auf. Steigerungen, beruhigenden Abschnitten und Überleitungen liegt dabei eine Zielgerichtetheit zugrunde, Höhepunkten ist hingegen eine Statik inhärent, die mit dem Erreichen eines Zielpunkts einhergeht. Die Ambivalenz des Ostinatos wird auch hier offensichtlich: Je nachdem, wie es eingesetzt wird, kann es ganz unterschiedliche Wirkungen erzielen. Selbstverständlich trägt das musikalische Umfeld mit Dynamik und Instrumentation (tutti oder wenige Stimmen) dazu bei, wie das Ostinato seine Wirkung entfaltet. Überleitungen können dabei dynamisch neutral gestaltet sein, Steigerungen gehen meist mit Crescendi und Stimmenzuwachs einher, Entspannungen weisen die entgegengesetzte Dynamik auf und Höhepunkte sind durch eine hohe Intensität wie z. B. einem Tutti-Einsatz im Fortissimo gekennzeichnet. Als zielgerichtete und statische Strukturelemente markieren ostinate Strukturen End- und Anfangsphasen von formalen Abschnitten gleichermaßen. Zu dieser formrelevanten Funktion kann überdies jederzeit die Funktion als Ausdrucksmittel hinzutreten. Als Strukturelement hat ein Ostinato nur geringen Einfluss auf die Großform; es wird jedoch an wichtigen Stellen der Form gliedernd eingesetzt, z. B. am Übergang von der Durchführung zur Reprise.

Auch die Gestaltung des Ostinatos selbst ist in diesem Kontext relevant: Starobinski weist auf einen Zusammenhang zwischen Bewegung und einem rhythmischen Ostinato sowie Statik und einem strikten Ostinato hin.¹³¹ Dieser Zusammenhang zeigt sich tendenziell auch in der Symphonik des 19. Jahrhunderts. Die vier Formen des Ostinatos als Strukturelement können nicht nur in Reinform, sondern auch als

131 Vgl. Starobinski, S. 40.

Mischformen auftreten, so schlägt z. B. die Überleitung vom dritten zum vierten Satz in Beethovens Fünfter am Ende in eine Steigerung um.

Vor allem Westphal und Starobinski thematisieren die hier erläuterten vier Erscheinungsformen eines Ostinatos. Westphal gesteht dem Ostinato als „Ausdrucksteigerung“ und als „ausatmende[m] Ostinato“¹³² eine dynamische Wirkung zu. Er weist aber auch auf die Möglichkeit des Stillstands in Form der suspendierten Zeitwahrnehmung bei Olivier Messiaen hin – ein Effekt, der ebenfalls mithilfe von Ostinati hervorgebracht wird.¹³³ Von Spannung und Entspannung, Statik und Dynamik als Wirkungen des Ostinatos spricht auch Starobinski.¹³⁴ Dass diese Formen des Ostinatos sich aber bereits in der Symphonik des 19. Jahrhunderts etablieren, darauf nehmen beide Autoren nur wenig Bezug.

Das erste Großkapitel dieser Arbeit beschäftigt sich folglich sowohl mit den verschiedenen Ostinatoarten als auch mit deren Verhältnis zur Form. Die zentralen Fragen, wie die gliedernde Funktion des Ostinatos als Strukturelement aussehen kann, oder ob es etwa in der Sonatenhauptsatzform prädestinierte Orte für ostinate Strukturen gibt, werden in den folgenden Unterkapiteln untersucht. Dabei erweist sich die Unterscheidung zwischen zielgerichtet eingesetzten und statischen Ostinati als sinnvoll.

1.1 Das Ostinato als zielgerichtetes Strukturelement

Zielgerichtet erscheint das Ostinato – auch als striktes Ostinato –, wenn es auf einen neuen Formabschnitt zusteuert. Dies ist in Überleitungspassagen, Steigerungen und entspannenden Passagen der Fall. Die folgenden Beispiele geben Aufschluss über die konkrete Gestaltung solcher Abschnitte mittels eines Ostinatos. Sie zeigen, wie sich ein Ostinato wirksam in die Form integrieren und dort seine Zielge-

¹³² Westphal, S. 109 f.

¹³³ Vgl. ebd.

¹³⁴ Vgl. Starobinski, S. 45.

richtetheit entfalten kann. Die Beispiele belegen außerdem, dass das Ostinato in der Symphonik des 19. Jahrhunderts nicht mehr auf eine Stimme festgelegt ist. Während der historische Basso ostinato in den Bassstimmen wurzelt, kann das Ostinato frei in allen Stimmen des Orchesters eintreten.

1.1.1 Die ostinate Struktur als Überleitung in Beethovens Fünfter Symphonie

Die Überleitung vom dritten zum vierten Satz der Symphonie Nr. 5 in c-Moll von Beethoven ist in ihrer Gestaltung einmalig – eine solche Passage lässt sich in keiner anderen Symphonie Beethovens finden. Maßgeblich wird diese Überleitung von einem ostinaten Viertelpuls der Pauke gestaltet. Die Pauke knüpft dabei ab T. 324 an den schon davor etablierten Viertelrhythmus an, der an das Kopfmotiv aus dem ersten Thema des ersten Satzes erinnert. Im Hintergrund klingen Haltetöne der Streicher auf As und c im dreifachen Piano. Das ostinat repetierte c der Pauke fügt sich in diese Klangsphäre ein.

Ab T. 336 beginnt in der Pauke, immer noch auf dem Ton c, die ostinate Viertelrepetition. Das Modell dieses strikten Ostinatos besteht aus drei identischen Vierteln, die durch Takt und ganztaktiges Metrum begrenzt werden, wie es bereits im [Kapitel 2.1.1](#) zur Terminologie erläutert wurde ([Abb. 2, S. 332](#)).

Begleitet wird das Paukenostinato von einem ebenso langen Orgelpunkt auf c in den zweiten Violinen und den Bratschen. Ab T. 350 verstärken die Kontrabässe und Celli die ostinate Viertelrepetition mit dem repetierten Ton G und geben ihr damit eine immer noch ambivalente harmonische Dimension. Es bleibt unklar, ob die Passage nach C-Dur oder c-Moll umschlägt. Zusätzlich zu den Viertelrepetitionen, die bis T. 366 im Pianissimo verharren, erklingt neben den Haltetönen die melodische Linie in den ersten Violinen. Diese hat durch ihren sukzessiven Tonhöhenanstieg, ihre melodische Gestaltung mit immer mehr Dur-Intervallik und ihrer Auftaktigkeit einen vorandrängenden Charakter und zeigt auch in harmonischer Hinsicht

die Richtung an. Durch die ganztaktige Betonung dieser Melodielinie wird das Modell des Ostinatos von jeweils drei Vierteln zusätzlich verdeutlicht. Im Zusammenspiel des Ostinatos mit der Melodie gestaltet sich eine Intensivierung, die sich in T. 366 im Crescendo und der rhythmischen Beschleunigung der Schlusssteigerung äußert. Das Ostinato hält somit 30 Takte lang an und wird dann ab T. 366 zum Allegro hin auf Achtelrepetitionen beschleunigt. Die Überleitung wandelt sich an dieser Stelle zur Steigerung und mündet schließlich in den Finalsatz in strahlendem C-Dur. Auch harmonisch löst sich damit die Spannung des Durdominantseptakkords (T. 370) vollends zur Durvariante der Tonika auf.

Beethoven verknüpft mit diesem Ostinato nicht nur Abschnitte, sondern zwei Sätze. Die auskomponierte, spannungsgeladene Überleitung mithilfe des Paukenostinatos ist ein wichtiges Bindeglied: Hier vollzieht sich über dem ostinaten c der Pauke der Wechsel von Moll zu Dur, in dem dann der vierte Satz beginnt und auch endet. Dafür bildet der Quintrahmen aus Viertelrepetitionen in Pauke und Streichern die Basis. Warum erklingt aber dieser Quintrahmen nicht einfach als Haltetton? Weil die Viertelrepetition eben auch eine motivische Bedeutung hat; sie zeigt sich als Folge der eingeführten und dann schrittweise aufgespaltenen Kopfmotivik. Der pochende Rhythmus lässt sich deshalb auch nicht als Hintergrundphänomen einordnen, dazu ist er durch die Instrumentierung und seine Dauer zu dominant. Er erscheint hier stattdessen als frei eintretende ostinate Struktur. Ein solches perkussives, strikt ausgeführtes Ostinato stellt in der Symphonik des 19. Jahrhunderts ein extravaganter Vorgehen dar.

Mutmaßlich, damit sie nicht völlig isoliert in der Großform stehen bleibt, wird diese Überleitung im vierten Satz in veränderter Form wiederholt, um vom Tempo Primo (T. 153) zum Reprises-Allegro (T. 207) zurückzuführen. Verändert ist sie in der Instrumentation und auch in der Motivik, die nun noch klarer auf das Kopfmotiv anspielt. Ab T. 198 werden allerdings nur für neun Takte Viertel in den Klarinetten, Hörnern und Bratschen repetiert, die dann vier Takte vor dem Höhepunkt ebenfalls durch schnellere Repetitionen in Pauke und

Streicher ergänzt werden. Obwohl vieles verändert erscheint, bleibt die Machart der Überleitung gleich. Man könnte also schlussfolgern, dass die Überleitung zum vierten Satz quasi als Einleitung dazugehört und daher auch schon Teil der Reprise sein könnte – in veränderter Form natürlich. Dies hält auch Konrad Küster für möglich.¹³⁵ Fraglich bleibt aber, ob man, wie Küster im *Beethoven Handbuch*, überhaupt von einem „Scherzo-Schluss“¹³⁶ sprechen kann, denn harmonisch gesehen fallen Ende des Scherzos und Beginn des Finales zusammen auf den ersten Akkord des Finales. Rainer Cadenbach thematisiert ebenfalls den besonderen Zusammenhang der beiden Sätze: „Als Vorbereitung der dramaturgisch zentralen Stelle, nämlich des Umschlages eines Verlaufs in sein Gegenteil, gehört dieser dritte Satz [...] enger zum vierten als in jeder anderen Beethovenschen Symphonie.“¹³⁷ Larissa Kirillina bezeichnet die Übergangsstelle als „Wendepunkt“¹³⁸. Position und Bedeutung der Passage werden damit deutlich, nicht aber ihre außergewöhnliche Machart, die auf dem Ostinato in der Paukenstimme basiert.

An beiden Übergängen ist es nicht nur die Statik des Ostinatos, die dann mit einem Mal in Bewegungsenergie umschlägt, sondern auch die Abstraktheit des Rhythmus, das Motorische, das in der Verwendung der Pauke verschärft zum Vorschein kommt. In jeglicher Hinsicht ist die Verwendung des Ostinatos im Übergang vom dritten zum vierten Satz ein zielgerichtetes Gestaltungsmittel, das als Strukturelement die Form mitbestimmt. Dass das Ostinato an dieser Stelle auch die Großform der Symphonie beeinflusst und sogar Anfang und Ende der beiden Sätze verschleiern, hängt nicht zuletzt mit seiner außergewöhnlichen Länge zusammen.

¹³⁵ Vgl. Küster, S. 105.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Cadenbach, Rainer, „5. Symphonie c-Moll op. 67“, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber 1994, S. 490.

¹³⁸ Kirillina, Larissa, „Die Fünfte Sinfonie“, in: *Beethovens Orchestermusik und Konzerte. Das Handbuch*, Bd. 1, hrsg. von Oliver Korte und Albrecht Riethmüller, Laaber 2013, S. 125.

1.1.2 Das Ostinato als Steigerungsmittel

Außer an Überleitungen werden Ostinati in Steigerungen und crescendoierenden Passagen als Strukturelemente eingesetzt. Ihre Gestaltung und ihre Wirkung sind dabei je nach Komponist und Werk individuell, weisen aber als Gemeinsamkeiten eine hohe Intensität, Bewegungsenergie und Zielgerichtetheit auf.

1.1.2.1 Ein striktes Ostinato in Schumanns *Rheinischer* Symphonie

Im fünften Satz der Symphonie Nr. 3 in Es-Dur von Robert Schumann zeigt sich das Ostinato als Steigerungsmittel: Am Ende der Durchführung ab T. 142 mit einer Viertel Auftakt kommt eine achttaktige Steigerungspassage in Gang, in der mehrere Stimmen strikt ostinat verlaufen. Eine solche Steigerung, die auf achttaktigen Ostinati beruht, stellt in Schumanns Symphonien eine Ausnahme dar und bedarf, wie auch bei Beethoven, einer Legitimation aus der Form heraus. Hier markiert die ostinate Steigerung daher das Ende der Durchführung.

Flöten, Oboen, erste und zweite Violinen und später auch die Hörner wiederholen das Modell aus auftaktiger Viertel, Halbe und Viertel. Aus dieser strikt ostinaten Struktur ergibt sich in Kombination mit den ansteigenden Viertel- und Achtelbewegungen in den anderen Stimmen (bis auf die Pauke) eine Steigerung. In T. 149 auf der letzten Zählzeit wird das Forte erreicht und mit ihm die Tonika. Damit löst sich auch die achttaktige Spannung zwischen dem ostinat erklingenden Dominantseptakkord und der ansteigenden Viertel- und Achtelbewegung auf. Diese Spannung wurde bereits vor dem Höhepunkt etwas abgemildert durch den abwärtsführenden Achtellauf in den Celli und Kontrabässen. Die ostinate Struktur bildet in dieser beispielhaften Passage, wie auch das Ostinato in der Paukenstimme in Beethovens Fünfter Symphonie, durch ihre Unverändertheit eine harmonische Achse. Die entstehende harmonische Spannung und die Prägnanz des Ostinatos, das in mehreren Stimmen erklingt, tragen maßgeblich zur Steigerung bei.

Die Steigerung steht am Ende der Durchführung und führt auf den Höhepunkt des Repriseneinsatzes mit dem ersten Thema hin – eine signifikante Position für das außergewöhnliche Steigerungsmittel und gleichzeitig seine Legitimation. Dass Ostinati in Steigerungen am Ende von Abschnitten eingesetzt werden, verdeutlicht ihre Funktion als Markierung für formale Abschnitte. Sie lenken durch ihre außergewöhnliche Erscheinung die Aufmerksamkeit auf sich und wirken somit gliedernd.

1.1.2.2 Ostinateteigerungswellen in Wagners *Tristan und Isolde*

In Richard Wagners *Tristan und Isolde* zeigt sich ebenfalls der Einsatz von Ostinati als Steigerungsmittel, allerdings in einer neuen Dimension: Wagner setzt das ekstatische, vorwärtsdrängende Moment des Ostinaten am Übergang von der ersten zur zweiten Szene des zweiten Aufzugs ein; es erscheint gleichsam als Ausdeutung des seelischen Zustands der beiden Liebenden, die sich in immer noch größerer Sehnsucht, je kleiner die räumliche Distanz wird, zueinander hingezogen fühlen. Durch den Einsatz von ostinaten Strukturen unterstreicht Wagner auch den unerbittlichen Aspekt dieser Liebe, vor der es kein Entrinnen gibt. Artikuliert wird diese stimmungsausdeutende Ebene vom Orchester und nicht von den Sängern. Diese instrumentale Passage verdeutlicht daher zum einen Wagners Einsatz des Ostinatos als Strukturelement mit gliedernder Wirkung in der freien Form und zum anderen als Ausdrucksmittel.

Am Ende der ersten und am Anfang der zweiten Szene des zweiten Aufzugs wartet Isolde auf Tristans heimlichen Besuch. Zunächst erklingen wieder die unruhigen triolischen Achtel aus der Einleitung zum zweiten Aufzug, erstmals in T. 501, dann aneinandergereiht ab T. 505. Diesem rhythmischen Ostinato liegt das Modell von einer triolischen Achtelpause und zwei triolischen Achteln zugrunde. Es verdeutlicht durch den vorwärtsdrängenden Rhythmus Isoldes Angst und Vorfreude. Über 24 Takte steigern sich die Triolen in der Tonhöhe und Lautstärke und erreichen erstmals einen Höhepunkt in T. 529, als Isolde Tristan endlich in der Ferne erblickt.

Parallel zur triolischen Achtelschicht tritt ab T. 517 mit Auftakt eine ebenfalls intensivierende Schicht in einigen Holzbläserstimmen hinzu. Diese Schicht steigt gleichfalls in der Tonhöhe an und verkürzt sich rhythmisch immer mehr, bis in T. 525 das Modell aus auftaktiger Sechzehntel, Viertel und angebundener punktierter Achtel entsteht und für vier Takte strikt ostinat erklingt. In T. 529 kulminiert diese variierte ostinate Struktur nach zwölf Takten im Fortissimo.

Direkt nach diesem Höhepunkt in T. 529 beginnt aber sofort eine neue Steigerungswelle mit zwei neuen Schichten in den ersten und zweiten Violinen. Diese sind zunächst rhythmisch ostinat und steigen wiederum in der Tonhöhe an. Das Modell der ersten Violinen ist halbtaktig und besteht aus zwei Achteln und einer punktierten Achtel mit Sechzehntel. Das Modell der zweiten Violinen ist ebenfalls halbtaktig und aus einer Viertelpause und einer Achteltriole aufgebaut. Ab T. 537 wiederholen sich beide strikt ostinat für vier Takte und ab T. 541 einen Halbton höher um weitere vier Takte ([Abb. 3, S. 333](#)). Ab T. 545 steigert sich die Intensität des rhythmischen Ostinatos durch zuerst chromatisch und dann in Ganztönen ansteigende Ausgangstöne (es, e, f und g). In T. 551 kulminiert diese Steigerungswelle schließlich im Fortissimo mit dem gemeinsamen Ausruf der Liebenden. Dramaturgisch ist hier nun der eigentliche Höhepunkt erreicht, das Orchester bringt aber in T. 557 bis T. 567 eine weitere Steigerungswelle in Gang. Diese wird wiederum mit rhythmischen Ostinati realisiert und steht programmatisch für die aufwallende Gefühlsintensität.

Die Steigerungswellen dieser Passage verdeutlichen allgemein das impulsartige, wachsende Sehnen, das selbstverständlich nicht unmittelbar anhält, nachdem sich Tristan und Isolde wieder begegnen. Den rhythmisch ostinaten Schichten ab T. 557 liegen zwei verschiedene Modelle zugrunde: Den hohen Streichern eine wiederum zwei Zählzeiten umfassende Sechzehntelrepetition, den tiefen Streichern und Bläsern ein Modell aus punktierter Viertel mit Achtel, das ebenfalls mit Sechzehntelrepetitionen gestaltet ist. Rhythmisch sind diese Modelle nicht mehr differenziert wahrnehmbar und die ganze Passage von T. 557 an weist Züge einer Klangfläche auf. Die Beschleunigung

des Rhythmus auf Repetitionen stellt die gesteigerte Ekstase aus der Summe der vorangegangenen Steigerungswellen dar, die schließlich in T. 565 im dreifachen Forte kulminiert.

Insgesamt lassen sich in dem untersuchten Abschnitt vier Steigerungswellen ausmachen: Die erste beginnt mit dem Modell aus Achteltriole in T. 505 und wird ab T. 517 mit Auftakt (zweites Modell) von der zweiten Steigerungswelle überlagert. Der erste Höhepunkt ist in T. 529. Danach beginnt die dritte Steigerungswelle mit den jeweils halbtaktigen Modellen der beiden Violinstimmen, die in T. 537 das Forte erreicht und in T. 551 im Fortissimo kulminiert. Von T. 557 bis T. 567 erfolgt dann die finale Steigerungswelle bis zum dreifachen Forte. Allen Steigerungswellen liegt eine rhythmisch ostinate Gestaltung zugrunde. Außerdem verdeutlichen die Ostinati in dieser Passage die geradtaktige Anlage der Steigerungen. Die ersten beiden Steigerungswellen lassen sich auf zwölf Takte eingrenzen, die dritte auf 22 und die vierte auf insgesamt 16 Takte. Die Ostinati setzen dabei am Anfang deckungsgleich mit dem Beginn der Steigerungswelle ein, in der dritten Steigerungswelle aber zwei Takte nach deren Anfang (T. 529) und bei der vierten nach einem Vorlauf von sechs Takten in T. 557.

Anders als die achttaktige Struktur bei Schumann, die einen formalen Abschnitt verdeutlicht, stellen die Ostinati in dieser beispielhaften Passage selbst gliedernde Abschnitte in der Gestalt von Steigerungswellen dar. Anstatt sich in eine präexistente Form einzufügen, konstituieren die Steigerungswellen mit den ostinaten Strukturen den Formverlauf. Hier zeigt sich die Emanzipation des Ostinatos zu einem frei eintretenden Strukturelement – ermöglicht durch die Ausdruckssteigerung und die freie Formanlage. Diese intensivierende Passage wird dabei überwiegend von rhythmischen Ostinati bestimmt und weniger von strikten, was eine Tendenz erkennen lässt, Bewegung (auch innere) durch die harmonisch flexibleren rhythmischen Ostinati zu gestalten. Obwohl an dieser Passage der Ausdrucksgehalt in Form von drängenden Steigerungswellen im Zentrum zu stehen scheint, werden Ostinati

hier dennoch hauptsächlich als Strukturelemente eingesetzt, da sie die Steigerungswellen überhaupt erst ausbilden und somit maßgeblich zur Gliederung dieses instrumentalen Abschnitts beitragen.

1.1.2.3 Das steigernde rhythmische Ostinato in Raffs Dritter Symphonie

Joachim Raffs Symphonie Nr. 3 in F-Dur aus dem Jahr 1869, „die zu den dreißig meistgespielten Symphonien der zweiten Jahrhunderthälfte gehört“¹³⁹, weist ebenfalls eine auffällige, ostinate Steigerungspassage auf. Mit ihrem Titel *Im Walde* und ihrem Aufbau in drei Abteilungen steht die Symphonie im Kontext der Programm Musik. Tatsächlich wird die Viersätzigkeit aber beibehalten, denn die zweite Abteilung umfasst die beiden Mittelsätze. Die dritte Abteilung „Nachts“ ist somit das Finale der Symphonie. Sie weist drei szenische Überschriften auf: „Stilles Weben der Nacht im Walde“, „Einzug und Auszug der wilden Jagd mit Frau Holle (Hulda) und Wotan“ und „Anbruch des Tages“, und ist in einer Sonatenhauptsatzform organisiert.

21 Takte vor B, in der Exposition der dritten Abteilung, kommt über die Wiederholung eines dreitaktigen Motivs (Modell) eine Steigerung in Gang (Abb. 4, S. 335). Dass das Modell ausgerechnet dreitaktig ist, und damit von der geradtaktige Phrasenbildung abweicht, könnte als Ausdruck der „wilden Jagd“ interpretiert werden. Insgesamt ändert sich an dem dreitaktigen Motiv weder der Rhythmus noch die Intervallik. Es wird gleichbleibend wiederholt und alle drei Takte sukzessive in Form einer realen Sequenz innerhalb der Tonart B-Dur nach oben transponiert. Das rhythmische Ostinato, das hier zugrunde liegt, wird melodisch als Sequenz ausgestaltet. Die Steigerung spielt sich zunächst in den hohen Streichern ab; es kommen aber immer mehr Bläserstimmen hinzu, sodass sich die Steigerung zu Buchstabe B hin auch im Orchester zunehmend verdichtet. Insgesamt wiederholt sich das dreitaktige Modell siebenmal über einem konstant gleichbleibenden Fundament auf einem gehaltenen f in den Celli und Kontrabässen.

¹³⁹ Steinbeck/von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik*, S. 167.

Dieses Verfahren lässt eine Verwandtschaft zum sogenannten „Mannheimer Crescendo“ erkennen. Sowohl die „dynamische Belebung“ als auch die „tektonische Aufgabe innerhalb des Sinfoniesatzes“¹⁴⁰ sind Merkmale dieses Steigerungsverfahrens und hier klar gegeben. Außerdem zeigt sich die für das „Mannheimer Crescendo“ so charakteristische „in Dreiklangsstufen aufsteigende Melodielinie“¹⁴¹ über einem verharrenden Bass, und auch der wiederkehrende, ostinate Rhythmus erinnert an dieses Steigerungsverfahren. Die Länge der Passage geht allerdings über die Länge eines „Mannheimer Crescendos“ hinaus: Auf 21 Takte ausgeweitet, lässt sich an dieser Stelle die neue Tendenz zu ausgedehnten Steigerungspassagen erkennen, die durch längere harmonisch gleichbleibende Abschnitte möglich wird. Diese Tendenz zeigt sich auch bei Wagner, der aber statt verharrender harmonischer Flächen das flexible, mitmodulierende rhythmische Ostinato einsetzt. Trotz der stagnierenden Harmonik entsteht bei Raff ebenfalls durch das rhythmische Ostinato mit Tonhöhenanstieg ein vorwärtsdrängender Impetus. Würde hier anstatt eines rhythmischen Ostinatos mit sequenziertem Tonhöhenanstieg ein striktes Ostinato erklingen, wäre das Resultat weniger die Bewegung und Zielgerichtetheit der Steigerungswelle, sondern vielmehr Stagnation.

Da auch die anderen Stimmen die Taktschwerpunkte in der Passage vor dem Buchstaben B betonen, entsteht zusammen mit dem wiederholten Rhythmus des Modells der Charakter einer Prozession. Dies korrespondiert mit dem Programm („Einzug [...] der wilden Jagd“). Raff transferiert sein Programm mit der Hilfe des Ostinatos in die Musik. Durch den gleichbleibenden Rhythmus, der wie das „Mannheimer Crescendo“ quasi mechanisch immer weiter läuft, entsteht eine schauerlich-gefährliche Stimmung, die über die Natursphäre des Waldes hinausweist. Bei Buchstabe B kulminiert die Steigerungspassage schließlich und ein neuer musikalischer Abschnitt beginnt.

140 Pelker, Bärbel, Art. „Mannheimer Schule“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Sachteil 5, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1996, Sp. 1658.

141 Ebd.

Am Ende der Exposition (Buchstabe G) kehrt die Steigerungswelle aus dem dreitaktigen Modell wieder, aber in entgegengesetzter Richtung und Funktion: Ein f-Moll-Dreiklang wird abwärts durchschritten und die beteiligten Stimmen sukzessive reduziert. Wieder erklingt das Modell siebenmal, wobei im sechsten und siebten Durchgang zuerst die ersten Violinen und dann die zweiten Violinen wegbleiben. Die Passage endet im Pianissimo. Hier kann nun wiederum das Programm herangezogen werden: Der „Auszug der wilden Jagd“ findet hier statt.

Dass Raff in der Reprise beide Passagen wiederholt,¹⁴² zeigt, dass er das Ostinato primär als Strukturelement begreift und ihm eine Funktion innerhalb der Form zukommt. Seine Treue zur Sonatenhauptsatzform wiegt hier offenbar schwerer als die programmatische Gestaltung, denn das Programm beinhaltet keine Wiederholung von Ein- und Auszug, wie sie dann in der Reprise erfolgen. Durch die Wiederkehr der ostinaten Passage in der Reprise wird klar, dass Raff die rhythmisch ostinate Crescendo- und Decrescendobewegung hier einerseits als formalen Abschnitt einsetzt, aber andererseits auch mit programmatischer Bedeutung auflädt.

1.1.3 Das auspendelnde Ostinato in Beethovens *Pastorale*, Liszts *Orpheus* und Bruckners Achter Symphonie

Wie in Ruffs Dritter Symphonie bereits angedeutet, kann ein Ostinato auch eine abschwächende und entspannende Wirkung entfalten. Dies lässt sich beispielsweise am Ende der Exposition des ersten Satzes der Symphonie Nr. 6 in F-Dur von Beethoven deutlich erkennen. Zwar wechselt hier ab T. 123 alle vier Takte die Instrumentierung, aber das eintaktige Modell aus T. 123 bleibt diastematisch gleich. Das Modell weist eine rhythmische Verwandtschaft zum Motto des Satzes auf (vgl. T. 2) und eine motivische zum Ende des ersten Themas in T. 47 ff. In T. 115 beginnt ein harmonisch ruhender Abschnitt auf C-Dur, und dort hat auch das Modell seinen Ursprung, das in T. 123 letztlich verkürzt und komprimiert erscheint.

142 „Einzug“ ab 21 Takte vor Buchstabe M, „Auszug“ bei Buchstabe R.

Über der harmonisch unveränderten Grundlage von C-Dur gestaltet sich nun mittels des zwölftaktigen Ostinatos in den Violinen eine Beruhigung des Satzes zum Ende der Exposition hin. Jeweils nach vier Takten wird das Ostinato eine Oktave tiefer transponiert und wechselt von den ersten Violinen zu den zweiten und schließlich in die Bratschenstimme. Nach dem ersten Viertakter reduziert sich die ostinate Begleitung aus Achteltriolen und Viertel auf die Celli und nach acht Takten fällt sie ganz weg. Es findet somit parallel zum Ostinato eine Reduktion der Stimmen und ein Diminuendo statt. So wird ähnlich wie bei Raff zusammen mit dem Ostinato ein in der Intensität nachlassender Abschnitt gestaltet. Die Statik, die sich durch die gleichbleibenden Motive und die liegende Harmonie ergibt, verleiht dieser Passage eine beruhigende Wirkung. Sie markiert das Ende der Exposition und damit einen formal wichtigen Abschnitt. Das Ostinato ist folglich auch hier ein Strukturelement.

Die geradtaktige Anlage zusammen mit der harmonisch statischen C-Dur-Grundlage stehen außerdem in Verbindung mit dem programmatischen Ansatz der *Pastorale*. Sie spiegeln Einfachheit und Symmetrie wieder – der Vorstellung von Natur gemäß, die, wie Dahlhaus feststellt, immer „zweite Natur“¹⁴³ in der Musik ist. Statt der naiven Nachahmung tritt in Beethovens *Pastorale* ein reflektiertes Prinzip der negierten Fortschreitung auf, die die „zweite Natur“ durch bewusstes Suspendieren der musikalischen Prozesse nachempfindet.¹⁴⁴

Auch in Franz Liszts Symphonischer Dichtung *Orpheus* kommt es im letzten Drittel des Werkes (bei Buchstabe F) zu einem auspendelnden Ostinato. Das strikte Ostinato aus einem zweitaktigen chromatischen Motiv in der Bassgruppe (Modell) besteht aus fünf Sextolen und erklingt insgesamt zehnmal (Abb. 5, S. 335). Beim elften Mal werden die Notenwerte gestreckt (variirtes Ostinato), was die entspannende Bewegung dieses musikalischen Abschnitts noch verstärkt. Das chromatische Motiv ist anfangs genauso präsent wie die lyrischen Melodie-

¹⁴³ Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, S. 136.

¹⁴⁴ Vgl. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 257.

linien der hohen Streicher und Blechbläser, verliert sich aber immer mehr. Da sich dieses Ostinato gegen Ende der Symphonischen Dichtung abspielt und in seiner Machart einzigartig in Liszts Symphonischen Dichtungen ist, liegt es nahe, eine programmatische Deutung zu suchen. Das verblassende Motiv könnte „Eurydice, das Symbol des im Uebel und im Schmerz untergegangenen Ideals“¹⁴⁵ darstellen, wie Liszt in seinem Vorwort schreibt. Neben der programmatischen Bedeutung hat das Ostinato aber auch eine zielgerichtete, formale Kraft, denn einerseits führt es zu einem neuen Abschnitt hin (Lento) und andererseits gestaltet es mit seiner motivischen Prägnanz den Abschnitt von 25 Takten.

Obwohl Beethovens und Liszts untersuchte Entspannungspassagen Teile unterschiedlicher Formkonzepte sind, bleibt die Funktion des Ostinatos als zielgerichtetes Strukturelement gleich. Und auch das decrescendierende, oftmals in den Stimmen reduzierte Umfeld des beruhigenden Ostinatos ähnelt sich bei Beethoven, Liszt und auch Raff.

Auch am Ende des ersten Satzes von Anton Bruckners Symphonie Nr. 8 in c-Moll (Fassung von 1890) findet – untypisch für Bruckner – ein auspendelndes Ostinato statt (Abb. 6, S. 336). Es handelt sich genauer gesagt um ein variiertes Ostinato, da der Rhythmus des Modells, anders als in Liszts *Orpheus*, verkürzt und nicht verbreitert wird. Ab T. 405 auf die erste Zählzeit formiert sich in den ersten Violinen das Modell aus einer punktierten Viertel mit zwei Sechzehnteln und angebundener Viertel, das aus dem ersten Thema des Satzes stammt (vgl. T. 3 ff., Bratschen, Celli und Kontrabässe). Zunächst wiederholen erste und zweite Violinen dieses rhythmische Ostinato abwechselnd hintereinander. Dann wandert die ostinate Struktur, die sich aus diesen beiden Stimmen zusammensetzt, ein Register tiefer und zweite Violinen und Bratschen wiederholen ebenfalls das Modell. Mit dem Registerwechsel geht auch der harmonische Wechsel nach c-Moll

¹⁴⁵ Liszt, Franz, *Orpheus. Symphonische Dichtung No. 4*, hrsg. von der Franz Liszt-Stiftung (Franz Liszts Musikalische Werke, I. Für Orchester, Symphonische Dichtungen Nr. 2a–4). Leipzig: Breitkopf&Härtel 1908, S. 116.

(Tonika) einher. In T. 412 findet die Variation statt: Vom Modell bleiben nur noch die beiden Sechzehntel und die angebundene Viertel übrig. In dieser Form wird das Modell bis zum Schluss in der Bratsche wiederholt. Im Verlauf dieses auspendelnden Ostinatos werden die Stimmen ebenfalls reduziert – am Ende erklingen außer der variierten ostinaten Struktur nur noch Vierteleinwürfe in den Streichern und der Pauke.

Auch dieses variierte Ostinato ist ein Strukturelement, das am Ende des Satzes zu dessen sukzessiver Reduktion beiträgt. Freilich hat dieses auspendelnde Ostinato keinen beruhigenden Charakter; es trägt vielmehr dazu bei, den Satz im Nichts enden zu lassen. Die Reduktion in Form einer Rückführung in die Stille erscheint hier als Ziel- und Endpunkt gleichermaßen.

1.1.4 Gemeinsamkeiten und Unterschiede zielgerichteter Ostinati

Gemeinsam ist allen bisher untersuchten Passagen, dass das Ostinato als zielgerichtetes Strukturelement eingesetzt wird. Das bedeutet, dass alle Ostinati, seien es rhythmische, strikte oder variierte, eine Funktion als hinführendes Formelement erfüllen. Dies ist insofern bemerkenswert, da die untersuchten Werke von Beethoven bis zu Bruckner reichen, programmmusikalische Züge aufweisen oder nicht, sowie Sätze in Sonatenhauptsatzform und in freier Form enthalten. Bezüglich der Verwendung von zielgerichteten Ostinati machen diese Merkmale also keinen Unterschied. Die chronologische Anordnung der untersuchten Stellen innerhalb der Unterkapitel zeigt, dass über das 19. Jahrhundert hinweg zwar Änderungen und Neuerungen satztechnischer Art Einfluss auf das Ostinato als Strukturelement haben, wie das Beispiel der raumgreifenden Steigerungswellen aus Wagners *Tristan und Isolde* zeigt, seine Funktion aber gleich bleibt. Die Annahme, dass ein Ostinato innerhalb der prozesshaft gestalteten symphonischen Form eine konnektive oder syntaktische Rolle spielen kann, kann also für

das Ostinato als zielgerichtetes Strukturelement bestätigt werden. Sind aber statische Ostinati genauso gliederungsbestimmend wie zielgerichtete ostinate Strukturen?

1.2 Das Ostinato als statisches Strukturelement

Abgesehen von einer zielgerichteten Dynamik, einer steigenden Intensität oder einer auspendelnden, ruhiger werdenden Bewegung, kann ein Ostinato auch Stillstand und Stagnation ausdrücken. Dass es in dieser Funktion als Strukturelement in der symphonischen Großform auftreten soll, mag zunächst verwundern, da der Sonatenhauptsatzform, als prinzipiell harmonisch fortschreitend organisierter Form, längere harmonisch unveränderte Passagen zuwiderlaufen. Ohne in der Harmonik gleichbleibende oder zumindest ambivalente Passagen sind vordergründige, strikte Ostinati aber nicht problemlos möglich. Für alle untersuchten Werke gilt daher, dass strikte Ostinati, die länger als acht Takte andauern, die Ausnahme bilden. Als solche treten sie aber dennoch an prädestinierten Stellen innerhalb der Form auf – als erreichte formale Ziel- und Höhepunkte in einer zielgerichteten Verlaufsform. Dabei muss nicht zwangsläufig eine Sonatenhauptsatzform zugrunde liegen; das Ostinato als statisches Element an Höhepunkten kann auch in einer freien Form eingesetzt werden.

1.2.1 Das Ostinato als Höhepunktgestaltung

Höhepunkte stellen in der symphonischen Form erreichte formale Zielpunkte dar, wie z. B. das Einsetzen der Reprise. Einen Höhepunkt zeichnet daher auch das Innehalten aus. An solchen herausragenden Stellen geschieht in der Regel weder rasche harmonische Fortschreitung noch motivisch-thematische Arbeit – stattdessen wird meist ein harmonischer Zielpunkt gefestigt. Ostinati können daher in diesen Abschnitten ihre Statik entfalten. Da Höhepunkte formal wichtige Stellen sind, erfüllen Ostinati dort ebenfalls eine Funktion als Strukturelemente.

1.2.1.1 Schlussostinati in Beethovens Symphonien

Statische Ostinati als Strukturelemente kommen in Beethovens Symphonien z. B. als explizite Schlussostinati vor. Am Ende eines Satzes oder insbesondere am Ende der Symphonie fungieren sie als Höhepunktgestaltung des formalen Endpunkts. Der Schluss eines Satzes ist dabei für den Einsatz von Ostinati in zweierlei Hinsicht prädestiniert: Einerseits fordert er eine besonders starke Wirkung, und andererseits sind in den Schlussphasen von symphonischen Werken keine motivisch-thematische Arbeit und auch kein harmonisches Entwickeln mehr nötig.

Dies zeigt sich in Beethovens Symphonien exemplarisch am Schluss des Scherzos der Symphonie Nr. 3 in Es-Dur, *Eroica*, und am Ende der Symphonie Nr. 9 in d-Moll. Im Scherzo der Dritten Symphonie ist der durchgängige Viertelpuls allgegenwärtig. Julian Caskel bescheinigt dem Scherzo in Beethovens Symphonien allgemein „häufige staccato-Viertel und ostinat wiederkehrende Rhythmen“¹⁴⁶, und über den dritten Satz der *Eroica* schreibt er: „Eine solche Rhythmisierung von Ostinati im Dreiermetrum als Kipp-Pendelschema ist (nicht nur) im Scherzosatz extrem verbreitet.“¹⁴⁷ Trotz einer offenkundigen Starrheit im Rhythmus lassen sich strikte ostinate Strukturen, die über vier Takte hinausgehen, in diesem Satz selten finden. Dasselbe gilt für rhythmische Ostinati, da ihnen kein eindeutiges Modell zugrunde gelegt werden kann. Caskels Definition des Ostinatos, die er nicht explizit erwähnt, ist also nicht deckungsgleich mit der Definition, die in dieser Arbeit entwickelt wurde. Was allerdings den Eindruck des Ostinaten in diesem Scherzo verstärkt, ist die Variantenarmut im Rhythmus und dass der Viertelpuls rhythmisch unisono in allen Stimmen erklingt. Gerade deswegen können strikte Ostinati hier nicht erwünscht sein. Die reizvolle Balance zwischen Antrieb und Spannung würde sonst in Stagnation umschlagen.

¹⁴⁶ Caskel, Julian, *Entwickelnde Repetition. Typologische Untersuchungen zum Scherzosatz in der zyklisch gebundenen Instrumentalmusik 1800 – 1850* (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 13), Kassel 2010, S. 81.

¹⁴⁷ Ebd., S. 149.

Am Ende des Satzes jedoch entwickelt sich eine strikt ostinate Schlusssteigerung, die immer mehr Stimmen miteinbezieht. Der Beginn des Ostinatos fällt mit dem Beginn der Coda in T. 423 zusammen: In der Pauke beginnt die Wechselbewegung der Töne es-B auf Vierteln, die sich acht Takte lang wiederholt und ab T. 431 mit den sukzessive einsetzenden Hörnern, Oboen und Trompeten zusammen weitere acht Takte lang erklingt. Das Modell des Paukenostinatos besteht aufgrund des Dreiermetrums und der Wechselbewegung aus sechs abwechselnden Vierteln auf es und B. Ab dem Einsatz der Hörner in T. 431 wird es umgekehrt: Es beginnt nach einer Viertelpause mit B-es ebenfalls auf Vierteln und wirkt dadurch auftaktig. In dieser Form umfasst das Ostinato acht Takte und stellt somit den Höhepunkt des Satzes dar. Ganz am Ende mündet es in die drei abschließenden Vierteln im Fortissimo, die ebenfalls zwischen Es-Dur (Tonika), B-Dur (Dominante) und schlussendlich Es-Dur (Tonika) hin und her alterieren. Damit handelt es sich gleichzeitig um ein striktes Ostinato im melodischen und im harmonischen Sinn.

Diesem Schlussostinato ist ein Crescendo unterlegt: Die Pauke beginnt alleine im Pianissimo; Hörner, Oboen und Trompeten setzen im Piano ein und steigern ihre Lautstärke dann bis ins Fortissimo. Durch das anhaltende, ostinate harmonische Pendel entsteht eine besondere Spannung und eine entsprechend finale Wirkung. Diesen starken Effekt spart Beethoven für den End- und Höhepunkt des Satzes auf. Das Ostinato markiert somit als Strukturelement den Schlussabschnitt.

Die Neunte Symphonie weist eine noch fulminantere Schlussgestaltung auf. Sie endet mit einem instrumentalen Abschnitt, und dieser hat entsprechend der Intensität, die durch das vorhergegangene Werk und den Einsatz der Gesangsstimmen entstand, eine gewaltige Wirkung. Beethoven bündelt demgemäß die Mittel am Ende: Das Orchester spielt im Tutti, das Tempo wird zum Prestissimo gesteigert und die Lautstärke wird im Fortissimo angesetzt. Hinzu tritt nun das Ostinato, das in der Länge von acht Takten in allen Stimmen erklingt. Im Prestissimo ab T. 928 repetieren alle beteiligten Instrumente ein halb-

taktiges Modell aus einer Viertel mit angebundener Achtel und Achtelpause (Abb. 7, S. 337). Durch den identischen Rhythmus, der von allen Stimmen wiederholt wird, entfaltet sich eine enorme Energie. In den Bläserstimmen überwiegen strikte Ostinati, die Streicher wechseln nach vier Takten ihren Rhythmus. Harmonisch wird an dieser Stelle D-Dur bekräftigt, das im Sinne der „per aspera ad astra“-Dramaturgie als Dur-Variante der Tonika das Finale dominiert.

Diese Stelle am Ende der Neunten Symphonie verdeutlicht die ekstatische Wirkung eines Ostinatos, die sich aus der Wiederholung der gleichen musikalischen Figuration in der Mehrzahl der beteiligten Stimmen konfiguriert. Wilhelm Seidel wählt treffende Worte, wenn er das Prestissimo als „orgiastisch“¹⁴⁸ charakterisiert. Dabei gilt es hervorzuheben, dass das achttaktige Ostinato am Ende des Finales auch an dem Ort steht, der diese gebündelte Energie kompositorisch erfordert, da er den Schluss- und Höhepunkt der ganzen Symphonie bildet. Auch hier zeigt sich eine Begrenzung des Ostinatos auf acht Takte, womit aber seine Wirkung quasi komprimiert umso mehr hervortritt. Wie bereits erläutert, steigert sich die Prägnanz eines Ostinatos ja gerade dadurch, dass es eine Ausnahme darstellt, und als solche ist diese Passage auch durch die Dichte der ostinaten Struktur in mehreren Stimmen zu sehen.

1.2.1.2 Ein striktes Ostinato als Höhepunkt in Schuberts Großer C-Dur Symphonie

In Franz Schuberts Symphonie Nr. 8 in C-Dur lässt sich in der Durchführung des ersten Satzes zeigen, wie ein Ostinato zuerst dynamisch in Form einer Steigerung wirkt und dann in Statik umschlägt, sobald der Höhepunkt erreicht ist.

In der Durchführung kommt es ab T. 288 zu einer Steigerungswelle, die sich vor allem aus den repetierten Vierteltrioen der Hörner und Trompeten generiert. Drei triolische Viertel stellen das Modell dar,

¹⁴⁸ Seidel, Wilhelm, „9. Symphonie d-Moll op. 125“, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber 1994, S. 270.

dem ein Metrum aus zwei Halben pro Takt zugrunde liegt. Ab T. 288 wechseln sich Trompeten und Hörner alle zwei Takte ab und steigern so 16 Takte lang zu T. 304 hin, wo der vorläufige Höhepunkt im Fortissimo erreicht wird. Dort übernehmen die Violinen die Repetition der Vierteltriolen für zwölf Takte. Dieser Abschnitt ähnelt den Steigerungspassagen der vorangegangenen Beispiele, in denen das Ostinato als zielgerichtetes Strukturelement vorgestellt wurde. Auch Oechsle weist auf diese Steigerungsphase hin, die den Beginn des zweiten Teils der Durchführung ausmacht¹⁴⁹ – die ostinate Struktur ist also auch in dieser Passage ein gliedernder Faktor.

Von diesem Niveau aus wird nun weiter gesteigert, und mit Erreichen des Fortissimos in T. 316 wechseln die Triolen wieder zurück zu den Blechbläsern und der Pauke (Abb. 8, S. 338). Hier nun findet der Höhepunkt des ganzen bisherigen musikalischen Verlaufs mit einem strikten Ostinato auf gleichbleibender Tonhöhe statt. Das Ostinato aus Vierteltriolen dauert auch hier genau acht Takte an und spielt sich in Hörnern, Trompeten und der Pauke ab. Nach diesem exzessiv gestalteten Höhepunkt wandern die Vierteltriolen durch die Holzbläser- und Streicherstimmen, versehen mit einem Decrescendo. Die Vierteltriolen hallen nach diesem Höhepunkt noch bis T. 355 in den Streicherstimmen nach und entfalten nun im Dienst des ruhiger werdenden Satzes wieder Bewegungsenergie und Zielgerichtetheit. Oechsle spricht bezüglich dieses Geschehens von einem „rhythmischen Kontinuum“¹⁵⁰ und spielt damit auf das Ostinato an, ohne es explizit beim Namen zu nennen. Seine Formulierung bestärkt jedoch den Eindruck, dass das Ostinato als konstantes Element prägend für diese Steigerungswelle ist und ihm damit ein gliedernder Aspekt innerhalb des Durchführungsteils zukommt.

Primär zeigt sich das strikte Ostinato hier in der statischen Höhepunktgestaltung. Darüber hinaus fungiert das gleiche Ostinato als Mittel zur zielgerichteten Steigerung und zur Beruhigung des Satzes nach dem

149 Vgl. Oechsle, S. 180.

150 Ebd., S. 181.

Höhepunkt in T. 316. Im Pianissimo angekommen (T. 332), werden die Vierteltriolen in den Streichern zu einem Begleitmodell. Schubert setzt das Ostinato exponiert am Höhepunkt ein und nutzt, zur Spannung und Entspannung, die Ambivalenz des Ostinatos. Die Länge und Einprägsamkeit des Ostinatos um den Höhepunkt von T. 316 stellen eine Ausnahme in Schuberts symphonischem Schaffen dar: An diesem Beispiel wird die Verwendung des Ostinatos als Strukturelement an Steigerung, Höhepunkt und Entspannung deutlich – aber auch die Schwierigkeit, das Ostinato auf eine einzige zentrale Funktion zu begrenzen. Gerade die hier offensichtliche Ambivalenz in der Wirkung macht das Ostinato ja zu einer beliebten Kompositionstechnik.

1.2.1.3 Liszts Höhepunkt-Ostinato im „Inferno“ der *Dante-Symphonie*

Eine statische Höhepunktgestaltung zeigt sich auch in der *Symphonie zu Dantes Divina Commedia* von Liszt. Gegen Ende des ersten Satzes der Programmsymphonie kulminiert in T. 563 (*Più mosso*) ein reprisenhafter Teil. Im Zuge der Steigerung zu diesem Höhepunkt entwickelt sich ab T. 557 auf der dritten Zählzeit ein zunächst rhythmisches Ostinato in den Streichern. Das Modell aus Achteltriolen und Vierteln wird anfangs mit einem Tonhöhenanstieg kombiniert, bleibt aber dann ab T. 560 auf der dritten Zählzeit konstant auf einer Tonhöhe und wird in dieser Form für die nächsten zehn Takte strikt repetiert. In T. 563 wird schließlich der Höhepunkt im dreifachen *forte* erreicht. Das strikt ostinat wiederholte Modell in den Streicherstimmen (ausgenommen die Kontrabässe) markiert diesen Höhepunkt eindrucksvoll. Zum Ostinato der Streicher erklingen in den Holzbläsern Achtelrepetitionen und fanfarenartige Einwüfe der Trompeten. Das Ostinato als energiegeladenes Prinzip, das durch die stereotype Wiederkehr intensiviert, steht im programmatischen Kontext des „Infernos“ und kann daher durch die Wiederkehr und Unverändertheit als programmatische Verdeutlichung der Qualen in der Hölle gesehen werden.

Obwohl auch hier der Eindruck eines in sich Kreisens erweckt wird, treten im ersten Satz der Programmsymphonie selten strikte Ostinati auf – diese herausstechende Wirkung wird für besondere Höhepunkte

aufgespart. Das Ostinato hat an dieser Stelle zwar einen programmatischen Aspekt, aber hauptsächlich ist es ein Strukturelement, das einen Höhepunkt verdeutlicht. Obwohl bis zum Schluss ein immer wieder An- und Abschwollen der Intensität vorherrscht, stellt dieses Ostinato den einzigen Höhepunkt im dreifachen Forte vor der unmittelbaren Schlussgruppe dar, die ebenfalls in dieser Intensität erklingen soll. Gerade der episodenhafte Formverlauf des ersten Satzes fordert eine klare Binnengliederung, und dazu kann man auch das Gestalten formal wichtiger Punkte mit außergewöhnlichen Mitteln zählen: Das strikte Ostinato, das mit seiner Statik einen solchen Höhepunkt hervorhebt, gehört zweifellos dazu. Dass es sich beim Einsatz von strikten Ostinati an Höhepunkten um eine Kompositionstechnik handelt, zeigen auch die folgenden Beispiele.

1.2.1.4 Der ostinate Höhepunkt vor dem zweiten Thema in Dvořáks Erster Symphonie

In der Symphonie Nr. 1 in c-Moll aus dem Jahr 1865 von Antonín Dvořák erweist sich der Höhepunkt vor dem zweiten Thema des Kopfsatzes (T. 137–153) als eine außergewöhnliche Passage in seinem symphonischen Schaffen: Dieser Höhepunkt wird nämlich mit zwei jeweils achttaktigen strikten Ostinati in mehreren Schichten gestaltet (Abb. 9, S. 340). Dabei wird ab T. 137 das Forte und 16 Takte später das Fortissimo erreicht. Im ersten achttaktigen Abschnitt dominiert das Motiv aus der Einleitung (T. 9) in den Hörnern und in den ersten Violinen. Dem Ostinato der Hörner liegt das Modell aus vier Achteln und einer Viertel, den Violinen ein Modell aus zwölf Sechzehnteln zugrunde. Beide Modelle sind mit der wechselnden Tonfolge ges-es-ges-es versehen. In den Hörnern wiederholt sich das eintaktige Modell abwechselnd zuerst in den ersten beiden Stimmen, dann im dritten und vierten Horn. Auch die Stimmen der Kontrabässe und Celli verlaufen von T. 137 bis T. 145 strikt ostinat mit einem eigenen Modell. Den ersten acht Takten liegt ein halbverminderter Septakkord auf As zugrunde, der sich im folgenden Abschnitt nur bedingt auflöst:

In T. 145, wo der nächste achttaktige Abschnitt beginnt, wird das Modell der ersten Violinen um einen Halbton nach oben transponiert und weiterhin strikt ostinat wiederholt. Die Holzbläser spielen ein variiertes Ostinato, und die Pauke wiederholt strikt ostinat ihr Modell aus drei absteigenden Vierteln (es-c-g). Harmonisch wird hier eigentlich die Tonika erreicht, allerdings in Quartsextlage mit G und dem leittonigen fis in den Bassstimmen. Nach den ersten acht Takten löst sich also keineswegs eine harmonische Spannung, sondern beide harmonisch verschiedenen achttaktigen Abschnitte stehen quasi statisch nebeneinander. Das strikte Ostinato trägt wie in den bereits erläuterten Passagen bei Beethoven, Schubert und Liszt dazu bei, diese Abschnitte trotz der harmonischen Spannung als affirmative Höhepunkte zu realisieren. Zum ostinat repetierten Einleitungsmotiv der ersten Violinen tritt ab T. 145 ein Motiv in den zweiten Violinen und Bratschen hinzu, das verwandt ist mit dem Hauptthema (vgl. T. 17 erste Violinen und T. 109 Hörner). Dieses Motiv wiederum wirkt einer überhandnehmenden Statik in T. 145–153 entgegen und steuert auf das Fortissimo in T. 153 zu. Dort wird mit D-Dur schließlich die Ambivalenz und Spannung der vorangegangenen Harmonie aufgelöst. Das zweite Thema beginnt nach einem anschließenden, modulierenden Abschnitt in T. 174 und somit erweist sich die Passage ab T. 137 als Höhepunkt der Exposition des ersten Themas.

In Bezug auf das Ostinato als statisches Strukturelement ist diese Passage deshalb so aussagekräftig, weil sie den Rahmen von acht Takten erneut hervorhebt. Die affirmative Statik eines achttaktigen Ostinatos soll in ihrer Wirkung zwar gesteigert werden, ohne dass aber ästhetische und bautechnische Rahmenbedingungen missachtet werden müssen. Das Aneinanderreihen zweier achttaktiger, statischer Abschnitte mit strikten Ostinati erscheint daher als Lösung. Gleichzeitig zeigt sich darin der Balanceakt zwischen Statik und Variation.

Diese Passage stellt in Dvořáks Symphonien eine singuläre Ausnahme dar. Dass sie in der Ersten Symphonie erscheint, unterstreicht die Tatsache, da diese Symphonie zusammen mit der Symphonie Nr. 2 in B-Dur eine Sonderrolle unter den neun Symphonien von Dvořák ein-

nimmt. Sie werden zu den „autodidaktischen Anfängen“¹⁵¹ gezählt, und in diesen Symphonien operiert Dvořák mit längeren harmonisch unveränderten Passagen, worauf Jarmila Gabrielová in ihrer Untersuchung hinweist.¹⁵² Nur in den ersten Symphonien tritt diese kompositorische Eigenart Dvořáks so vehement hervor, wohingegen die folgenden Symphonien davon frei sind. Durch harmonisch unveränderte Flächen werden strikte Ostinati begünstigt. In Dvořáks folgenden Symphonien sind solche Ostinati daher selten.

1.2.1.5 Ein striktes harmonisches Schlussostinato in Čajkovskijs Zweiter Symphonie

Eine weitere Möglichkeit, Ostinati zur Höhepunktgestaltung einzusetzen, ist ein striktes harmonisches Ostinato. Ein solches findet sich im Finale der Symphonie Nr. 2 in c-Moll von Čajkovskij. Von der Schlussstretta zur unmittelbaren Schlussgruppe übergehend, etabliert sich im Finale der Zweiten Symphonie ein Tonika-Dominant-Pendel, das alle Stimmen des Orchesters mit einbezieht. Ab dem 30. Takt vor dem Schluss wechseln C-Dur und G-Dur taktweise. Das Modell des harmonischen Ostinatos ist dabei grundsätzlich zweigtaktig (2/4-Takt) und umfasst jeweils eine Halbe auf C-Dur und eine auf G-Dur (Abb. 10, S. 342). Dieses Modell repetieren alle Stimmen strikt – ausgenommen Flöten, Violinen und Bratschen. Auch wenn mehrere Stimmen an diesem Ostinato beteiligt sind, so ist dennoch von einem einzigen Ostinato die Rede, da nur ein Modell zugrunde liegt. Die anderen Stimmen artikulieren ebenfalls das harmonische Pendel, denn ihr Modell umfasst ebenso zwei Takte. Innerhalb dieser beiden Takte wechseln aber die Töne e-g-d-g jeweils auf zwei Achteln. Insgesamt umfasst dieses harmonische Ostinato 16 Takte und kommt im 14. Takt vor Schluss auf C-Dur an. Da alle Stimmen an diesem strikten Ostinato mitwirken, ist seine Wirkung als gliederndes Strukturelement unmittelbar vordergründig. In seiner Prägnanz stellt das Ostinato ein-

151 Döge, Klaus, Art. „Dvořák, Antonín“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Personenteil 5, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 2001, Sp. 1777.

152 Vgl. Gabrielová, Jarmila, „Zur Orchestertechnik und Klanggestaltung in den frühen Sinfonien von Antonín Dvořák“, in: *Dvořák-Studien*, hrsg. von Klaus Döge und Peter Jost, Mainz u. a. 1994, S. 83–107.

drücklich C-Dur als Tonika vor. Die Transformation von der Moll- zur Dur-Sphäre wird also am Ende der Symphonie mittels dieses harmonischen Ostinatos bekräftigt.

Diese Bekräftigung wird anschließend noch deutlicher gestaltet, indem an das Tonika-Dominant-Pendel ein weiteres achttaktiges Ostinato angeschlossen wird: Im 13. Takt vor Schluss wiederholt sich in allen Stimmen die Repetition eines C-Dur-Akkords taktweise. Als Modell dieses ebenfalls vielstimmigen strikten Ostinatos dient der C-Dur-Akkord als Halbe. Achtmal erklingt dieser Akkord und fängt damit die Intensität des harmonischen Pendels auf bzw. unterstreicht noch einmal affirmativ C-Dur als Zieltonart, bevor der Satz mit einem Akkordschlag und einer nach einer Pause folgenden Fermate auf C-Dur endet. Beide Ostinati sind Strukturelemente, die den Höhepunkt verdeutlichen. In ihrer die Tonika bekräftigenden Funktion kommt ihnen keine Zielgerichtetheit zu, sondern affirmative Statik. Auch hier zeigt sich, wie in Beethovens Neunter Symphonie, eine „per aspera ad astra“-Dramaturgie, die in einem fulminanten Schlusshöhepunkt in Dur gipfelt und am Ende durch strikte Ostinati bestätigt wird.

1.2.1.6 Das Ostinato im Formschema der Bruckner-Symphonie

In Bruckners Symphonien kristallisiert sich das Ostinato ebenfalls primär als Strukturelement in der Höhepunktgestaltung heraus. Da Bruckners symphonische Kopf- und Finalsätze außerdem einem in den groben Zügen identischen Formschema folgen,¹⁵³ lassen sich anhand dieser Ecksätze bezüglich des Ostinatos zwei Zusammenhänge erläutern: erstens, wie das Ostinato konkret an Steigerungen und Höhepunkten eingesetzt wird und zweitens, wie es in der schematisierten Form funktioniert.

Zu den konstanten Grundlagen des Brucknerschen Satzes gehören die Bildung bausteinartiger oder blockhafter, metrisch abgezikelter, stets aus

¹⁵³ Vgl. Steinbeck, Wolfram, „Zu Bruckners Symphoniekonzept oder Warum ist die Nullte ‚ungültig?‘“, in: *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium, Bonn, 1989. Kongreßbericht*, hrsg. von Siegfried Kross, Tutzing 1990, S. 550.

einer geraden Taktzahl zusammengesetzter Einheiten und ihre Reihung und Schichtung (Bruckner notierte zur eigenen Sicherheit unter jeden Takt metrische Ziffern, die ihm die metrische Geradzahligkeit anzeigen sollten).¹⁵⁴

Von dieser fast obsessiven Gestaltungsart, wie sie Steinbeck beschreibt, ist aber nicht nur die „äußere“ Form beeinflusst: „Dieses baukastenartige Gestaltungsprinzip erstreckt sich hierarchisch auf alle Ebenen des musikalischen Satzes, horizontal und vertikal. Grundsätzlich betroffen davon sind der Rhythmus mit seiner Neigung zu vielfacher Wiederholung fester Grundmuster.“¹⁵⁵ Dass ostinate Strukturen in Bruckners Symphonik häufig eingesetzt werden, liegt also an seinem individuellen Kompositionsstil, der von der Geradtaktigkeit und dem Streben nach Symmetrie durchdrungen ist.

Innerhalb des Formschemas der Ecksätze gibt es zwei Orte, die prädestiniert sind für ostinate Strukturen. Zu diesen beiden Stellen innerhalb der Sonatenhauptsatzform, an denen Ostinati fast stereotyp erscheinen, gehört das Umfeld des dritten Themas, auch Unisonothema genannt. Hier ist in der Exposition der erste Ort für ausladende Steigerungen. Die Coda und der unmittelbare Schluss sind der zweite. Steigerungen und Höhepunkte an diesen formal wichtigen Stellen werden meist mit ostinaten Strukturen gestaltet. Dabei weisen diese beiden speziellen Orte durchaus Unterschiede in Bezug auf das Ostinato auf:

Das Umfeld des dritten Themas wird weniger häufig mit ostinaten Strukturen realisiert, und wenn, dann mit rhythmischen Ostinati; die Coda und somit der Schluss des Satzes bzw. der Symphonie wird hingegen meistens mit Ostinati gestaltet, und zwar oftmals mit strikten.

¹⁵⁴ Steinbeck, Wolfram, Art. „Bruckner, (Joseph) Anton“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Personenteil 3, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 2000, Sp. 1090.

¹⁵⁵ Ebd.

Im Kopfsatz der Symphonie Nr. 2 in c-Moll (Fassung von 1877) lässt sich die ostinate Gestaltung des dritten Themenumfelds exemplarisch untersuchen. Ab T. 97 agiert der gesamte Streicherapparat geschlossen mit ostinaten Wiederholungen einer taktübergreifenden Achtel-Viertel-Struktur, während die Melodie des dritten Themas in den Bläsern erklingt (Abb. 11, S. 343). Anschließend an das dritte Thema beginnt in T. 117 eine zielgerichtete Steigerungswelle aus mehreren rhythmisch ostinaten Schichten, wobei in Bratschen, Celli und Kontrabässen das Modell aus zwei Achteln und Viertel aus T. 97 ff. präsent bleibt. Ab T. 122 etabliert sich in den ersten Violinen ein Modell aus zwei Achteln und Viertel mit Triller, in den zweiten Violinen ein Modell aus vier Sechzehnteln und in den Trompeten beginnt zeitgleich das Modell, das den ganzen T. 122 umfasst. Alle Modelle werden ab T. 122 bis T. 136 rhythmisch ostinat wiederholt. Insgesamt steigt während dieser 13-taktigen Steigerungswelle auch die Tonhöhe sukzessiv chromatisch an. Wie in allen Kopfsätzen leitet diese Steigerung ausgehend vom dritten Thema allerdings nicht direkt in die Durchführung über. Zwischen dem dritten Themenfeld und dem Beginn der Durchführung liegt in Bruckners Formschema meistens eine leise und mit wenigen Stimmen gestaltete Überleitung. Das Schlussostinato erfährt damit eine starke Abgrenzung zum durchführenden Teil. Steinbeck spricht von einem „vierte[n] Feld“, das ein „kürzerer, ruhiger Überleitungsabschnitt“ ist.¹⁵⁶

In den Schlussgruppen wiederum zeigen sich im Unterschied zum dritten Themenfeld verstärkt strikte Ostinati, die weniger vorantreibend als vielmehr statisch und affirmativ wirken. Auch bei Bruckner gilt, was bei Beethovens Schlussostinati bereits erläutert wurde: Das Ende des Kopfsatzes bzw. der Symphonie muss keine motivisch-thematische Entwicklung mehr aufweisen und stellt auch harmonisch einen Endpunkt dar. Die Statik und Starrheit von strikten Ostinati ist also an diesen Stellen möglich und wirksam, weil die musikalische Entwicklung sich bereits vorher abgespielt hat. Außerdem gilt für Bruckners

¹⁵⁶ Steinbeck, „Zu Bruckners Symphoniekonzept oder Warum ist die *Nullte* ‚ungiltig‘?“, S. 562.

Höhepunkte auch, was bereits die Beispiele von Beethoven, Schubert und Schumann gezeigt haben: Acht Takte bilden für strikte Ostinati einen Rahmen, in dem sie wirksam, markant und somit auch gliedernd eingesetzt werden.

Die untersuchten Kopf- und Finalsätze lassen sich bezüglich der Ostinatobehandlung in den Schlussgruppen in drei Kategorien einteilen: erstens diejenigen, in denen das Ostinato in der Schlussgruppe keine Rolle spielt, wie die Symphonien Nr. 5 in B-Dur, Nr. 7 in E-Dur und Nr. 9 in d-Moll (ohne Finalsatz), zweitens die Ecksätze, in denen Ostinati innerhalb von acht Takten auftreten, und schließlich diejenigen, bei denen das Ostinato in den Schlussgruppen den Rahmen von acht Takten überschreitet.

In der „annullierten“ Symphonie in d-Moll, der Symphonie Nr. 1 in c-Moll, Nr. 4 in Es-Dur und Nr. 6 in A-Dur zeigen sich strikte, achttaktige Ostinati am Ende der Kopf- bzw. Finalsätze: Um innerhalb des achttaktigen Rahmens eine noch höhere Intensität zu erreichen, legt Bruckner meist zwei oder mehrere ostinate Schichten übereinander. Dieses Verfahren zeigt sich beispielsweise am Schluss des Kopfsatzes der Symphonie Nr. 1 in c-Moll (Linzer Fassung). Ab T. 342 wiederholt sich in den Streichern ein Modell aus Achtel, Sechzehntelpause, Sechzehntel, Achtel, Sechzehntelpause und Achtel, das zwei Zählzeiten umfasst und mit dem ersten Thema verwandt ist. Flöten und Trompeten repetieren Sextolen auf gleichbleibender Tonhöhe, die anderen Bläser, bis auf die Hörner, wiederholen ein drittes Modell, das den T. 343 umfasst und Ähnlichkeiten zum Modell der Streicher aufweist. Der unmittelbare Schluss wird also mit mehreren strikten Ostinati gestaltet – wohingegen die vorausgegangene Steigerungswelle ab T. 330 das gleiche Modell in den Streichern (und Bläsern) aufweist, aber rhythmisch ostinat mit ansteigenden Tonhöhen.

Ein ähnliches Bild ergibt sich auch in der Schlussgruppe des Kopfsatzes der Symphonie Nr. 4 in Es-Dur (Fassung von 1888). Auch dort etablieren sich ab T. 557 mehrere strikt ostinate Schichten, die exakt acht Takte andauern – allerdings nicht direkt bis zum Schluss. Die

Intensität der Ostinati wird stattdessen von Akkordschlägen und Pausen aufgefangen. In der Symphonie Nr. 6 in A-Dur hingegen endet der Kopfsatz direkt mit einer abschließenden Viertel nach mehreren zeitgleich über acht Takte erklingenden strikten Ostinati.

Ostinati als statische Strukturelemente, die den Rahmen von acht Takten überschreiten, zeigen sich an den finalen Höhepunkten der Zweiten, Dritten und Achten Symphonie. In der Zweiten Symphonie herrscht sowohl am Ende des Kopfsatzes als auch des Finales eine Zweiteilung des Satzes in Bläser- und Streichergruppe vor. An beiden Schlusshöhepunkten verlaufen die Bläserstimmen ostinat und die Streicherstimmen nicht. Hörner und Trompeten schmettern am Ende des Kopfsatzes in einem zwölftaktigen strikten Ostinato das Modell aus T. 122 auf gleichbleibender Tonhöhe. Durch die aufwärtsstrebenden Stimmen der Holzbläser und Streicher wird die Statik allerdings gemindert; denselben Effekt erzielen die Streicher am Ende des Finales dieser Symphonie, wo die Bläser über 20 Takte ihr Modell aus T. 591 auf gleichbleibender Tonhöhe repetieren. Beide Modelle ähneln sich, wobei dasjenige am Ende des Finales streng triolisch gestaltet ist.

Im Finale der Symphonie Nr. 3 in d-Moll (Fassung von 1889) sind es die Hörner, die ab T. 475 über 16 Takte Vierteltriolen auf derselben Tonhöhe repetieren. Als Modell gilt hier T. 475, da die Schlussstretta im Metrum ganztaktig angelegt ist. Die beiden Beispiele für strikte Ostinati an Höhepunkten, die länger als acht Takte sind, weisen allerdings keine gravierenden Unterschiede zu achttaktigen Ostinati an Höhepunkten auf, denn die grundsätzlich statische und affirmative Wirkung ist bei längeren ostinaten Strukturen nicht unbedingt größer. Im Gegenteil, im Rahmen von acht Takten kann diese sogar effektvoller wirken, als wenn bei längeren Ostinati die Streichergruppe für Abwechslung sorgt und die Statik so eher mindert.

Zusammenfassend kann man festhalten, dass Bruckners Umgang mit Ostinati tatsächlich stereotype Züge aufweist. So werden strikte Ostinati an Schluss- und Höhepunkten, rhythmische eher in Steigerungen eingesetzt. Dieses Vorgehen ist aufgrund seiner Regelmäßigkeit

auch kompatibel mit dem feststehenden Formschema: Strikte Ostinati haben daher als statische Strukturelemente im Formschema der Bruckner-Symphonie einen festen Platz an den Schluss- und Höhepunkten der Ecksätze.

In Bruckners Symphonien verschmilzt eine geradtaktige, fixierte Formanlage mit ausladenden Steigerungswellen. Die daraus resultierenden Implikationen stellt Steinbeck treffend fest: Zu der schematischen Sonatenhauptsatzform mit drei Themen „gehören auch die lokalen und globalen Prozesse wie die ‚wellenförmige‘ Steigerungsanlage, die Technik der rhythmischen Verdichtung, die Höhepunktbildungen durch Klangballung und thematischen Durchbruch etc.“¹⁵⁷ Für Joseph Tröller entsteht hier ein Widerspruch:

Dabei glaubte er [Bruckner], die musikalische Autonomie könne durch die Übernahme der klassischen Formenwelt garantiert werden, die er allerdings nicht auf der Grundlage ihrer Satztechnik, sondern aus der Sicht der damals praktizierten Formenlehre (Übung in 8-taktigen Perioden bis hin zur Sonaten-Hauptsatzform) begriff. Im Gegensatz zu diesen Formvorstellungen entlud sich seine schöpferische Phantasie in großräumigen, zu immer neuen Höhepunkten strebenden Steigerungen, die klassische Dimensionen sprengten.¹⁵⁸

Der Einsatz von Ostinati an stereotypen Orten in der Form weist aber darauf hin, dass Bruckner ekstatische Höhepunkte in die Form integrierte, anstatt dass sie die Form sprengen würden. Auch erscheinen Bruckners Höhepunkte als genau kalkulierte Kulminationen, die weniger unkontrolliert und willkürlich erscheinen als Tröller suggeriert. Für den Einsatz von Ostinati gilt dabei, dass auch wenn rhythmische Ostinati und Sequenzen schon allein durch den Kompositionsstil präsent sind, strikte Ostinati eine Ausnahme darstellen. Wie bei Beethoven

157 Steinbeck, „Zu Bruckners Symphoniekonzept oder Warum ist die *Nullte* ‚ungiltig‘?“, S. 550.

158 Tröller, Joseph, *Bruckner III. Symphonie d-moll*, München 1976, S. 4.

und Schubert, den Bruckner besonders verehrte,¹⁵⁹ finden sie nur in ausgewählten Abschnitten Verwendung. Zu diesen gehören vor allem die Schlusssteigerungen und Höhepunkte am Ende der Ecksätze. Diese besonderen Abschnitte weisen die eben erwähnte, genau kalkulierte Verwendung von Ostinati auf: Innerhalb der Ecksätze kommt es selten zu strikten Ostinati. An Schlusspunkten jedoch setzt Bruckner bis zu 16-taktige Ostinati ein, um den Höhepunkt zu unterstreichen. In der Verwendung von ostinaten Strukturen innerhalb der Steigerungswellen und Höhepunkte lässt sich also eine Abstufung erkennen. Strikte Ostinati kommen fast ausschließlich an den exponierten Höhepunkten zum Einsatz, wohingegen im Satzverlauf immer wieder rhythmische Ostinati und Sequenzen eingesetzt werden.

1.3 Schlussfolgerungen zum Ostinato als Strukturelement

Für statische und zielgerichtete Ostinati, die als Strukturelemente eingesetzt werden, gilt gleichermaßen, dass sie unabhängig von ihrer Funktion als Überleitung, Steigerung, Entspannung oder an Höhepunkten in den unterschiedlichsten Werken verwendet werden. Ob Programmmusik oder nicht, Sonatenhauptsatzform oder freie Form – dies macht keinen Unterschied. Auch werden sowohl statische als auch zielgerichtete Ostinati über das ganze Jahrhundert hinweg als Strukturelemente in der Symphonik eingesetzt. Dies zeigen die hier ausgewählten Passagen, von denen sich noch zahlreiche weitere finden ließen. Es zeichnet sich in diesen Beispielen die Tendenz ab, dass strikte Ostinati als statisch wirkende Strukturelemente an Höhepunkten eingesetzt werden und rhythmische eher als zielgerichtete. Insgesamt tragen Ostinati als Strukturelemente in der Form zu deren Transparenz bei. In ihrer Funktion, wichtige Formabschnitte hervorzuheben, unterstützen sie das Verständnis der Form, indem sie deren Ausrichtung

¹⁵⁹ Vgl. Stradal, August, „Erinnerungen aus Bruckners letzter Zeit. Erscheinung und Lebensweise des alternden Bruckner“ (Fortsetzung), in: *Zeitschrift für Musik*, Heftnr. 11 (1932), Reprint Scarsdale, N.Y. USA 1971, S. 972: „Mit Schuberts Klängen war Bruckner aufgewachsen [...] Neben Bach, Beethoven und Wagner hat hauptsächlich Schubert großen Einfluss auf die Kompositionsweise Bruckners ausgeübt.“

auf formale Zielpunkte und nicht zuletzt das Finale hin unterstreichen. Als Strukturelement entfaltet das Ostinato seine Wirkung dabei in Verknüpfung mit den Parametern Dynamik und Stimmendichte, womit die Anzahl der beteiligten Stimmen gemeint ist.

Bei der Analyse von ostinaten Strukturen stößt man besonders bei strikten Ostinati immer wieder auf den Umfang von acht Takten, der vor allem in der ersten Hälfte des Jahrhunderts selten überschritten wird. Ostinati, sofern sie vordergründig präsent sind, werden meist in geradtaktigen Einheiten begrenzt – vier- bis achttaktige überwiegen dabei. Die beiden folgenden Kapitel, die das erste Großkapitel über das Ostinato als Strukturelement abschließen, enthalten daher einige Überlegungen dazu, weshalb Ostinati so oft auf acht Takte beschränkt werden.

1.3.1 Ostinati im Rahmen von acht Takten

Acht Takte stellen in der Symphonik eine Einheit dar, die sowohl bautechnische als auch ästhetische Autorität besitzt. Anhand von ostinaten Strukturen, die acht Takte lang strikt wiederholt werden, wird diese Einheit sichtbar. Dass sie sowohl von Beethoven, Schubert und Schumann als auch Bruckner gleichermaßen beachtet wird, deutet auf eine Verbindlichkeit hin, die einem ästhetischen Kodex ähnelt.

Ein eindeutiger Zusammenhang zwischen achttaktiger Grenze und nicht-programmatischer Musik bzw. längeren Ostinati in der Programmmusik besteht dabei aber nur bedingt. Beethovens Übergangsostinato in der Fünften Symphonie und Bruckners Schlussostinati sprechen dagegen. Werden Ostinati hingegen konstitutiv für ein Werk oder im Zusammenhang mit Klangflächen verwendet, weisen sie andere Merkmale auf und überschreiten oftmals einen achttaktigen Rahmen.

Bezüglich des Ostinatos als Strukturelement stellt sich daher hauptsächlich die Frage, woher diese achttaktige Grenze stammt. Eine mögliche Antwort und die damit verbundenen Überlegungen, die dieje-

nigen aus der Terminologie ergänzen, hängen mit der symmetrischen Organisation der symphonischen Großform zusammen. Diese symmetrische (geradtaktige) Anordnung und die Addition kleinster zu größeren Einheiten, die schließlich wiederum Abschnitte bilden, welche sich in die Großform eines Werkes einfügen, hat ihren möglichen Ursprung in der Periodenbildung.

Die Periode als harmonisch-tektonisches Bauelement wird in der Symphonik des 19. Jahrhunderts schon bei Beethoven längst nicht immer in ihrer harmonischen Funktion von Vordersatz, Halbschluss, Nachsatz und Ganzschluss verwendet. Stattdessen bildet ihr Gerüst aus acht Takten eine formelle Einheit, die der Großsymmetrie eines symphonischen Werkes dienlich erscheint. Darauf deutet auch Dahlhaus' Erörterung zur Periode hin: „Sofern zwei ‚Normaltakte‘ die kleinste Einheit für einen Halbsatz und 16 die größte für eine geschlossene Periode darstellen [...], bilden drei Größenordnungen ($2+2=4$, $4+4=8$, $8+8=16$) das Äußerste, was an syntaktischer Hierarchie möglich erscheint.“¹⁶⁰ Auch hier wird mehr Gewicht auf die Symmetrie als auf die harmonische Disposition gelegt. Hector Berlioz bezeichnet die geradtaktige Bauweise in Anlehnung an François-Joseph Fétis als Quadratur („carrière“). Darunter ist die „Bildung regelmäßiger Perioden, Symmetrie, und [das] Vermeiden von Synkopen“¹⁶¹ zu verstehen, wie Rudolf Bockholdt erläutert. Der Begriff „Periodenbildung“ mit dem Zusatz der Regelmäßigkeit deutet ebenfalls auf eine taktmäßige Symmetrie hin und weniger auf die Periode als ein harmonisches Prinzip.

Im symphonischen Kontext kann man die Periode also durchaus als Legitimation und Ursprung für die geradtaktige Anlage aus Symmetriegründen betrachten. Rosens Einschätzung, dass viertaktige Einheiten, die häufig in den symphonischen Werken des 19. Jahrhunderts anzutreffen sind, die „Standardform“¹⁶² darstellen, unterstreicht

160 Dahlhaus, „Satz und Periode“, S. 22.

161 Bockholdt, Rudolf, „Eigenschaften des Rhythmus im instrumentalen Satz bei Beethoven und Berlioz“, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, hrsg. von Carl Dahlhaus u. a., Kassel u. a. 1971, S. 29.

162 Rosen, S. 300.

diese Schlussfolgerung. Rosen stellt nämlich fest, dass es sich bei einer viertaktigen Einheit um eines der kleinsten Teile der symphonischen Großform handelt, deren Ursprung er in Tanzmustern des frühen 18. Jahrhunderts sieht.¹⁶³ Geht man davon aus, dass eine Periode von acht Takten der „Normalfall“ der musikalischen Gliederung innerhalb eines symphonischen Satzes ist, so stellen vier Takte die Hälfte dieses Gerüsts dar. Ein Viertakter darf also in der Symphonik als elementarer Baustein gelten – vorausgesetzt, dass Motiv und Thema mit den entsprechenden Taktgrenzen zusammenfallen. Ergänzt man nun diese geradtaktigen Elemente zu einer übergeordneten Größe, so setzt sich die Symmetrie, die bereits im Kleinen angelegt ist, fort. Achttaktige Einheiten konstituieren sich also gemäß der gewünschten Symmetrie aus zwei Viertaktern – ob sie nun harmonisch als Periode gestaltet sind oder nicht, ist zweitrangig.

Leonard Ratner stellt im Artikel „Period“ außerdem fest, dass die Bindung von vier plus vier zu acht Takten vor allem im Laufe des 19. Jahrhunderts entstanden ist.¹⁶⁴ Eine Begründung dafür liefert wiederum Rosen:

Die viertaktige Phrase hat den Zeitrahmen der Musik vergrößert. Durch die im frühen 19. Jahrhundert entwickelte neue systematische Verarbeitung dieser Form wurden kurze Stücke zu echten Miniaturen [...]. Umfangreicheren Werken wurde so ein Gefühl größerer Bewegung verliehen und die Bedeutung der kleineren Details verändert. Diese übergreifende Bedeutung bereitete schließlich den Boden für die gigantischen Formen der Wagnerschen Musikdramen.¹⁶⁵

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 290.

¹⁶⁴ Vgl. Ratner, Leonard G., Art. „Period“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition* 19, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, London 2001, S. 404.

¹⁶⁵ Rosen, S. 312.

Die geradtaktige (überwiegend achttaktige) Periode könnte somit gleichermaßen als der Ursprung der geradtaktigen Anlage symphonischer Werke gelten wie auch als ästhetisch und bautechnisch elementare (achttaktige) Einheit.

Als Strukturelemente offenbaren Ostinati somit zusätzlich die Bauweise eines Werkes. Dass sie innerhalb eines achttaktigen Rahmens erklingen, unterstreicht die Bedeutung der achttaktigen Einheit und macht sie gleichzeitig überhaupt wahrnehmbar. Die achttaktige Einheit bildet außerdem einen wirkungsvollen Rahmen für die außergewöhnlich erscheinenden, strikten Ostinati. Wallace Berry weist dementsprechend auf diese ästhetischen Rahmenbedingungen eines Ostinatos hin: „Eventfulness in music demands that iteration without change, at any specified level, occurs only within limits: to the point of such limits iteration can be intensifying, while beyond these limits, difficult to define, tedium and tautology result.“¹⁶⁶ Er betont, dass Ostinati um nicht in Langeweile zu resultieren, nur innerhalb eines bestimmten Rahmens wirksam eingesetzt werden können. Diesem Umstand wurde auch in dieser Arbeit Rechnung getragen: mit der definitorischen Forderung, das Ostinato müsse sich vom sonstigen musikalischen Geschehen abheben. Bestünde nämlich ein Musikstück nur aus Ostinati, würden diese ja gerade nicht hervorstechen. In einem Rahmen von acht Takten heben sich Ostinati aber durchaus von ihrem Umfeld ab. Gerade in der Symphonik des 19. Jahrhunderts ist Berrys Aussage deshalb zutreffend, da diese von Fortschritt, Entwicklung und einer Zielorientiertheit geprägt ist. Ereignislosigkeit, wie sie ein Ostinato bewirken kann, wird ebenfalls dadurch vermieden, dass das Ostinato innerhalb bestimmter Grenzen zum Einsatz kommt – z. B. innerhalb der an den Periodenbau angelehnten Einheit von acht Takten. Es versteht sich, dass das Ostinato als außergewöhnliches Mittel der Programmausdeutung diesen Rahmen häufig überschreitet. Nichtsdestotrotz stimmt Berrys Aussage insofern mit den untersuchten Passagen überein, dass das Ostinato auch im Rahmen von acht Takten eine formverdeutlichende Rolle als Strukturelement spielt.

¹⁶⁶ Berry, S. 4 f.

Acht Takte stellen aber für ein striktes Ostinato nicht nur eine satztechnische Begrenzung dar, sondern auch eine ästhetische. Strikte Ostinati bedürfen als Besonderheit und Ausnahme der ästhetischen Legitimation und kommen deshalb meist an exponierten Endpunkten als affirmative Schlusswendung vor. Die Beispiele dieses Kapitels zeigen, dass diese ästhetischen Grenzen innerhalb des gesamten 19. Jahrhunderts Geltung haben. Aufgrund dieser Begrenzung werden Ostinati an den erörterten Passagen nicht konstitutiv für das Werk, sondern fungieren als Strukturelemente, die die Form zwar bestimmen, aber nur in einem begrenzten Rahmen.

1.3.2 Ostinati außerhalb der „carrure“ von acht Takten

Obwohl die Länge des Ostinatos als Strukturelement für seine Wirkung nicht unbedingt ausschlaggebend ist – die Funktion innerhalb einer Steigerung erfüllt eine ostinate Struktur von acht Takten bei Schumann genauso wie eine von 21 Takten bei Raff –, gibt es bestimmte Voraussetzungen, die es möglich machen, dass der Rahmen von acht Takten überschritten wird.

Die Bildung von „freien“ ostinaten Strukturen außerhalb des achttaktigen Rahmens vollzieht Berlioz, der sich auf Beethoven beruft. Er „sieht es als ein Merkmal seiner eigenen und der Musik Beethovens an, dass die ‚carrure‘ immer wieder auf unerwartete Weise preisgegeben wird“¹⁶⁷. Neben den Neuerungen in der Bauweise ist es der aufkommende programmatische Ausdrucksgehalt der Musik, der einen entscheidenden Einfluss auf ihre Gestalt hat. Davon ist auch die Verwendung von Ostinati betroffen, für die es nun neue Freiheiten gibt. Nicht zuletzt trägt Berlioz’ originelle Behandlung der Harmonik dazu bei, dass längere Ostinati möglich werden: „Insbesondere löste Berlioz sie [die Melodie] aus der scheinbar untrennbaren Verbindung zur Harmonik, stellte beide immer wieder gegenüber und ermöglichte so den beiden Partnern ein ausdrucksvolles, aber vor allem auch form-

167 Bockholdt, S. 29.

konstituierendes Wechselspiel¹⁶⁸. Das Aufbrechen der „carrure“ sowie die vorangetriebene Trennung der Parameter Rhythmus, Melodik und Harmonik sind Voraussetzungen für frei eintretende Ostinati. Bockholdts Vermutung, „dass die Trennung von ‚Tonhöhenverlauf‘ und Rhythmus in der Musik eine unmittelbare Folge der Preisgabe des Taktprinzips der Wiener Klassik ist und sich nicht erst in der neuen Musik, sondern schon bald nach Beethovens Tod, insbesondere in der Musik von Berlioz abzeichnet“¹⁶⁹, ist daher zuzustimmen. Wagner und Liszt nehmen diese Neuerungen anschließend im Musikdrama und in der Symphonischen Dichtung auf. Wenn Harmonik, Melodik und Rhythmik voneinander gelöste Parameter sind, ist ein Ostinato nicht mehr an die Harmonik gebunden und kann also theoretisch länger als acht Takte erklingen. Die untersuchten Passagen in Wagners *Tristan und Isolde* sowie Liszts *Orpheus* bestätigen dies. Ostinati werden hier weitaus freier eingesetzt als bei Schubert oder Schumann – nicht zuletzt auch durch die Programmatik.

An den Untersuchungen zum Ostinato als Strukturelement zeigt sich auch die Emanzipation des Ostinatos von der Funktion eines gliedernden Basses. Strukturelemente bestimmen die Form an Übergängen, Steigerungen, entspannenden Passagen und Höhepunkten. Damit sind sie Teil der Form, wie Berry konstatiert:

Formal processes and element-actions of growth and decline are thus both directly identifiable and interdependent as aspects of form and structure, and the study of lines of changing intensities yields significant understandings of particular compositional techniques by which formal processes are carried out.¹⁷⁰

168 Berger, Christian, Art. „Berlioz, (Louis-) Hector“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Personenteil 2, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1999, Sp. 1341.

169 Bockholdt, S. 32.

170 Berry, S. 6.

Eine dieser zu beobachtenden Kompositionstechniken ist das Ostinato, das Berry zwar nicht besonders hervorhebt, das aber als Strukturelement Verwendung findet, um jeweils eine der drei Möglichkeiten auszudrücken, die Berry als „aspects of form and structure“¹⁷¹ auflistet: „progression [...] regression [...] statis [...]“¹⁷².

Grundsätzlich eignen sich Ostinati als zielgerichtete Strukturelemente, um Abschnitte zu verbinden, und statische Ostinati, um Höhepunkte affirmativ hervorzuheben. In diesen gezeigten Funktionen werden sie an formal wichtigen Positionen der symphonischen Großform eingesetzt. Ostinati als Strukturelemente können darüber hinaus auch mit einer programmatischen Bedeutung aufgeladen werden. Das folgende Kapitel widmet sich der konstitutiven Funktion von Ostinati, die in ihrer Bedeutung für ein gesamtes Werk über diejenige von formverdeutlichenden Ostinati hinausgeht.

171 Ebd.

172 Ebd., S. 7.

2 Das Ostinato als konstitutives Element im symphonischen Satz

Ein Ostinato ist konstitutiv für ein Werk, wenn es für dessen Gestaltung, sei es in motivisch-thematischer, gliedernder oder programmatischer Hinsicht, unerlässlich ist. Das schließt selbstverständlich nicht aus, dass es noch andere konstitutive Parameter gibt. Als konstitutives Element geht das Ostinato in seiner Prägnanz und Bedeutung über die Funktion eines Strukturelements hinaus. Im Gegensatz zu jenem hat ein konstitutives Ostinato einen größeren Einfluss auf den Charakter des Gesamtwerks und beschränkt sich nicht nur auf die gliedernde Funktion an einzelnen Passagen in der Großform. Wie muss ein Ostinato also konkret beschaffen sein, damit es im Vergleich zum Strukturelement konstitutiv ist?

Ein Ostinato kann in dreierlei Hinsicht konstitutiv für einen Satz oder ein Werk sein, wie die Analyse der zugrunde gelegten Werke dieser Studie zeigt: Es kann erstens motivischen Zusammenhalt herstellen, indem das Modell des Ostinatos gleichzeitig ein Motiv oder Thema ist. Oftmals sind es rhythmische Ostinati, welche diese Funktion erfüllen. Ihnen liegt ein rhythmisch gleichbleibendes Modell zugrunde, sie sind aber melodisch unterschiedlich gestaltbar. In ihrer rhythmisch konstant bleibenden Form können sie Modulationen mitvollziehen und somit jederzeit im Verlauf erscheinen.

Zweitens kann ein Ostinato konstitutiv sein, wenn es als Stilmittel eingesetzt wird oder gattungsinhärent ist, wie es z. B. in einigen Tanzformen, Märschen oder dem Kanon der Fall ist. Diese musikalischen Formen werden in der Symphonik häufig als besondere Stilmittel verwendet, können aber auch im Zusammenhang mit einem Programm stehen, wie z. B. der Saltarello in Mendelssohns Symphonie Nr. 4 in A-Dur.

In dritter Hinsicht erweist sich das Ostinato als konstitutiv, wenn es eine zentrale Rolle in der Programmausdeutung spielt. In der Programmmusik sind Ostinati dann konstitutiv für ein Werk, wenn ohne sie der Ausdrucksgehalt nicht deutlich würde. Ostinati übernehmen in der Programmmusik oftmals die zentrale Funktion der Programmausdeutung, wobei sie lautmalerisch oder stimmungsbildend eingesetzt werden. Durch ihre statische, starre und unveränderliche Art eignen sie sich für Naturdarstellungen und durch ihre Bewegungsenergie und Motorik auch für Sujets, die diese Eigenschaften haben, wie z. B. der Pferderitt in Berlioz' *La damnation de Faust*. Auch das Unterbrechen oder Variieren einer ostinaten Struktur kann in diesem Sinne zur Ausdruckssteigerung genutzt werden.

Wie auch beim Ostinato als Strukturelement kommen diese drei möglichen Erscheinungsformen des Ostinatos, also motivisch, stilistisch oder programmatisch konstitutiv zu sein, selten in Reinform vor. Stattdessen durchmischen sie sich, und eine ostinate Struktur kann ohne Weiteres gleichzeitig in motivischer und programmatischer Hinsicht eine konstitutive Rolle spielen. Dennoch werden in den folgenden Unterkapiteln diese Formen unterschieden, um die einzelnen Facetten des konstitutiven Ostinatos anhand von Beispielen erklären und Zusammenhänge aufzeigen zu können. Dazu wird stets die jeweils zentrale Funktion des Ostinatos in den Fokus gerückt.

2.1 Motivischer Zusammenhalt durch ein Ostinato

Durch wiederkehrende, variierte oder neu kombinierte Motive und Themen generiert sich in der symphonischen Großform die motivisch-thematische Geschlossenheit eines Satzes. Anhand Beethovens symphonischem Schaffen wurde dafür der Terminus „motivisch-thematische Arbeit“ geprägt. Küster beschreibt Beethovens Herangehensweise folgendermaßen: „Sinfonische Themen hat Beethoven so angelegt, dass er auch kleinste Partikel aus ihnen zitieren kann.“¹⁷³ Aus solchen Motivpartikeln wiederum können sich ostinate Strukturen

173 Küster, S. 73.

ergeben. Starobinski bemerkt dementsprechend eine Zunahme von sogenannten „motifs obstinés“¹⁷⁴ bei Beethoven. Er sieht die Wiederholung eines Motivs in ostinater Weise aber nicht als konstitutiv für ein Werk an, sondern betrachtet sie nur als Möglichkeit, ein bestimmtes Moment desselben hervorzuheben.¹⁷⁵ Dies entspricht der Funktion eines Ostinatos als Strukturelement, das natürlich auch motivisch geprägt sein kann. Gerade bei Beethoven entfalten Motive, die gleichzeitig als Modell für ein Ostinato dienen, aber einen weit größeren Einfluss.

Die Technik, ein Motiv in Form eines Ostinatos einzusetzen, schafft vor allem eine Geschlossenheit des Satzes. Kurths Definition vom Motiv als „kleinste[r] geschlossene[r] Bewegungszug“¹⁷⁶ und des Themas als ein aus Motiven zusammengesetztes musikalisches Gebilde stellen hier den theoretischen Hintergrund dar. Das Motiv gilt dabei als eine feststehende musikalische Einheit. Dass Ostinati konstitutiv für ein Werk sind, wenn sie aus einem Modell bestehen, das gleichzeitig Motiv ist, wird auch aus Kurths Auffassung des Motivs deutlich: „Die Einheitswirkung, die das Motiv in sich selbst trägt, überträgt es [...] auf die größeren Zusammenhänge, die es vereinheitlicht.“¹⁷⁷ Das Motiv als solches bringt also bereits eine Anlage mit, die Zusammenhänge herstellt und innerhalb eines Werkes Zusammengehörigkeit stiftet – vor allem wenn es einem Thema angehört. Wenn ein solches Motiv nun in Form eines Ostinatos wiederholt wird, so verstärkt sich dessen Wirkung durch die hohe Einprägsamkeit des Ostinatos und seine Bedeutung wächst. So wird es schließlich zu einem konstitutiven Element.

Als solches werden Ostinati daher nicht nur von Beethoven, sondern auch von Rubiňštejn, Liszt und Bruckner eingesetzt. Auch die Passagen aus dem dritten Unterkapitel zum konstitutiven Ostinato in der Programmausdeutung weisen oftmals motivische Züge auf, ihre konsti-

174 Starobinski, S. 21.

175 Vgl. ebd. „l'idée de répéter un motif pour caractériser un moment de l'œuvre n'était en fait pas nouvelle“.

176 Kurth, S. 280.

177 Ebd.

tutive Kraft steht aber stärker im Zeichen des programmatischen Ausdrucks. Ausschlaggebend für die Einordnung der Ostinati als konstitutive Elemente sind ihre Häufigkeit und ihre Einprägbarkeit im Satz.

2.1.1 Ein ostinat wiederholter motivischer Kern in Beethovens *Pastorale*

Die Untersuchung zum motivischen Ostinato beginnt aufgrund der chronologischen Vorgehensweise – wie auch im vorangegangenen Kapitel – mit Beethovens Symphonie Nr. 6 in F-Dur, in der sich sowohl in der Länge als auch in der Gestalt plastischere und einprägsamere Ostinati finden als in den nicht-programmatischen Symphonien. Die programmatischen Implikationen sind dabei nicht in allen Sätzen kompositorisch gleich umgesetzt. Während im zweiten und im vierten Satz lautmalerische Züge vorherrschen, zeigt sich besonders im Kopfsatz eine besondere motivische Durchdringung des Satzes, die sich auch in motivischen Ostinati niederschlägt:

In T. 16 spaltet sich die Achtel-Sechzehntel-Figur des ersten Themas ab. Zusammen mit zwei Achteln formiert sich in den ersten Violinen das Modell, das zehn Takte lang strikt ostinat wiederholt wird. Gleichzeitig kehren in den anderen Streicherstimmen die begleitenden Punktierungen und auch die Vierteleinwürfe des Horns von T. 16 bis T. 23 ostinat wieder. Dabei steigt über fünf Takte die Lautstärke an, und ab T. 20 nimmt sie über weitere fünf Takte ab und endet schließlich im *Pianissimo*. Die Passage verharrt 10 Takte lang auf C-Dur, der Dominanttonart. Der Anfangsabschnitt ist also durchweg ostinat gestaltet, was den Zusammenhang zwischen harmonischen Flächen und der Möglichkeit von längeren Ostinati bestätigt. Außerdem zeigt sich, wie motivisch-thematische Arbeit in Zusammenhang mit der Bildung von Ostinati steht: Das Modell des Ostinatos konstituiert sich hier aus einem Motiv des ersten Themas. Dabei findet aber während des Ostinatos keine Entwicklung auf motivisch-thematischer Ebene statt. Hier ist die Statik des Ostinatos gewünschtes Symbol des Einfachen,

Naturhaften und immer Gleichen. Die Natur als Zustand steht hier – im Gegensatz zum menschlichen Vorwärtsdrängen und prozessualer Entwicklung – im Zentrum.

Inwiefern es sich bei diesem Ostinato um eine motivisch konstitutive Struktur handelt, die den Satz und nicht nur einen Abschnitt prägt, zeigt die Durchführung. Über diese Durchführung, die aus harmonisch verharrenden Flächen besteht und daher in Beethovens Symphonik einzigartig ist, bemerkt Wolfram Steinbeck treffend: „Es gibt wohl keine Durchführung bei Beethoven, die stärker als diese auf Wiederholung und Ausbreitung von Klangflächen setzt.“¹⁷⁸ Die Wiederholungen wachsen dabei zu Ostinati heran, wie ab T. 151. Hier beginnt eine Steigerungspassage mit dem rhythmischen Modell aus T. 16, das nun abwärtsgerichtet ist. Im Verlauf der Durchführung wechselt das Modell durch verschiedene Instrumente und Lagen; da es aber rhythmisch unverändert bleibt, ist seine Einprägsamkeit durchweg hoch. Es hebt sich signifikant von den ebenfalls ostinaten Begleitstimmen der Bratschen und Celli (Achteltriolen) sowie der Kontrabässe (Viertel) ab. Da dem Modell des Ostinatos ab T. 151 der gleiche motivische Kern aus T. 2 und T. 16 zugrunde liegt, kommt dem Ostinato eine motivisch konstitutive Rolle zu. Es bestimmt nicht nur den Anfang des Satzes und als motivisch verwandtes Strukturelement die entspannenden Passagen am Ende der Exposition (T. 123 ff. vgl. [Kapitel 1.1.3](#)) und Durchführung (T. 400 ff.), sondern auch die Durchführung selbst.

Ab T. 151 bauen sich zwei Steigerungswellen auf, die mittels des rhythmischen Ostinatos aus dem Modell von T. 151 konstituiert werden. Die Steigerungswellen leben von der ostinaten Motivik, die konstant bleibt, obwohl alle vier Takte die Tonhöhe wechselt. Entscheidend ist, dass die Harmonik selbst sich nicht ändert. Beethoven fügt harmonische Flächen aneinander, anstatt einen harmonischen Prozess auszukomponieren. Dieses reihende Prinzip hebt auch Constantin Floros

¹⁷⁸ Steinbeck, Wolfram, „6. Symphonie F-Dur *Pastorale* op. 68“, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber 1994, S. 507.

hervor: „dabei scheut sich Beethoven nicht davor, in der Durchführung des Kopfsatzes die Flächen B-dur und D-dur, desgleichen später G-dur und E-dur aneinanderzureihen.“¹⁷⁹ Von T. 151 bis T. 163 erklingt B-Dur, anschließend D-Dur – auch noch über den Höhepunkt von T. 175 hinaus. Innerhalb dieser 24 Takte baut sich eine Steigerung auf, die hauptsächlich durch das rhythmische Ostinato bestimmt wird. Dabei wirkt das Ostinato konstitutiv, denn es beeinflusst den ganzen Abschnitt, obwohl dieser aus viertaktigen Einheiten aufgebaut ist und nach je vier Takten kleinste Veränderungen in der Stimmenverteilung und der Lage vorgenommen werden. Die Harmonie bleibt aber gleich. Durch die viertaktigen Wechsel entgeht der musikalische Fluss einer zu großen harmonischen und motivischen Statik; stattdessen baut jeder Viertakter intensivierend auf den vorherigen auf. Das Ostinato ist dabei das verbindende, vordergründige Prinzip, das diese Steigerung antreibt. Auf dem Höhepunkt in T. 175, im Fortissimo angekommen, ändert sich die Faktur. Das ostinat wiederholte Motiv bleibt aber präsent; es erklingt über vier Takte in Celli und Kontrabässen, während die anderen Stimmen viermal die punktierte Viertel mit Achtel aus T. 175 wiederholen. Ab T. 180 wird die Bewegung mit demselben Modell bzw. Motiv aus einer Achtel, zwei Sechzehnteln und zwei Achteln wieder gedämpft. Das Ostinato bleibt also bis T. 187 erhalten.

Eine Rückleitung zum Hauptthema wird in den folgenden Takten nur angedeutet und ab T. 197 beginnt die 24-taktige Steigerungswelle aus T. 151 erneut: dieses Mal auf den harmonischen Flächen G-Dur und E-Dur. Bis auf einen Unterschied (T. 217, Flöte) bleibt die Faktur des Ostinatos bis zum Ende der Passage in T. 232 identisch. Ein kurzer Durchführungsabschnitt des zweiten Themas schließt sich an und in T. 278 beginnt die Reprise. Das Ostinato aus dem Kernmotiv des ersten Themas bestimmt damit zwei Drittel der Durchführung sowie den Anfangsabschnitt. Es erweist sich somit als konstitutiv für den gesamten Kopfsatz der *Pastorale*.

¹⁷⁹ Floros, Constantin, *Gustav Mahler II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik*, Wiesbaden 1977, S. 145 f.

Das Aneinanderreihen, die Verbreiterung der harmonischen Abschnitte und die ostinate Struktur innerhalb dieser stehen unmittelbar mit der Programmatik in Verbindung. Dies unterstreicht auch Steinbeck in seinem Beitrag über die Sechste Symphonie:

Das Mittel der vielfachen Wiederholung kurzer thematischer Sinneinheiten, das motivische Insistieren gehört zu Beethovens allgemeinen, immer wieder verwendeten Satzprinzipien. Aber es gibt wohl keinen Satz, der mehr auf Wiederholung baut, ein Kompositionsmittel so uneingeschränkt zum Prinzip erhebt wie dieser. Wiederholung, an sich ein monotones und bei Beethoven oft ein Prinzip stockiger Beharrlichkeit, wird hier zur Grundlage musikalischer ‚Natur‘-Analogie, von ‚prozessualen Stillstand‘. Auch dies exponiert die Exposition.¹⁸⁰

Das Diktum vom „prozessualen Stillstand“ zeigt sich einerseits auf harmonischer Ebene und andererseits in der Statik der ostinaten Strukturen. Das motivische Ostinato ist also auch eine Auswirkung der programmatischen Idee der Sechsten Symphonie. Es ist aber neben diesen programmatischen Implikationen hauptsächlich ein motivisch konstituierendes Mittel des Satzes. Beide Aspekte sind dabei eng miteinander verbunden: Durch die Darstellung der Natur werden längere harmonische Abschnitte und somit längere Ostinati möglich, denn die Abwesenheit motivisch-thematischer Arbeit und die stattdessen auftretenden harmonischen Flächen in der Durchführung werden mit der Natur und der Abwesenheit des Menschen in Verbindung gebracht. Das Ostinato kann somit als Teil einer negierenden Ästhetik verstanden werden,¹⁸¹ der „bestimmten Negation des eigenen Formprinzips“¹⁸², wie Dahlhaus es nennt. Die Suspension harmonischer sowie motivisch-thematischer Prozesse bezeichnet er als „zweite Natur“.¹⁸³ Natur wird nicht naiv nachempfunden, sondern als „zweite, der Kultur [...] entgegengesetzte Natur konzipiert“¹⁸⁴ und kompositorisch

180 Steinbeck, „6. Symphonie F-Dur *Pastorale* op. 68“, S. 506.

181 Vgl. Starobinski, S. 103.

182 Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 257.

183 Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, S. 136.

184 Ebd.

umgesetzt: Dem artifiziiellen Gestalten (des Menschen) wird Statik als Symbol der Natur entgegengesetzt. Ein Ostinato ist dafür wiederum bestens geeignet: Es vereint den scheinbaren Widerspruch des in sich bewegten, immer Gleichbleibenden, was auch für die Natur gilt. Das motivisch konstitutive Ostinato stützt also Dahlhaus' Interpretation. Es ist somit im Kopfsatz der Sechsten Symphonie ein motivisch konstituierendes Element, das die kompositionstechnische Realisierung der programmatischen Idee mit ermöglicht.

2.1.2 Antrieb und Statik durch ostinate Motivik in Beethovens Siebter Symphonie

Die Symphonie Nr. 7 in A-Dur von Beethoven gilt neben seiner Fünften Symphonie als die am meisten vom Rhythmus geprägte. Albrecht Riethmüller zitiert diesbezüglich Paul Bekker, der über „die formbestimmende Bedeutung des rhythmischen Elements in diesem Werk“¹⁸⁵ spricht. Dieter Rexroth bringt ebenfalls die Entfaltung des Rhythmischen ins Spiel, wenn er konstatiert, dass die „7. Sinfonie auf eine vor allem vom Rhythmus ausgehende und durch ihn bedingte linear gesteigerte Entfaltung hin angelegt“¹⁸⁶ sei. Die Dominanz des Rhythmus, die sich in allen Sätzen niederschlägt, ist in der Siebten Symphonie sogar so ausgeprägt, dass man von einer rhythmisch ostinaten Motivik sprechen kann. Besonders im ersten und im zweiten Satz zeigen sich rhythmische Ostinati, die motivisch-thematisch konstitutiv sind.

Im ersten Satz handelt es sich dabei um das Motiv (und gleichzeitig Modell) aus einer punktierten Achtel mit Sechzehntel und Achtel, das ab T. 63 in der Flötenstimme erklingt – ergänzend setzen nacheinander die anderen Bläserstimmen ein. Diese achtmalige Wiederholung der punktierten Achtel-Figur leitet von der langsamen Einleitung zum Vivace über. Das Motiv, das hier wiederholt auf einer Tonhöhe erklingt, ist Teil des Hauptthemas, das sich ab T. 67 konkretisiert.

185 Bekker, Paul, *Beethoven*, Berlin 1912, S. 253 und Riethmüller, Albrecht, „7. Symphonie A-Dur op. 92“, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber 1994, S. 46.

186 Rexroth, S. 414.

Im Hauptthema erfährt das Motiv dann seine charakteristische melodische Ausgestaltung. Im Verlauf des Satzes durchwandert es verschiedene melodische Erscheinungsformen; es wird sequenziert und auch im Rhythmus variiert (vgl. T. 250 ff. in den Bläserstimmen).

Der konstitutive Aspekt wird durch die erneute Verwendung dieses Motivs auf einer Tonhöhe am Beginn der Durchführung in T. 181 unterstrichen. Die Neutralität des nackten Rhythmus und seine Energie werden zu Beginn der Durchführung für die Transformationen des ersten Themas und die motivische Abspaltung eben dieser punktierten Achtel mit Sechzehntel und Achtel genutzt. Insgesamt tritt das rhythmisch ostinate Motivteil immer wieder auf: Als Steigerungsmittel in der Durchführung erscheint es ab T. 195 ff. über sechs Takte, in einer Steigerungswelle ab T. 236 über 14 Takte und anschließend als im Rhythmus leicht variiertes Ostinato von T. 250 bis T. 264 auf die zweite Zählzeit – immer noch als Teil der Steigerungswelle. Ab T. 268 leitet das variierte Ostinato aus dem Motiv mit einer Achtel und Sechzehntelpause (statt einer punktierten Achtel) zur Reprise über, die in T. 274 wieder mit dem ursprünglichen Motiv in der Flöte beginnt. Auch zur Coda in T. 401 führt das rhythmisch ostinat repetierte Motiv hin: Ab T. 391 beginnt eine ostinate Struktur in den Celli und Kontrabässen.

Das rhythmisch ostinate Motiv aus dem Hauptthema ist in diesem Kopfsatz also an zentralen Stellen der Form präsent und daher sind die ostinaten Strukturen, die aus diesem Motiv entstehen, konstitutiv für den Satz. Insgesamt wirken diese motivischen ostinaten Strukturen wie der innere Antrieb des Satzes. Dahlhaus sieht daher diesen konstitutiven Umgang mit Ostinati zu Recht als „Beethovens[es] Strukturprinzip“¹⁸⁷:

Das Problem also, zwischen der Idee des Monumentalen und der Bemühung um Subtilität des thematischen Prozesses zu vermitteln, war von Beethoven im ersten Satz der Fünften Symphonie wie in dem der Siebten

¹⁸⁷ Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 130.

Symphonie durch das Prinzip gelöst worden, dass ein ostinater Rhythmus das eigentliche Thema bildet, ein Rhythmus, der zwar durch Beharrlichkeit den Eindruck erhabener Monotonie hervorbringt, der zu den Merkmalen des ‚großen Stils‘ gehört, aber auch der melodischen oder diastematischen Differenzierung, ohne die der thematische Prozess rasch ins Stocken geriete, genügend Raum lässt.¹⁸⁸

Dies gilt für das motivische konstitutive Ostinato aus dem Kopfsatz, das als rhythmisches Ostinato verschiedene melodische Ausgestaltungen erfährt, aber mehr noch für das ostinat wiederholte Modell des zweiten Satzes, das dem Minore-Teil wie ein Cantus firmus zugrunde liegt und damit konstitutiv für diesen Satz ist.

Der zweite Satz beruht von Anfang an auf einem achttaktigen rhythmischen Modell, das sich bis zum Maggiore-Teil zwölfmal wiederholt. Durch die Länge und Prägnanz dieses rhythmischen Modells wäre an dieser Stelle eher von einem Thema zu sprechen. Nach jeweils drei Durchgängen des rhythmischen Modells von acht Takten wiederholt sich allerdings die ursprüngliche melodische Gestalt, die erstmals in den Bratschen erklingt, dann ab T. 27 in den zweiten Violinen und in T. 51 in den ersten Violinen. Als Thema könnte man also auch die dreimalige Wiederholung des Modells betrachten, und somit T. 1–27. Der Rhythmus bleibt dabei in jedem achttaktigen Durchgang gleich, wobei die Tonhöhe der Melodie sukzessive ansteigt und in T. 75 im Fortissimo des Bläserinsatzes kulminiert. Für die Untersuchung des Ostinatos bildet daher das achttaktige rhythmische Modell als Teil des Themas die Grundlage, denn das Ostinato gewährleistet durch die zwölfmalige Wiederholung dieses Modells den motivisch-thematischen Zusammenhalt und den konstanten Charakter des Minore-Teils. Der schreitende Rhythmus des Modells, das in sich bereits ostinate Züge trägt und aus rhythmisch identischen zweittaktigen Einheiten besteht (ausgenommen den Schlusstakt des Modells), ist verantwortlich für den gehaltenen Charakter des Minore-Teils. Das Ostinato, das dieses Modell repetiert, ist somit konstitutiv für den Satz, da es den schrei-

188 Ebd.

tenden, starren Charakter garantiert, auch wenn in T. 27 in den zweiten Violinen und Bratschen eine kontrapunktierende Melodie einsetzt. Der Tonhöhenanstieg, die fortschreitende Verdichtung des Satzes und schließlich der Einsatz der Bläser mit dem ostinat wiederholten rhythmischen Modell lassen das Ostinato stets präsent und vordergründig erscheinen. Im *Maggiore*-Teil fehlt diese motivisch-thematische Komponente. Sie erscheint erst wieder im zweiten *Minore*-Teil ab T. 150, wo sie aber sukzessive variiert wird. Dabei wird auch der Rhythmus des achttaktigen Modells Veränderungen unterworfen. Im dritten *Minore*-Teil wird es schließlich in seine zweitaktigen Einheiten aufgespalten.

Im Gegensatz zu den konstitutiven Ostinati aus dem ersten Satz der Siebten Symphonie weist das Ostinato im zweiten Satz von sich aus keinen Antrieb auf. Ohne die hinzutretenden Stimmen, den dynamischen Zuwachs und die ausschmückende und kontrapunktierende Melodik würde aus dem immer gleichbleibenden Rhythmus Statik resultieren. Es zeigt sich anhand der Siebten Symphonie, dass Ostinati auf verschiedene Weise motivisch konstitutiv für einen Satz sein können: Im ersten Satz garantiert das Ostinato aus dem Modell, das gleichzeitig die motivische Keimzelle des Satzes ist, den permanent vorwärtsdrängenden Charakter des Satzes. Das Ostinato entfaltet durch Repetition Bewegungsenergie. Im zweiten Satz hingegen fungiert das Ostinato als eine zugrunde liegende Konstante, die das Fundament bildet, obwohl es wie auch im ersten Satz alle Stimmen durchdringt. Beide Ostinati aus diesen zwei grundverschiedenen Modellen sind konstitutiv für den jeweiligen Satz. Ohne den Einfluss dieser ostinaten Strukturen würden beide Sätze einen zentralen Teil ihres musikalischen Charakters verlieren.

2.1.3 Das Ostinato als motivische Kraft in Rubiņštejn *Symphonie dramatique*

Die Symphonie Nr. 4 in d-Moll von Rubiņštejn trägt den Beinamen *Symphonie dramatique* und entstand 1874 (Erstdruck 1875)¹⁸⁹. Sie ist neben der *Océan-Symphonie* und der Symphonie Nr. 5 in g-Moll eine der am häufigsten rezipierten Symphonien von Rubiņštejn im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts.¹⁹⁰

Im vierten Satz der *Symphonie dramatique* zeigt sich an prominenter Stelle eine konstitutive ostinate Struktur, die aus einem Motivteil des ersten Themas besteht. Im Abschnitt ab Buchstabe E (Beginn der Durchführung) spaltet sich nach dem zweiten Durchgang des achttaktigen ersten Themas (vgl. T. 17 nach Buchstabe E mit Auftakt) das Motivteil aus punktierter Achtel mit Sechzehntel ab ([Abb. 12, S. 343](#)). Dieses Motiv fungiert als Modell und wird ab dem 19. Takt nach Buchstabe E zu einer durchgehenden ostinaten Kette zusammengefügt, die von den hohen in die tiefen Streicherstimmen wandert und dem Geschehen als rhythmisches Ostinato in verschiedenen Stimmen bis zu Buchstabe F unterliegt, wo nach 104 Takten wieder das Thema einsetzt. Dieses rhythmische Ostinato gewinnt sukzessive mehr Stimmen hinzu und erklingt schließlich im ganzen Streichersatz, während die Bläser eine wenig prägnante Schicht aus Tonfolgen in Ganzen spielen. Da das Modell des Ostinatos auch hier wieder ein Motiv aus dem Thema ist, hat das rhythmische Ostinato aus diesem Modell eine Zusammenhalt stiftende Funktion. Mit seinem motivisch-thematischen Gehalt ist es konstitutiv für die Durchführung, denn auch im Abschnitt von Buchstabe F bis Buchstabe G bleibt es in Form der rhythmisch ostinaten punktierten Achtelkette bis zur Reprise (Buchstabe G) präsent (z. B. 51 Takte nach F in den Holzbläserstimmen, allerdings abwärtsgerichtet).

¹⁸⁹ Vgl. Steinbeck/von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik*, S. 162.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 163.

Das motivische Ostinato wirkt sich aber nicht nur innerhalb der Durchführung aus, sondern kehrt bei Buchstabe L, in der Schlussstretta, wieder. Dort erklingt zunächst das variierte erste Thema. Es wird begleitet von einer rhythmisch ostinaten Schicht aus ansteigenden, triolischen Achtelrepetitionen in den Violinen und Bratschen. Zusätzlich erklingt 16 Takte vor dem Tonartwechsel (32 Takte vor Buchstabe M) ein striktes Ostinato in Piccolo, Klarinetten und Fagotten aus der motivisch abgespaltenen punktierten Achtelkette aus der Durchführung. Da die übrigen Stimmen mit Haltetönen versehen sind, entwickelt dieses strikte Ostinato Einprägsamkeit und wirkt auch für diesen Abschnitt konstitutiv. Diese strikt ostinate Schicht trägt einerseits zur Steigerung bei und schafft andererseits eine motivische Verbindung zur Durchführung. Dass dieselbe Achtelkette über ganze Abschnitte hinweg ostinat geführt wird, zeigt, dass Rubínštejn dieses rhythmische Ostinato konstitutiv einsetzt. Durch den konstant bleibenden Rhythmus und die Möglichkeit der Variation in den Tonhöhen ergeben sich für dieses Ostinato weniger strenge Grenzen: Es kann währenddessen moduliert werden und so kann es über weite Strecken seine motivische Kraft entfalten. Ähnlich wie bei Beethoven wird auch hier ein Motiv zum Modell und durch diese motivische Komponente wird das Ostinato zu einem konstitutiven Element des Satzes.

2.1.4 Beethoven als Vorbild: Motivisch konstitutive Ostinati in Bruckners Scherzi

Wie bereits im ersten Großkapitel erörtert, weist Bruckners Kompositionsstil eine Affinität zu ostinaten Strukturen auf. Dies zeigt sich besonders an exponierten Steigerungs- und Höhepunktpassagen in den Kopfsätzen. An diesen Stellen wird das Ostinato als Strukturelement eingesetzt. Seine Funktion ist eine gliedernde, aber keine formbestimmende. Anhand von zwei ausgewählten Scherzi lässt sich in Bruckners Symphonien darüber hinaus ein konstitutiver Gebrauch von Ostinati aufzeigen. Sowohl im Scherzo der Symphonie Nr. 3 in d-Moll als auch im Scherzo der Symphonie Nr. 7 in E-Dur ist ein für den Scherzo-Teil elementarer motivischer Kern erkennbar, der ostinat wiederholt die Form beeinflusst.

Das Verfahren, einen motivischen Kern aus dem Scherzo-Thema ostinato zu wiederholen und die entsprechende ostinate Struktur immer wieder konstitutiv in die Form einzuflechten, wird bereits von Beethoven in der Neunten Symphonie erprobt und könnte Bruckner als Beispiel gedient haben. Daher ist es sinnvoll, zuerst Beethovens Umgang mit dem konstitutiven Ostinato im Scherzo der Neunten Symphonie kurz zu umreißen.

Das Modell der motivisch konstitutiven ostinaten Struktur ist direkt am Anfang des Satzes erkennbar. Es handelt sich um das Motiv aus punktierter Viertel, Achtel und Viertel, das jeweils nach der punktierten Viertel einen fallenden Oktavsprung vollzieht. Zunächst mündet das einzeln vorgestellte Motiv ins Thema ab T. 9, womit seine Zugehörigkeit geklärt wird. Es weist als Kopfmotiv an sich schon eine hohe Einprägsamkeit auf, die es notwendigerweise haben muss, da es somit die jeweils fugierten Einsätze der Streicherstimmen hervorheben kann. Als ostinate Struktur wird das Motiv erstmals in T. 77 eingesetzt, und zwar als rhythmisches Ostinato, bei dem die Tonhöhen des Modells variiert werden, seine Gestalt mit dem charakteristischen Oktavsprung aber unverändert bleibt. Das Ostinato ist an dieser Stelle ein Steigerungsmittel, das zu neuem motivisch-thematischen Material hinleitet.

Ab T. 93 erklingt das Kopfmotiv dann 16 Takte lang strikt ostinat in den Streichern. Es kontrastiert das zweite Thema in den Bläserstimmen. Seine Einprägsamkeit disqualifiziert es aber als reines Begleitostinato, stattdessen verbindet es auf motivischer Ebene beide thematischen Felder und garantiert einen reibungslosen Übergang zurück zum Kopfstück. Nach der Wiederholung dieses Abschnitts wird erneut ein rhythmisches Ostinato aus dem Kopfmotiv eingesetzt, um eine modulierende Passage ab T. 159 zu gestalten: Abwechselnd repetieren Streicher und Bläser das Motiv über 18 Takte. Und auch im folgenden Abschnitt „Ritmo di tre battute“ wird das Motiv ostinat wiederholt. Immer noch im Wechsel in den Blechbläsern und Pauken erklingt es ab T. 245. Es entfaltet seine steigernde Wirkung, bis in T. 264 die Steigerungspassage kulminiert und wieder das Kopfmotiv auf gleichbleibender Tonhöhe in den Hörnern repetiert wird. Danach folgt das

erste Scherzo-Thema im Fortissimo und in T. 315 wiederholt sich der Abschnitt von T. 78 mit der anschließenden 16-taktigen strikt ostinaten Repetition des Motivs. Das Ostinato wird hier rhythmisch ostinat als Steigerungsmittel und strikt ostinat als Höhepunktgestaltung eingesetzt. Es wirkt wie ein Katalysator, der Energie freisetzt. Diesen Gedanken bringt Rexroth auf den Punkt, wenn er über das Kopfmotiv des Scherzos schreibt, dass ihm „als einem gleichbleibenden Element eine gesteigerte Wirkung entwächst“¹⁹¹. Die Präsenz des ostinaten Kopfmotivs ist also durchweg hoch und ihr motivischer Gehalt ist das zentrale einheitsstiftende und verbindende Element des Scherzos. Im Trio hingegen fehlt es. Für den Scherzo-Teil ist das Ostinato aus dem Kopfmotiv aber mehr als ein an ausgewählten Stellen eingesetztes Strukturelement. Es ist konstitutiv für diesen Abschnitt, indem es in allen Momenten der Form omnipräsent ist.

Bruckners Scherzi der Dritten und Siebten Symphonie sind kürzer, motivisch-thematisch aber ähnlich kompakt wie das Scherzo aus Beethovens Neunter. Franz Schalk betont die Rhythmik der Scherzi allgemein: „Seine engsten und geschlossensten Sätze sind stets Scherzi, in denen allein das rhythmische Element den ‚Gesang‘ überwiegt oder ganz verdrängt.“¹⁹² Dass sich in diesen Sätzen Ostinati bilden können, die aus einem motivischen Kern bestehen, erscheint also geradezu folgerichtig.

Gleich am Anfang des Scherzos der Dritten Symphonie erklingt in den Violinen, zunächst durch eine ganztaktige Pause abgesetzt, die Drehfigur aus Achteln, die motivisch konstitutiv für das Scherzo ist (Abb. 13, S. 344). Wie bei Beethoven verdichtet sich das Motiv zunächst zum Thema (ab T. 17). Bis dahin hat sich aber bereits in T. 5 bis T. 16 eine ostinate Struktur gebildet, die das Motiv aus T. 1 zum Modell hat. Mit diesem Ostinato gestaltet sich die Steigerung zum Thema hin, indem es sich von der zweiten Violinstimme auch auf die erste ausweitet. Ab T. 59 beginnt in den ersten Violinen eine kontrastierende Melodie-

¹⁹¹ Rexroth, S. 432.

¹⁹² Schalk, Franz, zitiert nach Steinbeck, Wolfram, *Anton Bruckner, Neunte Symphonie d-Moll*, München 1993, S. 16.

linie (kein zweites Thema)¹⁹³, die ähnlich wie in Beethovens Neunter von einem strikten Ostinato aus dem Motiv des ersten Themas ergänzt wird. Dabei erscheint das Ostinato zunächst über zehn Takte strikt ostinat, wandelt sich aber dann zum rhythmischen Ostinato, das die Modulationen ab T. 69 mitvollziehen kann. Es weist dieselbe engschrittige Drehbewegung auf wie in T. 1, ist aber diastematisch genau gegenteilig aufgebaut: Es beginnt nicht mit Halbtonschritten wie in T. 1, sondern mit Ganztonschritten, und fügt sich damit in die Dur-Melodik ab T. 59 ein. Es bleibt dennoch als Anfangsmotiv erkennbar, da die Bewegung der Achtel insgesamt gleich bleibt. Das Ostinato von T. 59 bleibt bis T. 95 präsent, wo es nahtlos zum wiederkehrenden Anfang überleitet. Wie zu Beginn des Satzes wiederholen sich das zwölftaktige Ostinato der Violinen und der Themeneinsatz. Ab T. 151 wird der Höhepunkt vor dem Trio mit einem achttaktigen strikten Ostinato aus dem Anfangsmotiv gestaltet. Dieser Höhepunkt war ursprünglich in T. 53 vor dem kontrastierenden Teil nur vier Takte lang und wird nun auf acht Takte ausgedehnt. Er markiert gleichzeitig das Ende des Scherzo-Teils vor dem Trio und das Ende des Satzes. Bruckner setzt das ostinat wiederholte Anfangsmotiv, das ähnlich wie bei Beethovens Neunter quasi als Motto dem Scherzo vorangestellt wird, als konstitutives Mittel ein, um den Satz motivisch als Einheit zu gestalten. Das Trio wiederum kommt aus Kontrastgründen ohne dieses Motiv aus.

Auch in der Siebten Symphonie erscheint im Scherzo ein motivisch konstitutives Ostinato, das über weite Strecken im Verlauf des Satzes präsent ist. Es besteht ebenfalls wie in der Dritten aus einem Motiv, das sich gleich im ersten Takt zeigt: Dieses Motiv aus a-h-c²-h auf zwei Achteln und zwei Vierteln wird zwar umgehend in den Streichern wiederholt, ein Ostinato entsteht aber nicht, da es bereits ab T. 5 ins Thema des Scherzos mündet. Dieses achttaktige Thema bildet den Kontrast zum viertaktigen Motto in den Trompeten aus T. 5.

193 Ebd., S. 46: „Nach dem Kopfsatz mit drei, dem Adagio mit zwei Themen hat das Scherzo nur noch ein einziges Thema.“

Der motivische Kern aus T. 1 verbindet sich erstmals in T. 81 zu einer strikten, achttaktigen ostinaten Struktur, die auspendelnd wirkt und den ersten Abschnitt des Scherzos beschließt. In T. 93 wiederholt sich dann scheinbar der Anfang. Es kommt aber nicht zum vollständigen Einsatz des ersten Themas, sondern in den Holzbläsern wird eine lyrische Variante des Trompetenmottos verarbeitet. Ab T. 113 erklingt dazu eine ostinate Struktur aus dem Anfangsmotiv in den Violinen, die wiederum wie in Bruckners Dritter und Beethovens Neunter die Zusammengehörigkeit des Satzes auf motivischer Ebene unterstreicht. Das Ostinato ist an dieser Stelle rhythmisch und wandelt sich in den Tonhöhen. Anschließend erklingt das Motiv bereits in T. 133 wieder in einem rhythmischen Ostinato – in Violinen und Bratschen. Hier ist nun lediglich noch die rhythmische Gestalt des Anfangsmotivs erkennbar, melodisch hat es sich völlig gewandelt. Ab T. 157 kehrt das Ostinato jedoch wieder zu seiner ursprünglichen Gestalt zurück. 28 Takte lang prägt es nun den folgenden Steigerungsabschnitt in wechselnden Stimmen. Auch nach dem Höhepunkt in T. 177 bleibt es als auspendelndes Ostinato bestehen. Danach mündet es schließlich in T. 185 wieder ins erste Thema. Erst am Ende des Scherzo-Teils bzw. des ganzen Satzes erscheint es wieder wie in T. 81 als auspendelndes Ostinato (vgl. T. 261). Dieses Ostinato aus dem motivischen Kern des Anfangs ist ebenfalls konstitutiv für das Scherzo, da es an wichtigen formalen Wendepunkten des Satzes erscheint und auch darüber hinaus als motivische Grundlage präsent ist.

In allen drei untersuchten Scherzi werden aus einem Motivteil des Themas Ostinati generiert, die wiederum so häufig und über lange Abschnitte während des Scherzos erklingen, dass sie konstitutiv für den jeweiligen Satz sind. Bruckners Vorgehen ist dabei frappierend an das Scherzo der Neunten Symphonie von Beethoven angelehnt. Das konstitutiv eingesetzte Ostinato stellt sich somit als eine Kompositionstechnik dar, die in der Symphonik des 19. Jahrhunderts tradiert wird. Bruckner verwendet in der Symphonie Nr. 6 in A-Dur ebenfalls ein motivisch konstant bleibendes Ostinato, das im ersten Satz von Anfang an dem Thema unterlegt ist. Da die Motivik dieses Ostinatos aber in keinem Thema explizit wiederkehrt, kann man schwerlich von

einem motivisch konstitutiven Ostinato sprechen. Es erscheint vielmehr als eine ostinate Unterlage, die dem ersten Themenfeld angehört, und wird daher im dritten Großkapitel ([Kapitel 3.1.4.3](#)) untersucht.

2.1.5 Ein motivisch und programmatisch konstitutives Ostinato in Liszts *Von der Wiege bis zum Grabe*

Der zweite von drei Teilen der letzten Symphonischen Dichtung *Von der Wiege bis zum Grabe* von Liszt aus den Jahren 1881–82¹⁹⁴ ist mit „Der Kampf um’s Dasein“ überschrieben. Musikalisch basiert dieser Teil auf zwei großen Spannungsbögen. Das Motiv der Streicher aus den ersten beiden Takten, das zum Thema (T. 1–12) des Satzes gehört, bildet das Modell für das rhythmische Ostinato, das diesem Satz immer wieder konstitutiv unterlegt wird. Ab T. 141 spaltet sich das zweitaktige Motiv (Modell) ab und wird über acht Takte in Celli und Kontrabässen wiederholt. Danach beginnt mit einem Tonartwechsel in T. 148 die erste Steigerungswelle, die mit dem Thema im Fortissimo kulminiert (T. 174). Wie am Anfang schließt sich an das zwölftaktige Thema ein achttaktiger Abschnitt mit dem wiederholten Motiv in den Celli und Bässen an. Es folgt die zweite Steigerungswelle, und hier entwickelt sich nun das wiederholte Motiv zum konstitutiven Ostinato: In T. 213 beginnt in den Hörnern eine ostinate Struktur, die auf diesem Motiv basiert ([Abb. 14, S. 344](#)). Mit dem Erreichen des Forte in T. 218 erklingt es in den Hörnern und in den Cello- und Kontrabassstimmen, wo es über 16 Takte achtmal zu hören ist. Die ostinate Struktur endet in den Bassstimmen im Fortissimo (T. 234) und das variierte Thema schließt sich an. Immer noch im Fortissimo erklingt nun wieder das ostinat wiederholte Motiv in den Bassstimmen der Bläser und Streicher (T. 250). Dieses Mal wird das Ostinato aber von acht Takten auf zwölf gestreckt und nach diesen zwölf Takten ertönt es ab T. 262 weitere acht Takte in den Hörnern, Trompeten und Posaunen.

194 Vgl. Raabe, Peter, *Liszts Schaffen*, Stuttgart, Berlin 1931, S. 303.

Wie auch die bereits untersuchten motivischen Ostinati ist dieses ein rhythmisches Ostinato, das sich in Tonhöhen und Intervallik anpassen kann. Es ist in motivischer Hinsicht konstitutiv für den Satz, aber auch in programmatischer, denn es bleibt als programmatisches Signum des „Kampfes“ immer präsent. Schon die Gestalt des Motivs, das ostinat wiederholt wird, trägt dazu bei, dass man es mit dem Sujet in Verbindung bringt: Der scharf konturierte, von Pausen durchbrochene Rhythmus hat per se eine insistierende und kämpferische Wirkung. Dieses charakteristische Motiv in Form eines Ostinatos assoziiert man daher direkt mit dem Programm. Es erscheint in seiner Gestik äußerst plastisch und nimmt damit eine Ausnahmeposition in Liszts Symphonischen Dichtungen ein. Den Sujets der Symphonischen Dichtungen ist es nämlich gemeinsam, „dass sie keine äußere Handlung schildern“¹⁹⁵, sondern innere Prozesse, Gefühle und Charakteristika, und daher selten so direkt mit Motiven verdeutlicht werden. Richard Wagner lobte dementsprechend an Liszts Symphonischen Dichtungen „die ‚Bestimmtheit‘ des Ausdrucks und die ‚poetische‘ Gesinnung, die sich niemals in kleinlich ‚prosaische‘ Schilderungen verlor“¹⁹⁶. Dabei stand für Liszt fest, dass die Form der Musik durch den programmatischen Hintergrund oder Inhalt bedingt sein muss.¹⁹⁷ Das Programm stellt somit wie auch bei Berlioz die ästhetische Legitimation für außergewöhnliche Gestaltungsmittel, wie z. B. ein Ostinato, her. In *Von der Wiege bis zum Grabe* sind die jeweiligen Abschnitte programmatisch klarer verdeutlicht als in anderen Symphonischen Dichtungen.

Allen Abschnitten liegt ein charakteristisches Motiv zugrunde: Das Wiegen im ersten Abschnitt (vgl. T. 1–3, Bratschen), das schmetternde Motiv des Kampfes im zweiten Teil und im dritten bilden ebenfalls die ersten Takte in den Klarinetten die charakteristische motivische Grundlage. Die Sujets der drei Abschnitte sind in dieser letzten Symphonischen Dichtung auf ein jeweils adäquates Motiv komprimiert.

195 Steinbeck/von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik*, S. 143.

196 Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 197 f.

197 Vgl. Steinbeck/von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik*, S. 144.

Dass ein solches Motiv wie im zweiten Abschnitt ostinat wiederholt wird und als Ostinato zu einem konstitutiven Element des musikalischen Abschnitts wird, verwirklicht in formaler Hinsicht die Durchdringung der Form durch das Sujet.

2.1.6 Zusammenfassung zum motivisch konstitutiven Ostinato

Die Funktion des Ostinatos als motivisch wirksames, konstitutives Element eines Satzes ist, wie auch seine Funktion als Strukturelement, zeitlich über das gesamte 19. Jahrhundert hinweg erkennbar. Es wird in dieser Funktion sowohl in Symphonien als auch Symphonischen Dichtungen verwendet und überwindet somit die Barriere zur Programmmusik. Ausgehend von Beethovens Sechster und Siebter Symphonie zeigt sich außerdem bezüglich der Ausdehnung solcher ostinaten Strukturen eine Tendenz zu längeren Ostinati bei den Kompositionen aus dem letzten Drittel des Jahrhunderts. Das wiederum hängt damit zusammen, dass motivische Ostinati oftmals rhythmisch ostinat gestaltet werden, d. h. ihre melodische und harmonische Ausprägung lässt sich dem Fluss des Werkes anpassen. Dadurch, dass das Ostinato auch an modulierenden Stellen und über harmonische Wechsel eingesetzt werden kann, wird ein Umfang möglich, der nicht durch achttaktige Periodengrenzen beschränkt wird. Da die untersuchten motivischen Ostinati in der Diastematik nicht festgelegt sind, eignen sie sich als formübergreifende, einheitsstiftende Elemente.

Gemeinsam ist allen untersuchten motivisch konstitutiven Ostinati, dass sie auch ohne eine an den Rhythmus fixierte Tonfolge als motivisches Ostinato erkennbar sind. Im Gegensatz zu Ostinati als Strukturelementen, die in Form von strikten Ostinati mit ihrer Statik Höhepunkte verdeutlichen, sind konstitutive Ostinati, zumindest wenn sie aus einem Motiv bestehen, eher Elemente des Verlaufs und der Bewegung innerhalb der Form. Auch deshalb sind es meist rhythmische Ostinati, die motivisch konstitutiv eingesetzt werden.

Die untersuchten konstitutiven Ostinati bestehen aus Motiven, die alle einem Thema angehören. Damit geht einher, dass die Motive meist schon an sich eine Bedeutung für den jeweiligen Satz oder das Werk haben. Werden solche bedeutsamen Motive dann zu einem Ostinato zusammengefügt, ist es offensichtlich, dass das Ostinato konstitutiv wirkt. Das Ostinato wird so als ein formbestimmendes Element eingesetzt, woraus seine noch einprägsamere Wirkung auf die Form resultiert. Für konstitutive Ostinati gilt dabei ebenso wie für Ostinati als Strukturelemente, dass sie ihre Funktion und Wirkung im Umfeld aus entsprechender Dynamik und Stimmendichte entfalten.

Schon die Untersuchung des Ostinatos als Strukturelement hat gezeigt, dass Ostinati kompositionstechnisch über die Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts hinweg eingesetzt werden. Die konkrete Ähnlichkeit zwischen Beethovens Vorgehen im Scherzo der Neunten und Bruckners Aufgreifen dieses Verfahrens macht außerdem deutlich, dass das Ostinato als Kompositionstechnik tradiert wurde.

2.2 Gattungsinhärente ostinate Strukturen als Stilmittel

Musikalische Gattungen und Topoi, wie Marsch und Tanz, sind aufgrund ihrer Charakteristik so veranlagt, dass ihnen Ostinati häufig, aber nicht zwangsläufig inhärent sind. Marsch und Tanz sind musikalische Gattungen, die man mit stereotypen Rhythmen assoziiert. Diese wiederum spiegeln feststehende Bewegungsmuster wider, wie beim Marsch das Marschieren, beim Trauermarsch das stockende Schreiten und beim Tanz schnellere, hüpfende oder ebenfalls schreitende Bewegungen. Der Hang dieser Gattungen zu gleichbleibenden Rhythmen und einfacher Harmonik, die auch mit dem Volkstümlichen zusammenhängt, lässt eine Nähe zum Ostinato erkennen. Zyklizität, Wiederholung und Kreisförmigkeit sind Attribute von Tanz und Marsch, die sich auch im Ostinato manifestieren und daher eine Verbindung herstellen.

In der symphonischen Kunstmusik werden Märsche und Tänze oft in programmatischer Hinsicht eingesetzt und aufgrund ihrer fixierten Bildhaftigkeit auch als Topoi und Stilmittel verwendet. Besonders das Sujet des Trauermarsches wird imitierend und stimmungsbildend als feststehendes musikalisches Bild von Trauer und Leid aufgegriffen. Als Stilmittel tragen Märsche oder Tänze in der Symphonik des 19. Jahrhunderts ganze Sätze und Werkabschnitte. Sie stehen als Stilelemente in der Kunstmusik auch für ihre ursprüngliche Gattung und können Kraft ihres gattungsinhärenten ostinaten Rhythmus konstitutiv eingesetzt werden. Antonín Dvořák verwendet beispielsweise das rhythmisch ostinat wiederholte Modell aus einer Sechzehntel, Achtel und Sechzehntelpause, um am Beginn der Symphonischen Dichtung *Holoubek (Die Waldtaube)* einen Trauermarsch anzudeuten. Das Ostinato verdeutlicht dabei die schreitend und immer wieder stockend pausierende Bewegung, die man mit diesem Sujet assoziiert.¹⁹⁸

Oftmals werden die Topoi Tanz und Marsch gerade aufgrund ihrer ausgeprägten Bildhaftigkeit verfremdet, überzeichnet oder als Karikatur eingesetzt, wie es beispielsweise im dritten Satz der Symphonie Nr. 1 in D-Dur von Gustav Mahler mit dem Sujet des Trauermarsches der Fall ist. Dem Ostinato kommt hierbei als außergewöhnlichem und versinnbildlichem Kompositionsmittel eine zentrale Rolle zu. Ostinati leisten in dieser Hinsicht einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Stimmungscharakteristik einzelner Sätze. Und auch in ästhetischer Hinsicht stellt die Verwendung eines Ostinatos als Stilmittel, das auf Tanz und Marsch verweist, eine Legitimation her, denn in ihrer Starrheit und einem Umfang, der sich nicht nur auf kurze Abschnitte begrenzt, stellen auch gattungsinhärente Ostinati eine Abweichung von der Norm des harmonisch sinnvollen Fortschreitens und der motivisch-thematischen Prozesshaftigkeit der symphonischen Großform dar. Das Verzerrte und Groteske der Berlioz'schen „Marche au Supplice“ aus der *Symphonie fantastique* wird unter anderem mit einem Ostinato programmmusikalisch umgesetzt; die Legitimation des

¹⁹⁸ Diese beispielhafte Passage wird im Folgenden nicht näher untersucht, da das rhythmische Ostinato nur den Anfangsabschnitt bestimmt.

„Hässlichen“ in der Musik kommt dabei unmittelbar aus dem Sujet: dem Gang (Marsch) zur Hinrichtung. Die folgenden Beispiele sollen daher die Bandbreite, in der das gattungsinhärente Ostinato Verwendung findet, aufzeigen.

2.2.1 Gattungsinhärente Ostinati in Berlioz' Märschen

In der „Marche au Supplice“, dem vierten Satz aus Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* ist ein Hang zu rhythmisch starren, gleichbleibenden Strukturen ebenfalls durch die Gattung vorgegeben. Der Duktus entspricht dem des Trauermarsches, einer „durch Tempo und Stimmung abweichende[n] Sondergattung des Marsches“¹⁹⁹. Der Marsch zum Richtplatz beginnt mit dem zweitaktigen, ostinat wiederholten Motiv in Pauken, Celli und Kontrabässen – auch in der Instrumentation in der tiefen Lage spiegelt sich das Sujet entsprechend wieder. Das Motiv aus zwei Achtelsextolen, einer Halben und einer halben Pause wiederholt sich fünfmal, wobei im fünften Durchgang die Halbe auf eine Viertel verkürzt wird. Ab T. 32 bildet der eintaktige Teil aus zwei Achtelsextolen das Modell (vgl. T. 1), das aneinandergereiht ein 16-taktiges Ostinato ergibt, wobei es im 16. Takt nur bis zur Takthälfte andauert (Abb. 15, S. 345).

Dieses Paukenostinato bleibt überwiegend im Hintergrund und tritt nur an den Fortissimo-Stellen hervor. Dennoch beeinflusst seine Präsenz den Charakter des Satzes und ist daher ein Beispiel für gattungsinhärente, konstitutiv eingesetzte Ostinati bei Berlioz. Am Anfang des Satzes trägt dieses Ostinato zum Eindruck des Starren und Widerstrebigen bei. Erst mit Verkürzung sowohl des Paukenmotivs als auch der Bläserwürfe kommt Bewegung auf. Im Zusammenhang mit der harmonischen Statik dieses Anfangs ist Christian Bergers Schlussfolgerung zuzustimmen: „Die Steigerung der ersten 17 Takte beruht also

199 Nick, Edmund, Art. „Marsch“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 8, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel u. a. 1960, Sp. 1680.

allein auf einer rhythmischen Intensivierung.²⁰⁰ Bis in T. 13 erklingt g-Moll (Tonika), erst dann wird zur Dominanten gewechselt und ab T. 17 setzt dann das Thema ein.

Der karge Anfang mit Paukenostinato und Bläserwürfen im tiefen Register erscheint folglich wie ein Vorspiel. Ähnlich wie bei Beethovens Überleitungsostinato vom dritten zum vierten Satz in der Fünften Symphonie tritt hier das perkussive Element deutlich hervor. Im Unterschied zu der Passage in Beethovens Fünfter ist der plakative Rhythmus aber einerseits durch die Gattung Marsch und andererseits durch das Programm legitimiert. Vor allem die Akzentuierung des halbtaktigen Metrums in der Pauke (die erste der Sextolenachtel ist jeweils mit beiden Schlägeln zu spielen) wie auch in den anderen Stimmen unterstreicht den Marschcharakter. Insgesamt werden wenig synkopische Rhythmen eingesetzt, was ebenfalls das Prinzip des Marsches hervorkehrt. Hinsichtlich der Atmosphäre, die durch das Ostinato, die Instrumentation und die Molltrübung intensiviert wird, weist dieser Satz groteske Züge auf. Dies wiederum hängt mit dem Programm zusammen, dem gemäß der Künstler, dessen Geschichte erzählt wird, sich selbst vergiftet hat und im Opiumrausch denkt, er habe seine Geliebte getötet und werde nun selbst hingerichtet.²⁰¹

Das Ostinato ist also einerseits ein gattungsinhärentes Mittel zur musikalischen Ausdeutung des Programms und sorgt andererseits aus dem Hintergrund dafür, eine Atmosphäre des Grauens, des Schrecklichen und Grotesken zu etablieren. So verbinden sich in der „Marche au Supplice“ explizite und implizite Programmausdeutung.

200 Berger, Christian, *Phantastik als Konstruktion. Hector Berlioz' „Symphonie fantastique“* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 27), Kassel u. a. 1983, S. 112.

201 Vgl. Programm in: Berlioz, Hector, *Symphonie fantastique*, issued by the Berlioz Centenary Committee London in Association with the Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, edited by Nicholas Temperley (Hector Berlioz New Edition of the Complete Works Vol. 16), Kassel u. a.: Bärenreiter 1972, S. 4: „Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné, conduit au supplice, et qu'il assiste à sa propre exécution.“

Anhand dieses Satzes lässt sich ein ästhetischer Wandel erkennen, der sich mit Berlioz' programmatischer Symphonik vollzieht: „Das Hässliche, das – mit Hugos zentralem Begriff – Groteske hat nicht länger bloß dienende Kontrastfunktion (etwa, um die Wirkung des Lächerlichen zu erreichen), sondern steht gleichberechtigt neben dem Erhabenen.“²⁰² Diese ästhetische Voraussetzung legitimiert auch Berlioz' Ostinatobehandlung, denn die kompositionstechnischen Mittel stehen ganz im Dienst der Ausdruckssteigerung. Carl Dahlhaus nimmt in seinen ästhetischen Untersuchungen zu Berlioz Bezug auf Gottfried Wilhelm Fink, der 1836 eine Glosse „Über den Reiz des Häßlichen auch in der Musik“ publizierte.²⁰³ Fink räumt dem Hässlichen darin ein „relatives Daseinsrecht“²⁰⁴ ein. Dieses wird aber „zum Unrecht, wenn sich das Häßliche zu selbstständiger Existenz und Bedeutung auszuspreizen sucht.“²⁰⁵ Genau dieses Moment kritisiert Fink, wie Dahlhaus vermutet, an der *Symphonie fantastique* von Berlioz.²⁰⁶ Beispielhaft zeigt sich die Etablierung des Hässlichen als eigenständige ästhetische Kategorie nämlich gerade in dieser Symphonie, motiviert durch das Programm. Das Ostinato als konstitutives Element wird in der „Marche au Supplice“ entsprechend dieser Ästhetik in seiner Negativität und als qualvolles Wiederholen, als starrer Gang zum Unvermeidlichen eingesetzt. Dass es vor allem als Marschcharakteristikum in der Pauke auftritt, weist auf eine weitere Dimension hin: Das Ostinato fungiert als ein Moment des musikalischen Realismus. Da im Marsch generell dem Schlagwerk eine zentrale Rolle zukommt, ist das Paukenostinato auch eine Nachahmung der Wirklichkeit. Damit verstößt Berlioz außerdem gegen die damals vorherrschende Ästhetik, in welcher der Realismus im 19. Jahrhundert eine „problematisch gewordene Nachahmungsästhetik darstellte“²⁰⁷, wie Dahlhaus erklärt. Diese wurde als „Opposition gegen eine Ästhetik

202 Dömling, Wolfgang, „Die Symphonie als Drama. Bemerkungen zu Berlioz' Beethoven-Verständnis“, in: *Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Thomas Kohlhasse und Volker Scherliess, Neuhausen-Stuttgart 1978, S. 71.

203 Dahlhaus, Carl, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 432.

204 Ebd., S. 433.

205 Ebd.

206 Vgl. ebd., S. 432.

207 Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, S. 37.

[verstanden], die sich einerseits an der Idee des Musikalisch-Schönen, andererseits am Begriff der isolierten, in sich geschlossenen, gegen ‚Realitätsfragmente‘ sperrigen musikalischen Form orientierte²⁰⁸.

In der „Marche Funèbre“ der *Grande Symphonie Funèbre et Triomphale* von Berlioz lässt sich ebenfalls ein gattungsinhärentes Ostinato feststellen – allerdings mit weniger tiefgehenden ästhetischen Implikationen, die in der *Symphonie fantastique* dem programmatischen Umfeld geschuldet sind. Die *Grande Symphonie Funèbre et Triomphale* ist hingegen ein Auftragswerk für eine Gedenkfeier anlässlich des zehnten Jahrestages der Juli-Revolution.²⁰⁹ Die „Marche Funèbre“ erklang erstmals in einer Trauerprozession unter Berlioz’ Leitung.²¹⁰

Ab T. 70 entwickelt sich eine große Steigerungspassage, die mittels zweier rhythmisch ostinater Schichten funktioniert. Die erste Schicht besteht aus der Aneinanderreihung des eintaktigen Marschmotivs (Modell) vom Anfang (T. 2, Blechbläser). Ab T. 70 erklingt dieses Modell als rhythmisches Ostinato 25 Takte lang in Klarinetten, Fagotten, Trompeten und Cornets à Piston. Ergänzt wird diese ostinate Schicht durch ein zweites Ostinato im fünften und sechsten Horn. Das Modell der Hörner besteht aus einer akzentuierten Halben und zwei Vierteln auf gleicher Tonhöhe. Auch dieses Ostinato hebt den geraden Rhythmus hervor und trägt damit zum Marschcharakter bei. Nach 18 Takten verschwindet es und das motivisch prägnantere aus dem Marschmotiv vom Anfang erscheint im Fortissimo. Von diesen beiden Schichten hebt sich eine dritte ab. Melodisch dominierend erklingt sie in den Flöten und der Es-Klarinette ab T. 72. Ihr liegt ebenfalls ein eintaktiges Modell zugrunde, das rhythmisch ostinat wiederholt und melodisch unterschiedlich ausgestaltet wird. Bis in T. 92 findet eine Steigerung statt; alle Schichten werden durch hinzutretende Stimmen

208 Ebd., S. 38.

209 Vgl. Macdonald, Hugh, *Vorwort*, übersetzt von Peter Schmidt, in: Berlioz, Hector, *Grande Symphonie Funèbre et Triomphale*, issued by the Berlioz Centenary Committee London in Association with the Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, edited by Hugh Macdonald (Hector Berlioz New Edition of the Complete Works Vol. 19), Kassel u. a.: Bärenreiter 1967, S. XVIII.

210 Vgl. ebd.

(z. B. Pauke in T. 82 mit dem Marschmotiv des Anfangs) immer dichter und steigen in der Tonhöhe an. Daraus ergibt sich ein anschwellender Impetus, der durch das Zusammenwirken der rhythmisch ostinaten Schichten noch verstärkt wird. Konstitutiv für den Satz ist allerdings nur das Ostinato aus dem Marschmotiv des Anfangs, in ihm zeigt sich die Marschmotivik am prägnantesten. In T. 175 kehrt dieses Ostinato wieder – eingebettet in dieselbe Steigerungspassage wie in T. 70 ff. Die Passage umfasst beim zweiten Mal 30 Takte, womit die Länge des ersten Mals noch überboten wird. Dass dieses Ostinato aus dem Marschmotiv konstitutiv ist, zeigt sich auch darin, dass es am Ende ab T. 239 in den Bassstimmen nochmals für 15 Takte wiederkehrt.

Die Passage von T. 70 verdeutlicht, über welche Länge Berlioz den Rhythmus unverändert lässt, und weist auf die neue formale Freiheit hin: Beide groß angelegten Steigerungen sind frei eintretende Formteile, die mit rhythmischen Ostinati gestaltet werden. Für den Zusammenhalt auf motivischer Ebene sorgt das Ostinato aus dem Marschmotiv des Anfangs. Natürlich steht dieses Ostinato in engem Zusammenhang mit dem Sujet des Trauermarschs. Der gattungsinhärente Aspekt zusammen mit der Programmatik legitimiert auch hier die fast qualvolle Erscheinungsform des Ostinatos als immer gleichem, wiederkehrendem, starren Rhythmus. Außerdem zeigt die Länge der Steigerungspassage eine Tendenz zum Monumentalen an, die mittels mehrerer paralleler Ostinati verwirklicht wird, worauf Dömling hinweist:

An den für weite Räume und für eine große Anzahl von Ausführenden und Zuhörern konzipierten Werken Berlioz' – *Requiem*; *Symphonie funèbre et triomphale*, *Te deum* – fallen einige Charakteristika auf, die sie von den übrigen Instrumental- und Vokalwerken unterscheiden: breite Entwicklungszüge, Beschränkungen in thematischer und rhythmischer Verarbeitung, zahlreiche Wiederholungen und großflächige Ostinati, Ausnutzung elementarer Raumwirkungen.²¹¹

211 Dömling, Wolfgang, *Berlioz*, Reinbek 1977, S. 70.

Gerade in einer solchen freien Satzanlage wird das motivische Ostinato als einheitsstiftendes Element bedeutsam. In diesem konkreten Fall ist das Motiv des Ostinatos mit der Gattung des Trauermarsches verbunden und seine ostinate Wiederkehr ist daher gattungsinhärent.

2.2.2 Der ostinate Saltarello in Mendelssohns Vierter Symphonie

In Mendelssohns Symphonie Nr. 4 in A-Dur weist der Finalsatz, überschrieben mit „Saltarello“, ein Ostinato auf, das als Stilmittel eingesetzt wird. Der Saltarello, ein italienischer Volkstanz, ist diesem Satz als rhythmisches Ostinato zugrunde gelegt.

Gleichzeitig zu seiner Funktion als Stilmittel hat dieses Ostinato auch eine motivische Komponente, da ihm wie in den Beispielen von Beethoven und Bruckner das zentrale Motiv des Satzes als Modell dient. Das Ostinato besteht aus einem triolischen Saltarello-Rhythmus. Es setzt sich aus dem Modell einer auftaktigen Achtel, Achteltriole, Achtel und Achtelpause zusammen (Abb. 16, S. 346). Dieser Rhythmus erklingt ab T. 4 auf die zweite Takthälfte ostinat in den ersten Violinen, allerdings wechselt er bereits in T. 6 in den Hintergrund, während sich aus der motivischen Substanz des Modells in den Flöten das erste Thema konstituiert. Das Modell des Ostinatos ist also ein elementarer Bestandteil des Themas. Das rhythmische Ostinato mit dem Saltarello-Rhythmus ist daher konstitutiv für den Satz und bestimmt seinen Charakter entscheidend.

Insgesamt wiederholt sich die halbtaktige Figur am Anfang des Satzes 17 Mal strikt ostinat in den Violinen während des ersten Themas (ab T. 4), dann wechselt sie die Tonstufe und erklingt weiterhin rhythmisch ostinat in den zweiten Violinen, Bratschen und Celli. Der triolische Rhythmus bildet bis in T. 34 als Ostinato und auch noch darüber hinaus sowohl das thematische als auch das stilistische Rückgrat des Satzes. In T. 53 (mit Auftakt) kehrt das Ostinato, in der Artikulation und der melodischen Gestaltung verändert, wieder. Es mutet wie eine lyrische Variante des Themas an. Da sich das Modell rhythmisch

unverändert über acht Takte in Violinen und Bratschen abwechselnd wiederholt, kann das Ostinato auch als motivisches bezeichnet werden. Durch Einwürfe und zitathafte Anklänge bleibt das Motiv zwar den ganzen Satz über präsent, zu einem Ostinato formt es sich aber erst wieder am Höhepunkt (T. 175) eines durchführungsartigen Teils, wo es über sieben Takte in seiner ursprünglichen Gestalt in den Hörnern sowie den Celli und Kontrabässen erklingt. Auch 15 Takte vor dem Ende des Satzes (T. 250 ff.) entsteht aus dem Modell noch einmal eine ostinate Struktur über zehn Takte in den Violinen.

Mit einer Länge von 30 Takten am Anfang des Satzes ist dieses Ostinato eine Ausnahme in Mendelssohns symphonischem Schaffen: Innerhalb seiner Symphonien orientiert sich Mendelssohn ansonsten stark an der geradtaktigen Bauweise und vermeidet Ostinati.

Dass Mendelssohn den feurigen Saltarello als rhythmisches Ostinato am Beginn des Finales einsetzt, unterstreicht den Beinamen der Symphonie als *Italienische*. Die Satzüberschrift kündigt den Tanz quasi an und das Ostinato ist in diesem Fall ebenfalls durch die Tanzgattung stilistisch motiviert und legitimiert. Der Saltarello Mendelssohns, der auf einer Volkstanz-Version dieser Gattung beruht,²¹² wie Ingrid Brainard in ihrem Artikel zum Saltarello vermutet, erweckt das musikalische Bild Italiens als südliches Land mit seiner charakteristischen Volkstümlichkeit und Mentalität. Diese Einflüsse macht Karl-Heinz Köhler für die ganze Symphonie geltend: „Nach [Mendelssohns] eigene[r] Darstellung verdichten sich in dem Werk vielschichtig zahlreiche Kunst- und Natureindrücke, aber auch Erlebnisbereiche, die den Kontakten mit der südländischen Mentalität und Vitalität der Italiener entspringen.“²¹³ Der ostinate Saltarello fungiert also als Stilmittel, verweist aber programmatisch auf die volkstümliche und temperamentvolle Tanzgattung.

212 Brainard, Ingrid, Art. „Saltarello“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Sachteil 8, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1998, Sp. 876 f.

213 Köhler, Karl-Heinz, *Mendelssohn* (The New Grove – die großen Komponisten), Stuttgart, Weimar 1995, S. 80.

Das Finale ist in der Dramaturgie der viersätzigen Symphonie ein Ort, der nicht den Anspruch des Kopfsatzes nach seriöser motivisch-thematischer Entwicklung hat und somit offen für andere Einflüsse ist. Diese Offenheit in stilistischer Hinsicht könnte ein Grund sein, warum das Ostinato als Stilmittel in diesem Satz verwendet wird. Das Ostinato weist in seiner gleichbleibenden Rhythmik zwangsläufig wenig motivisch-thematisches Entwicklungspotenzial auf, garantiert dafür aber ein feuriges, eingängiges Finale.

2.2.3 Das Quasi-Ostinato in Liszts Trauermarsch-Episoden

In Liszts Symphonischen Dichtungen gibt es einzelne Passagen, die das Sujet eines Trauermarsches aufgreifen. An diesen Stellen kommt es meist zu quasi-ostinaten Strukturen. Obwohl Ostinati durch das Sujet und den langsam, stockend schreitenden Charakter des Trauermarsches ästhetisch legitimiert wären, verwendet Liszt keine plakativen strikten Ostinati, sondern die weniger starren Quasi-Ostinati. Das Phänomen eines Quasi-Ostinatos wurde in [Kapitel 3.2](#) der Terminologie erläutert.

Trauermarsch-Episoden werden sowohl in *Hungaria* als auch in *Die Ideale* durch Überschriften, die Tempo und Charakter des folgenden Abschnitts angeben, angekündigt. „Trauermärsche mit den charakteristischen Merkmalen langsames Tempo und – in geringerem Maße – Moll-Tonart wurden komponiert zur Begleitung eines real oder auf der Bühne stattfindenden Trauerzugs oder in stilisierter Form als Ausdruck von Klage oder Gedenken.“²¹⁴ Vor allem letztere dieser Intentionen, kann man Liszt in seinen Symphonischen Dichtungen zuschreiben.

Der Abschnitt ab Andante, Tempo di Marcia funebre (Buchstabe M) in *Hungaria* weist einen Orgelpunkt über acht Takte auf und eine viermalige Wiederholung des charakteristischen Modells in der Pauke ([Abb. 17, S. 346](#)). Dieses wird zum zentralen Element.

²¹⁴ Hofer, Achim, Art. „Marsch“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neu bearbeitete Ausgabe*, Sachteil 5, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1996, Sp. 1674.

Es dient als programmatische Begleitung in Bratschen und Celli für die solistische Passage in Fagott und Cello, die sich anschließt: „Von den Merkmalen, die Liszts Typus der *Marcia funebre* kennzeichnen, ist der Rhythmus zuerst zu nennen: ein prägnanter, aber stockender Rhythmus kehrt ostinatoartig wieder und verleiht der ‚Begleitung‘ ihr Gepräge.“²¹⁵ Ein Ostinato liegt hier also nicht vor, wie Floros feststellt, da nach wenigen Wiederholungen immer wieder unterschiedlich lange Pausen eintreten. Das Modell ist zwar als zweitaktiger Baustein erkennbar, die Viertel am Anfang des zweiten Taktes wird aber mehrmals gestreckt zur Halben oder sogar zur Halben mit angebundener Viertel. Es liegt also auch kein variiertes Ostinato vor, da das Modell nicht systematisch variiert wird. Dennoch entsteht an dieser Stelle eine ostinate Wirkung. Floros spricht von einer „ostinatoartigen“ Wiederkehr – er bemerkt somit ebenfalls, dass kein striktes Ostinato vorliegt, sondern nur der Eindruck des Ostinaten erweckt wird. Das Quasi-Ostinato dient an dieser Stelle zur programmatischen Gestaltung des als Trauermarsch intendierten Abschnitts.

Auch im *Andante mesto* (im 13. Takt nach Buchstabe T) in *Die Ideale* kehrt dieser ostinatoartige Typus wieder. Diese Trauermarsch-Episode kann man in Verbindung mit den Textzeilen aus Friedrich Schillers Gedicht „Die Ideale“ sehen. Das Gedicht fungiert als Programm der Symphonischen Dichtung und den einzelnen Abschnitten des Werks sind jeweils einige Zeilen vorangestellt. Der Titel für die Passage ab *Andante mesto* lautet „Enttäuschung“:

Doch, ach! schon auf des Weges Mitte
 Verloren die Begleiter sich,
 Sie wandten treulos ihre Schritte,
 Und einer nach dem andern wich.

.....

²¹⁵ Floros, *Gustav Mahler II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*, S. 138 f.

Und immer stiller ward's und immer
Verlassner auf dem rauhen Steg.²¹⁶

Inhaltlich geht es also um verlorene Freundschaften und Einsamkeit. Liszt vertont diesen Abschnitt stimmig mit Anklängen an einen Trauermarsch. Auch hier wird das eintaktige Modell der Celli und Bläser nie öfter als viermal wiederholt. Vor allem das Modell der Cello-Stimme, das aus Achtelpause, punktierter Achtel mit Sechzehntel, Achtel und zwei Achtelpausen besteht, erfüllt dabei das von Floros thematisierte Kriterium des prägnanten, stockenden Rhythmus.

Beide Quasi-Ostinati in diesen Trauermarsch-Abschnitten werden der zweiten Bedingung eines Ostinatos, der regelmäßigen und hartnäckigen Wiederholung, die im Kontext außergewöhnlich erscheint, nicht gerecht. Da diese Quasi-Ostinati ihre Funktion im Hintergrund erfüllen, stets eine Melodie den Rhythmus ergänzt und diese Abschnitte außerdem nur einzelne Passagen innerhalb der Großform der jeweiligen Symphonischen Dichtung sind, stellt sich die Frage, ob hier von konstitutiven Ostinati die Rede sein kann. Tatsächlich können diese Quasi-Ostinati nur konstitutiv für diesen bestimmten Abschnitt sein. Sie bilden eine Hintergrundschicht, von der aus sie aber die Atmosphäre der Trauermarsch-Episode entscheidend beeinflussen. Ohne ihr Vorhandensein würde sich schwerlich der Charakter eines Trauermarschs einstellen. Liszts Symphonische Dichtungen wiederum beruhen auch in formaler Hinsicht auf solchen episodenhaft eingblendeten Abschnitten und somit kommt den untersuchten Quasi-Ostinati tatsächlich eine konstitutive Rolle in der Gestaltung dieser Passagen zu.

In der Tat ähneln die Trauermarsch-Episoden in Liszts Symphonischen Dichtungen dem eingangs erwähnten Beispiel in Dvořáks *Holoubek*. Auch dort ist das Ostinato nur für einen Abschnitt konstitutiv. Die beiden Trauermarsch-Episoden wurden im Gegensatz zum stilisierten Trauermarsch durch das rhythmische Ostinato in *Holoubek*

216 Liszt, Franz, *Die Ideale. Symphonische Dichtung No. 12*, hrsg. von der Franz Liszt-Stiftung (Franz Liszts Musikalische Werke, I. Für Orchester, Symphonische Dichtungen Nr. 11 und 12). Leipzig: Breitkopf&Härtel 1910, S. (153) 67.

eingehender untersucht, da sie ein Beispiel für Quasi-Ostinati darstellen, die gattungsspezifisch eingesetzt werden. In Liszts symphonischem Schaffen passen diese Strukturen durchaus ins Bild: Es dominieren rhythmisch ostinaten Passagen, Sequenzen und Wiederholungen ganzer Abschnitte. Allzu plakative Nachahmung vermeidet Liszt aber konsequent und die Quasi-Ostinati fungieren daher als eine elegante und dezent einsetzbare Alternative zu strikten Ostinati, die gattungsspezifisch im Trauermarsch durchaus möglich wären.

2.2.4 Der Basso ostinato im Finale von Brahms' Vierter Symphonie

Im Finale der Symphonie Nr. 4 in e-Moll erprobt Brahms das Basso ostinato-Verfahren in einem Symphoniesatz. Gregor Berger beschreibt dieses Finale als den „Gipfel seines Ostinato-Schaffens, ja die bedeutendste, strenge Ostinatoform des Jahrhunderts“²¹⁷. Als Modell des als Basso ostinato-Form (Chaconne) aufgebauten Satzes dient eine achttaktige Melodielinie in punktierten Halben. Der Vordersatz besteht aus einer ansteigenden Linie von e“, fis“, g“, a“. Der Nachsatz schließt mit ais“, h“, h‘ und e“ an (Flötenstimme, T. 1–8).

Dabei ist diese Melodielinie nicht traditionell im Bass verankert. Im Gegenteil: Sie wandert durch verschiedene Stimmen und fügt sich in verschiedene Harmonien ein. Leopold Nowak sieht in Brahms' Vorgehen daher eher einen Variationensatz als eine strenge Basso ostinato-Form:

Der Ostinato-bass erklingt zunächst als harmonisiertes Thema in den Bläsern, wird weiter variiert und erscheint erst bei der fünften Wiederkehr wirklich im Bass, bleibt aber nicht in ihm, sondern wandert je nach der Art der Variation in verschiedene Orchestergruppen und wird selbst entsprechend verändert. Für die Geschichte des Basso ostinato ist dies ein neuer Beleg, wie sehr das Prinzip nach der Seite der Variation hin gewen-

217 Berger, Gregor, *Der Ostinato als formbildendes Prinzip*, S. 30.

det wurde. Bei aller Formstrenge, die gerade bei Brahms sehr hervortritt, muss man doch den Variationencharakter in den Vordergrund stellen.²¹⁸

Das Modell wird aber nicht nur moduliert, sondern auch rhythmisch stark verändert. Ein starres Gerüst wie ein Basso ostinato ist schließlich nicht problemlos mit der Form eines Symphoniesatzes vereinbar, und so macht Brahms in vielerlei Hinsicht Zugeständnisse, die der bewegten Form eines Symphoniesatzes geschuldet sind. Daraus resultiert schließlich die Frage, ob neben den Variationen das Ostinato überhaupt bestehen bleibt.

Berger zählt in seinem Kapitel über den Finalsatz der Vierten Symphonie 37 Gestalten, die aus der Melodielinie hervorgehen.²¹⁹ Schnapper hingegen spricht von 30 Variationen.²²⁰ Die Abweichung in der Zählung ist auffällig, wichtiger ist aber, dass der Variationencharakter klar erkennbar ist, das starre Gerüst des Ostinatos dagegen verschwindet. Bereits nach den ersten acht Takten ist das Modell des Ostinatos nicht mehr rhythmisch gegeben, nur die Tonfolge bleibt erhalten. Zwar kehrt das Modell auch im Verlauf des Satzes wieder, es muss aber auch bei diesem Satz überwiegend von einem Quasi-Ostinato gesprochen werden. Brahms übernimmt das Prinzip der Chaconne, das auf einem ursprünglichen Thema beruht, dieses aber sukzessive in Variationen auflöst, in die Symphonie. André Hodeir beschreibt die Chaconne als Form, die geeignet ist für derlei Transformationen ihres Modells und nicht nur in den anderen Stimmen Variationen zulässt.²²¹ Das Ostinatogerüst kann in dieser Vorgehensweise also gar nicht präsent bleiben. Auch Nowak betont die fehlende Einprägsamkeit des Ostinatos:

218 Nowak, S. 47.

219 Vgl. Berger, Gregor, *Der Ostinato als formbildendes Prinzip*, S. 31.

220 Schnapper, *L'ostinato*, S. 194: „[...] trente variations du finale.“

221 Hodeir, André, *Les formes de la musique*, Paris 1956, S. 29: „Comme la passacaille et le ground, la chacone consiste en une série d'expositions d'un même thème ; mais ici le dessin générateur n'est pas seulement varié dans son accompagnement ; il est susceptible de transformations qui affectent ses contours propres.“

„Sobald aufgrund der harmonischen Ausdeutung der einzelnen, das Ostinato-Motiv bestimmenden Töne variiert wird, ist es mit der melodischen Sichtbarwerdung des Ostinato[s] aus.“²²²

Kann also der Basso ostinato, der überwiegend ein Quasi-Ostinato ist, konstitutiv für diesen Satz sein? Zweifellos basiert der Finalsatz auf der exponierten Melodielinie der ersten acht Takte, mehr noch aber als der Basso ostinato ist es das Variationsprinzip, das diesen Satz kompositionstechnisch zu einer Besonderheit macht. Da aber weder das Modell im Umfeld des Satzes Einprägsamkeit entwickelt noch identisch wiederholt wird – was es in diesem abwechslungsreichen Finalsatz einprägsam machen würde –, ist das Ostinato in diesem Satz nicht konstitutiv, obwohl man dies durch die Anlage als Chaconne- bzw. Basso ostinato-Form vermuten könnte. Brahms' Verfahren wird an dieser Stelle dennoch behandelt, da es einerseits eine der seltenen Basso ostinato-Formen der Symphonik des 19. Jahrhunderts darstellt, und andererseits dazu beiträgt, das Profil des konstitutiven Ostinatos zu schärfen. Dieses beruht elementar auf einer erfahrbaren, vordergründigen Wirkung, womit ein Basso ostinato-Gerüst nicht dienen kann.

2.2.5 Zwischen Totenmarsch und Kanon: der dritte Satz in Mahlers Erster Symphonie

Gustav Mahler bezeichnete den dritten Satz seiner Symphonie Nr. 1 in D-Dur als „Totenmarsch in Callots Manier“²²³. De facto ist dieser Satz aber geprägt von einem stilisierten Kanon. Lediglich in dem am Anfang hervorstechenden, ostinaten Quatpendel in Vierteln, ist ein eher subtil eingesetztes und vereinfachtes Element eines Trauermarsches erkennbar. Der „Totenmarsch“ ist also nicht realistisch nachempfunden, sondern wird in diesem Satz als ein Stimmungsbild verwirklicht. Auch in diesem übertragenen Sinne werden Ostinati als Stilmittel und programmausdeutend eingesetzt. Zum einen ist der sti-

²²² Nowak, S. 47.

²²³ Baur, Vera, „I. Symphonie in D-Dur (Titan)“, in: *Gustav Mahlers Symphonien. Entstehung – Deutung – Wirkung*, hrsg. von Renate Ulm, München, Kassel u. a. 2001, S. 59.

lisierte Kanon, der auf der Kanon-Melodie von „Bruder Jakob“, jedoch in Moll, beruht, eine ostinate Form, zum anderen liegt dem bereits erwähnten Quartpendel ein Ostinato zugrunde.

Der Kanon stellt einerseits zwar die perfekte ostinate Form dar, weil in ihm nur ostinate Elemente enthalten sind bzw. das Modell in Form einer Strophe oder Melodielinie konstant und regelmäßig wiederholt wird. Andererseits, und darauf weist Starobinski hin, kann das Ostinato in einem reinen Kanon nicht als abweichendes, außergewöhnliches Element in einem Verlauf erscheinen.²²⁴ Dennoch gilt der Kanon gerade im historischen Kontext als eine Gattung, die eng mit dem Ostinato verknüpft ist.²²⁵

Beim dritten Satz in Mahlers Erster Symphonie handelt es sich aber nicht um einen formal strikten Kanon, sondern um das in einen symphonischen Satz integrierte Prinzip eines Kanons. Und da nicht alle Stimmen am Kanon beteiligt sind, kann sich das Ostinato dieses artifizialen Kanons durchaus von seiner Umgebung abheben. Der Kanon wirkt durch die in Moll stehende achttaktige Bruder-Jakob-Melodie verzerrt und grotesk. Dieses, Mahlers Äußerung entsprechende Stimmungsbild, ergibt sich vor allem durch die Diskrepanz zu den tänzerisch-fröhlichen Einwüfen in der Oboe (T. 18) und der Es-Klarinette (T. 29). Sie erfolgen vor dem düsteren Hintergrund der Bruder-Jakob-Melodie, die sich im ersten Abschnitt (T. 1–39) immer mehr verdichtet und verwebt. Im Solo-Kontrabass erklingt die erste Strophe; noch bevor diese zu Ende ist, setzt das Fagott mit der identischen Strophe ein. In T. 11 steigen die Celli in den stilisierten Kanon ein und in T. 15 folgt ihnen die Basstuba. Ab T. 17 wiederholt das Fagott die Strophe mit der hinzukommenden Klarinette. Beim zweiten Einsatz der Celli, ebenfalls wieder zwei Takte später, verstärken die Bratschen die Celli ([Abb. 18, S. 347](#)).

²²⁴ Vgl. Starobinski, S. 13.

²²⁵ Vgl. „Sumer is icumen in“; ein Kanon, der aus dem 13. Jahrhundert stammt und auf einem „pes“ fußt.

Im Vergleich zu einem regulären Kanon finden die Einsätze nicht regelmäßig nach der gleichen Anzahl von Takten statt, was zu einem fugierten Charakter führt. Mahler erzielt mit den versetzten Einsätzen, bei denen noch jeweils Stimmen verstärkend hinzutreten, ein Klangfundament. In Fagott, Cello und Horn wird die achttaktige Strophe dreimal wiederholt, wobei jeweils beim dritten Durchgang eine Oktavverdoppelung hinzukommt und das Klangspektrum erweitert. Der Effekt eines Klangfundaments tritt also einerseits durch die dicht erfolgenden Einsätze nach meistens zwei Takten ein und andererseits aufgrund der Verdichtung des Klangraums durch die hinzutretenden Instrumente. Tatsächlich steckt hinter diesem Effekt aber eine Regelmäßigkeit: Die Kanoneinsätze erfolgen nach sechs, zwei, vier, zwei und fortan jeweils zwei Takten – sie werden also sukzessiv dichter. Wegen der Systematik in den Einsätzen kann dieser artifizielle Kanon als ostinate Form gelten. Es handelt sich dabei um ein variiertes Ostinato, das gattungsinhärent aus der Form des Kanons hervorgeht. Das Modell dafür bildet die achttaktige Bruder-Jakob-Melodie.

Doch zum Stimmungsbild des „Todtenmarschs“ trägt noch eine weitere ostinate Schicht bei. Diese gehört nicht zum Kanon, sondern bildet vielmehr sein Fundament. Es handelt sich bei diesem Ostinato um den Viertelpuls in den Pauken. Gattungstypisch ist dabei die Betonung des Viertelmetrums im gemäßigten Schrittempo, was Mahler auch vorschreibt: „Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen“, heißt es am Anfang des Satzes. Floros sieht in diesem ostinaten Viertelpuls ebenfalls ein stilistisches Moment des Trauermarsches: „An die Stelle der typisch stockenden Rhythmen tritt hier ein gleichmäßig monoton pochender Paukenrhythmus, der Rhythmus der pendelnden *Quarte*.“²²⁶ Dieses *Quartpendel* ist, wie Vera Baur hervorhebt, zentral für die Erste Symphonie²²⁷, aber eigentlich nicht typisch für einen sonst eher rhythmisch stockenden Trauermarsch. Allerdings fungiert das Ostinato hier bewusst nicht als direkt nachahmendes, sondern als transzen-

²²⁶ Floros, *Gustav Mahler II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*, S. 140.

²²⁷ Vgl. Baur, S. 59.

dierendes, stimmungsbildendes Element. Es transformiert das Alltägliche in eine Kunstsphäre – eine Verfremdung, wie sie in Mahlers Musik häufig vorkommt.

Von „dumpfer, quälender Monotonie“²²⁸ ist bei Baur die Rede. Diese konstituiert sich vor allem durch die beiden verschränkten Ostinati: das eine im Kanon und das andere von Anfang an in der Paukenstimme. Ab T. 19 ergänzen die Kontrabässe zusätzlich zur Pauke das ostinate Quartpendel; das Modell besteht dabei aus den beiden Vierteln auf d und a. Es erklingt konstant über 36 Takte und bildet somit auch die formale Grundlage für den ersten Abschnitt. In der Pauken- und Kontrabassstimme wird dieses Pendel auch in den folgenden Teilen immer wieder evoziert. Ab T. 113 erklingt eine Reminiszenz an den Anfangsabschnitt und auch das Quartpendel kehrt für 15 Takte auf es und b wieder. Anschließend ertönt es weitere vier Takte transponiert auf g und d. Auch am Ende des Satzes wird es erneut eingefügt: Auf der dritten Zählzeit von T. 144 kehrt es für zwölf Takte in seiner ursprünglichen Gestalt in Pauken- und Kontrabassstimme wieder.

Beide Ostinati sind in formaler und in stilistischer Hinsicht konstitutiv. Sie prägen den ersten Abschnitt und bewirken die Stimmung des Trauermarsches. Zwar sind sie keine direkten Stilmittel, wie z. B. Mendelssohns Saltarello-Rhythmus. Genauso wie das Sujet dieses Satzes kein direkt nachgeahmter Trauermarsch ist, sind aber auch die Stilmittel nicht direkt, sondern auf einer stimmungserzeugenden Ebene mit dem Sujet verknüpft: Die Ostinati sind für die „Todtenmarsch“-Atmosphäre des Satzes konstitutiv, in dem „das Element des Grotesken im Mittelpunkt“²²⁹ steht.

Wie aus diesen untersuchten Passagen hervorgeht, können gattungsspezifische Ostinati nicht nur direkt, sondern auch indirekt ein Programm verdeutlichen. Dies gilt auch für programmatisch konstitutive Ostinati, die im nächsten Kapitel thematisiert werden.

228 Ebd., S. 63.

229 Ebd.

2.3 Konstitutive Ostinati in der Programmmusik

Ostinati können konstitutiv für ein Werk sein, wenn sie sein Programm verdeutlichen und jeweils so eng mit dem Ausdrucksgehalt verknüpft sind, dass dieser ohne sie nicht erfahrbar wäre. Die programmatische Ausdeutung mittels eines Ostinatos muss dabei für den ganzen Satz bedeutsam sein, damit man von einem konstitutiven Ostinato sprechen kann.

Durch die stereotype Wiederkehr eines Ostinatos wird in der Programmmusik oftmals ein außermusikalischer Zusammenhang hergestellt, wie es auch schon die vorangegangenen Beispiele zur gattungsinhärenten Verwendung des Ostinatos gezeigt haben. Ein Ostinato wird aufgrund seiner Motorik und mitunter schwer auszuhaltenden Statik innerhalb der Musik sowohl als diabolisches Element verwendet als auch, wegen der Einfachheit und Trivialität des Wiederholungsprinzips, als naturhaftes und volkstümliches Darstellungsmittel. Diese verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten bilden den Gegenstand der folgenden Kapitel zum programmatisch konstitutiven Ostinato.

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts kommt in der Symphonik eine neue Strömung auf: Programme und der Ausdrucksgehalt der instrumentalen Musik rücken vermehrt in den Vordergrund. Gleichzeitig zu der weiterhin aktiven Produktion von Symphonien entstehen die Symphonischen Dichtungen von Liszt und die Musikdramen von Wagner. Ohne nun eine Definition des Terminus „Programmmusik“ zu geben, sei darauf hingewiesen, dass die Existenz eines schriftlich fixierten Programms, eines programmatischen Titels oder einer Überschrift in dieser Studie Kriterien dafür sind, ein Werk als Programmmusik zu betrachten.²³⁰ Der Ursprung der Entwicklung zur Programmmusik wird in der Forschung überwiegend an Mendelssohns Konzertouvert-

²³⁰ Vgl. Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 365: „Den Terminus ‚Programmmusik‘, der die trügerische Prägnanz eines Schlagworts hat, in das Gehäuse einer festen Definition einzusperrern, dürfte schwierig oder sogar unmöglich sein.“

türen festgemacht.²³¹ Diese Interpretationslinie wird auch durch Äußerungen von Liszt unterstützt: „Sie [die Konzertouvertüre] ist die echte Vorläuferin des Programms und brachte, wir möchten sagen, das Privilegium desselben mit auf die Welt.“²³² Aber auch Beethovens Symphonien werden immer wieder zur Begründung dieser Entwicklung herangezogen. Den Symphonien werden verborgene Programme unterlegt, und vor allem in den späten Instrumentalkompositionen von Beethoven hatte, laut Liszt, „die Idee (la pensée) den Primat vor der Form“²³³. Für die Untersuchung des Ostinatos als Kompositionstechnik ist also nicht nur dessen programmatisch konstitutive Seite interessant, sondern auch, wie es sich in dieser Funktion auf die Form auswirkt. Wie kann sich also ein Programm in einem Ostinato manifestieren?

Wie bereits in den Beispielen des [Kapitel 2.2](#) gesehen, können Ostinati direkt nachahmend oder indirekt, als primär stimmungsbildendes Element, konstitutiv sein. Westphal stellt fest, dass „die Romantiker [...] den Zauber, mit dem die süße Monotonie des gleichmäßig wiederholten Motivs unsere Sinne zu berücken vermag“,²³⁴ entdeckten. Er weist mit dieser Aussage auf zwei Sachverhalte hin, die wichtig für das Verhältnis von Programm und Ostinato sind: Erstens auf die Monotonie des Ostinatos und zweitens auf dessen Wirkung. Monotonie kann nämlich sowohl eine entspannende Wirkung haben als auch eine intensivierende. Dies wurde bereits in den Beispielen im ersten Kapitel zum Ostinato als Strukturelement thematisiert. In Verbindung mit einem Programm sind diese Wirkungsmöglichkeiten ebenfalls zentral. Darüber hinaus kann Monotonie zudem in Verbindung mit Bewegung stehen. Auch hier ist es die Ambivalenz des Ostinatos, statisch und bewegt zugleich zu erscheinen, welche es zu einem beliebten Gestaltungsmittel in der Programmmusik macht.

231 Steinbeck/von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik*, S. 142.

232 Liszt, Franz, „Berlioz und seine ‚Harold-Symphonie‘“, in: *Franz Liszt Gesammelte Schriften IV*, hrsg. von Lina Ramann, Leipzig 1882, Nachdruck Hildesheim, New York und Wiesbaden 1978, S. 23.

233 Ebd., S. 31.

234 Westphal, S. 108.

Schnappers Spezifizierungen zum Bedeutungsgehalt des Ostinatos gehen auf die direkte und indirekte Nachempfindung eines Programms ein und bieten daher einen wertvollen Überblick. Sie unterscheidet zwei grundlegende Möglichkeiten, wie ein Ostinato programmatisch eingesetzt werden kann: erstens die konkrete Imitation, „Expression par imitation concrète“²³⁵, und zweitens die abstrakte Nachahmung, „L'évocation abstraite“²³⁶. Für die erste Kategorie der Programmausdeutung nennt Schnapper Glocken, Vogelgesang,²³⁷ Tanzrhythmen und Pferdegalopp²³⁸ sowie eine in sich kreisende Bewegung, „mouvement perpétuel, ou perpetuum mobile“²³⁹, als Beispiele. Für diese Kategorie der konkreten Nachahmung durch ein Ostinato lassen sich auch in der Symphonik des 19. Jahrhunderts Beispiele finden. Wie diese direkte Nachahmung beispielsweise in Berlioz' Programmsymphonien, in der Fünften Symphonie von Raff oder auch in Liszts Symphonischer Dichtung *Mazeppa* umgesetzt wird, zeigen die folgenden Kapitel zur direkten Programmausdeutung durch Ostinati.

Die zweite Kategorie, die Schnapper festlegt, und die auch in der Symphonik des 19. Jahrhunderts Gültigkeit hat, korrespondiert mit dem stimmungsbildenden indirekten Nachempfinden von Gefühlen oder Zuständen. In Liszts *Dante*-Symphonie zeigen sich z. B. im „Inferno“ Ostinati, die mit den Qualen der Hölle in Verbindung gebracht werden können. Gleiches findet sich in Čajkovskijs *Manfred*-Symphonie.

Die Einteilung der folgenden Kapitel beruht daher auf der Art und Weise wie Ostinati das Programm verdeutlichen: durch direktes Nachahmen oder indirekte Gefühlsschilderung. Außerdem beschäftigt sich die Untersuchung damit, wie sich die ostinaten Strukturen in Bezug

235 Schnapper, *L'ostinato*, S. 215.

236 Ebd., S. 220 f.

237 Ebd., S. 215–218. Die Beispiele, die Schnapper auflistet, u. a. den vierten Satz aus George Bizets *L'Arlesienne* Suite Nr. 1, „Carillon“, der auf einem ostinat wiederholten dreitönigen Glockenmotiv fußt, können bezüglich der Symphonik des 19. Jahrhunderts ergänzt werden um Dvořáks Erste Symphonie, *Die Glocken von Zlonice*. Hier erklingt in T. 9 des ersten Satzes ein allerdings nur sechs Takte andauerndes Wechselspiel, das an Glocken erinnert.

238 Ebd., S. 218 f.

239 Ebd., S. 219.

auf die Form verhalten und ob sie diese mit ihrem programmatischen Gehalt bestimmen. Ostinati können wie bereits angedeutet auch gleichzeitig programmatisch und motivisch konstitutiv sein. In einer solchen Doppelfunktion konstituieren sie auch die Form.

2.3.1 Direkte Programmausdeutung durch Ostinati in Naturdarstellungen

Bewegungsabläufe, wie sie in der Kunstmusik vorkommen, sind in der Programmmusik nicht nur auf musikalische Topoi wie Tanz oder Marsch beschränkt. Da diese beiden Topoi bereits im Kapitel zum gattungsinhärenten Ostinato untersucht wurden, beinhalten die folgenden Kapitel Bewegungen, die entweder mit Natur oder mit Mechanik in Verbindung stehen. Das Ostinato verdeutlicht diese beiden Themenfelder auf ideale Weise in der Musik, weil es selbst als Prinzip in sich kreist, sich immer wiederholt und aus sich selbst erneuert wie beispielsweise die Natur. Durch seine andauernde, wiederkehrende identische Bewegung in der Musik kann das Ostinato aber auch für etwas Unnatürliches und Mechanisches stehen. Im Kontext dieser beiden Bewegungsbilder (Natur und Mechanik) entfaltet es außerdem eine plakative und direkte Wirkung; das Ostinato wird durch seine vordergründige Erscheinung daher sofort mit einem Programm verbunden.

2.3.1.1 Naturdarstellung durch programmatisch eingesetzte Ostinati in Beethovens *Pastorale*

Mit dem Titel „Pastoral-Symphonie oder Erinnerung an das Landleben. Mehr Empfindung als Malerei“ kennzeichnet Beethoven seine Symphonie Nr. 6 in F-Dur eindeutig als Programmmusik. Dass dies besondere Auswirkungen auf die Verwendung von Ostinati hat, wurde bereits thematisiert. Das Ostinato ist im ersten Satz der Sechsten Symphonie sowohl ein entspannendes Strukturelement als auch motivisch konstitutiv. Im vierten Satz zeigt sich darüber hinaus ein programmatisches Ostinato, das für die Ausdeutung des „Gewitters“ fundamental ist.

Hier liegt ein Beispiel für die direkt nachahmende Verwendung des Ostinatos in den Celli und Kontrabässen (ab T. 21) vor. Das Ostinato der Celli basiert auf dem Modell aus einer Sechzehntelquintole und das Modell des Ostinatos der Kontrabässe auf vier Sechzehnteln. Beide Stimmen verlaufen gleichzeitig ostinat für zwölf Takte. Ab T. 72 setzen beide Ostinati für weitere sechs Takte ein. Die beiden ostinaten Strukturen sind rhythmisch ostinat. Ab T. 106 kehren sie noch einmal wieder, aber nur um den Rückzug des Gewitters zu untermalen; sie werden nämlich zunehmend aufgespalten und mit Haltetönen durchsetzt, sodass kein Ostinato mehr entsteht.

Programmatisch verbinden sich diese beiden Ostinati zu einer direkten Nachahmung des Donnergeräuschs bei einem Gewitter. Nach dem ersten Einsatz des Ostinatos im Fortissimo zucken die in den Bläsern und Streichern verdeutlichten Blitze (T. 33) und nach dem zweiten Einsatz, der mit einem Crescendo versehen ist, beginnt ab T. 78 der mit abwärts gerichteten Sechzehnteln in den Streichern dargestellte trommelnde Regen. Wie in der Natur tatsächlich erlebbar, wechseln sich diese Gewitterphänomene auch in der Musik ab. Die beiden Ostinati in Celli und Kontrabässen sind dabei programmatisch konstitutiv für den Gewitter-Effekt, der neben Blitzen und Regen hauptsächlich von dem bedrohlichen Grollen des Donners lebt. In diesem lautmalerischen Element, das durch programmatisch konstitutive Ostinati hervorgehoben wird, zeigt sich der *Pastorale*-Charakter in einer weiteren Facette.

2.3.1.2 Ein programmatisches Ostinato in Mendelssohns Konzertouvertüre *Zum Märchen von der schönen Melusine*

„Die Ouvertüre als Gattung bot sich, aufgrund ihrer ursprünglichen Verweiskfunktion, eher zum Reflex von Außermusikalischem an als die Symphonie, die bekanntlich das Paradigma der absoluten Musik darstellte.“²⁴⁰ Mit dieser Überlegung betont Andreas Eichhorn die

²⁴⁰ Eichhorn, Andreas, *Felix Mendelssohn-Bartholdy – Die Hebriden, Ouvertüre für Orchester*, op. 26 (Meisterwerke der Musik Heft 66), München 1998, S. 29.

besondere Stellung der Konzertouvertüre im 19. Jahrhundert und deren Nähe zur Symphonischen Dichtung: „Franz Liszt wies auf den größeren Spielraum hin, den die programmatische Konzertouvertüre der Phantasie des Komponisten einräumte und sah die Modernität von Mendelssohns Overtüren darin, dass in ihnen bereits die Form der einsätzigen Symphonischen Dichtung angelegt sei“²⁴¹, konstatiert Eichhorn weiter. Damit benennt er die beiden zentralen Gründe für die Einbeziehung der Konzertouvertüren von Mendelssohn in diese Studie. Bezüglich ostinatener Strukturen sind diese allerdings nicht so ergiebig, wie man vielleicht aus dem Anfangszitat schließen könnte.

Lediglich in der Konzertouvertüre *Zum Märchen von der schönen Melusine* lässt sich ein programmatisches Ostinato erkennen, das einen Zusammenhang mit dem Sujet des Meeres aufweist. Ab T. 180 wiederholt sich ein motivischer Achtellauf abwechselnd in mehreren Stimmen der Streicher. Die Wiederholungen des Laufs ergänzen sich zu einem 12-taktigen Ostinato und bilden eine kontinuierliche, rhythmisch gleichbleibende Struktur. Diese ostinate Struktur verknüpft man unmittelbar mit der Wasserprogrammatik, denn der repetierte Achtellauf mit einem Viertelauftakt ist ein Motiv aus dem ersten Takt, das von Anfang an diese Programmatik verdeutlicht. In diesem Fall hängt der ostinate Charakter dieser Passage mit der charakteristischen auf- und absteigenden melodischen Ausgestaltung des Laufes zusammen und die Instrumentation mit Holzbläsern verstärkt diesen Eindruck. Ab T. 180 wird dieses Motiv, das gleichzeitig das Modell ist, erstmals zu einem Ostinato zusammengefügt und erklingt in den Streicherstimmen (Abb. 19, S. 348). Das Modell besteht dabei aus der auftaktigen Viertel, zwölf Achteln und einer weiteren Viertel. Es kommt in zwei Ausprägungen vor: In den ersten Violinen mit einer zunächst abwärtsführenden Achtelkette und in den zweiten Violinen mit einer aufwärtsführenden. Anfang und Ende der beiden Ausprägungen des rhythmischen Modells überschneiden sich, wodurch der Eindruck einer kontinuierlichen Achtelkette entsteht. Durch die Einsätze der Celli und Violen mit den komplementären Modellen zu den Violinen,

241 Ebd.

verdichtet sich das Ostinato immer mehr, bis in T. 192 die Regelmäßigkeit der wiederkehrenden Achtelstruktur durch Verkürzungen des Modells und freiere Diastematik der Achtelläufe durchbrochen wird. Damit endet der ostinate Charakter der Struktur, da diese Bewegungen nur noch schwerlich auf das anfängliche Modell zurückzuführen sind. In T. 199 zieht sich die Struktur schließlich auch dynamisch zurück, mündet ins *Pianissimo* und markiert damit das Ende des Abschnitts. Auch wenn die Struktur nur 12 Takte umfasst, ist in diesem programmatischen Ostinato eine direkte Nachahmung einer Wellen- oder Meeresbewegung erkennbar.

In *Zum Märchen von der schönen Melusine* entspricht die rhythmisch ostinate Struktur somit dem programmatischen Titel und bekommt dadurch einen konstitutiven Stellenwert für das Werk. Doch wie funktioniert das Versinnbildlichen eines Naturphänomens in der Musik genau? Dazu muss eine Übertragung bestimmter Wesensmerkmale stattfinden. Das Meer beispielsweise ist immer in Bewegung. Diese Art der Regung findet sich auch in der Musik wieder: Die beispielhafte ostinate Achtelstruktur ist stetig bewegt. Da ein Programm immer nur von musikalischen Mitteln verwirklicht werden kann, wird in der Musik Bewegung, ständiges Auf und Ab, mit ostinaten Sechzehntel- und Achtelläufen evoziert. Durch das Vorhandensein eines musikalischen Bildes von Bewegtheit²⁴² und Unruhe kann dieses schließlich mit einer programmatischen Überschrift in Verbindung gebracht und damit in einen Kontext gestellt werden. Rhythmisch ostinate Strukturen, die Wasser und Meeresthematiken versinnbildlichen sollen, bewegen sich daher in einer Grauzone zwischen Starrheit und Variation.

242 Vgl. Schmid, Manfred Hermann, *Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner* (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 33), Tutzing 1981, S. 9: „Musik bildet sich selbst ab.“ Schmid bezieht diese Fähigkeit der Musik allerdings nicht zentral auf die direkte Programmausdeutung.

2.3.1.3 Ostinati als Versinnbildlichung des Wassers in Dvořáks *Vodník (Der Wassermann)*

Dvořák verfährt in der Symphonischen Dichtung *Vodník (Der Wassermann)* ähnlich wie Mendelssohn: Auch hier werden ostinate Strukturen eingesetzt, um den programmatischen Aspekt des Wassers lautmalerisch auszudeuten. Gleich zu Beginn der Symphonischen Dichtung, ab T. 9, entsteht eine durchgehende rhythmisch ostinate Struktur in den Violinen (Abb. 20, S. 349). Das Modell dieses Ostinatos besteht aus acht Sechzehnteln, bzw. zwei jeweils vier Sechzehntel umfassenden Figuren. Die konkrete Diastematik des Modells ist Veränderungen unterworfen, das grundsätzliche Tonhöhenverhältnis bleibt aber bestehen. Es liegt also ein rhythmisches Ostinato vor, das über 16 Takte bestehen bleibt und auf der zweiten Zählzeit des 16. Takts endet. Dieses Ostinato der zweiten Violinen wird ergänzt von einem ebenso langen, weiteren rhythmischen Ostinato in den Violen, dem vier Achtel als Modell zugrunde liegen. Beide Strukturen ergänzen sich rhythmisch und metrisch. Sie bilden einen fließenden Untergrund zum thematischen Geschehen in den Bläserstimmen.

Wenn in T. 33 das Thema aus T. 9–16 in den Bläsern wiederkehrt, erklingen auch die fließenden, ostinaten Strukturen erneut – wieder werden Sechzehntel über Achtel geschichtet, auch wenn die erste Schicht nun in den Violen und die zweite in den Celli erscheint. Während beide Ostinati zunächst für acht Takte strikt erklingen, werden sie ab dem 9. Takt in der Tonhöhe ansteigend, sequenzartig geführt, und enden nach 15 Takten. Es schließt sich daran eine Steigerung an, die ebenfalls mit repetitiven Strukturen gestaltet wird. Auf dem Höhepunkt in T. 57 ertönt das Thema und mit ihm die dazugehörigen Ostinati schließlich im Fortissimo bis in den 64. Takt. Die Kopplung der lautmalerischen Ostinati an das Thema ist damit offensichtlich. Gleichzeitig zeigt sich darin auch ihre programmatische Bedeutung. Erst durch die Imitation der fließenden Bewegung kommt die Assoziation mit Wasser für den Hörer im Zusammenklang mit dem Thema zustande.

In T. 104 wird mit den beiden Ostinati und dem Motiv aus T. 9–12 eine decrescendierende und ruhiger werdende Passage gestaltet. Die beiden charakteristischen Elemente des ersten Abschnitts der Symphonischen Dichtung markieren damit auch dessen Ende. Motive und ostinate Strukturen werden dabei aber nur bis T. 111 in ihrer bekannten Gestalt eingesetzt und weichen danach zunehmend von ihr ab. In T. 127 beginnt ein neuer Abschnitt, der mit einer zehn Takte andauernden harmonischen Fläche seinen Anfang nimmt. Auch hier wird die fließende Bewegung in Gestalt eines anderen Sechzehntel-Ostinatos in den Violoncellos aufgegriffen. Das Modell umfasst hier die ersten vier Sechzehntel aus T. 127. Der Abschnitt verharrt überwiegend auf H-Dur und dementsprechend erklingt die ostinate Struktur strikt über 10 Takte.

Lautmalerische ostinate Strukturen, die die Wasserthematik versinnbildlichen treten also nicht nur gekoppelt an das Thema vom Beginn der Symphonischen Dichtung auf, sondern auch an weiteren Stellen innerhalb des Werks. Dass das Modell dabei nicht durchgehend diastematisch exakt wiederholt wird, korrespondiert mit dem Phänomen des Wassers, das ständig im Wechsel begriffen ist.

Durch die beiden geschichteten Ostinati generiert sich eine Räumlichkeit, die wiederum mit dem Naturerlebnis des Wassers in Verbindung gebracht werden kann. Die fließende Bewegung, die aus der Repetition des Modells entsteht, bestärkt diese Assoziation. Bei Dvořáks *Vodník* liegt der programmatische Bezug zu Wasser und Gewässer durch den Titel und den Bezug zur Sage auf der Hand. Diese handelt von einem Fantasiewesen, dem Wassermann, der in einem See wohnt und sich einer Magd bemächtigt, um sie zu seiner Frau zu machen. Das Programm basiert auf einer Ballade von Karel Jaromír Erben, wie auch das der Symphonischen Dichtungen *Polednice* (*Die Mittagshexe*), *Zlatý kolovrat* (*Das goldene Spinnrad*) und *Holoubek* (*Die Waldtaube*), die alle im Jahr 1896 entstanden.²⁴³ Das Wasser hat in der Sage vom

²⁴³ Burghauser, Jarmil, „Der Wassermann“, übersetzt von I. Turnovská, in: *Dvořák, Antonín, Vodník op. 107, Polednice op. 108, Zlatý kolovrat, Gesamtausgabe* III.14, Prag: Artia 1958, S. XV.

Wassermann eine negative Konnotation, von ihm geht Gefahr aus. Dementsprechend unterstreichen die lautmalerischen Ostinati in dieser Symphonischen Dichtung einerseits die Eintönigkeit des Wassers, das für die Magd zum Gefängnis wird, und andererseits wird durch den kontinuierlich bewegten Untergrund die Unwägbarkeit des Wassers verdeutlicht.

2.3.1.4 Naturdarstellung mittels geschichteter Ostinati in Smetanas *Z českých luhů a hájů* (*Aus Böhmens Hain und Flur*)

Beethovens und Mendelssohns Einsatz programmatischer Ostinati, um Naturphänomene direkt nachzuahmen, setzt sich auch im Laufe des 19. Jahrhunderts fort. Gerade in Bezug auf direkte Naturnachahmung kann gemutmaßt werden, dass das Ostinato auch als ausdeutendes Kompositionsmittel tradiert wurde. Darauf deutet die Verwendung des rhythmischen Ostinatos in den programmmusikalischen Werken von Bedřich Smetana und Antonín Dvořák hin. Dvořáks *Vodník* wurde im vorangehenden Kapitel bereits untersucht, da sich Ähnlichkeiten zu Mendelssohns lautmalerischer Ausdeutung von Wasser erkennen lassen.

Smetana setzt am Beginn der Symphonischen Dichtung, *Z českých luhů a hájů* (*Aus Böhmens Hain und Flur*), die der vierte Teil des Zyklus *Má Vlast* (*Mein Vaterland*) ist, rhythmisch ostinate Sechzehntel in allen Holzbläserstimmen, Violinen, Bratschen und Celli ein (Abb. 21, S. 350). Dieses Ostinato steht aufgrund seiner Stimmendichte von Beginn an im Vordergrund. Linda Maria Koldau sieht in diesem Ostinato das Kernmaterial der Symphonischen Dichtung: „Nichts anderes als eine in sich kreisende Sechzehntelbegleitfigur wird zum thematischen Fundus [...]“²⁴⁴. Das Modell umfasst den ersten Takt und somit acht Sechzehntel, die in den einzelnen Stimmen jeweils diastematisch anders ausgeprägt sind. Ein Modell ist aber sowohl in den Bläser- als auch in den Streicherstimmen aufgrund der Diastematik und

²⁴⁴ Vgl. Koldau, Linda Maria, *Die Moldau. Smetanas Zyklus „Mein Vaterland“*, Weimar, Wien 2007, S. 87.

der Paarung der beiden Sechzehntelfiguren erkennbar: In der ersten Flöte (und Piccolo) erklingt beispielsweise das Modell d-cis-d-b und c-d-b-cis. In den jeweiligen anderen Ausprägungen des rhythmischen Ostinatos bleiben die jeweilige Diastematik in ihren Umrissen und die grundsätzlichen Verhältnisse zwischen den Tonschritten erhalten. Wie in der ersten Flötenstimme verhält es sich auch in den anderen Stimmen, die an dem rhythmischen Ostinato beteiligt sind. Auch Koldau erkennt den ostinaten Charakter dieser Struktur: Sie spricht von „ein[em] wogend[en] Klangteppich“²⁴⁵ und einer „wogend-ostinate[n] Begleitfigur“²⁴⁶, hebt aber auch darauf ab, dass gerade zu Beginn der Symphonischen Dichtung dieses Phänomen im Zentrum steht, wenn sie feststellt, dass in den ersten 32 Takten weder ein thematischer Prozess stattfindet, noch ein Thema eigentlich in Erscheinung tritt.²⁴⁷

Genau über diese 32 Takte erstreckt sich das rhythmische Ostinato in den Holzbläser- und Streicherstimmen. Nach 24 Takten werden einzelne Stimmen sukzessive ausgeblendet und ein auskomponiertes Diminuendo findet statt. Neben einer programmatischen Konnotation mit Natur und Landschaft, die diese geschichteten Ostinati evozieren können, werden sie hier auch eingesetzt, um den ersten Abschnitt und dessen Ende zu markieren.

Das Ostinato spiegelt durch die Mehrstimmigkeit Räumlichkeit und Weite in der Musik wider, die man auf die landschaftlichen Kategorien wie „Hain und Flur“ beziehen kann. Auch die stetige Bewegtheit bei gleichzeitiger Starrheit ist ein musikalisches Phänomen, das mit Naturdarstellung verknüpft werden kann, wie es auch der Titel suggeriert. Dennoch erscheint dieses musikalische Ereignis weniger signifikant und lautmalerisch als die ähnlich aufgebauten Strukturen im Kontext von Wasser bei Mendelssohn oder Dvořák. Auch wenn in diesem Beispiel kein konkretes Naturphänomen nachempfunden wird, ist es dennoch auffallend, dass Ostinati im Kontext von Natur, Landschaft und Wasser ähnlich eingesetzt werden. Bemerkenswert

²⁴⁵ Ebd., S. 93.

²⁴⁶ Ebd., S. 94.

²⁴⁷ Vgl. ebd.

passend ist dazu Smetanas vager programmatischer Ansatz für diese Symphonische Dichtung – nachzulesen bei Koldau. Er hebt nicht auf konkrete Naturphänome ab, wie der Titel suggeriert, sondern auf die „Gefühle beim Anblick der *böhmischen Landschaft*“²⁴⁸. Damit wird deutlich, dass die konkrete programmatische Ausdeutung mittels Ostinati nicht selten mit einer indirekten Programmausdeutung zusammenhängt. Ostinati können sowohl konkrete Sinnbilder in der Musik hervorrufen, aber auch Stimmungen widerspiegeln. Die Kategorien wie Räumlichkeit, Weite oder Offenheit können in diesem Fall also auch als Gemütsregungen und nicht nur als konkrete Versinnbildlichungen in der Musik aufgefasst werden. Doch dies ist schon ein Vorgriff auf die indirekte Programmausdeutung mittels ostinater Strukturen, die in [Kapitel 2.3.4](#) untersucht wird.

Das rhythmische Ostinato ist in den analysierten Passagen bei Mendelssohn, Dvořák und Smetana ein Kompositionsmittel, das dezidiert bei der direkten Programmausdeutung von Wasserdarstellungen oder im Kontext von Natur eingesetzt wird. Seine konstante Rhythmik sorgt für die fließende Bewegung, seine changierenden Tonhöhen für Abwechslung. Ein rhythmisches Ostinato, das aufgrund seiner durchgehend ähnlichen Diastematik ein erkennbares Modell zugrunde liegen hat, ist daher ein adäquates Kompositionsmittel, um Wasser- und Naturthematiken lautmalerisch oder atmosphärisch in der Musik umzusetzen, da sie die Balance zwischen Gleichbleibendem und Bewegtem in der Musik wiedergeben.

Genauso sind aber auch strikte Ostinati möglich, um Naturphänomene zu verdeutlichen, wie anhand der Gewitterszene in der *Pastorale* von Beethoven ersichtlich wurde. Die Kombination aus verschiedenen Ostinati ergibt eine geräuschhafte Kulisse – in je anderer Ausgestaltung das Grollen des Donners oder die Bewegtheit des Wassers nachempfindend.

²⁴⁸ Smetana zitiert nach: ebd., S. 87.

2.3.2 Konkrete Nachahmung von mechanischen Bewegungen durch Ostinati

Neben Naturthematiken finden direkt nachahmende programmatische Ostinati auch Eingang in die Programmmusik, wenn es darum geht, mechanische Bewegungsabläufe in der Musik zu verdeutlichen.

Dabei ist der Begriff der Motorik, der ebenfalls gerne in diesem Zusammenhang verwendet wird, nicht eindeutig definiert. Julian Caskel widmet ihm eine ausführliche Analyse, die hier nur im Ansatz erwähnt sei, um den Begriff zu spezifizieren: „Zielt der Begriff der Motorik in der Biologie oder Psychologie auf eine Bewegungslehre im umfassenden Sinn, so scheint die musikalische Analyse eher nur ganz bestimmte Bewegungsarten der musikalischen Faktur motorisch zu nennen.“²⁴⁹ Diese Bewegungsarten, die auch im Zusammenhang mit dem Ostinato stehen, sollen hier unter dem Begriff des Mechanischen zusammengefasst werden. Caskel erwägt dies ebenfalls in Hinblick auf seine typologische Untersuchung des Scherzosatzes: „Das musikalisch Motorische [könnte] auf den engeren Begriffsaspekt der Motorisierung beschränkt werden, so dass es nun die quasi-maschinellen Aspekte des Rhythmischen wären, die gegenüber den stärker frei fluktuierenden Elementen die Scherzo-Motorik bestimmten.“²⁵⁰ Bezüglich des Ostinatos als programmatisch konstitutivem Element ist eine Einschränkung auf den mechanischen Aspekt sinnvoll, denn genau diese Bewegungsart, ob menschlich oder nicht, kann durch ostinate Strukturen ausgedrückt werden. Mechanische Bewegungen lassen sich zwar auch ohne ein Ostinato generieren, es ist aber grundsätzlich ein prädestiniertes Kompositionsmittel, um diese repetitive Bewegungsart in der Musik umzusetzen.

²⁴⁹ Caskel, S. 77.

²⁵⁰ Ebd., S. 78.

2.3.2.1 Ein Sonderfall: Das Mechanische im zweiten Satz von Beethovens Achter Symphonie

Der zweite Satz der Symphonie Nr. 8 in F-Dur von Beethoven ist an dieser Stelle als Sonderfall zu sehen, denn es handelt sich bei dieser Symphonie nicht um explizite Programmmusik, wie es beispielsweise bei der *Pastorale* der Fall ist. Dennoch sollen die Machart und die Verwendung von Ostinati in diesem Satz thematisiert werden, da er in der Überlieferung, ausgehend von Beethoven-Biograph Anton Schindler, mit dem Metronom assoziiert wird²⁵¹ und somit im Kontext des Mechanischen steht. Beethoven selbst nutzte bekanntlich das Metronom, allerdings gibt es keine eindeutige Quelle, die eine intendierte Anspielung auf dieses belegen würde.²⁵² Ungeachtet dessen, ob Beethoven selbst die Assoziation beabsichtigt hat, weist dieser Satz Merkmale auf, an denen sich exemplarisch der Einsatz von Ostinati im Zusammenhang mit dem Mechanischen studieren lässt.

Die ostinate Struktur zu Beginn des Satzes besteht aus mehreren Stimmen, die in einem rhythmischen Unisono Sechzehntel repetieren. Die ostinate Struktur erklingt in den Bläserstimmen und bildet mit den sempre staccato zu artikulierenden Sechzehnteln eine Art Grundierung. Dem repetierten Sechzehntelrhythmus liegt als Modell eine Zweiergruppe aus Sechzehnteln zugrunde, was sich aus dem Achtelmetrum ergibt, das von der Hauptstimme der Violinen gleich am Anfang deutlich wird. Was die Begrenztheit des Modells betrifft, die in der erbrachten Definition des Ostinatos in dieser Arbeit Voraussetzung für ein Ostinato ist, stellt die Sechzehntelrepetition mit wechselnden Tonhöhen einen Graubereich dar. Durch den Rhythmus aus identischen Notenwerten kann eine Begrenzung tatsächlich nur durch das Metrum erfolgen. Da die Tonhöhen des rhythmischen Ostinatos aber sehr unauffällig und graduell wechseln, wird das Repetitive und Ostinato dieser mehrstimmigen Struktur in den Vordergrund gestellt. Deshalb wird diese Struktur hier als Ostinato aufgefasst. Die

251 Vgl. Schmid, Manfred Hermann, „8. Symphonie F-Dur op. 93“, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber 1994, S. 68.

252 Ebd. „Die Eintragungen zum thematisch identischen Mälzel-Kanon in den Konversationsheften haben sich als Fälschungen Schindlers [...] erwiesen.“

Sechzehntelrepetition ist dabei das konstante Element des Ostinatos; damit drückt sich quasi programmatisch das Mechanische aus, das Schindler durch die unermüdliche, identische Bewegung mit dem Metronom in Verbindung brachte. In den Violinen bildet sich parallel dazu das motivisch-thematische Material heraus. Die Sechzehntelschicht ist, typisch für die zweiten Sätze der Symphonien Beethovens, ein scheinbares Begleitelement, das als zweite Schicht neben einer thematischen erklingt. Es handelt sich bei diesem rhythmischen Ostinato, das am Anfang zunächst acht Takte ausfüllt, aber keineswegs um ein Begleitostinato, es ist vielmehr konstitutiv für diesen Satz.

Dies verdeutlicht auch Manfred Hermann Schmid, der in seinem Beitrag zur Achten Symphonie ebenfalls auf die „Assoziation Metronom“²⁵³ eingeht: „Das Moment des Mechanischen bestimmt neben der Begleitung auch die Melodie selbst“²⁵⁴, konstatiert Schmid und unterstreicht damit die konstitutive Funktion des Ostinatos, das hauptverantwortlich für das Entstehen der mechanischen Bewegung ist. Das Ostinato bestimmt den musikalischen Charakter dieses Satzes, und obwohl es sich nicht um Programmmusik handelt, muss man ihm einen programmatisch konstitutiven Einfluss zusprechen, denn das Mechanische ist ein Hauptmerkmal dieses Satzes. Dieses resultiert auch daraus, dass sich das motivische Material in seiner Artikulation und Rhythmik kaum von der ostinaten Schicht aus repetierten Sechzehnteln abhebt.

Sowohl in der Prägnanz als auch in der Länge kann man hier von einem rhythmischen Ostinato sprechen, das sich in den Tonhöhen der Modulation anpasst. Ab T. 40 lassen sich die Sechzehntel, wechselnd durch die Bläserstimmen, beispielsweise 16 Takte lang verfolgen. Das Mechanische wächst aber in diesem Satz nicht über sich hinaus und entwickelt keinen vorwärtsdrängenden Impuls, was Caskel in seiner Terminologie wiederum als Motorik begreifen würde. Dort gilt ein musikalisches Ereignis dann als motorisch, wenn es eine starke Ten-

253 Ebd.

254 Ebd.

denz zur Fortsetzung über sich selbst hinaus besitzt.²⁵⁵ Das Mechanische des zweiten Satzes in der Achten Symphonie spiegelt aber keine Zielgerichtetheit wider; es verharrt auf einer Stelle und stellt damit eher eine in sich kreisende Bewegung dar, die das Ostinato aus Sechzehnteln entsprechend verdeutlicht.

Noch eine weitere Dimension wohnt diesem Sechzehntel-Ostinato inne: Neben dem Mechanischen, das man quasi programmatisch auffassen kann, erscheint das Ostinato aus naiv-trivialen Sechzehntelrepetitionen in Bezug auf das Metronom wie eine Parodie. Dass der Satz sich über die steife, exakte und unflexible (und damit auch unmusikalische) Angabe des Schlages durch ein Metronom lustig machen könnte, legt auch die Tempoangabe nahe: Der Satz ist mit „Allegretto scherzando“ überschrieben. In seiner mechanischen Wirkung könnte man das Ostinato in diesem Kontext also auch als parodistisches Element eines musikalischen Scherzes auffassen.

2.3.2.2 Programmatische Nachahmung des Totenglöckchens in Berlioz' *Roméo et Juliette*

Eine kontinuierliche und gleichmäßige Bewegung, die man auch als mechanisch auffassen kann, ist das Läuten einer Glocke. Hier liegt entweder ein einmal in Gang gesetzter Prozess zugrunde oder aber eine Glocke wird regelmäßig von Hand angeschlagen. Zum signalhaften und religiös bedeutsamen Läuten gehören dabei die Kontinuität und der regelmäßig erschallende Klang inhärent dazu. In der Kunstmusik ist das Glockengeläut daher ein prädestiniertes Klangbild, das mit ostinaten Strukturen umgesetzt wird. Durch kontextualisierte Tonhöhen, die Länge des Geläuts oder durch eine bestimmte Anzahl an Schlägen auf eine Glocke wurden und werden heute noch bestimmte Botschaften an die Bevölkerung weitergegeben.²⁵⁶

²⁵⁵ Vgl. Caskel, S. 81.

²⁵⁶ Vgl. Corbin, Alain, *Die Sprache der Glocken. Ländliche Gefühlskultur und symbolische Ordnung im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, übersetzt aus dem Französischen von Holger Fliessbach, Frankfurt am Main 1995.

Wie bei Alain Corbin nachzulesen ist, erstreckten sich die Botschaften der Glocken zwar auch über das Kirchliche hinaus, die Kernaufgabe besaß das Geläut aber doch in der religiösen Sphäre, besonders wenn es um den Tod eines Gemeindemitglieds ging: „Nichts wurde wahrscheinlich aufmerksamer gehört als die Sterbe- oder die Totenglocken. Kein anderes Läuten war derart deutlich.“²⁵⁷

Berlioz greift dieses Sujet am Ende des „Convoi Funèbre de Juliette“ in *Roméo et Juliette* auf. Auch hier treffen direkte Nachahmung und indirekte Thematik aufeinander: Die repetierten Viertel der Violinen und Flöten auf dem Ton e³ ahmen das Totenglöckchen in seiner mechanischen Wiederkehr nach (Abb. 22, S. 351). Im übertragenen Sinne geht es in dieser Schlusswendung um den Tod Juliettes. Deutlich werden diese programmatischen Zusammenhänge aber nur durch eine Kontrastwirkung in T. 139. Dort wird das 13-taktige strikte Ostinato in Violinen und Flöten nämlich abrupt mit einer Viertelpause unterbrochen. Im nächsten Takt fehlen die Viertel auf den ersten beiden Zählzeiten und schließlich bleiben sie ganz aus. Das rhythmische, aber händische Anschlagen der Glocke stockt und bricht ähnlich einem Lebenspuls schließlich ganz ab.²⁵⁸ Dass es sich bei diesem Ostinato um eine direkte programmatische Nachahmung eines Totenglöckchens handeln könnte, unterstreichen folgende Schilderungen Corbins:

Diese Trauerglocke informierte die Gemeindemitglieder darüber, daß einer der Ihren im Sterben lag. Die Glocke rief zum ‚Sterbesegen‘ oder dazu, wenigstens das Sterbegebet zu sprechen [...] Das Glöckchen, das während der letzten Kommunion, dem Viatikum, ertönte, bekräftigte fast allerorten die Botschaft der Glocke. Das Läuten forderte dazu auf, den Todgeweihten vor der Qual eines Sterbens in Einsamkeit zu bewahren; [...] Darauf folgte – möglicherweise – das Totengeläut, am entsprechenden Tag dann die Ankündigung der kirchlichen Feier, die der Bestattung vorausging. Die Glocke erfüllte in solch traurigen Fällen nacheinan-

²⁵⁷ Ebd. S. 230.

²⁵⁸ Am Ende von Berlioz' *Cléopâtre* findet sich eine Stelle, auf die auch Schnapper verweist. Vgl. Schnapper, Art. „Ostinato“, S. 785. Hier spiegelt das Ostinato den Herzschlag oder Puls wider.

der drei Aufgaben: sie verkündete das Sterben, dann den Tod; sie rief zum Gebet; etwas später gebot sie den Gläubigen, sich in Ehrfurcht zu versammeln.²⁵⁹

Die Wirkung des Ostinatos am Ende des „Convoi Funèbre de Juliette“ ist frappierend, da die durchgehende Viertelrepetition stark im Vordergrund steht: Sie wird zunächst crescendierend und dann in der Lautstärke zurückgehend gestaltet (*diminuendo perdendo*). Dabei steht die gesamte Passage von T. 126 an unter Spannung, denn das ostinate erklingt in Dissonanz zu den Tönen *f* und *d* der zweiten Violinen, Bratschen und Celli. Es werden zunächst ganztaktige Dissonanzen abwechselnd mit einem unisonen *e* aneinandergereiht. Erst in T. 138 erklingt *a*-Moll und anschließend *e*-Moll, womit der Satz auch endet. Zum Spannungsaufbau tragen zudem die Sechzehntelrepetitionen in der Begleitung bei.

Das Modell des Ostinatos ist aufgrund der gleichbleibenden Repetition nicht sofort erkennbar. Weder Akzente, Klangfarben, wechselnde Tondauern und Tonhöhen innerhalb des Ostinatos noch unterschiedliche Harmonien helfen, das Modell zu begrenzen. Auch das klare Viertelmetrum bietet keine Begrenzung. Das musikalische Umfeld des Ostinatos zeigt aber eine deutliche Gliederung nach Takten: Jeweils ganztaktig wechseln die Tonhöhen in den anderen Stimmen bzw., wenn diese gleich bleiben, wechselt der Begleitrythmus. Dieser ganztaktige Aufbau ermöglicht also eine Begrenzung des Modells auf vier Viertel.

Da das Ostinato am Ende dieses programmatisch zentralen Abschnitts in Berlioz' Werk steht, liegt ebenfalls eine weitere Deutung auf der Hand: Das Totenglöckchen wurde auch vielfach bei Prozessionen von der Kirche zum Grab von Hand geläutet.²⁶⁰

259 Corbin, S. 230 f.

260 Den Hinweis zu diesem Zusammenhang verdanke ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Hartmut Schick.

Dies schildert Tanja Tepelmann, die Bestattungsrituale zu Shakespeares Zeit untersuchte, am Beispiel eines „Bellmann“: „Bei manchen Beerdigungsprozessionen marschierte der ‚Glockenmann‘ vor dem Sarg und führte unablässig läutend den Trauerzug an.“²⁶¹ Möglich wäre weiterhin auch, dass das Viertelostinato ein Kirchengeläut darstellen soll, denn „auch die Kirchenglocken wurden während der Beerdigung geläutet“²⁶².

Welches konkrete Läuten Berlioz als Vorbild gedient haben mag, muss offen bleiben. Dass das Ostinato aber ein Geläut nachahmt, erscheint höchst plausibel. Vor allem die Tonhöhe spricht für die Nachahmung eines Totenglöckchens, dessen Name schon eine gewisse Tonhöhenvorstellung transportiert. Die ostinate Struktur ist an dieser Stelle wiederum zweifach programmatisch eingesetzt; sie verdeutlicht sowohl direkt (durch das Totenglöckchen) als auch indirekt (Tod, Lebensende) das Programm. Dabei ist dieser Effekt insgesamt ein dramatischer: Juliette wird im „Convoi Funèbre“ zu Grabe getragen. Die aussetzenden Viertel gegen Ende des Ostinatos könnten sowohl mit der Ankunft am Grab gedeutet werden, aber auch räumlich, nimmt man an, dass die Trauerprozession sich vom fiktiven Hörer weg bewegt. In seinen grundsätzlichen Eigenschaften, das Programm beiseitelassend, wird dieses Ostinato als Strukturelement am Ende des Satzes eingesetzt. Durch seine programmatische Deutungsebene kommt aber eine zentrale Eigenschaft hinzu, die es zu einem programmatisch konstitutiven Ostinato macht. Unter den bisher untersuchten, stets längeren gattungsinhärenten und programmatischen Ostinati stellt es daher vor allem durch seine Kürze eine Ausnahme dar.

261 Tepelmann, Tanja, *Tod und Bestattungsbrauchtum bei Shakespeare und seinen Zeitgenossen* (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Sonderheft 112), Innsbruck 2002, S. 91.

262 Ebd.

2.3.2.3 Das Mechanische des Ostinatos als Klangbild in Wagners *Rheingold*

Ostinati, die Bewegungen als direkte Programmausdeutung darstellen, charakterisiert Nowak als „Bewegungsimpulse“ und nennt unter anderem das „Schmiedemotiv in Wagners ‚Ring‘“ als Beispiel.²⁶³ Damit ist wohl das allgemein als „Nibelungen-Motiv“²⁶⁴ bekannte Leitmotiv gemeint, das beispielsweise in *Das Rheingold* an prominenter Stelle bei Wotans Weg hinab nach Nibelheim und in *Siegfried* im Vorspiel zur ersten Szene des ersten Aufzugs erklingt. Das Motiv wird mit dem Schmiedegeräusch assoziiert, da es auf Ambossen gespielt wird. Dieses repetierte „Nibelungen-Motiv“ wird am Ende der zweiten Szene in *Das Rheingold* zu einem strikten Ostinato aneinandergereiht. In seiner Gestaltung geht das Ostinato weit über das hinaus, was außerhalb des Musikdramas in einer Symphonie dieser Zeit an direkter Ausdeutung möglich war. Daher ist diese Passage – als künstlerischer Impuls, den Wagner in Hinblick auf das Ostinato als Gestaltungsmittel in der Instrumentalmusik erbrachte – für die vorliegende Untersuchung relevant. Insgesamt offenbart die Passage nämlich einen größeren Einfluss des Ostinatos als Nowak suggeriert, denn das Ostinato ist hier nicht nur Bewegungsimpuls, sondern musikalisches Sinnbild der Schmiedebewegung.

Am Ende der zweiten Szene von *Das Rheingold*, als Wotan mit Loge durch die Schwefelkluft hinuntersteigt, etabliert sich ab T. 1835 („Sehr schnell“) der Rhythmus aus punktierter Achtel, Sechzehntel und Achtel ausgehend von den Celli in den Streichern. Die steigende Bewegung mündet in T. 1853 ins Fortissimo, wo Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner und die Streicher, ausgenommen die Kontrabässe, das rhythmische Ostinato aus dem „Nibelungen-Motiv“ skandieren. Das „Nibelungen-Motiv“ bildet hier das Modell des Ostinatos und umfasst genau einen Takt (vgl. T. 1853). Die Aneinanderreihung des Motivs zu einem Ostinato lässt dieses zu einem Klangbild des Mechanischen

²⁶³ Nowak, S. 46.

²⁶⁴ Vgl. vorangestellte Motiv-Tafel, in: Wagner, Richard, *Der Ring des Nibelungen: Das Rheingold*, Vollständiger Klavierauszug von Karl Klindworth, Mainz u. a.: B. Schott's Söhne 1908.

werden. Ab T. 1860 reduziert sich die Dichte des Ostinatos. Es bleibt lediglich in Streichern und Hörnern präsent, die ab T. 1862 strikt ostinat geführt werden (Abb. 23, S. 352). Gleichzeitig dazu setzen aber die Ambosse „hinter der Szene“ ein. Die drei kleineren Ambosse repetieren, aufgespalten nach Zählzeiten, das Ostinato aus dem „Nibelungen-Motiv“ mit den Hörnern und Streichern zusammen. Dabei spielt der erste kleine Amboss den ersten Teil des Modells, der zweite den zweiten und der dritte den dritten und letzten Teil. Die übrigen Ambosse spielen ebenfalls abwechselnd Schlag und Nachschlag und werden über zwölf Takte strikt ostinat geführt.

Die Ambosse crescendieren und rücken immer mehr in den Vordergrund, während Hörner und Streicher leiser, bzw. in Form eines auskomponierten Decrescendos immer weiter reduziert werden. Die Steigerung der Ambosse kulminiert schließlich in T. 1874 im Fortissimo. Schon ab T. 1870 verstummen die anderen Stimmen ganz und nur noch das Ostinato der Ambosse ist zu hören. Ab T. 1874 besteht weiterhin derselbe Rhythmus, aber nun von allen Ambossen durchgehend gespielt. Dieser Höhepunkt umfasst vier Takte und danach spalten sich die Stimmen wieder auf. Insgesamt erklingt das Ostinato in den Ambossen allein genau acht Takte lang, denn ab T. 1878 setzen sukzessive die Streicher wieder ein – aber auch sie repetieren die ostinate Struktur strikt. Im Gegenzug zum Einsatz der Streicher werden die Ambosse leiser und verstummen schließlich in T. 1890 vollkommen. Das Ostinato der Ambosse ist insgesamt 24 Takte lang strikt ostinat präsent. Ebenfalls in T. 1890 kulminiert das Ostinato in den Streicherstimmen und es erklingt erstmals seit T. 1853 ein anderer Rhythmus.

Diese außergewöhnliche Passage ist nicht nur in der Instrumentation einzigartig, sondern auch in der Behandlung des Ostinatos, das vollständig im Dienst des Programms steht. Eine solche plakative mechanische Passage muss schließlich auch bei Wagner ästhetisch legitimiert sein, wohnt ihr doch durch das Ostinato eine verstörende Dimension inne: Legitimation ist wie in der Programmmusik der Ausdrucksgehalt bzw. die Dramatik und die Handlung des Musikdramas in diesem Fall.

Die Wirkung des Ostinatos in dieser Passage ist enorm, seine Funktion ist daher eindeutig die eines programmatisch konstitutiven Ostinatos, das direkt nachahmend eingesetzt wird, aber darüber hinaus auch noch eine weitere Bedeutungsebene inne hat: Über dem durchgehenden Ostinato von 37 Takten gestaltet Wagner eine räumliche Blende. Je weiter Wotan hinabsteigt, desto lauter wird das Schmiegedegeräusch. Abgesehen von dieser direkten Ausdeutung geht Wagner mit dem Ostinato an die Grenzen des traditionellen Musikbegriffs: Die Musik wird immer stärker rhythmisiert, bis schließlich nur noch Rhythmus in Form von perkussiven Schlägen erklingt. Die Blende, weg von dem diastematisch ausgestalteten Ostinato der Streicher, hin zum perkussiven, strikten Ostinato der Ambosse, ist dadurch negativ konnotiert. Der Ort, an dem dieses erklingt, ist im dramatischen Sinne kein guter Ort, es fehlt die Musik, was durch die Verschärfung des Ostinatos zum nackten Rhythmus dargestellt wird. Dies wiederum ist ein absolut drastisches Ausdrucksmittel, das zu dieser Zeit als Novum bezeichnet werden kann und als solches nur im Musiktheater legitim erscheint. In Symphonien und Symphonischen Dichtungen findet sich zwar ebenfalls das Ostinato im Kontext des Mechanischen und es wird ebenfalls programmausdeutend eingesetzt, das geschieht aber auf subtilere Weise und niemals so radikal. Die Möglichkeiten und Grenzen dessen, was Musik ausdrücken kann bzw. darf, werden hier mittels eines Ostinatos neu ausgelotet; grundsätzlich gelten dabei allerdings andere Maßstäbe für Ostinati als in der Symphonik.

2.3.2.4 Das Ostinato als Klangbild des Pferderitts bei Berlioz, Liszt und Raff

Mit einem Klangbild, einem musikalischen Topos, korreliert eine feststehende Bedeutungsebene. Das Ostinato ist insbesondere in Marsch oder Tanz ein feststehendes Klangbild, denn zu diesen gehört die beständige Wiederholung grundsätzlich dazu. Genauso verhält es sich bei der programmatischen Darstellung des Pferdegalopps in der Musik. Auch hier wird das Ostinato in seiner Funktion als Bewegungsdarstellung zu einem Klangbild. Beispiele für die Verwendung des Ostinatos

in dieser programmatischen Deutung finden sich in Werken von Berlioz, Liszt und Raff. Anhand dieser Beispiele lassen sich frappierende Übereinstimmungen erkennen:

Von kurzen strikt ostinaten Passagen abgesehen, gibt es in *La damnation de Faust* von Berlioz immer wieder auch längere rhythmisch ostinat ablaufende Passagen. Der modulierende Galopp-Rhythmus aus der 18. Szene, „La course à l'abîme“, ist dennoch eine Besonderheit. Das Ostinato, das aus diesem Rhythmus besteht, durchläuft tatsächlich die ganze Szene von T. 1 bis T. 126 (Abb. 24, S. 354). Die ostinate Struktur beginnt einstimmig in den ersten Violinen, wird ab T. 53 zweistimmig, in T. 67 zeitweise mit einer Triolen- und Sextolenschicht kombiniert, kommt in T. 86 für vier Takte zum Stillstand, beginnt aber bereits in T. 90 erneut und dauert nun bis zum Ende dieses Teils an. Der Galopp-Rhythmus verstummt im Übrigen an der Stelle, an der die Pferde anhalten, wie es in der Partitur vermerkt ist. Der kontinuierlich präsente ostinate Rhythmus aus dem Modell einer Achtel mit zwei Sechzehnteln hat eine eindeutige programmatische Funktion: Er versinnbildlicht den Ritt von Faust und Méphistophéles auf dem Weg in den Abgrund, wie es aus der Überschrift, „La course à l'abîme“ und der regiehaften Anweisung im Titel hervorgeht: „Faust et Méphistophélès galopant sur deux chevaux noirs.“ Das Ostinato verdeutlicht hier den musikalisch inszenierten Ritt durch die beständige Wiederkehr des Galopp-Rhythmus. Gleichzeitig wirkt es auf einer weiteren Bedeutungsebene als diabolisches Element, denn der Ritt führt für Faust in den Abgrund.

Auch in Liszts Symphonischer Dichtung *Mazeppa* liegen diese beiden Konnotationen des Ostinatos vor. Es versinnbildlicht die Bewegung eines Pferdegallops und steht gleichzeitig für diabolische Kraft. Auch in diesem Werk sind beide Bedeutungsebenen durch das Programm vorgegeben. Der Held, Mazeppa, wird zur Strafe auf ein Pferd gebunden, das dann mit ihm davongaloppiert. Er soll bei diesem „Höllentritt“ zu Tode kommen:

Wie sie Mazeppa trotz Knirschen und Toben,
Gebunden an allen Gliedern, gehoben
Auf das schnaubende Ross,
Dem glühend die weiten Nüstern dampften,
Dess Hufen den bebenden Boden stampften,
Dass er Funken ergoss²⁶⁵,

lautet der erste Vers des Programms – dem gleichnamigen Gedicht von Victor Hugo.

Der erste Abschnitt dieser Symphonischen Dichtung umfasst 19 Takte (bis Buchstabe A) und ist von durchgehenden Achteltriolen-Läufen in den Streichern geprägt. Diese Schicht verdeutlicht den wilden Ritt aus dem Programm. Da der Schicht kein eindeutiges Modell zugrunde liegt, wäre in diesem ersten Abschnitt von einem Quasi-Ostinato zu sprechen. Nach 13 Takten tritt eine ostinate Schicht in Celli und Kontrabässen hinzu, die das auftaktige, drei Zählzeiten umfassende Modell aus zwei ansteigenden Sechzehnteln mit Achtelpause, zwei absteigenden Sechzehnteln mit Achtelpause und einer Viertelpause rhythmisch ostinat wiederholt. Bei A wechselt dann zwar die Faktur des Satzes, nicht aber die Stimmung der Musik. Der Galopp des Pferdes bleibt in den beiden rhythmischen Ostinati der Violinen präsent, die ab Buchstabe A entstehen. Zwei Gruppen aus ersten und zweiten Violinen repetieren ein Modell aus zwei Sechzehnteln und Achtelpause, eine zweite Gruppe der zweiten Violinen ein Modell aus zwei Achteltriolen und einer Viertel. In den zwölf Takten des Abschnitts ab A bis zum ersten Fortissimo-Höhepunkt verlaufen aber auch alle anderen Streicherstimmen rhythmisch ostinat. Diese verschiedenen rhythmisch ostinaten Schichten führen zu einer Steigerung, die im Fortissimo vor Buchstabe B endet. Auch weiterhin dominieren rhythmische Ostinati die Streicherstimmen, bis bei *Un poco più mosso – sempre agitato assai* ein neuer Abschnitt beginnt.

265 Liszt, Franz, *Mazeppa. Symphonische Dichtung No. 6*, hrsg. von der Franz Liszt-Stiftung (Franz Liszts Musikalische Werke, I. Für Orchester, Symphonische Dichtungen Nr. 5 und 6). Leipzig: Breitkopf&Härtel 1909, S. 1 (69).

Liszt unterlegt nicht wie Berlioz einem ganzen Abschnitt ein und dasselbe Ostinato, sondern variiert die rhythmische Schicht in den Streichern. Liszt setzt außerdem im Unterschied zu Berlioz mehrere rhythmisch ostinate Strukturen ein, die das mechanische Wiederkehren der Bewegung quasi mehrdimensional verdeutlichen. Damit knüpft er an Beethovens Technik an, der im vierten Satz der *Pastorale* zwei unterschiedliche ostinate Strukturen kombiniert, um das Geräuschhafte des Donners hervorzuheben. Auch in *Mazeppa* symbolisiert das Triolen-Ostinato zusammen mit der dazukommenden ostinaten Schicht aus Sechzehnteln den Pferdegalopp in direkter Nachahmung und die Diabolik der drakonischen Strafe Mazeppas im übertragenen Sinn. Das Ostinato als programmatisch konstitutives Element wird wie bei Berlioz als feststehendes Klangbild des Pferdegallopps eingesetzt.

Die Symphonie Nr. 5 in E-Dur, *Lenore*, von Raff aus dem Jahr 1872, die bereits 1873 im Druck erschien,²⁶⁶ weist ebenfalls diese Verwendung des Ostinatos auf. Sie besitzt wie die Dritte Symphonie ein Programm und ist in drei Abteilungen gegliedert, umfasst aber trotzdem vier Sätze. Der letzte Satz (dritte Abteilung), mit „Wiedervereinigung im Tode, Introduction und Ballade (nach G. Bürger's ‚Lenore‘)“ überschrieben, handelt vom Tod Lenores, die vor ihrem Ableben von ihrem vermissten (vermutlich gefallenen) Geliebten mit auf einen fantastischen Ritt genommen wird. Auch hier wird der Pferdegalopp durch das ostinat wiederholte Modell aus einer Achtel und zwei Sechzehntel in der Musik dargestellt und wie bei Berlioz und Liszt wohnt diesem Ritt eine negative Bedeutung inne. Das Unheimliche und Geisterhafte schwingt bei diesem Fantasie-Ritt Lenores permanent mit.

Acht Takte nach Beginn eines zunächst durchführungsartig anmutenden Abschnitts (bei Buchstabe E)²⁶⁷ deutet sich erstmals das Galopp-Motiv aus einer Achtel und zwei Sechzehnteln in den Brat-

²⁶⁶ Vgl. Steinbeck/von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik*, S. 161.

²⁶⁷ Eine Durchführung im Sinne der Sonatenhauptsatzform liegt nicht vor. Es werden zwar wie in einer Exposition zwei Themen vorgestellt, allerdings erfolgt (gemäß der programmatischen Handlung) keine Reprise.

schen an; Buchstabe F verdichtet es sich zu einer Kette, die das folgende musikalische Geschehen begleiten wird. 51 Takte lang wiederholt sich die Kette ostinat in den Celli, dann steigen auch die anderen Streicher mit ein und erweitern die Schicht des rhythmischen Ostinatos. Mit dieser Ausdehnung wird das Ostinato präsenter und rückt in den Vordergrund. Im zweiten Takt vor Buchstabe I spielen schließlich alle Streicherstimmen, bis auf die Kontrabässe, ein rhythmisches Unisono aus dem repetierten Galopp-Modell (Abb. 25, S. 355). Diastematisch unterscheiden sich die Linien allerdings. Im Abschnitt zwischen den Buchstaben I und K ereignen sich während des rhythmischen Ostinatos immer wieder Steigerungsbögen, die bis ins Fortissimo reichen. Danach reduzieren sich die Stimmen immer weiter und bei Buchstabe L bricht die ostinate Struktur schließlich auseinander; das Achtel-Sechzehntel-Motiv bleibt aber präsent. Insgesamt umfasst dieses rhythmische Ostinato 126 Takte.

Die programmatisch konstitutive Bedeutung dieses Ostinatos bemerkt auch Matthias Wiegandt: „Zum ostinaten Gestaltungsmittel eignet sich der einmal etablierte rhythmische Impuls, welcher in jedem Takt die viermalige Folge Achtel-zwei Sechzehntel enthält, und der sich erst in der beschleunigenden *Stretta* [...] ändert, ohne dabei den Gedanken an ein Pferdegalopp fortfallen zu lassen.“²⁶⁸ Wie in Berlioz' *La damnation de Faust* versinnbildlicht der durchgehende Rhythmus den Ritt. Die Kontinuität der ununterbrochenen, mechanischen Bewegung wird durch das Ostinato verdeutlicht, dem somit eine konstitutive Bedeutung zukommt. Bei Buchstabe O in der dritten Abteilung von Raffs Fünfter Symphonie verdichtet sich das Modell schließlich noch einmal zu einem rhythmischen Ostinato, das 25 Takte anhält, und auch im nächsten Abschnitt (ab Buchstabe Q) erklingt es in den Violinen für weitere zwölf Takte. Dann wechselt völlig überraschend der Rhythmus: Im 13. Takt nach Buchstabe Q setzen die Streicher mit einer ostinaten Struktur aus Achteltriolen ein – dem Rhythmus aus Liszts *Mazepa*. Mit diesem Wechsel zur Triolen-Struktur – auch hier ein Quasi-Ostinato – wandelt sich auch der musikalische Ausdruck:

²⁶⁸ Wiegandt, S. 214.

Es erklingen schrille Triller der Holzbläser und laute Einwüfe der Blechbläser. Die Dramatik nimmt an dieser Stelle zu: Dissonanzen verstärken den Eindruck des Grotesken. Ob dies der Augenblick von Lenores Sterben ist? Das könnte man zumindest vermuten, denn nach dieser Stretta erklingt ein apothetischer Teil, mit dem die Symphonie endet.

Bei Berlioz, Liszt und Raff zeigt sich das Ostinato als programmatisch konstitutiv. Darüber hinaus wird es in *La damnation de Faust*, *Mazeppa* und der *Lenore*-Symphonie als Klangbild eingesetzt. Es verdeutlicht die wiederkehrende, mechanisch repetierte Bewegung eines Pferdegallops, die in allen drei Werken eine negative Konnotation als Höllen- und Todesritt erfährt. Das Grauen, das Schmerzhaftes und Unheimliche sind dabei die indirekt nachempfundenen Eindrücke. Wie bei der Naturdarstellung durch ein Ostinato weist auch die frappierend ähnliche musikalische Verwirklichung dieses mechanischen Bewegungsablaufs durch ein solches darauf hin, dass das Ostinato in der Programmmusik ein tradiertes Kompositionsmittel ist, das mit bestimmten Topoi wie Natur, Mechanik, Marsch oder Tanz in Verbindung steht.

Dass programmatische Ostinati ganze Abschnitte dominieren, ist dem Programm und außerdem der bei Berlioz einsetzenden Trennung von Melodie und Harmonie geschuldet. Die einzelnen Stimmen des Orchesters können im Dienste des Programms unabhängiger voneinander geführt werden. Dabei ist zu beachten, dass das Satzgefüge aber keineswegs zerstört wird. Es zeigen sich ja hauptsächlich rhythmisch ostinate Passagen im programmatischen Kontext und diese ermöglichen unterschiedliche melodische und harmonische Ausgestaltungen, sodass sie sich trotz unveränderter Rhythmik als einprägsame Ostinati in die Harmonik und den Verlauf eines Satzes eingliedern lassen.

Allen drei unterschiedlichen Vertonungen des Pferdegallops mittels eines Ostinatos ist darüber hinaus gemeinsam, dass sie den Galopp als realistisches Moment in der Musik umsetzen. Damit zeigt sich sowohl in den Sujets dieser programmmusikalischen Werke als auch

in ihrer Ausdeutung durch ostinate Strukturen eine zu dieser Zeit umstrittene Nachahmungsästhetik²⁶⁹. Auch der tonmalerische Aspekt des Pferdegalopps stellt eine Abweichung von der ästhetischen Norm dar. Und zur Tonmalerei ist der ostinate Galopp-Rhythmus Dahlhaus zufolge zu zählen: „Zur Tonmalerei wird außer der musikalischen Kopie akustischer Vorbilder in der Regel auch die tönende Imitation von Bewegungserscheinungen [...] gezählt“²⁷⁰. Das Ostinato als realistisch eingesetztes Mittel ist somit Teil einer neuen Ästhetik und umgekehrt ermöglicht dieser ästhetische Ansatz die Verwendung von exzessiven ostinaten Strukturen. „Musikalischer Realismus – das ‚abstrakt Charakteristische‘, wie Hegel es nannte – manifestiert sich als ästhetische Opposition: als Abweichung und Herausforderung“²⁷¹, legt Dahlhaus dar. Vor allem Berlioz wurde diese neue ästhetische Herangehensweise, dem Ausdrucksgehalt das Primat einzuräumen und auch vor unschönen Klängen und Ausdeutungen nicht zurückzuschrecken, zum Vorwurf gemacht. Liszt und Raff verwenden in ihrer Programmmusik gleichermaßen realistische Elemente, die der Ausdeutung und der Etablierung des „Charakteristischen“ dienlich sind. Fasst man den Begriff des Charakteristischen auch als satz- und werkübergreifendes Stimmungsbild auf, so können insbesondere ostinate Strukturen sowohl den programmatischen als auch den formalen Zusammenhalt herstellen.

2.3.2.5 Ostinatige Bewegungsnachahmung in Liszts *Von der Wiege bis zum Grabe*

Wurden bisher vor allem intensivierende Ostinati in der Programmmusik behandelt, so soll nun ein Ostinato untersucht werden, das eine entspannende und beruhigende Bewegung darstellt. Ein solches Ostinato findet man in Liszts *Von der Wiege bis zum Grabe*. Diese Symphonische Dichtung stellt in mehrerlei Hinsicht eine Besonderheit dar: Nicht nur, dass sie die letzte Symphonische Dichtung Liszts ist – sie wurde zudem auch mit einem großen zeitlichen Abstand zu den anderen komponiert –, sondern auch ihre direkte Bewegungs-

²⁶⁹ Vgl. Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, S. 37.

²⁷⁰ Ebd., S. 28.

²⁷¹ Ebd., S. 49.

nachahmung und Programmausdeutung stellen eine Ausnahme dar. Diese finden sich selten in Liszts Symphonischen Dichtungen, denen eher innere Zustände und Vorstellungen als Programme zugrunde liegen.

Die Symphonische Dichtung beginnt im ersten Teil, „Die Wiege“, mit Pendelbewegungen. In der Bratsche entwickelt sich ab T. 13 ein Motiv, das 19 Takte lang als rhythmisches Ostinato wiederholt wird und die wiegende Bewegung ausdeutet. Das Modell besteht aus einer Viertel, einer Viertel mit angebundener Achtel, einer Achtel und einer weiteren Viertel und umfasst genau einen Takt (Bratschen, T. 13). Dieses Modell wird einige Takte strikt ostinat wiederholt, wechselt dann aber die Tonhöhe, sodass insgesamt von einem rhythmischen Ostinato gesprochen werden muss. Ab a tempo (T. 51) wiederholt sich das Ostinato in den Bratschen für weitere 15 Takte.

Die Pendelbewegung der Bratsche hat neben ihrer direkten programmatischen Deutung als Wiege-Bewegung auch eine entspannende Wirkung, da jeder abrupte Wechsel und schroffe Kontrast vermieden wird, was auch die Spielanweisung verdeutlicht: Die Bewegung ist *legato e dolce* zu spielen. Anders als in den Beispielen von Berlioz, Wagner und Raff ist das programmatische Ostinato hier beruhigend eingesetzt. Seine beständige Wiederholung ist nicht verstörend oder grotesk. Die ebenfalls mechanisch wiederkehrende Wiegebewegung verleiht diesem Teil stattdessen einen fließenden, weichen und ruhigen Charakter und ist schlussendlich ebenfalls konstitutiv für den ersten Teil dieser Symphonischen Dichtung.

2.3.2.6 Die gleichförmige Bewegung des Spinnrads in Dvořáks *Zlatý Kolovrat* (*Das goldene Spinnrad*)

Die Symphonische Dichtung *Zlatý Kolovrat* (*Das goldene Spinnrad*) basiert programmatisch auf einer Ballade aus der *Kytice*, einer Gedichtsammlung von Karel Jaromír Erben.²⁷² Das Spinnrad ist dabei das zentrale Element der Geschichte, denn beim Spinnen erzählt es dem König

272 Vgl. Döge, Klaus, *Antonín Dvořák. Leben, Werke, Dokumente*, Zürich, Mainz 1997, S. 291.

von dessen ermordeter Braut. Der König entdeckt so, dass er betrogen wurde, und durch einen Zauber kann seine Geliebte wieder lebendig gemacht werden.²⁷³

Das goldene Spinnrad beginnt mit programmatischen Ostinati, die die gleichförmige Bewegung des Spinnrads nachempfinden. Erzeugt wird diese Assoziation mithilfe von Ostinati, die gleichzeitig ablaufen: Im Zentrum steht von Anfang an die Triolenbewegung der Celli (Abb. 26, S. 355). Ergänzt wird diese von Ostinati in Schlagwerk und den Kontrabässen. In allen Stimmen wiederholen sich Modelle, die jeweils den ersten Takt umfassen. Das Modell der Celli ist schwer greifbar, da der gleichförmige Rhythmus zwar im Zentrum steht, die Diastematik der Achteltriolen aber variiert. Deshalb ist die Triolenkette als ein Quasi-Ostinato zu bezeichnen. Da diese drei Schichten und auch das fanfarenhafte Thema der Hörner (T. 9) bis in T. 37 auf der gleichen harmonischen Grundlage (F-Dur) verharren, entsteht der Eindruck der Gleichförmigkeit. Die mechanische Bewegung, die durch die zusammen erklingenden Schichten im tiefen Register des Orchesters entsteht, bildet einen starken Kontrast zum Fanfarenthema (das programmatisch im Zusammenhang mit dem König gesehen werden kann). Durch ihre programmatische Bedeutung und diese Kontrastwirkung werden die ostinaten Strukturen im Verbund einprägsam.

Insgesamt bestimmt diese ostinate Bewegung den gesamten ersten Abschnitt bis in T. 37. Auch darüber hinaus bleibt die Triolenkette in den Celli bis zum ersten Höhepunkt in T. 53 erhalten. Dieses Quasi-Ostinato ist ein eindrückliches Beispiel für die ostinate Wirkung, die ein solches entfalten kann, obwohl sich kein eindeutiges Modell festlegen lässt. Mit dem Tuttiensatz in T. 61 erklingen auch die Ostinati aus T. 1 erneut. In einer decrescendierenden Passage verebben sie schließlich. Diese programmatisch bedeutsamen Strukturen kehren in der Symphonischen Dichtung mehrfach wieder – und zwar stets in Kombination mit dem Fanfarenthema: so beispielsweise von T. 223 bis T. 246 ebenfalls in F-Dur und wiederum gegen Ende decrescendie-

273 Vgl. ebd., S. 292.

rend. In T. 774 erscheinen das mehrschichtige Ostinato und das Fanfarenthema erneut, allerdings sowohl in der Tonart (H-Dur) als auch in der Diastematik verändert. Die Triolen erklingen nun strikt ostinat auf einer Tonhöhe (fis) und scheinen an dieser Stelle auch das Fanfarenthema zu beeinflussen, das vermehrt von Achteltriolen durchsetzt ist. Diese Passage umfasst 28 Takte und mündet schließlich in einen Höhepunkt.

Wie auch Liszts Symphonische Dichtungen basiert *Das goldene Spinnrad* auf einer freien Form, in der Abschnitte wiederkehren. Das mehrschichtige Ostinato, das die mechanische, gleichförmige Bewegung ausdrückt, ist somit gleichermaßen bedeutend für Programm und Form, denn es wird direkt ausdeutend für einen programmatisch zentralen Aspekt eingesetzt und es ist charakteristisch für einen Abschnitt in der Form. Durch seine Wiederkehr und vor allem durch seinen Wiedererkennungseffekt, der vom Ostinato und dem Fanfarenthema bedingt wird, entsteht hier zusätzlich zur Programmausdeutung eine gliedernde Wirkung.

2.3.3 Fazit zur direkten Programmausdeutung mittels eines Ostinatos

Auch in der Funktion als Mittel zur direkten Programmausdeutung zeigt sich das Ostinato als ambivalentes Phänomen. Naturthematiken werden ebenso wie mechanische Bewegungsabläufe mit einem Ostinato verdeutlicht. Diabolisch und unheilvoll konnotierte und entspannende Bewegungen können gleichermaßen mit einem Ostinato gestaltet werden. Allerdings ist es auch hier nicht das Ostinato allein, das den programmatischen Bedeutungshorizont ermöglicht. Das musikalische Umfeld der jeweiligen Werke trägt auch noch mit anderen Mitteln dazu bei. Gemeinsam ist allen untersuchten ostinaten Strukturen aber, dass es sich überwiegend um rhythmische Ostinati, wenn nicht sogar nur quasi-ostinate Strukturen handelt, die flexibler erscheinen als strikte. Obwohl sie weniger plakativ wirken und sich besser in das Gesamtgefüge integrieren, ist ihre Einprägsamkeit stets gegeben. Dies hängt wiederum damit zusammen, dass sie als direkte

Nachempfindung eines programmatischen Aspekts sofort mit diesem assoziiert werden. Ihre konstitutive Bedeutung erfahren diese ostinaten Strukturen daher allein aus dem Programm. Sie können zwar auch motivisch bedeutsam sein, dieser Aspekt tritt aber hinter der direkten Programmausdeutung zurück. Die untersuchten, programmatisch konstitutiven Ostinati bilden daher oftmals einen Kontrast zur motivisch-thematischen Schicht und stellen nicht das musikalische Hauptgeschehen dar. Dennoch würde ohne ihr Vorhandensein ein fundamentaler Teil des jeweiligen Werkes oder Satzes fehlen – wenn nicht sogar der entscheidende, programmatische Verknüpfungspunkt.

Für die Formgestaltung stellen vor allem lange Ostinati eine Besonderheit dar. Die Möglichkeit, lange andauernde rhythmisch ostinate Strukturen in die Form zu integrieren, entsteht zwar durch das Programm, selten wird aber wie bei Berlioz eine ganze Szene von einem Ostinato unterlegt. Da aber die besprochenen Ostinati überwiegend nur zeitweise im Vordergrund stehen, lassen sie sich in eine freie Verlaufsform, wie sie bei Berlioz, Liszt, Wagner und Raff vorherrscht, einfügen. Durch dynamische und auskomponierte Blenden können sie so zwischen Vorder- und Hintergrund changieren, während strikte Ostinati durch ihre höhere Einprägsamkeit eher in den Vordergrund drängen.

Rhythmische Ostinati können aufgrund der Freiheit in der Diastematik zudem Bewegungen besser ausdrücken: Der ostinaten Gestaltung des Pferderitts beispielsweise liegt ein Vorwärtsdrängen zugrunde, das in einem strikten Ostinato weniger gut darstellbar wäre. Die Statik von Ostinati wird also in den besprochenen Passagen durch rhythmischen Ostinati oder Quasi-Ostinati umgangen, die dem Entwicklungsgedanken der Form und ihrem harmonischen Verlauf nicht entgegenstehen.

2.3.3.1 Anmerkungen zum rhythmischen Ostinato und der Sequenz

Die diastematisch immer unterschiedlich gestalteten rhythmischen Ostinati lassen die bereits in [Kapitel 2.1.2](#) der Terminologie erörterte Nähe zur Sequenz erkennen. Im Zusammenhang mit den Beispielpas-

sagen sollen daher einige weitere Anmerkungen zum rhythmischen Ostinato und der Sequenz erfolgen, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu verdeutlichen.

Eine Sequenz wird von Pfannkuch als eine „Folge ein- oder mehrmaliger, aufsteigend oder absteigend versetzter oder transponierter Wiederholung(en) eines gestalthaft strukturierten [...] musikalischen Zusammenhanges“²⁷⁴ definiert. Demgemäß kann sie entweder ein melodisches oder ein harmonisches Modell wiederholen. In der Art, wie diese Wiederholung erfolgt, unterscheidet man die intervallisch getreue, in der Tonart bleibende Sequenz (tonal oder diatonisch genannt) von der ebenfalls intervallgetreuen aber modulierenden (und somit realen) Sequenz. Häufig gibt es aber auch Sequenzen, die weder intervallgetreu noch in der Tonart bleiben. Diese Erscheinungsformen trotzdem als Sequenz zu benennen, liegt dann auf der Hand, wenn ein Modell wiederholt wird, das als solches am Rhythmus, der diastematischen Gestalt oder der Melodik eindeutig erkennbar ist. Es sollte bei einer Sequenzierung also, wie auch beim Ostinato, eine Gesetzmäßigkeit auszumachen sein, nach der vorgegangen wird, beispielsweise wenn sich die Intervalle eines Modells sukzessive erweitern oder je nach einer bestimmten Anzahl von Wiederholungen eine Veränderung eintritt.

Wie beim Ostinato wird übrigens auch bei der Sequenz die Stauungswirkung oft kunstvoll ausgenützt, indem das Sequenzmotiv erst auf gleicher Tonhöhe wiederholt wird, ehe es zu rückender Wiederholung gelangt; psychologisch gesehen ist das im Grunde ein einfaches Mittel, erst Bewegungsspannung vor fließender Bewegung zu erzeugen.²⁷⁵

In Abgrenzung zum Ostinato gilt, dass zwar jeder Sequenz ein rhythmisches Ostinato zugrunde liegt, aber weder ein harmonisches noch ein melodisches, da diese Parameter durch den Charakter der Sequenz

²⁷⁴ Pfannkuch, Wilhelm, Art. „Sequenz (satztechnischer Begriff)“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Sachteil 8, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1998, Sp. 1286.

²⁷⁵ Kurth, S. 283.

auf- oder absteigend variiert werden. Ein striktes Ostinato unterscheidet sich also deutlich von dem verändernden Charakter der Sequenz. Ob trotz einer Sequenz eine Ostinatowirkung durch den gleichbleibenden Rhythmus entsteht, kann nur im individuellen Fall beurteilt werden. Generell tritt eine tonale, diatonische und auch reale Sequenz durch ihre systematische Variation stark in den Vordergrund und drängt somit den unveränderten Rhythmus in den Hintergrund.

Die untersuchten rhythmischen Ostinati in der Programmausdeutung weisen allesamt keine Sequenzen auf: Ihre Diastematik und Intervallik wird völlig frei gehandhabt. Die Modelle werden in den Tonhöhen an- und absteigend und in den Tonabständen variiierend gestaltet. Da keine Sequenz vorliegt, kann das rhythmische Ostinato an diesen Stellen entsprechend präsent werden – nicht zuletzt auch wegen seiner programmatischen Bedeutung. Bei Sequenzen stellt sich also meist kein Ostinato ein, obwohl der Rhythmus unverändert bleibt. Eine Ausnahme davon stellt die bereits als Strukturelement untersuchte Passage in Raffs Dritter Symphonie dar, die zudem dem „Mannheimer Crescendo“ nahesteht (vgl. 1.1.2.3). Hier steht trotz Sequenzierung das Ostinato im Vordergrund.

In der *Faust*-Symphonie von Liszt lässt sich ebenfalls ein Zusammenwirken von Sequenz und rhythmischem Ostinato untersuchen: Der erste Satz ist dem Charakter Fausts zugeordnet. Ab *Meno mosso*, *misterioso e molto tranquillo*, bei Buchstabe I, lässt sich die achtmalige Wiederholung eines zweiktigen Modells in den Streicherstimmen nachverfolgen (Abb. 27, S. 356). Zunächst findet eine identische Wiederholung statt, dann aber ändern sich Harmonik und Diastematik des Modells. Schließlich vollzieht sich nach je vier Takten ein Wechsel auf harmonischer und melodischer Ebene. Rhythmisch bleiben alle acht Wiederholungen in allen Stimmen identisch. Bei diesen acht rhythmisch gleichen Wiederholungen über 16 Takte tritt neben der Sequenzierung das Ostinato in den Vordergrund. Das mag an der langsam erfolgenden Sequenzierung nach jeweils vier Takten liegen; die Stelle ist jedenfalls in ihrer Machart und Wirkung einzigartig. Die Musik kreist in sich, es findet keine motivisch-thematische Fort-

führung statt, die sich auch auf der rhythmischen Ebene bemerkbar machen würde. Damit entsteht der Eindruck stillstehender Zeit, zu dem außerdem die Haltetöne der Bläser, Celli und Kontrabässe beitragen. Festzuhalten bleibt bezüglich dieses besonderen Abschnitts, dass das Ostinato trotz der Sequenz ein zentrales Gestaltungsmittel ist und hier vermutlich im programmatischen Sinne zur Erzeugung einer Atmosphäre genutzt wird.

2.3.4 Indirekte Programmausdeutung durch Ostinati

Stimmungsbilder, Kolorit und Ambiente können in musikalischer Hinsicht auch dann durch ein Ostinato bewirkt werden, wenn es nicht direkt einen Programmaspekt ausdeutet. Dieses indirekte Erzeugen von Atmosphäre und Stimmung wurde bisher in Kombination mit einer konkreten Nachahmung beobachtet. Das Stimmungsbild des Grotesken, das bereits in der „Marche Funèbre“ aus der *Symphonie fantastique* von Berlioz, dem dritten Satz aus Mahlers Erster Symphonie und Ruffs Fünfter Symphonie thematisiert wurde, spielt auch in weiteren symphonischen Werken des 19. Jahrhunderts eine Rolle. Das Ostinato wird sowohl in Berlioz' *Symphonie fantastique* und Liszts *Dante-Symphonie* als auch in Čajkovskijs *Manfred-Symphonie* eingesetzt, um indirekt das Programm zu verdeutlichen.

2.3.4.1 Eine groteske Klangkulisse: Ostinati in Berlioz' *Symphonie fantastique*

Im fünften Satz der *Symphonie fantastique*, „*Songe d'une Nuit du Sabbat*“, zeigt sich das Groteske in der Musik unter anderem in ostinaten Strukturen: Diese werden übereinandergeschichtet und erklingen in Dissonanz zueinander. Damit stellen sie ein Beispiel für die indirekte, nicht exakt nachahmende Programmausdeutung dar. Dass dabei auch gattungsinhärente Ostinati den Tanz der Hexen verdeutlichen, zeigt, wie umfassend das Programm in der Musik umgesetzt wird. Außerdem wird deutlich, dass Ostinati – wie bereits schon an anderen Stellen belegt wurde – meistens mehrere Deutungsebenen innewohnen können.

Ab T. 21 wird die „*idée fixe*“, die in allen Sätzen der *Symphonie fantastique* präsent ist und hier in der Klarinette karikiert wird, von einem gleichbleibenden Rhythmus in der Pauke untermalt. Das Modell dieses Ostinatos aus einer Viertel und einer Achtel korrespondiert mit dem Rhythmus, in dem die „*idée fixe*“ erscheint. In diesem tänzerischen Rhythmus manifestiert sich die Vorstellung des Hexentanzes, die Berlioz mit seinem Programm hervorruft.²⁷⁶ Nicht zufällig erinnert dieser Rhythmus an eine Tarantella, einen „Volkstanz [...], der in Mittel- und Süditalien und auf den Inseln beheimatet ist“²⁷⁷. Charakterisiert wird er als „*danza di possessione*“ und als „ekstatische[r] Tanz“²⁷⁸. Zu seinen Merkmalen gehört der „binäre Rhythmus (einfach oder zusammengesetzt, insb. 6/8-Takt, auch 3/8 und 12/8 [...])“²⁷⁹, was sich auch in der Passage ab T. 21 zeigt. Das Ostinato, das die „*idée fixe*“ begleitet, ist also zunächst als ein gattungsinhärentes zu begreifen und in zweiter Hinsicht in seiner Machart als ein stimmungsbildendes. Da diese ostinate Struktur zusammen mit anderen Ostinati an der Entstehung einer grotesken Klangkulisse mitwirkt, wird sie in diesem Kapitel und nicht gesondert thematisiert.

Das achttaktige Tarantella-Ostinato bildet ab T. 21 das Klangfundament für die Klarinettenstimme, in der die „*idée fixe*“ verzerrt erklingt. Ab T. 40 wiederholt sich die Karikatur der „*idée fixe*“ in der Es-Klarinette, wiederum von einem rhythmischen Ostinato im Tarantella-Rhythmus untermalt – dieses Mal in den Oboen und den übrigen Klarinetten. Das Modell dieses begleitenden Ostinatos ist dasselbe aus Viertel und Achtel wie aus T. 21 in der Pauke und wird über 17 Takte repetiert. In den Holzbläserstimmen erklingt somit zu Beginn des Satzes ein Tanz der die Programmatik des Hexensabbats, die dem Satz zugrunde liegt, ausdeutet. Die Ostinati der Holzbläser

276 Berlioz, *Symphonie fantastique*, S. 4: „La mélodie aimée reparait encore, mais elle a perdu son caractère de noblesse et timidité; ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque;“

277 Cofini, Marcello, Art. „Tarantella“, übersetzt von Daniel Brandenburg, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Sachteil 9, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1998, Sp. 409.

278 Ebd.

279 Ebd. Sp. 415.

sind damit zwar gattungsinhärent, aber gleichzeitig auch programmatisch und stimmungsbildend, was vor allem über dissonante Klänge und die Schichtung von ostinaten Strukturen erreicht wird.

Ab T. 47 tritt eine weitere ostinate Struktur in den Fagotten mit dem Modell aus vier Sechzehnteln und Achtpause hinzu (Abb. 28, S. 359). Der Abschnitt der karikierten „idée fixe“ kulminiert schließlich nach einer Steigerung in T. 65 ff. Zuvor wurden die Ostinati der Bläser von zwei ebenfalls rhythmischen Ostinati in Violinen und Bratschen abgelöst, die 13 Takte lang, bis zum Höhepunkt, andauern.

Der nächste musikalische Abschnitt wird von dem Glockenmotiv aus c'-c'-g dominiert, das erstmals in T. 102 erklingt. Sein Umfang von 7½ Takten bleibt bei seinen elf Wiederholungen (Mitternacht antizipierend) gleich. Da aber die Anzahl der Pausentakte zwischen dem Glockenthema immer variiert, kann man hier nicht von einem Ostinato sprechen. Im folgenden Abschnitt, „Dies Irae“, bildet das Glockenmotiv einen programmatischen Klanghintergrund, über dem sich die Totensequenz Dies Irae als Cantus firmus düster abhebt. Auch hier kommt es ab T. 187 für 20 Takte zu einem Ostinato in der Großen Trommel, dessen Modell einen Takt umfasst (T. 187). Das Ostinato ist begleitend, hat aber programmatische Bedeutung: Es sorgt in seiner hintergründigen und untermalenden Funktion für eine bedrohliche und groteske Stimmung. Diese Art des subtilen Einsatzes von Ostinati unterscheidet sich signifikant von der direkten Programmausdeutung durch das Glockenmotiv und das Dies Irae.

Am Ende der „Ronde du Sabbat“, in T. 395, beginnt eine ostinate Struktur auf dem erreichten Fortissimo-Niveau, die im Großteil der Stimmen über acht Takte ostinat verläuft. Das Orchester ist dabei in zwei Teile gespalten: Die erste Gruppe repetiert ihren synkopischen Rhythmus auf derselben Tonhöhe über acht Takte und die zweite Gruppe beginnt in T. 399 mit einem gegenläufigen Rhythmus aus Vierteln. Das synkopische Ostinato bildet den Höhepunkt der „Ronde

du Sabbat“. Sein Modell besteht aus einem vollen Takt (vgl. T. 395) und seine Funktion ist zunächst die eines Strukturelements an einem Höhepunkt.

Die Häufigkeit der Ostinati in diesem Satz machen sie zu einem konstitutiven Teil, was die Ausdeutung der grotesken Stimmung des Satzes betrifft. Sind sie im Einzelnen als Strukturelemente anzusehen, oder als gattungsinhärente Ostinati, so kommt ihnen im Gesamten die Rolle der indirekten Programmausdeutung zu. Sie rufen zusammen mit anderen musikalischen Mitteln eine Atmosphäre des Grauens hervor, wie sie dem mitternächtlichen Hexensabbat entspricht, den Berlioz in diesem Satz evozieren will: „Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce, réunis pour ses funérailles.“²⁸⁰

Irrwitz und Groteske erreichen im dritten Teil des fünften Satzes, „Dies Irae et Ronde du Sabbat ensemble“, schließlich ihr größtes Ausmaß. Dies spiegelt sich auch in zahlreichen rhythmisch ostinaten Strukturen wider. Das klanglich verzerrte Ostinato in Violinen und Bratschen in T. 444 ist ein signifikantes Beispiel für die stimmungsbildende Kraft eines Ostinatos in Kombination mit der entsprechenden Instrumentation. Der Rhythmus des Modells aus T. 440 wird mit der Holzseite des Bogens (*col legno*) gleichsam getrommelt. Sein Effekt ist Verfremdung und klangliche Verzerrung, und damit trägt es zum wahnwitzigen, absurden Charakter des Abschnitts bei, der sich in immer neuen musikalisch grotesken Ideen entlädt. Da ab T. 444 in den Celli und Bässen der Rhythmus der „*idée fixe*“ aus T. 21 wiederkehrt und damit die Assoziation des Hexentanzes, kann die ostinate Struktur der Violinen hier ebenfalls als Element der Tarantella gesehen werden. Die immer rauschhaftere, stimmungsbildende Wirkung wird dadurch noch verstärkt.

280 Berlioz, *Symphonie fantastique*, S. 4.

Die letzten 13 Takte der *Symphonie fantastique* sind von ein- bis zweitaktigen Modellen dominiert, die sich ab T. 512 immer wieder in unveränderter Gestalt wiederholen; beispielsweise die ganztaktige Achtelrepetition und zwei Sechzehntelaufgänge in Piccolo und Es-Klarinette. Die so aufgebaute Energie mündet schließlich in T. 520 in reine Achtelrepetitionen, die über vier Takte andauern und in den Schlussakkord übergehen. Hartmut Schick spricht bei dieser Schlussstretta von einem „Sinnbild des sich orgiastisch zuspitzenden Hexentanzes“²⁸¹. Er vertritt die These, dass Berlioz in diesem Satz seiner *Symphonie fantastique* den formalen Aufbau aus dem Finale der Neunten Symphonie von Beethoven parodiert:

In seiner musikalischen Gestik unterscheidet sich dieser Schluss nur unwesentlich vom *Prestissimo-Schluss* der Neunten Symphonie, einem Schluss, der ja ebenfalls etwas Orgiastisches hat und alles in einen rauschhaften Strudel zieht mit seiner exaltierten Musik, die in ganz neue Dimensionen der Geschwindigkeit und Lautstärke vorstößt.²⁸²

Dieser stimmige Vergleich lässt sich auch auf die Ostinatobehandlung übertragen: Wie bereits in [Kapitel 1.2.1.1](#) erörtert, kommt es im *Prestissimo* des Finales der Neunten zu einem achttaktigen strikten Ostinato, das das ganze Orchester miteinbezieht. Berlioz lässt zwar das ganze Orchester rhythmisch unisono Achtel repetieren – allerdings nur vier Takte lang. Die Wirkung der Passage unterstreicht aber dennoch Schicks These.

Wie in den Erörterungen zum Ostinato als Strukturelement zeigt sich auch hier, dass ostinate Strukturen nicht ohne Weiteres die vier- bis achttaktigen Grenzen überschreiten, trotz der auf die Spitze getriebenen Grotteske und Absurdität in der Musik. Dies ist nur möglich, wenn sie rhythmisch ostinat gestaltet und eher dem Hintergrund verhaftet sind. Oder wenn sie als gattungsinhärente Ostinati – wie hier

281 Schick, Hartmut, „Parodie als Hommage. Berlioz’ ‚Symphonie fantastique‘ und Beethovens 9. Symphonie“, in: *Mozart im Zentrum. Festschrift für Manfred Hermann Schmid zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Ann-Katrin Zimmermann, Tutzing 2010, S. 364.

282 Ebd.

die Tarantella-Strukturen – legitimiert sind. Werden sie vordergründig als strikte Ostinati an Höhepunkten eingesetzt, so bleiben sie innerhalb der „carrure“ und überschreiten die aus der Periodenbildung stammenden Grenzen nicht. Ostinati erfüllen in diesem Satz gerade in der untermalenden Funktion die Aufgabe der Stimmungsbildung. Sowohl begleitende Ostinati als auch vordergründige sind dabei dem Programm geschuldet. „Bruits étranges, gemissements, éclats de rire, cris lointains auxquels d’autres cris semblent répondre“²⁸³, zählt Berlioz auf. Die textlich festgelegte Programmatik dient damit als Legitimation für das Hässliche, Abstoßende und Dämonische, das in der Musik ausgedrückt werden soll. In diesem Zusammenhang steht auch das Ostinato allgemein in diesem Satz: Es verdeutlicht den außermusikalischen Kontext, gleichzeitig ist es aber eben das Programm, welches das außergewöhnliche Auftreten der Ostinati ästhetisch rechtfertigt. Günther Metz, der das Ostinato in Paul Hindemiths Werk untersucht, stellt eine Verbindung zwischen Ostinati und dem Themenfeld des Magischen und Dämonischen her: „Magie und Beschwörung bedürfen der Wiederholung von Gesten und Worten.“²⁸⁴ Er listet hierfür Beispiele aus Hindemiths Schaffen auf. Diesen Wesenszug des Ostinatos findet man, wie eben untersucht, bereits bei Berlioz. Einerseits in vordergründigen Ostinati, wie Metz’ Ausführungen verdeutlichen: „Wahn und Dämonie ist die magische Formel adäquat, die ihre bohrende Eindringlichkeit bezeichnet“²⁸⁵ und andererseits als hintergründige, untermalende und stimmungsbildende Ostinati, die den Gesamteindruck beeinflussen. Beide Male zeigt sich eine ostinate Struktur als charakteristisches Kompositionsmittel. Starobinski sieht die Legitimation des Ostinatos genau in dieser Funktion: der Darstellung des Charakteristischen.²⁸⁶

283 Berlioz, *Symphonie fantastique*, S. 4.

284 Metz, Günther, *Melodische Polyphonie in der Zwölftonordnung. Studien zum Kontrapunkt Paul Hindemiths*, Baden-Baden 1976, S. 221.

285 Ebd.

286 Vgl. Starobinski, S. 22: „C’est pourquoi cet ostinato [le motif obstiné], plus que tout autre, appelle une justification, qu’il trouve dans la fonction de caractérisation.“

Im Gegensatz zur direkten Programmausdeutung fungieren die Ostinati hier nicht als realistische oder tonmalerische Elemente, sondern als charakteristische. Dies gilt auch für die gattungsinhärenten Strukturen des ekstatischen Tarantella-Tanzes. Auch sie verweisen über den Tanz hinaus auf Wahnsinn und Rausch, wofür der Tanz allgemein steht.

Das Charakteristische kann, laut Dahlhaus, auch als Stimmungsbild gesehen werden, wenn „Situationen und Gefühle musikalisch ausgemalt werden“²⁸⁷, wie er es in Bezug auf Beethovens Klaviersonate Nr. 26 in Es-Dur op. 81a, einer „Sonate caractéristique“ konstatiert. Der Begriff des Charakteristischen wird zwar durch Dahlhaus von allen Seiten ausgeleuchtet, bleibt aber letztendlich unklar, da er sowohl in Kritiken wie in Apologien verwendet wird.²⁸⁸ Bei Berlioz wurde das Charakteristische oftmals negativ als Realismus ausgelegt, der wiederum „als Einseitigkeit, als Abweichung von der ästhetischen Universalität der Beethovenschen Symphonien“²⁸⁹ verurteilt wurde. Die Ästhetik des Hässlichen, die durch Berlioz’ exaltierte Programmausdeutung in die Symphonik kam, sieht Dahlhaus wiederum als Pointierung einer Ästhetik des Charakteristischen.²⁹⁰ Das Ostinato als Kompositionsmittel tritt im letzten Satz der *Symphonie fantastique* weniger direkt programmatausdeutend oder tonmalerisch auf als vielmehr stimmungsbildend. Während Tonmalerei eher mit dem Realismus in Zusammenhang gesehen werden kann, weisen die hier untersuchten, gattungsinhärenten und stimmungsbildenden Ostinati eine Nähe zum Charakteristischen auf. Die Berlioz’sche Ästhetik bedient sich beider: den ostinaten Strukturen, die durch den Tanz legitimiert sind, und rein stimmungsbildenden Ostinati. Zusammen leisten sie einen konstitutiven Anteil zur Entstehung der einmalig grotesken Klangkulisse des Finales der *Symphonie fantastique*.

287 Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 220.

288 Vgl. ebd., S. 225.

289 Ebd., S. 226.

290 Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, S. 54.

2.3.4.2 Die Hölle als Stimmungsbild im „Inferno“ der *Dante-Symphonie* von Liszt

Im ersten Satz der *Dante-Symphonie*, „Inferno“, setzt Liszt wie Berlioz ostinate Strukturen ein, um die Thematik der Hölle zu verdeutlichen. Dies lässt sich an drei Passagen erläutern, bei denen das Ostinato im Vordergrund steht. Ostinat Hintergründstrukturen wie bei Berlioz sind in der *Dante-Symphonie* und allgemein in Liszts Symphonik selten. Liszt wendet selbst in untermalenden Stimmen Sequenzen und rhythmische Variation an, sodass kaum strikte Ostinati entstehen können.

Im letzten Drittel des Satzes kommt es ab T. 406 aber zu einem rhythmisch ostinaten Wechselspiel zwischen Bratschen und Klarinetten (Abb. 29, S. 360). Dabei bilden diese gemeinsam die erste Gruppe und die Bratschen alleine die zweite. Insgesamt liegt diesem Wechselspiel ein Modell zugrunde, das aus vier Takten (vgl. T. 406–409) besteht. Die beiden Gruppen ergänzen sich dabei taktweise und das Ostinato beruht auf fünf Wiederholungen des Modells. Das viertaktige Modell stammt aus dem Thema, das erstmals im Allegro frenetico (Quasi doppio movimento) in T. 64 ff. erklingt. In T. 406 erscheint es im Vergleich mit der ursprünglichen Gestaltung in den Notenwerten gestreckt. Zu diesem rhythmischen Ostinato tritt zeitgleich eine zweite rhythmisch ostinate Schicht in Fagott und Cello hinzu, deren Modell aus einem Takt (vgl. T. 406) besteht. Es wird motivisch von der Paukenstimme aus T. 395 ff. abgeleitet, erklingt zwölfmal, wird dann variiert und verliert sich schließlich ganz.

Der Abschnitt von T. 395 bis T. 425 ist von diesen Ostinati geprägt, die durch die reduzierte Instrumentierung im Vordergrund stehen. Bei T. 435 kehrt das Wechselspiel wieder, dieses Mal aber in den Violinen und Oboen. Die ostinaten Strukturen stehen in diesem Satz selbstverständlich mit dem Programm in Verbindung, das Richard Pohl in seiner Einleitung zur *Dante-Symphonie* schildert: „Abgrund auf Abgrund öffnet sich vor unseren Blicken, wir gewahren jene grausigen Tiefen, welche von Höllenkreis zu Höllenkreis abwärts, bis hinab

zur schauerhaftesten Qual, zur Raserei der Verzweiflung stürzen.“²⁹¹ Das ostinate Wechselspiel der Klarinetten und Bratschen will Liszt als „lästerndes Hohngelächter aufgefaßt [haben], sehr scharf markiert in den beiden Klarinetten und den Violon“²⁹². Damit erfüllt dieses Ostinato neben seiner indirekt nachempfindenden auch eine direkte Programmausdeutung.

Vor allem gegen Ende des ersten Satzes treten verstärkt Ostinati in den Vordergrund, wie beispielsweise am Höhepunkt in T. 563 (*Più mosso*). Diese Passage mit dem zunächst rhythmischen (ab T. 557) und nach der Steigerung strikten Ostinato, das aus dem Modell aus Achteltriolen und Viertel besteht, wurde bereits im [Kapitel 1.2.1.3](#) unter dem Gesichtspunkt der Höhepunktgestaltung untersucht. Die Intensität an diesem Höhepunkt, wo das Ostinato über zehn Takte in den Streicherstimmen (ausgenommen die Kontrabässe) dominiert, steht ebenfalls im Kontext des „Infernos“ und verdeutlicht mit seiner quasi nicht endenden Wiederkehr die Qualen in der Hölle.

Nach diesen beiden Ostinati kommt es im weiteren Schlussverlauf ab T. 604 in Fagotten, Celli und Bässen zu einer dritten signifikanten ostinaten Struktur. Diese besteht aus einem zweitaktigen Modell, das verwandt ist mit demjenigen aus dem Abschnitt T. 230 bis T. 260. Bis zum nächsten Höhepunkt (T. 626) wiederholt es sich rhythmisch ostinat elfmal. Das Ostinato ist Teil der Steigerungsbewegung, die sich von T. 604 bis zum dreifachen *Forte* in T. 626 vollzieht. Dabei wird es sukzessive verstärkt: Zuerst setzt in T. 608 die Bassklarinetten ein und dann in T. 616 Posaunen und Tuba. Das Ostinato wird also von Liszt durch den Stimmenzuwachs mit einer auskomponierten dynamischen Steigerung versehen.

291 Pohl, Richard, „Einleitung zu Liszt’s Dante-Symphonie“, in: *Franz Liszt Eine Symphonie zu Dante’s Divina Commedia für großes Orchester und Sopran- und Alt-Chor, für Piano forte zu zwei Händen* von Th. Forchhammer, Leipzig: Breitkopf&Härtel, S. 2.

292 Liszt, Ferenc, *Eine Symphonie zu Dantes Divina comedia. Für Frauenchor und Orchester*, hrsg. von Imre Sulyok, Taschenpartitur, Budapest: Editio Musica 1970, S. 68.

Alle drei ostinaten Strukturen stehen im programmatischen Kontext des Satzes für negative Empfindungen und Eindrücke, die auf musikalischer Ebene das Qualvolle des „Infernos“ verdeutlichen. Ganz im Sinne von Schmid's These über bildhafte Musik,²⁹³ bildet die Musik hier mit ihren Mitteln das Groteske, Quälende, Enervierende, nicht Auszuhaltende ab: mit der beständigen Wiederholung als einem quasi unmusikalischen Element. Das Bild, das hier evoziert werden soll, ist ein atmosphärisches. Es ist keine direkte Programmausdeutung, sondern vielmehr ein Stimmungsbild, das Liszt heraufbeschwört. Das Ostinato funktioniert hier in seinen verschiedenen Ausprägungen als ein musikinhärentes Element, das dieses Programm ohne direkte Nachahmung in der Musik auszudrücken vermag, indem es ins Negative überspitzt wird. In der Gestaltung der erklingenden Musik ist eine Konnotation angelegt, die ins Negative tendiert und gemäß der Programmmusik – auch wenn Schmid diese nicht als Hauptgegenstand seiner Untersuchung sieht – gilt: „Der Hörer wird über das Erklingende hinaus auf etwas Zweites verwiesen.“²⁹⁴ Dieses Zweite, Außermusikalische, ist in diesem Fall ein Stimmungsbild des Unbehagens, Grauens und der Groteske, das mit extremen musikalischen Mitteln, wie einem Ostinato, evoziert wird. Auch wenn Liszt in seiner Programmausdeutung allgemein eher subtil vorgeht und plakative Ostinati vermeidet, so führt er doch mit seinen Mitteln die Ästhetik aus Berlioz' Programmsymphonien fort. Auch bei Liszt dienen ostinate Strukturen dem Charakteristischen.

2.3.4.3 Ostinati im Kontext des Programms der *Manfred*-Symphonie von Čajkovskij

Für Čajkovskij's Programmmusik sind Berlioz und Liszt neben Wagner wichtige Vorbilder.²⁹⁵ Čajkovskij kannte insbesondere alle größeren Werke von Berlioz,²⁹⁶ was sich in seiner *Manfred*-Symphonie nach Lord Byron zeigt: „die programmatische Symphonie Manfred

293 Schmid, *Musik als Abbild*, S. 9. Schmid geht von folgender These aus: „Der Fähigkeit, ein Bild zu geben, geht die Eigenschaft voraus, Bild zu sein. Musik bildet sich selbst ab.“

294 Ebd., S. 291.

295 Vgl. Braun, Lucinde, „*La terre promise*“. *Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskij's* (Čajkovskij-Studien 15), Mainz 2014, S. 286.

296 Vgl. ebd., S. 279–289.

entstand [...] in einem engeren Dialog mit dem von Berlioz geprägten Gattungstypus.²⁹⁷ Sie verwendet eine „idée fixe“ und lehnt sich damit an die *Symphonie fantastique* an.²⁹⁸ Wie bei Liszts Symphonischen Dichtungen wiederholen sich auch in der *Manfred*-Symphonie Episoden in der Musik, obwohl die Symphonie in vier Sätze geteilt und nicht wie Liszts Symphonische Dichtungen einsätzig ist.

Im ersten Satz der *Manfred*-Symphonie beginnt nach der Vorstellung der Manfred-Thematik im Lento lugubre in den Celli ein Ostinato aus einem Modell von Achteltriolen, das zwei Zählzeiten umfasst (T. 22). Dieses Modell aus einer diatonisch oder chromatisch zuerst auf- und dann absteigenden Triole wird über 14 Takte rhythmisch ostinat wiederholt. Diese ostinate Struktur wechselt durch die verschiedenen Streicherstimmen, wird moduliert und variiert in den Tonhöhen beständig. Sie bleibt aber rhythmisch konstant. Nachdem das Thema erneut erklingt, schließt sich daran auch wieder die ostinate Triolenstruktur an (vgl. T. 59). Dieses Mal bleibt sie über neun Takte strikt ostinat in den Bratschen, die als tiefste Stimme die Bassfunktion erfüllen. In Anlehnung an das Programm dieses Satzes könnten die nicht stillstehenden und auch in der Tonart ständig changierenden Triolen den orientierungslosen Protagonisten Manfred darstellen, der in den Alpen umherirrt.²⁹⁹ Nach neun Takten wandelt sich das strikte Ostinato aus Achteltriolen zu einem variierten Ostinato, dessen Notenwerte immer weiter verkürzt werden. Damit wird es zu einem Steigerungsmittel:

In T. 68 wird das Modell auf Sechzehntel verkürzt, die diastematische Gestalt cis-d-e-e-d-cis des Modells bleibt dabei erhalten. Nach vier Takten findet eine weitere Verkürzung statt: Ab T. 72 erklingt die identische Tonfolge in Bratschen und Fagotten in Sechzehnteltriolen. Auch hier beschleunigt der Rhythmus nach vier Takten wieder auf

²⁹⁷ Ebd., S. 288.

²⁹⁸ Vgl. ebd.

²⁹⁹ Das vollständige Programm auf Deutsch ist bei Kohlhasse, Thomas, „Čajkovskijs mehrsätziges Orchesterwerke“, in: *Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen* 14 (2007), S. 32 f. nachzulesen.

Zweiunddreißigstel. Dieses Mal erklingt die Tonfolge erneut in den Bratschen und zusätzlich in den Klarinetten. In T. 78 bricht die in sich kreisende Diastematik des Ostinatos schließlich auf und steigt in der Tonhöhe an. Dieses variierte Ostinato ist ein konstitutiver Teil der Steigerungsbewegung von T. 59 bis T. 80. Durch das Programm ergibt sich eine negative Konnotation dieser Dramatisierung in der Musik, wenn man sie als immer schmerzhafter werdende Qualen Manfreds deutet. Das Programm des ersten Satzes legt dies schließlich nahe: „Manfred irrt in den Alpen umher. Gequält von Schicksalsfragen der Existenz, zerrissen von dem brennenden Schmerz der Hoffnungslosigkeit und der Erinnerung an seine verbrecherische Vergangenheit, erleidet er grausame Seelenqualen.“³⁰⁰

Eine zweite programmatisch bedeutsame ostinate Struktur entfaltet sich im Andante con duolo des ersten Satzes: Auf gleichbleibender Tonhöhe wird ab T. 289 das Modell zweier Sechzehnteltriolen und zwei übergebundener Synkopen aus Sechzehntel, Achtel, Sechzehntel von den Bläsern repetiert (Abb. 30, S. 361). Dieses rhythmische Ostinato umfasst 17 Takte, wobei trotz Harmoniewechsels der gleichbleibende Rhythmus im Fokus steht. 14 Takte lang begleiten die Kontrabässe diese Passage mit rhythmisch ostinaten Sechzehnteltriolen. Dieser episodenhaft eingeschobene Abschnitt steht durch seine Tempoangabe in der Nähe des Trauermarsches, der ostinate Rhythmus ist allerdings zu kompliziert gestaltet, um direkt eine Marsch-Assoziation auszulösen. Die Klangsphäre in Moll und das rhythmische Ostinato in Zusammenklang mit dem Thema des Andante-Teils schaffen dennoch ein leidvolles, schmerzhaftes Stimmungsbild. Der Andante con duolo-Abschnitt lässt sich auch hier leicht mit dem Programm verbinden: „Die Erinnerung an die umgekommene Astarte, die er einstmal leidenschaftlich geliebt hat, plagt sein Herz und nagt an ihm, und Manfreds unermessliche Verzweiflung ist grenzenlos und ohne Ende.“³⁰¹ Wie Berlioz und Liszt kreiert Čajkovskij mit ostinaten Strukturen eine Atmosphäre, die dem Programm entspricht.

300 Ebd.

301 Ebd.

Ostinati fungieren auch im Finale als Ausdeutungsmittel des Grotesken: Das Finale (*Allegro con fuoco*) zeigt den Protagonisten inmitten einer „Höllenergie“. Ab T. 54 setzt eine 19 Takte andauernde rhythmisch ostinate Struktur in den Flöten, Klarinetten, Violinen und Bratschen ein. Diese bildet das grelle, ständig bewegte Klangfundament, über dem Einwürfe der Blechbläser erklingen. Der Einsatz dieses Ostinatos, das auf dem Modell aus vier Sechzehnteln besteht, erfolgt zeitgleich mit dem ersten dynamischen Ausbruch im dreifachen Forte. Trotz der bereits erreichten Lautstärke hat der Abschnitt bis T. 73 einen steigenden Impetus, zu dem auch die bewegte rhythmisch ostinate Schicht beiträgt. Bei T. 73 geht die Sechzehntelkette dann über in ein taktweises Wechselspiel, das sich viermal wiederholt, und auch der folgende musikalische Abschnitt weist mehrere rhythmisch ostinate Strukturen auf. Bacchanal und Orgie des Finales sind prädestinierte Sujets für den Einsatz von Ostinati als verfremdende, effektvolle Gestaltungsmittel des Rausches und des Grotesken.

Der Tod Manfreds wird schließlich am Ende des vierten Satzes mit dem *Andante con duolo* aus dem ersten Satz verdeutlicht. Ab T. 394 wiederholt sich das rhythmische Ostinato aus dem ersten Satz in den Bläsern zusammen mit der Grundierung aus Sechzehnteltriolen des Kontrabasses über ebenfalls 17 Takte. Die Stimmung erinnert wie im ersten Satz an die eines Trauermarschs. Die Instrumentation der rhythmisch ostinaten Schicht mit Klarinetten, Bassklarinetten, Fagotten und Hörner trägt zu diesem Eindruck bei. In den Flöten- und den restlichen Streicherstimmen erklingt die thematische Schicht. Programatisch gesehen erfüllt sich Manfreds Todessehnsucht aus dem ersten Satz – nachdem ihm vergeben wurde: „Anrufung und Erscheinung des Schattens der Astarte. Ihm wird vergeben. Tod Manfreds“³⁰², lautet das Programm. Neben der stimmungsbildenden Funktion in dieser Trauermarsch-Reminiszenz erfüllt das programmatische Ostinato auch eine formale Funktion, denn seine Gestaltung lässt eine Gliederung erkennen, die diesen Abschnitt von den anderen abhebt. Dies gilt auch für den ersten Satz. Damit überträgt Čajkovskij das episo-

302 Ebd.

denhafte Gestalten aus Liszts Symphonischen Dichtungen auf diese Programmsymphonie. Und ebenfalls wie Liszt setzt er Ostinati ein, um diese Abschnitte abzugrenzen.

Wie im fünften Satz der *Symphonie fantastique* von Berlioz übernimmt das Ostinato hier aber eine weniger direkte Programmausdeutung als es z. B. durch das Glockenmotiv oder das Dies Irae geschieht. Auch Čajkovskij setzt übrigens am Ende des Finales (T. 472 ff.) den Anfang der Dies Irae-Tonfolge ein, allerdings kontrastiert mit Dur-Melodik. Das Ostinato hebt sich als Kompositionstechnik hier eindeutig von diesen plakativeren Gestaltungsarten ab: Seine Aufgabe besteht in einer subtileren, stimmungsbildenden Programmausdeutung im Sinne des Charakteristischen. Damit dieses auch über den Satz oder das Werk hinweg präsent bleibt, setzen Berlioz, Liszt und Čajkovskij mehrere Ostinati ein. Vor allem wenn ostinate Strukturen eher im Hintergrund verharren, sind mehrere oder sehr lange Ostinati notwendig, um eine Gesamtwirkung des Stimmungsbilds zu erhalten. Oftmals ergänzen sich auch einzelne Stimmungsbilder, wie z. B. die Traueratmosphäre des Andante con duolo in der *Manfred*-Symphonie, mit anderen Stimmungen, die ebenfalls durch Ostinati evoziert werden, zu einem vielschichtigen Gesamtstimmungsbild.

2.4 Konstitutive Ostinati und ihre Bedeutung für die Form

Die vordergründige Präsenz von konstitutiven Ostinati bedingt ihren Einfluss auf die Form. Ihre Bedeutung geht dabei über diejenige von Ostinati als Strukturelemente hinaus, da diese nur an ausgewählten Stellen formverdeutlichend auftreten. Die Beispiele von konstitutiven Ostinati in diesem Großkapitel zeigen, dass es sich bei dem hier dargestellten Einsatz des Ostinatos um eine frei eintretende, nicht mehr an den Bass gebundene Struktur und eine vielfältige und tradierte Kompositionstechnik handelt.

Motivische Ostinati prägen sowohl im Kopfsatz der *Pastorale* von Beethoven als auch in Rubiňštejns Vierter Symphonie ganze Abschnitte, wie z. B. die Durchführung. In Beethovens Siebter Symphonie markiert das durchgehende Ostinato den Minore-Teil des zweiten Satzes und in Liszts Symphonischer Dichtung *Von der Wiege bis zum Grabe* lässt das motivische Ostinato im zweiten Teil erkennen, wie die Durchdringung der Form durch das Sujet aussehen kann: Indem ein programmatisch aufgeladenes Motiv als Ostinato dem Satz zugrunde gelegt wird. Sowohl für gattungsinhärente als auch für programmatische Ostinati besteht, wie an diesem Beispiel von Liszt deutlich wird, ein Zusammenhang zur freien Form. Frei eintretende ostinate Strukturen können so ganze Abschnitte markieren und sie als Teile der freien Form kennzeichnen.

Die freie Form von Berlioz' Programmsymphonien, Liszts Symphonischen Dichtungen und auch den instrumentalmusikalischen Passagen in Wagners Musikdramen benötigt solche gliedernden Elemente genauso, wie sie überhaupt die Möglichkeit schafft, dass die Form von programmatischen Elementen beeinflusst werden kann. Für konstitutiv wirkende Ostinati bedeutet dies eine wichtige Voraussetzung: Einerseits ermöglicht die freie Form, dass Ostinati konstitutiv werden können, und andererseits können konstitutive Ostinati als gliedernde Faktoren elementar für das Verständnis und die Logik einer freien Form sein. Beispiele für die konstitutive Wirkung des Ostinatos im Sinne der Gliederung und der Abgrenzung einzelner Abschnitte in der Großform sind Berlioz' Ostinato aus dem Marschmodell der „Marche Funèbre“ aus der *Grande Symphonie Funèbre et Triomphale*, die quasi-ostinaten Strukturen der Trauermarsch-Episoden in *Hungaria* und *Die Ideale* von Liszt und auch die Kanonstruktur sowie das Quartpendel aus dem dritten Satz von Mahlers Erster Symphonie. So unterschiedlich diese ostinaten Strukturen sind, so wirken sie dennoch konstitutiv für das jeweilige Werk und den jeweiligen Satz durch ihre gattungsinhärente Implikation. Zudem beeinflussen sie die Form dieser Werke, indem sie ganze Abschnitte ausfüllen und so gegen andere Formteile abgrenzen.

Programmatische Ostinati können, wie gezeigt wurde, in einem Werk explizit oder implizit ausdeutend vorkommen. In beiden Fällen werden überwiegend lange rhythmisch ostinate Strukturen eingesetzt, die meist im mehrstimmigen Satz nicht vordergründig erscheinen, durch ihre programmatische Konnotation aber dennoch mitunter einprägsam und bedeutsam für das Werkverständnis sind. Programmatische Ostinati konstituieren den Verlauf eher, als dass sie in ein präexistentes Formkonzept eingefügt werden. Form und Sujet durchdringen sich auf diese Weise gegenseitig. Anknüpfend an Berlioz' Programmsymphonien prägte vor allem Liszt dieses neue Formdenken durch seine einsätzigen Symphonischen Dichtungen.

Liszt bricht dabei nicht völlig mit der Tradition, stattdessen will er „Beethovens Errungenschaften bewahren und entwickeln“³⁰³. Bezüglich der Form sieht Liszt nämlich die „dynamisch entwickelnde Formbewegung“³⁰⁴, die Beethoven in seinen Durchführungen etabliert, als allgemeines Gestaltungsmittel. Die Konsequenz aus dieser Ansicht und dem Vorhaben, „den expressiven Gestus seiner früheren, von der französischen Romantik inspirierten Klavierwerke mit der Tradition der thematisch-motivischen Arbeit zu vermitteln“³⁰⁵, besteht darin, dass „er die Einsätzigkeit zur Norm erhebt“³⁰⁶, um den Werkzusammenhalt zu stützen. Die einsätzigen Symphonischen Dichtungen sind dabei geprägt von unterschiedlichsten Abschnitten innerhalb der Großform, was zum Diktum von der „Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit“³⁰⁷ geführt hat. Diese Organisation der Form schlägt sich auch in der Ostinatobehandlung wieder: Ostinati werden als Strukturen eingeflochten, die ganze Abschnitte im Charakter bestimmen und diese somit von den umgebenden Teilen abheben.

303 Schmidt, Christian Martin, „Die ‚Aufhebung‘ der Symphonie Beethovens in Liszts Symphonischer Dichtung“, in: *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium, Bonn, 1989. Kongressbericht*, hrsg. von Siegfried Kross, Tutzing 1990, S. 523.

304 Ebd., S. 528.

305 Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 198.

306 Schmidt, S. 527.

307 Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 199.

Die formalen Größenordnungen und deren Bestimmungsmerkmale, die in der klassischen Symphonie unverwechselbar und von unterschiedlichen Prinzipien reguliert sind, fließen in Liszts Symphonischen Dichtungen ineinander: Ob eine Partie ein Seitenthema oder ein Langsamer Satz ist, also der Größenordnung der Satzteile oder der ganzen Sätze angehört, ist manchmal kaum entscheidbar.³⁰⁸

Dieses szenenhafte, episodentartige Komponieren prägt wie bei Berlioz die Großform und wird beispielsweise von Raff oder Čajkovskij aufgegriffen. Liszts Komponieren führte schließlich zu einer „Umdeutung des programmatischen Moments in engem Zusammenhang mit einer Veränderung des Formdenkens, die das Sonatenprinzip zwar nicht aufhob, aber in einem Grad modifizierte, dass es bei flüchtiger Wahrnehmung unkenntlich wurde“³⁰⁹. Programmatisch konstitutive Ostinati tragen neben ihrer Aufgabe als stimmungsbildende Elemente auch zur Gliederung bei und leisten somit einen fundamentalen Beitrag zum Verständnis der Form. Durch diese Verschränkung der Funktionen eines Ostinatos wird deutlich, dass sich Form und Sujet wechselseitig bedingen.

Ein Beispiel dafür ist die Symphonische Dichtung *Mazeppa*: Am Anfang dominieren die rhythmisch ostinaten Strukturen, die als Ausdeutung des Pferdegallops gesehen werden können. Im weiteren Verlauf fällt diese durch das Ostinato ausgedrückte mechanische Bewegung weg. Das wiederum entspricht der Handlung, die im Gedicht von Hugo der Symphonischen Dichtung zugrunde liegt: Das Pferd stirbt, der Held überlebt aber. Die ostinaten Strukturen sind also ein dem Programm entsprechender, gliedernder Faktor in dieser Symphonischen Dichtung.

Wie die Beispiele zum konstitutiven Ostinato gezeigt haben, können auch in dieser Hinsicht keine zeitlichen Rückschlüsse gezogen werden: Motivische, durch Gattung oder Programm konstitutive Osti-

308 Ebd.

309 Ebd.

nati kommen sowohl anfangs des Jahrhunderts als auch in der Mitte und am Ende vor. Festzustellen ist stattdessen, dass diese drei Möglichkeiten für ein Ostinato, zur konstitutiven Kraft zu werden, nicht immer strikt voneinander zu trennen sind. Mitunter sind Ostinati in zweifacher Hinsicht konstitutiv: Sie können motivisch und programmatisch zugleich wirken, wie in Liszts *Von der Wiege bis zum Grabe*, motivisch und gattungsinhärent wie im Saltarello bei Mendelssohn oder gattungsinhärent und programmatisch wie in Berlioz' „Marche au Supplice“.

Konstitutive Ostinati sind überwiegend rhythmische Ostinati. Diese können Modulationen durchlaufen, sich diastematisch und melodisch verändern, spiegeln einen Verlauf wider und stehen so dem Entwicklungsgedanken – sowohl der Sonatenhauptsatzform als auch einer freien Form – nicht entgegen. Zu strikten Ostinati, die konstitutiv sind, kommt es vor allem im programmatischen Kontext, wie die Passage am Ende des „Convoi Funèbre de Juliette“ von Berlioz und das Ostinato aus dem „Nibelungen-Motiv“ von Wagner gezeigt haben.

Dass Ostinati sowohl in Marsch und Tanz als auch in Naturdarstellung und mechanischen Bewegungsabläufen (Pferdegalopp) als Topoi funktionieren, lässt zwei Rückschlüsse zu: Erstens, dass Ostinati mit bestimmten außer- und innermusikalischen, feststehenden Bildern verknüpft sind, und zweitens, dass sie in diesem Zusammenhang als Kompositionstechnik tradiert werden. Vor allem programmatische Ostinati, aber auch durch Gattungen inhärente Ostinati stehen dabei im Zusammenhang mit ästhetischen Entwicklungen: Ausgehend von Berlioz' *Symphonie fantastique* findet eine Ästhetik des Hässlichen Eingang in die Symphonik, wie sie von Fink in der Glosse „Über den Reiz des Häßlichen auch in der Musik“ thematisiert wurde.³¹⁰ Sie steht in Opposition zu einer Ästhetik des Schönen. Wurde früher das Hässliche unter das Schöne subsumiert und durch seine Verbindung zum Lächerlichen auch dadurch legitimiert, dass es für die adäquate

310 Zitiert nach: Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 432 ff.

Wirkung des Schönen relevant sei,³¹¹ so etabliert es sich in der Symphonik des 19. Jahrhunderts zu einer eigenen Kategorie. Das Charakteristische und der Realismus in der Programmmusik bilden wiederum Unterkategorien dieser Ästhetik. Außer Berlioz bedienen sich auch Raff, Liszt, Wagner und Čajkovskij dieser ästhetischen Legitimation in ihren programmausdeutenden (musikdramatischen) Werken. Ostinati, die realistisch eingesetzt werden, aber auch im Verbund mit weiteren ostinaten Strukturen zu einem charakteristischen Stimmungsbild beitragen, werden durch diese ästhetischen Vorstellungen ermöglicht und legitimiert.

Konstitutive Ostinati sind, egal ob motivisch, gattungsinhärent oder programmatisch, immer im Zusammenspiel mit anderen Parametern eines musikalischen Satzes wirksam, wie z. B. der entsprechenden Dynamik und dem Verhältnis der ostinaten Schicht zu anderen Stimmen. Sie stehen also nicht alleine, sondern fügen sich stets in das Gesamtwerk ein.

311 Rosenkranz, Karl, *Ästhetik des Häßlichen* (1853), zitiert nach ebd., S. 437: „Die Betrachtung des Häßlichen ist daher eine durch das Wesen desselben genau begrenzte. Das Schöne ist die positive Bedingung seiner – des Häßlichen – Existenz und das Komische ist die Form, durch welche es sich, dem Schönen gegenüber, von seinem nur negativen Charakter wieder erlöst.“

3 Das Ostinato im mehrstimmigen symphonischen Satzgefüge

Neben den Funktionen als Strukturelement und konstitutives Mittel in der Verlaufsform der Symphonik ist das Ostinato eine satztechnische Komponente, die in Zusammenhang mit anderen Stimmen steht. Wie das Ostinato innerhalb der Schichtstruktur eines symphonischen Satzes eingesetzt werden kann, ist Gegenstand des dritten Großkapitels dieser Studie. Ostinat Strukturen werden zunächst im zweigeteilten Satz, in einer Vorder- und Hintergrundeinteilung, untersucht und dann in einer Stimmenstruktur, in der es keine eindeutige Hierarchie der Stimmen und Schichten gibt. In beiden möglichen Erscheinungsformen des symphonischen Satzes zeigt sich das Ostinato, neben seiner harmonisch fundierenden, begleitenden Funktion, als eigenständige, motivisch oder programmatisch bedeutsame Struktur, die durch Verdichtung mehrerer Ostinati zu Klangflächen führen kann. Dieser satztechnischen Besonderheit ist ein eigenes Unterkapitel gewidmet, in dem es um die Frage geht, wie Ostinati und die Bildung von Klangflächen zusammenhängen und welche Implikationen das für den symphonischen Satz mit sich bringt. Wie in den vorangestellten Kapiteln bereits deutlich wurde, bündelt ein Ostinato oftmals mehrere satztechnische Aspekte. Die Funktion des Ostinatos im Stimmgefüge des symphonischen Satzes hängt also mit den beiden Funktionen als Strukturelement und konstitutiver Satzbestandteil zusammen. Einige bereits untersuchte Passagen rücken daher im dritten Großkapitel erneut in den Fokus, um das Ostinato anhand dieser auch in Hinblick auf seine Rolle im mehrstimmigen Satz analysieren zu können.

Das Ostinato hat Teil an den Veränderungen des symphonischen Satzes durch die Programmmusik und die damit einhergehende Emanzipation der einzelnen Schichten. Bei Berlioz bekommen Ostinati, die begleiten und untermalen, auf einmal programmatische Aufgaben in der Stimmungsbildung; bei Liszt erklingen zu diesem Zweck oftmals mehrere ostinate Schichten gleichzeitig (vgl. *Mazeppa*) und vor allem gleichberechtigt. Wagner und Liszt verweben schließlich Ostinati zu

Klangflächen. Aber schon in Beethovens symphonischen Werken beginnt sich die Teilung zwischen begleitenden und motivisch-thematisch bedeutsamen Stimmen aufzulösen. Beethoven erprobt die Technik, Vorder- und Hintergrundblenden mittels ostinater Strukturen zu gestalten. So kann ein Begleitostinato plötzlich zum Hauptgeschehen werden, und durch Überlagerung von anderen Stimmen kann es ebenso schnell wieder in den Hintergrund rücken. Bei Berlioz vollzieht sich durch die Programmausdeutung eine Emanzipation vermeintlich begleitender Ostinati, die konstitutiv für das Verständnis der Programmsymphonien werden. Auch in satztechnischer Hinsicht lockert sich bei Berlioz die Zweiteilung des Satzes durch die Trennung der Parameter Harmonik, Melodik und Metrik. Durch Dissonanzwirkungen und abweichende Metrik können Ostinati deutlicher hervortreten, was Philip Friedheim in Bezug auf Berlioz hervorhebt.³¹² Polymetrische ostinate Strukturen, wie Wunsch sie bei Stravinskij in *Le Sacre du Printemps* feststellt, lassen sich allerdings in der Symphonik des 19. Jahrhunderts nicht finden.³¹³

Das Metrum ist allgemein in der Untersuchung des Ostinatos im symphonischen Satz ein elementares Kriterium, an dem sich zeigt, wie das Ostinato sich ins Satzgefüge integriert. Sowohl beim zweigeteilten Satz als auch in einer freien Schichtstruktur kann man die Frage stellen, ob das Metrum in allen Schichten deckungsgleich ist. Entgegen Schnappers Ansatz, das Verhältnis des Ostinatos zu anderen Stimmen unter dem Gesichtspunkt zu untersuchen, ob die jeweilige Wiederkehr des Ostinatos mit der Perioden- und Phrasenbildung der anderen Stimmen übereinstimmt,³¹⁴ soll hier, neben dem Metrum, die Harmonik das Kriterium sein, an dem zu untersuchen ist, wie das Ostinato mit anderen Stimmen zusammenhängt. Diese beiden Kriterien ergeben sich dabei aus dem Untersuchungsgegenstand, denn in der Symphonik

312 Friedheim, Philip, „Berlioz and Rhythm“, in: *The Music Review* 37.1 (1976), S. 8: „Finally in rare instances he places a melody in one metre against an accompaniment in another, or utilizes several metres simultaneously.“

313 Vgl. Wunsch, S. 102–107.

314 Vgl. Schnapper, *L'ostinato*, S. 193 ff.

der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind Kontrapunktik, sich überlappende Phrasen und vom Periodenbau abweichende Passagen keine Seltenheit.

Bezüglich der Harmonik stellt sich die Frage, ob das Ostinato sich in die vorherrschende Harmonik integriert oder außerhalb steht. Fehlt nämlich die verbindende Kraft der Harmonik im symphonischen Satz, so lösen sich Stimmen und Schichten aus ihrer gegenseitigen Abhängigkeit. Für ostinate Strukturen bedeutet dies eine größere Freiheit. Johannes Thilman spricht in seiner Studie, die sich hauptsächlich mit der Musik des 20. Jahrhunderts beschäftigt, von einer „neuen Polylinearität“, in der „Linienzüge in horizontaler Unabhängigkeit entstehen“³¹⁵ sollen. Diese Unabhängigkeit lässt sich zwar in der Symphonik des 19. Jahrhunderts bezüglich ostinater Strukturen nicht belegen, aber sie deutet sich bereits an. Als Voraussetzung für unabhängige Stimmverläufe in einem mehrstimmigen Satz sieht Thilman nämlich, Bezug nehmend auf Riemann, das „Wegfallen der harmonischen Vorausbestimmung“³¹⁶ an. Diese beginnt sich bereits in der Symphonik des 19. Jahrhundert abzuzeichnen, wie die programmatischen Ostinati bei Berlioz, die gleichzeitig erklingenden verschiedenen ostinaten Strukturen bei Bruckner und Čajkovskij und die harmonisch starren Klangflächen bei Liszt und Wagner zeigen.

Liszt und Wagner vollziehen die Emanzipation der Schichten im symphonischen Satz anknüpfend an Berlioz weiter. Eine Teilung des Satzes in Haupt- und Begleitstimmen wird aber in der Symphonik des 19. Jahrhunderts nicht völlig aufgelöst. Obwohl Bruckner, Čajkovskij und Sibelius beispielsweise an Berlioz, Liszts und Wagners Neuerungen anknüpfen, finden sich bei denselben Komponisten – wie auch bei Berlioz, Liszt und Wagner selbst – entsprechend streng hierarchisch geteilte Passagen. Die vollständige Loslösung der Schichten voneinander kann sich erst im Zuge der immer schwächer

315 Thilman, Johannes, *Probleme der neuen Polyphonie*, Dresden 1949, S. 57.

316 Ebd., S. 58.

werdenden Bindung an die tonale Harmonik vollziehen. Thilman bringt daher freie Schichten mit Schönbergs Zwölftontechnik in Verbindung.³¹⁷

Ob sich aus der Untersuchung von Ostinati in einem zweigeteilten Satz sowie auch in einer freien Satzstruktur die Rückschlüsse ziehen lassen, dass beispielsweise gegen Ende des 19. Jahrhunderts Stimmen und Schichten im symphonischen Satz unabhängiger voneinander behandelt werden und daher auch mehr und vor allem ausgedehntere ostinate Strukturen erkennbar sind, werden die folgenden Kapitel zeigen.

3.1 Zweiteilung des Satzes

Obwohl im komplexen symphonischen Stimmgefüge stets viele Stimmen gleichzeitig erklingen, ist hinsichtlich der Bedeutung der Stimmen und Schichten oftmals eine Zweiteilung des Satzes auszumachen. Während sich an vielen Passagen in der symphonischen Musik eine typische Einteilung in motivisch-thematische, vordergründige Schicht und begleitende Schicht im Hintergrund feststellen lässt, so löst sich diese im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer mehr auf. Sie verschwindet aber nicht gänzlich, da eine Vorder- und Hintergrundsstruktur mitunter auch gewünscht ist.

Die Vielschichtigkeit von parallelen musikalischen Verläufen ist ein Phänomen, das aufgrund seiner komplexen Gleichzeitigkeit in der Terminologie zu räumlichen Kategorien führt. Zu trennen ist hierbei eine tatsächlich räumliche Wirkung symphonischer Musik von räumlichen Kategorien, die der Anschaulichkeit dienen und nicht zuletzt auch aus dem visuellen Eidruck des mehrstimmigen Partiturbilds resultieren. Das Ostinato ist in einem zweigeteilten Satz zudem eine räumliche Komponente: Es kann einstimmig oder mehrstimmig als Schicht erklingen. Als solche wiederum kann es ein vorder- oder hintergründiges Phänomen sein. Da vordergründige Ostinati, die

³¹⁷ Vgl. ebd., S. 59.

formale Bedeutung haben, bereits als Strukturelemente und konstitutive Ostinati untersucht wurden, soll nun auch auf diejenigen Strukturen eingegangen werden, die im Hintergrund wirken.

Diese erfüllen, gemäß der erbrachten Definition, das Kriterium der Einprägsamkeit nicht immer, können aber trotzdem bedeutsam sein. Im ersten Unterkapitel zum Verhältnis des Ostinatos zu anderen Stimmen in einem zweigeteilten Satz stellen Begleitostinati daher den Untersuchungsgegenstand dar. Insbesondere werden im ersten Unterkapitel Begleitostinati behandelt, deren Eigenschaften über die eines typischen harmonischen Begleitostinatos hinausgehen oder zentral für die jeweilige Passage sind. Begleitostinati können in dreierlei Hinsicht eine besondere Bedeutung entwickeln: Sie können erstens in Hinblick auf die Harmonik, zweitens programmatisch und drittens motivisch relevant sein.

Bezüglich der Harmonik stellen Begleitostinati oftmals ein harmonisches Fundament dar oder bilden eine harmonische Achse, an der sich Modulationen ausrichten. Formal als Begleitostinati anzusehende Strukturen sind außerdem oft überraschend wichtig in der Programmausdeutung, wie z. B. Begleitostinati in Berlioz' Programmsymphonien. Diese werden durch das übergreifende Programm des Werkes mit programmatischer Bedeutung aufgeladen. Oftmals tragen begleitende Ostinati im Verbund zur Entstehung eines charakteristischen Stimmungsbildes bei, ohne dass sie dadurch selbst in den Vordergrund treten. Durch eine programmatische Konnotation können Ostinati aber auch von der Begleitebene in den Fokus gelangen. Diese Möglichkeit der ostinaten Begleitung, in den Vordergrund zu rücken, zeigt einmal mehr die sich lösende Schichtenhierarchie im 19. Jahrhundert. Eine Besonderheit stellt in dieser Hinsicht die sogenannte „ostinate Unterlage“ dar. Diese ist formal gesehen ein Begleitostinato, bekommt aber durch ihre exzessive Verwendung motivisches Gewicht.

Für alle Arten von begleitenden Ostinati gilt, dass Metrum und Harmonik im Zusammenspiel eines symphonischen Satzes Kriterien sind, nach denen sie untersucht werden. An der Harmonik zeigt sich darüber hinaus auch bei Komponisten wie Berlioz und Liszt eine Tendenz zu längeren Begleitostinati, die die Grenze von acht Takten überschreiten.

3.1.1 Das Begleitostinato im zweigeteilten Satz

Ein typisches Begleitostinato setzt eine klare Aufteilung von Melodie, bzw. motivisch-thematischer bedeutsamer Schicht (Vordergrund), und Begleitung (Hintergrund) voraus. Wie bereits im Kapitel zur Terminologie erörtert, haben Begleitostinati einen geringen Einfluss auf die Form. Sie sind nicht durch sich selbst formbildend, wie es bei vordergründigen, beispielsweise programmatisch konnotierten Ostinati der Fall ist, sondern durch die Harmonik. Sie spiegeln in ihrer Machart oftmals ein präexistentes formales und harmonisches Konzept wider. Diese Ostinati sind meist frei von motivisch-thematischen Elementen. Mitunter addieren sich mehrere Begleitstimmen zu einer Begleitschicht. Begleitende Ostinati können daher entweder ein- oder auch mehrstimmig sein. Da diese Art des Ostinatos nicht die zentrale Fragestellung der vorliegenden Arbeit betrifft, soll hier nur ein Beispiel angeführt werden, um auf die Funktion eines Begleitostinatos einzugehen. In Hinblick auf das Verhältnis der ostinaten Struktur zum Satzganzen, können Begleitostinati nämlich durchaus einen relevanten Aspekt darstellen.

3.1.1.1 Eine ostinate Achtelbegleitung in Borodins Erster Symphonie

In Aleksandr Borodins Symphonie Nr. 1 in Es-Dur, entstanden 1862–67,³¹⁸ ist dem Kopfhema aus dem ersten Satz eine ostinate Begleitung zur Seite gestellt. Diese besteht aus Achtelrepetitionen in wechselnden Stimmen. Sie hat weder motivische noch formale Bedeutung, prägt aber dennoch das Kopfhema mit. Nach der langsamen

³¹⁸ Vgl. Kuhn, Ernst, *Alexander Borodin. Sein Leben, seine Musik, seine Schriften* (Musik konkret 2), Berlin 1992, S. 450.

Einleitung, ab Allegro, beginnt in einigen Holzbläserstimmen und den Hörnern dieses Ostinato, dessen Modell eine Viertel und vier Achtel auf gleichbleibender Tonhöhe umfasst (Abb. 31, S. 363). Dieses strikte Ostinato bildet zusammen mit der ebenfalls strikt ostinaten Begleitung in der Pauke das klangliche und rhythmische Fundament, auf dem sich ab dem fünften Takt motivische Einwüfe der Streicher entfalten. Metrisch stimmen alle drei Schichten überein: Die Begleitostinati wie die motivischen Einwüfe betonen die Takteinheit aus drei Vierteln. Man könnte also gemäß der Tempoangabe von einem schnellen Viertelmetrum oder von einem ganztaktigen Metrum ausgehen. Auch hier findet eine Zweiteilung des Satzes in motivisch relevante und begleitende Schichten statt. Einzig das Paukenostinato ist weder der einen noch der anderen genau zuzuordnen, weshalb es in Kapitel 3.1.4.1 zu einem gesonderten Untersuchungsgegenstand wird.

Nach zwölf Takten münden alle Schichten in einen ersten Höhepunkt (Buchstabe B). Fünfzehn Takte später beginnt wieder die Kopfmotivik mit einer Vorblende aus strikten Achtelrepetitionen in den Kontrabässen (ein Takt vor Buchstabe C). Als Modell gelten nun sechs Achtel, also eine volle Takteinheit, die sich im ganztaktigen Metrum den anderen Stimmen anpasst.³¹⁹ Über dem acht Takte umfassenden strikten Begleitostinato erklingt nun das viertaktige Thema aus der langsamen Einleitung, das sich als mit den motivischen Einwüfen vom Anfang verwandt erweist. In den Streicherstimmen überschneiden sich die Einsätze dieses Themas kontrapunktierend. Ab dem Moment, da es in den Bassstimmen erklingt, wechselt die Achtelbegleitung in die zweiten Violinen und Bratschen. Auch hier zeigt sich wieder eine Zweiteilung in eine motivisch-thematische und eine begleitende Schicht. Über 15 Takte erklingt nun das Achtelostinato rhythmisch ostinat in den Streicherstimmen und wechselt dann in die Bläserstimmen. Bei Buchstabe D kulminiert das erste Themenfeld und danach verschwindet das Ostinato.

319 Das Modell aus einer Viertel und vier Achteln wird modifiziert, indem die Viertel in zwei Achtel umgewandelt wird.

Erst in der Reprise, zwei Takte vor Buchstabe M, kehrt es in Kombination mit dem Kopfsthema zurück. Es beginnt wieder im Kontrabass und wechselt dann durch die Streicher- und schließlich in die Bläserstimmen wie in der Exposition.

Die Besonderheiten dieses Begleitostinatos sind nicht motivisch oder formal, sondern gestalterisch: Durch den Achtelpuls verleiht diese Struktur dem synkopischen Thema gleichzeitig metrischen Halt und unterstreicht dessen Vorwärtsgewandtheit. Das Begleitostinato funktioniert hier wie ein motorischer Antrieb. In dieser Ausprägung weist die ostinate Schicht eine Eigenständigkeit auf, die sie einprägsam macht. Dass dieses begleitende Achtelostinato prägend ist, hängt außerdem mit der transparenten Instrumentation zusammen. Das Ostinato erklingt genauso mehrstimmig wie das motivisch-thematische Material und steht ihm daher fast gleichberechtigt zur Seite.

Borodin handhabt vermeintliche Begleitstrukturen in diesem Satz an mehreren Stellen so, dass sie sehr präsent erscheinen, was gleichsam die Spannung auf tatsächliche motivisch-thematische Einsätze erhöht. Die Bedeutung der Kategorien motivisch und nicht motivisch verschwimmt in diesem Satz – und damit auch ansatzweise die Teilung von Begleit- und Hauptstimmen. Von Begleitostinati kann daher, wie hier ersichtlich wird, nur in einem zweigeteilten Satz sinnvoll gesprochen werden. Ein Einfluss vonseiten der programmmusikalischen Berlioz-Liszt-Tradition, die Stimmen vermehrt gleichberechtigt einsetzt, ist also denkbar, zumal Borodin ein Verehrer Liszts war und ihn im Jahr 1877 auch traf.³²⁰

3.1.2 Die Bedeutung der Harmonik bei begleitenden Ostinati

Begleitostinati haben überwiegend in Bezug auf die Harmonik eine hohe Relevanz. Wenn sich nämlich durch einen ostinat repetierten Ton oder Akkord eine Spannung aufbaut, die zu einer Steigerung im harmonischen Sinne führt, indem sie sich im weiteren Verlauf kaden-

³²⁰ Vgl. Kuhn, S. 133.

zierend wieder löst, kommt dem Begleitostinato aus harmonischer Sicht eine besondere Rolle zu. Es kann neben seiner Fundamentfunktion auch die einer harmonischen Spannungserzeugung erfüllen. Diese Spannung wiederum kann zu einem neuen formalen Abschnitt, zur Reprise beispielsweise oder zum Ende führen. Denn wie Kurth ausführt, ist

Wiederholung an sich [...] auch noch kein Mittel gesteigerter Bewegung, sie wirkt recht häufig selbst bei hochbelebten Motiven als Stauung, also gesteigerte Spannung, wie an den ‚Ostinato‘-Figuren erkennbar wird; (schon dies Wort kennzeichnet eine Hemmung des Bewegungsflusses). Worin dies beruht ist psychologisch leicht erfaßt: durch die Wiederholung wird eine ganze melodische Strecke trotz ihrer eigenen Bewegung zu einem Festliegen, d. h. aus einer Abfolge zu einer simultan zusammengehörten (‚überschauten‘) Einheit; sie wirkt also nicht mehr grundsätzlich anders als ein wiederholter Einzelton.³²¹

Die stauende Wirkung des Ostinatos basiert dabei nicht nur auf der beständigen Wiederkehr eines strikten Ostinatos, sondern auch auf der gleichbleibenden Harmonik und der erzeugten Spannung – beispielsweise durch eine unaufgelöste Harmonie. Oftmals erfüllen Begleitostinati derartige harmonische Aufgaben, während vordergründige Ostinati als Strukturelemente oder konstitutive Ostinati hauptsächlich formale und gliedernde Funktion haben. Das bedeutet aber nicht, dass nur Begleitostinati harmonisch bedeutsam sind. Die harmonische Bedeutungsebene ist bei den anderen Ostinati ebenfalls gegeben, wie z. B. das Paukenostinato aus Beethovens Fünfter Symphonie am Übergang zwischen dem dritten und vierten Satz zeigt. Über dem ostinat wiederholten *c* in der Pauke vollzieht sich der Wechsel zur Dursphäre des letzten Satzes.

321 Kurth, S. 283.

Harmonisch bedeutsame Begleitostinati sind der Untersuchungsgegenstand in den folgenden Beispielen, weil diese eben meist keine andere primäre Funktion erfüllen und daher die Harmonik bei Begleitostinati als zentrale Funktion gelten kann.

3.1.2.1 Das Ostinato als harmonische Achse in Beethovens Erster Symphonie

Eine harmonisch wichtige ostinate Struktur, die in Kurths Sinne Stauung und Spannung bewirkt, zeigt sich im zweiten Satz der Ersten Symphonie ab T. 53 am Ende des A-Teils.³²² Die Pauke repetiert ihr Modell aus einer punktierten Sechzehntel mit Zweiunddreißigstel auf G über acht Takte, alle anderen Stimmen außer Flöten und erste Violinen skandieren Achtel. Das Paukenostinato ist metrisch in die geradtaktige Bauart integriert und fungiert eindeutig als Begleitostinato. In Flöten- und Violinstimmen spielt sich das vordergründig motivisch-thematische Geschehen in Form einer durchgehenden Sechzehntelkette ab. Nach acht Takten tritt der vollständige Harmoniewechsel nach C-Dur ein (C-Dur wird davor schon immer wieder angedeutet) und das Ostinato endet. Somit integriert sich diese Struktur reibungslos in das Bauschema. Aus harmonischer Sicht stellt die achttaktige Struktur eine überwiegend doppeldominantisch deutbare Achse auf G dar, die auf den neunten Takt hin vollends nach C-Dur, der Dominante des Satzes, kadenziert.

Somit ist gerade durch das gehaltene G im ostinaten Rhythmus eine Spannung gegeben, die sich in T. 61 harmonisch auflöst. An der Parallelstelle in T. 153, vor Beginn der Coda, findet der gleiche Vorgang statt, nur wird dieses Mal von der Dominante, C-Dur, auf die Tonika, F-Dur, kadenziert. Auch hier verharret die Begleitung auf ihrer Tonhöhe. Arno Forchert gesteht dem Paukenostinato sogar eine motivische Funktion zu: „darüber hinaus bildet die punktierte Sechzehntelbewegung, über acht Takte in ununterbrochener Folge von der

³²² Die Formanlage des Satzes wird hier in Anlehnung an Arno Forchert als dreiteilige Liedform (ABA) gesehen. Vgl. Forchert, Arno, „I. Symphonie C-Dur op. 21“, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber 1994, S. 180.

Pauke im *Pianissimo* vorgetragen, die rhythmische Basis nicht nur für den Schlussabschnitt des A-Teils, sondern auch für fast den ganzen B-Teil.³²³ Es stimmt, dass der punktierte Rhythmus im Folgenden exponiert auftritt, vor allem in den Streichern; aber dennoch ist diesem Ostinato keine Wirkung in Bezug auf die thematisch-motivische Entwicklung zuzurechnen. Dafür verharrt es in gleichbleibender Tonhöhe und Dynamik zu sehr im Hintergrund.

Auch im B-Teil bleibt dieses Ostinato in der Begleitung (vgl. T. 71 und T. 81). Die einzige Wirkung, die von diesem Paukenostinato ausgeht, ist eine harmonische. Mithilfe der strikt ostinaten Struktur wird vor der Kadenz Spannung aufgebaut. Deshalb erklingt sie als harmonische Achse im Hintergrund und nicht als primäre Schicht im Forte. Diese Funktion, die Kadenzwirkung hervorzuheben, sieht auch Konrad Küster in dem „special effect“³²⁴ des Paukenostinatos. Die Kadenz markiert das Ende der Exposition (will man den Satz wie Küster als „sonatensatzartigen Verlauf“³²⁵ charakterisieren) bzw. des A-Teils. Dieses begleitende Ostinato hat nur eine geringe motivische und formale Bedeutung – es markiert jeweils das Ende des A-Teils. Seine primäre Funktion ist es aber, im harmonischen Sinne Spannung zu erzeugen, um damit, wie Kurth erörtert, als Stauung zu etwas Neuem, in diesem Fall einer harmonischen Auflösung und schließlich dem B-Teil (später zur Coda), zu führen.

3.1.2.2 Ein begleitendes ostinates Pendel im Finale von Čajkovskijs Fünfter Symphonie

Auch in Čajkovskijs Symphonie Nr. 5 in e-Moll zeigt sich am Ende des Finales ein harmonisches Begleitostinato als wichtiges Element der Schlussgestaltung. Es handelt sich um ein harmonisches Ostinato, das zwischen Tonika und Subdominante pendelt.

323 Ebd.

324 Küster, S. 85.

325 Ebd.

In der unmittelbaren Schlussgruppe ab T. 546 wechseln Taktart und Tempo und das achttaktige harmonische Ostinato beginnt. In allen Stimmen, außer den Oboen, Hörnern und Trompeten, wiederholt sich das eintaktige Modell aus T. 546. Es umfasst einen E-Dur-Akkord auf einer Viertel, zwei Viertelpausen, einen A-Dur-Akkord wiederum auf einer Viertel und erneut zwei Viertelpausen. Durch die ostinate Wiederholung dieses Modells ergibt sich ein Pendel, das die Melodielinie der Oboen, Hörner und Trompeten begleitet. Eine Zweiteilung des Satzes ist dadurch gut erkennbar. Das harmonische Ostinato steht an dieser Stelle nicht alleine im Vordergrund wie am Ende der Zweiten Symphonie von Čajkovskij, wo alle Stimmen an der harmonisch ostinaten Struktur beteiligt sind (siehe [Kapitel 1.2.1.5](#)). Zwar laufen auch am Ende der Fünften Symphonie alle Begleitstimmen außer den Klarinetten strikt ostinat ab und ergeben so ein harmonisches Ostinato, als solches fungiert es aber auf der Begleitebene und treibt die Schlusswirkung voran, denn E-Dur wurde vor dieser Schlussgruppe bereits eindrücklich als Tonika gefestigt. In T. 472 fand, zusammen mit einem Tempowechsel zu einem triumphalen Abschnitt im Moderato assai e molto maestoso, der endgültige Tonartwechsel nach E-Dur statt. Auch diese Symphonie endet, nach ihrem Gang „per aspera ad astra“, in der Dur-Variante der Tonika, und auch hier wird am Ende ein harmonisches Ostinato eingesetzt, um dies zu unterstreichen.

Das ostinate Pendel funktioniert daher weniger spannungsaufbauend als vielmehr die Tonika bekräftigend. Es hebt die Metrik der Passage hervor und wirkt daher zusätzlich affirmativ. Durch den starren Rhythmus und die stereotyp wiederholte Pendelbewegung auf harmonischer Ebene entsteht die typische Statik des Ostinatos. Auf diese Weise wird Energie aufgestaut, die sich anschließend entladen muss: Čajkovskijs Fünfte Symphonie endet nicht direkt nach dem harmonischen Ostinato, sondern mit Achtelläufen der Streicher und Akkordeinwürfen der Bläser.

3.1.2.3 Ein Begleitostinato als harmonisches Fundament in Čajkovskijs *Pathétique*

In Čajkovskijs Symphonie Nr. 6 in h-Moll, *Pathétique*, zeigt sich im Finale eine ostinate Begleitstruktur als harmonisches Fundament. In ihrer Gestalt unterscheiden sich diese aber signifikant von dem in acht-taktigen Grenzen verharrenden, harmonischen Ostinato am Ende der Fünften Symphonie Čajkovskijs. Im Finale erklingt eine Synkopenstruktur zunächst in den Hörnern, dann wandert sie durch die Bläserstimmen und erscheint dann im letzten Abschnitt im Kontrabass. Ab *Andante giusto* (T. 147) wird bis zum Ende der Symphonie der Ton h in der ostinaten Synkopenstruktur gespielt. Das Modell dieses synkopischen Ostinatos besteht aus einer triolischen Achtel und zwei übergebundenen triolischen Achteln. Dieses Modell wird taktübergreifend repetiert und ist damit metrisch konträr zur Melodik der Violinen im 3/4-Takt gestaltet (Abb. 32, S. 363). Das liegende h erklingt insgesamt 19 Takte lang, wobei das synkopische Begleitostinato in den letzten vier Takten verändert wird. Dennoch zeigt sich hier die Tendenz zu langen, harmonisch unveränderten Abschnitten in der Symphonik des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die sich auch auf die mögliche Länge ostinater Strukturen auswirkt.

Hinsichtlich ihrer harmonisch stützenden Funktion werfen diese Strukturen keine Fragen auf, ihre Machart betreffend allerdings schon: Warum verwendet Čajkovskij im Finale den synkopischen Rhythmus in diesem Begleitostinato? Fehlte nämlich dieser Rhythmus, so wäre es keine ostinate Struktur, sondern ein Orgelpunkt. Der Unterschied dieser beiden Phänomene verschwimmt an dieser Stelle, denn beide dienen hauptsächlich der Harmonik. Der Orgelpunkt wird im *Brockhaus Riemann Lexikon*, herausgegeben von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, definiert als „ein lang ausgehaltener Ton in der Bassstimme, zu dem die anderen Stimmen zwischen den tonartlich festgelegten Anfangs- und Endpunkten zeitweilig durch Ausweichen in entferntere Tonarten ein Spannungsverhältnis schaffen können“³²⁶. Seine Funktion ist harmonisch und besteht im „tonalen Fundieren

326 Dahlhaus/Eggebrecht, S. 253.

(Bordun) bis zum gewaltsamen Aufrechterhalten der Tonart“.³²⁷ Als Unterschied zwischen Orgelpunkt und Ostinato gilt hier also wie auch in den anderen bereits besprochenen Beispielen nur der Rhythmus, der in diesem Fall ein greifbares Modell aufweist, das synkopisch und taktverschleiern gestaltet ist – im Gegensatz zur geradaktigen melodischen Schicht. Gibt es also noch eine weitere Funktion dieses harmonisch wichtigen Begleitostinatos im Finale der *Pathétique*?

Henry Zajaczkowski stellt diesbezüglich eine besondere Eigenart Čajkovskijs fest: das sogenannte „padding“.³²⁸ Übersetzt bedeutet dies so viel wie „Füllung“ oder „Polsterung“. Denkt man sich den symphonischen Satz aus verschiedenen Schichten bestehend, so wäre eine aufpolsternde Schicht nichts anderes als eine begleitende Schicht mit harmonischer Bedeutung, die auf das Ganze stabilisierend wirkt und einer melodischen (Haupt-)Schicht Halt gibt. Ihre Rolle als „Füllung“ besagt aber auch, dass sie keine Hauptstimme ist und daher nicht selbst motivisch oder formal wirksam sein kann.

Eine weitere Funktion des synkopischen Begleitostinatos im Finale der Sechsten Symphonie könnte also in der „Polsterung“ liegen. Dabei besteht die stützende Wirkung nicht nur aus dem gehaltenen Grundton, sondern auch aus der synkopischen Struktur selbst, die als bewegte, Kontrast schaffende Stimme zur Melodieschicht hinzutritt und somit den Satz in räumlicher Hinsicht erweitert. Diesen Aspekt des „padding“ beobachtet auch Zajaczkowski: „In recapitulating a lyrical theme, Tchaikovsky sometimes infiltrates it [...] with a moto perpetuo rhythmic background.“³²⁹ Zwar wird am Ende der Symphonie das lyrische Thema tatsächlich wiederholt, aber es wurde auch schon in seiner ersten Version von dieser Begleitstruktur untermalt.

327 Ebd.

328 Zajaczkowski, Henry, „The Function of obsessive Elements in Tchaikovsky's Style“, in: *The Music Review* 43.1 (1982), S. 24: „Tchaikovsky has been taken to task repeatedly for the ‚padding‘ in his music“.

329 Ebd., S. 26

Dass nämlich der Aspekt des Kontrastes zur lyrischen Melodie nicht zu vernachlässigen ist, beweist die mehrfache Verwendung dieser ostinaten, synkopischen Triolenstruktur.

Im Finale tritt sie ab T. 37 im Andante in den Hörnerstimmen erstmals auf. Sie bleibt für sieben Takte strikt ostinat und wiederholt signifikanterweise ebenfalls den Ton h. Anschließend wandert die synkopische Triolenstruktur durch die Bläserstimmen; nicht mehr als Ostinato, aber dennoch als kontrastreiche Begleitschicht. Auch im ersten Satz tritt ein ähnliches Begleitostinato mit anderen Überbindungen – und somit einem anderen Modell – ebenfalls in den Hörnern auf. Zwischen zwei Steigerungswellen wird ab T. 226 der ostinate Rhythmus in den Hörnern etabliert, der dann für 13 Takte rhythmisch ostinat die motivisch-thematische Schicht der Violinen und Bratschen untermalt. Der ostinaten Begleitung im Finale kommt somit, neben der harmonischen und „polsternden“ Funktion, noch die eines Kontrastes hinzu.

3.1.2.4 Ähnlichkeit zwischen Ostinato und Orgelpunkt

Die harmonische Funktion von Begleitostinati weist eine Nähe zum Orgelpunkt auf – vor allem wenn es sich dabei um strikte Ostinati handelt, die auf einer Tonhöhe verharren. Sowohl das strikte Begleitostinato als auch der Orgelpunkt haben harmonische Funktion. Im Unterschied zum Orgelpunkt, der als ausgehaltener Ton rein harmonische Zwecke erfüllt, kann das Begleitostinato aber zusätzlich noch andere Funktionen haben. Wie das Ostinato ist auch der Orgelpunkt meist auf der Begleitebene angesiedelt. Von dort aus stützt er, kontrastiert und kann „als Mittel des harmonischen Auffangens, Hinhaltens [und] auch Steigerns“³³⁰ eingesetzt werden. Da auch Akkorde als Orgelpunkt erklingen können,³³¹ vermag von einem solchen Orgelpunkt auch eine harmonisch stauende Wirkung ausgehen.

330 Dahlhaus/Eggebrecht, S. 253.

331 Ebd.

Orgelpunkt und striktes Begleitostinato unterscheiden sich also in ihrer harmonischen Funktion kaum. Während aber der Orgelpunkt ein unbewegter Ton oder Akkord ist, enthält das strikte Begleitostinato ein rhythmisch klar erkennbares Modell. Dadurch kommt die bereits mehrfach thematisierte Eigenart eines strikten Ostinatos zum Tragen, im harmonischen Sinne starr, aber gleichzeitig durch die Wiederholung des rhythmischen Modells über die Dauer des Ostinatos hinweg doch bewegt zu sein. Diese Eigenart unterscheidet das Ostinato schließlich vom Orgelpunkt und wird von zahlreichen Komponisten genutzt, um Höhepunkte zu gestalten, steigende Wirkung durch aufgestaute Bewegungsenergie zu entfalten oder einen programmatischen Aspekt auszudeuten.

Im Gegensatz zum Orgelpunkt kann ein Begleitostinato überdies auch durch die Wiederholung zweier verschiedener Akkorde harmonisch stabilisierend wirken, wie das Beispiel vom Ende der Fünften Symphonie von Čajkovskij zeigt.

3.1.3 Begleitostinati mit besonderen Funktionen

Wie anhand der bisher untersuchten Begleitostinati deutlich wird, ist eine Zweiteilung des Satzes oftmals klar erkennbar, die tatsächliche Gestaltung des Satzes ist aber trotz dieser Teilung meist komplexer, und insbesondere die Begleitostinati betreffend ist das Verhältnis zu den anderen Stimmen nicht immer auf eine Vordergrund-Hintergrundteilung reduzierbar. Beispielsweise bei Borodins fast motivischer Achtelbegleitung im Kopfsatz der ersten Symphonie zeigt sich eine Bedeutung von Begleitostinati, die eigentlich über das hinausgeht, was ihrem Namen entspricht. In diesem Unterkapitel sollen daher Ostinati untersucht werden, die zwar laut Definition als Begleitostinati anzusehen sind, de facto aber oftmals in den Vordergrund rücken, Einprägsamkeit gewinnen oder durch Programme relevant für das Werk werden.

Die Grundthese dieses Abschnitts besteht darin, dass eine hierarchische Gliederung des Satzes sich bereits in der Symphonik des 19. Jahrhunderts aufzulösen beginnt und an die Stelle eines zweigeteilten

symphonischen Satzes ein in gleichberechtigten Schichten organisierter Satz tritt. Da aber bis zum Ende des Zeitraums, in dem sich diese Untersuchung bewegt, die Vordergrund-Hintergrundteilung keineswegs aufgegeben wird, kann diese These nur exemplarisch belegt werden. Anhand der Erkenntnisse zum Ostinato und seiner Rolle im mehrstimmigen Satz, lassen sich aber auch Rückschlüsse über den symphonischen Satz an sich ziehen. Im Zentrum bleibt jedoch das Ostinato, an dem sich Entwicklungen zeigen und das durch freiere Schichten selbst zu einer flexibleren Kompositionstechnik wird. Dass es sich auch in der Symphonik aus der Begleitebene löst und, wie bereits gezeigt, als Strukturelement und konstitutiver Satzbestandteil auftreten kann, ist im Übrigen ebenfalls ein Resultat der zunehmenden Eigenständigkeit von Schichten im symphonischen Satz.

Eine Besonderheit stellen in dieser Hinsicht programmatisch aufgeladene Begleitostinati dar, die sich sowohl bei Beethoven, Mendelssohn, Berlioz und Raff finden. Dabei können – neben der Harmonik – gerade das Programm und die Ausdruckssteigerung dazu beitragen, dass diese Begleitostinati einprägsam werden und eine vordergründige Wirkung entfalten. Auf diesen ostinaten Strukturen liegt daher im Folgenden das besondere Augenmerk.

3.1.3.1 Eine Vordergrund-Hintergrund-Blende in Beethovens Zweiter Symphonie

In der Symphonie Nr. 2 in D-Dur von Beethoven überwiegen Ostinati in Form von Begleitstrukturen. Im zweiten Satz der Zweiten Symphonie rückt eine solche ostinate Begleitung aber plötzlich in den Vordergrund. In T. 128 (am Ende der Durchführung) treten die zweiten Violinen und Violen mit einer prominenten Begleitfigur hervor. Diese auf einer Tonhöhe verharrende Repetition, deren Modell aus einer Sechzehntel mit zwei Zweiunddreißigsteln besteht, dauert insgesamt zehn Takte an, wird ab T. 132 von der Flöte verstärkt und in T. 136 von den restlichen Streichern. Sie verdichtet sich also in Form eines auskomponierten Crescendos durch die hinzukommenden Stimmen und erreicht in T. 136 den Höhepunkt dieser Passage. Hier tritt das Begleitostinato nun vollends in den Fokus und bildet für zwei Takte

das Hauptgeschehen. Mit dem Hinzukommen der übrigen Stimmen entwickelt sich so aus einem ursprünglichen Begleitostinato ein Höhepunkt. Dieser perspektivische Wechsel deutet eine weniger strikte Trennung zwischen Begleitung und motivisch-thematischer Schicht an, und dass diese auch reizvoll aufgebrochen werden kann. Die Passage zeigt daher exemplarisch die Möglichkeit, mit einem Ostinato im Hintergrund einen Höhepunkt vorzubereiten und diesen dann durch Fokussierung auf die ostinate Struktur mit derselben zu gestalten.

An besagter Stelle korrespondieren auch die räumlichen Begrifflichkeiten mit einer räumlichen Wirkung des Ostinatos, das durch ein auskomponiertes Crescendo in den Vordergrund rückt. Eine Voraussetzung für diese Blende ist natürlich der vielstimmige symphonische Satz selbst und die weitgehend unveränderte ostinate Struktur, die in den zweiten Violinen und Bratschen acht Takte lang auf einem c verharret. In T. 136 tritt ein as in den einsetzenden Bassstimmen hinzu und ein f in den zweiten Violinen, das sich einen Takt später zu einem fis erhöht und damit als verkürzter und verminderter Dominantseptakkord zu G-Dur hinführt. Damit bricht die ostinate Begleitung ab. Harmonisch mündet sie in den dominantisch erreichten G-Dur-Akkord, an den sich aber sofort weitere Modulationen anschließen. In T. 154 wird dann vier Takte vor dem Repriseneinsatz bereits A-Dur, die Tonika, erreicht. Dass das Begleitostinato in T. 136 in den Fokus rückt, hat also auch harmonische Gründe. Die Harmonik baut sich an dieser Stelle besonders spannungsvoll auf, da die ostinate Struktur für kurze Zeit im Zentrum steht.

3.1.3.2 Programmatische Begleitostinati in der Naturdarstellung

In Beethovens *Pastorale*, insbesondere im vierten Satz, sowie in der Konzertouvertüre *Zum Märchen von der schönen Melusine* von Mendelssohn, ließen sich rhythmisch ostinate Strukturen untersuchen, die in Zusammenhang mit dem jeweiligen Programm stehen. Sie sind aufgrund der direkten Naturdarstellung durch die Nachahmung der Wasserbewegung bzw. des Donnereinschlags mittels eines bzw. zweier Ostinati programmatisch konstitutiv. Diese beispielhaften Passagen sollen hier nun ergänzend auf die Funktion des Ostinatos im mehrstimmigen

Satz hin beleuchtet werden. Gemeinsam ist den ostinaten Strukturen darüber hinaus, dass sie Begleitostinati mit programmatischer Bedeutung sind. Damit stellen sie eine Besonderheit dar, weil sie eine Bedeutung für das jeweilige Werk entfalten, die einem gewöhnlichen Begleitostinato nicht zukommt.

In der Konzertouvertüre *Zum Märchen von der schönen Melusine* zeigt sich eine Teilung des Satzes in Schichten. Oechsle bemerkt diese „gleichsam flächige Teilung der Satzstruktur“³³², die auch auf die Passage mit dem Achtelostinato ab T. 180 zutrifft (Abb. 19, S. 348). Die Holzbläser spielen Haltetöne, während die ostinate Struktur durch die Streicherstimmen wandert. Die Achtelstruktur erscheint auch aufgrund dieser Aufteilung präsent und wird erst dann in den Hintergrund gedrängt, wenn die Kantilene der Oboe beginnt. Ab diesem Zeitpunkt fungiert die Struktur als programmatisch aufgeladenes Begleitostinato. Einfluss auf die anderen Stimmen hat diese Struktur nicht, und in Harmonik und Metrik korrespondieren sie, wie für Begleitostinati üblich, mit den anderen Stimmen. Ihre Besonderheit besteht in der programmatischen Konnotation.

Auch anhand der untersuchten Passagen in Dvořáks Symphonischer Dichtung *Vodník*, zeigt sich eine Verschiebung der Ostinati vom Vorder- in den Hintergrund, sobald das Thema einsetzt. In Dvořáks *Vodník* sind programmatische Begleitostinati, die als rhythmische Sechzehntel- und Achtelostinati die Wasserthematik ausdeuten, omnipräsent. Mitunter werden diese Sechzehntel- und Achtelstrukturen übereinandergelegt, um einen fließenden, fast geräuschhaften Untergrund zu bilden (Abb. 20, S. 349). Obwohl die ostinaten Schichten kein motivisch-thematisches Material enthalten, werden sie als durchgehende Strukturen aufgrund ihrer programmatischen Bedeutung einprägsam. Anhand dieser programmatischen Konnotation, die diesen Strukturen innewohnt, zeigt sich, dass gerade durch die Programmatik und ihre Deutungsebene ein zweigeteilter Satz (in

332 Oechsle, S. 150.

Vorder- und Hintergrund) zwar formal gesehen vorliegt, aber was die Deutungsebene anbelangt, die programmatisch bedeutsame Schicht sowohl im Hinter- als auch im Vordergrund erklingen kann.

3.1.3.3 Begleitostinati in den Programmsymphonien von Berlioz
 In der Programmmusik kommt es zwar häufig zu Begleitostinati im Hintergrund, und obwohl sich aus solchen Begleitostinati mitunter Atmosphären generieren, rücken diese Strukturen nicht immer in den Vordergrund, wo sie aus sich selbst heraus Abschnitte definieren könnten. Eine Ausnahme bilden hier die ostinaten Begleitstrukturen bei Berlioz. Dort bekommen Ostinati selbst auf der Begleitebene eine neue Präsenz. Dazu trägt einerseits das Programm bei, andererseits aber auch Berlioz' originelle Behandlung der Harmonik, die er aus der Verbindung mit der Melodie herauslöst.³³³ Wie gestalten sich also Ostinati in einer Satzstruktur, die Melodik, Harmonik und Rhythmus immer mehr voneinander unabhängig behandelt? Ostinati werden in ihrer Machart ebenfalls unabhängiger vom musikalischen Kontext; sie können in Dissonanz zu anderen Stimmen stehen, im Metrum abweichen und so durch Kontrastwirkung in den Vordergrund treten.

Wie bereits anhand der Beispiele aus dem fünften Satz der *Symphonie fantastique* festgestellt, werden Begleitostinati bei Berlioz oftmals geschichtet, sie überschreiten den achttaktigen Rahmen der „carrure“ in ihrer Länge und werden vor allem programmatisch eingesetzt. Die Ostinati, die ab T. 21, ab T. 47 und T. 52 die musikalisch entstellte „idée fixe“ untermalen, sind Begleitostinati. Dazu gehört auch die ostinate Begleitstruktur der Pauken im Tarantella-Rhythmus. Ihr Einsatz unterscheidet sich allerdings signifikant von harmonisch stützenden Begleitostinati. Nicht nur in der Länge und der Prägnanz sowie in ihrer programmatischen und gar gattungsinhärenten Deutungsebene als verfremdende Mittel, die Groteske des „Songe d'une Nuit du Sabbat“ darzustellen, gestalten sie sich anders: Sie werden nicht eingesetzt, um

³³³ Vgl. Berger, Christian, Art. „Berlioz, (Louis-) Hector“, Sp. 1341.

ein hintergründiges Fundament zu generieren, sondern um Reibung mit den anderen Stimmen zu erzielen. Übergeordnetes Ziel dieser Reibung ist wiederum der Eindruck des wilden, grotesken Hexensabbats.

Reibung oder Diskrepanz zwischen dem Begleitostinato und anderen Stimmen kann dabei entweder durch metrische oder rhythmische Verschiebung oder durch Dissonanzen erfolgen. Der verzerrte Klangeindruck dieser beiden Passagen entsteht hauptsächlich durch Dissonanzen sowie die Kombination aus mehreren Begleitostinati: In T. 47 setzt zusätzlich zur rhythmisch ostinaten, aber mit der „*idée fixe*“ kongruenten (Tarantella-)Begleitung der Oboen und Klarinetten in den Fagotten eine weitere, rhythmisch andersartige ostinate Struktur mit dem Modell aus vier Sechzehnteln und Achtpause ein (Abb. 28, S. 359). In T. 52 wird dieses Begleitostinato von einem weiteren, rhythmisch ebenfalls abweichenden Ostinato in Bratschen und Celli ergänzt. Die Modelle dieser rhythmisch ostinaten Begleitstrukturen umfassen jeweils eine Zählzeit des im Metrum von punktierten Vierteln erklingenden 6/8-Taktes. In den Bratschen wiederholen sich drei Sechzehntel mit punktierter Achtel, in den Celli zwei Sechzehntel, eine Achtel und eine Achtpause. Anhand dieser unterschiedlichen Ostinati wird deutlich, wie Berlioz sein Programm musikalisch umsetzt. Dabei sind die rhythmischen Ostinati in Fagotten und Streichern zwar formal Begleitostinati, aufgrund ihrer programmatischen Bedeutung im Sinne der indirekten Programmausdeutung und ihrer kontrastreichen Gestaltung drängen sie aber in den Vordergrund. Rhythmisch differieren sie nämlich stark zur ostinaten Tarantella-Struktur aus Viertel und Achtel in den hohen Holzbläsern.

Eine Zweiteilung des Satzes ist dennoch erkennbar: Die „*idée fixe*“ im Tarantella-Rhythmus und ihre rhythmischen Ostinati in den Holzbläsern stehen im Vordergrund, während die Ostinati in den Fagotten, Celli und Bratschen begleiten. Obwohl sie in der Länge von jeweils 13 Takten außerhalb der an den Periodenbau angelehnten Grenze von acht Takten stehen und zudem insgesamt drei Ostinati übereinander-

geschichtet werden, sind diese Strukturen begleitend. Im Verbund mit anderen hintergründigen Ostinati sind diese Strukturen aber dennoch ausschlaggebend für das Stimmungsbild des Satzes.

Anhand dieses Beispiels wird deutlich, wie schwierig es ist, in Berlioz' Programmsymphonien eine Unterscheidung zu treffen zwischen Begleitostinati im Hintergrund und solchen, die sich in den Vordergrund drängen. Dies hängt mit der Rauheit dieser Strukturen zusammen, die sich zwar, wie in diesem Fall, einer gemeinsamen Metrik unterordnen, aber sonst voneinander abweichen und quasi unabhängig erscheinen. Indem mehrere Ostinati gleichzeitig ablaufen, konstituiert sich auch das Stimmungsbild und die Freiheit dieser kontrastreichen Strukturen wird deutlich.

In *Harold en Italie* zeigt sich ebenfalls eine Emanzipation der verschiedenen Stimmen voneinander durch Ostinati. Die Auffälligkeit ostinatener Strukturen, besonders wenn konträre oder dissonante Strukturen sich überlagern, macht deutlich, dass die einzelnen Stimmen oder Schichten voneinander unabhängig sind. Diese Unabhängigkeit wiederum ist dem Ausdruck geschuldet, der transportiert werden soll, und steht, wie bereits erläutert wurde, mit der für Berlioz' *Symphonie fantastique* proklamierten Ästhetik des Hässlichen in Verbindung. Sich kontrastierende Ostinati brauchen daher die Legitimation durch ein Programm.

Der vierte Satz, „Orgie de brigands. Souvenirs des scènes précédentes“, weist ein großflächiges Begleitostinato auf. In T. 210 beginnt in den ersten Violinen das Begleitostinato mit Auftakt, das aus dem wiederholten Tonwechsel es'''-d''' auf Achtelebene besteht (Abb. 33, S. 364). Das Modell dieses Ostinatos besteht korrespondierend mit dem 2/2-Takt aus vier Achteln. Das Metrum in Halben wird auch durch das motivisch-thematische Material in den Bläserstimmen deutlich. Zu dem strikten Ostinato aus Achteln, das 21 Takte lang erklingt, tritt in T. 211 in den zweiten Violinen eine weitere ostinate Struktur hinzu. Das Modell dieses Ostinatos ist ein eintaktiges Triolenmotiv aus Oktavbrechungen von d'-d'''. Diese beiden ostinaten Strukturen erklingen

gleichzeitig bis in T. 231 und untermalen so eine Steigerungspassage. Das dominierende Geschehen bilden aber die Haltetöne der Flöten, Oboen, Hörner, Bratschen, Celli und Kontrabässe mit den Vierteltriolellen der Klarinetten, Fagotte, Posaunen und der Ophikleide. Ab T. 373 wiederholt sich der Abschnitt mit den beiden Ostinati. Dies deutet auf eine Form des Satzes als eine „Art Sonatensatz ohne Durchführung“³³⁴ hin, wie Dömling ihn beschreibt.

Bemerkenswert ist, dass die beiden sich überlagernden Ostinati in zweierlei Hinsicht differieren. Damit wird ihre gegenseitige Unabhängigkeit deutlich: Sie dissonieren erstens im Zusammenklang, da zwischen dem permanent erklingenden d der zweiten Violinen und dem Wechsel aus es und d in den ersten Violinen eine Sekundreibung entsteht, und zweitens weichen sie auch in der Metrik voneinander ab. Das Modell des Triolenostinatos ist ganztaktig und die Achtelbewegung halbtaktig angelegt. Außerdem interferieren die geraden mit den triolischen Achteln, sodass beide ostinate Strukturen nicht mehr getrennt wahrnehmbar sind, sondern zu einer rauen Klangunterlage werden. Die beiden dissonierenden Ostinati wiederum sind unabhängig von den restlichen Stimmen, welche Modulationen vollziehen.

Die schroffe, 20 Takte lang erklingende Klangunterlegung lässt eine programmatische Verknüpfung mit dem Sujet der Räuberorgie, die der Titel ankündigt, plausibel erscheinen. Vor allem mit den Bläserstimmen zusammen ergibt sich ein klingendes Stimmungsbild des Gefährlichen und Spannungsvollen. Legt man dem zugrunde, dass Dissonanzen grundsätzlich auch bei Berlioz einer Legitimation bedürfen, wie Dömling vermutet³³⁵, so darf das Programm auch hier als Legitimation für das Ostinato gelten. Damit wird deutlich, dass diese beiden Begleitostinati auch deshalb mindestens genauso im Fokus stehen wie die Bläserstimmen. Sie sind dissonant im Zusammenklang, bleiben

334 Dömling, Wolfgang, *Hector Berlioz. Die symphonisch-dramatischen Werke*, Stuttgart 1979, S. 63.

335 Dömling, „Die Symphonie als Drama“, S. 69: „Man ist versucht, hieraus den Schluss zu ziehen, dass pointierter musikalischer Ausdruck – zu dessen Mitteln Dissonanzen gehören – sich für Berlioz in erster Linie innerhalb szenisch-dramatischer Vorstellungen legitimiert.“

für lange Zeit ununterbrochen strikt ostinat und damit einprägsam und sind darüber hinaus auch noch mit dem Programm verknüpft. Für Begleitostinati entfalten sie somit einen hohen Bedeutungsgrad.

Auch in der bereits untersuchten Passage der 18. Szene in *La damnation de Faust*, dem gemeinsamen Höllenritt von Faust und Méphistophéles, stellt der rhythmisch ostinat wiederholte Galopp-Rhythmus eine Begleitstruktur dar. Das Verhältnis der einzelnen Stimmen ist durch die beteiligten Gesangsstimmen vorgegeben. Die instrumentalen Stimmen begleiten und untermalen in programm Ausdeutender Weise die Gesangslinien.

Anhand dieser rhythmisch ostinaten Struktur zeigt sich erneut, dass Begleitostinati eine Bedeutung für den Satz haben können, die sogar konstitutiv sein kann (vgl. [Kapitel 2.3.2.4](#) und [Abb. 24, S. 354](#)). Außerdem bestätigt auch diese Struktur in ihrer rhythmischen Geschlossenheit eine Unabhängigkeit gegenüber den anderen Stimmen. Zwar passt sich der Galopp-Rhythmus als rhythmisches Ostinato dem harmonischen Gang des Satzes an, aber seine Rhythmik und Metrik stehen mitunter in Diskrepanz zu den anderen Stimmen. Während durch den Galopp-Rhythmus ein stetiges Viertelmetrum akzentuiert wird, erklingen die Instrumental- und Gesangsstimmen beispielsweise ab T. 20 in einem ganztaktigen Metrum und ab T. 63 wird in den Streicherstimmen der Galopp-Rhythmus gegen ein weiteres rhythmisches Ostinato aus Achteltriolen gesetzt. Der gewünschte Effekt ist auch hier das Geräuschhafte. Obwohl Berlioz verschiedene Metren in unterschiedlichen Schichten gleichzeitig akzentuiert, sind diese dennoch miteinander kompatibel. Das Viertelmetrum beispielsweise ist in das ganztaktige Metrum integrierbar. Die Schichten stehen einander also keineswegs konträr gegenüber. Polymetrische ostinate Strukturen, die einander zuwiderlaufen oder sich konterkarieren, finden sich bei Berlioz nicht.

Sowohl durch die Länge der ostinaten Struktur als auch durch ihre Konstanz generiert sich auch hier Einprägsamkeit. Mittels Dissonanzwirkung und abweichender Rhythmik können Ostinati deutlicher

hervortreten. Berlioz nutzt sowohl Dissonanzen als auch unterschiedliche Rhythmen bei Ostinati in seinen Programmsymphonien, um den Ausdrucksgehalt zu steigern. Auch hier besteht eine wechselseitige Abhängigkeit: Durch das Programm sind Ostinati legitimiert und durch ihre Gestaltung gewinnen sie Einprägsamkeit. Dadurch werden sie wiederum auch programmatisch relevant. Bei Berlioz zeichnet sich ein Umgang mit Ostinati ab, der keine Rücksicht mehr auf einheitliche Harmonik, Rhythmik und Metrik, stattdessen aber die Programmausdeutung stärker gewichtet – mit dem Resultat, dass Ostinati im Satzgefügen länger und unabhängiger werden sowie der Begriff des Begleitostinatos eigentlich obsolet wird.

3.1.4 Die ostinate Unterlage

Hermann Erpf prägt in seiner Arbeit *Vom Wesen der neuen Musik* den Begriff der „Technik der ostanten Unterlage“³³⁶. Obwohl er ihn in erster Linie auf Schönbergs *Fünf Orchesterstücke* bezieht, lässt sich dieses Phänomen in ähnlicher Ausprägung bereits in früheren symphonischen Werken erkennen. Wie Erpf in seiner Definition angibt, soll dieser Terminus ausdrücken, „daß die ostinate Gruppe eine Art Klangzentrum bildet, auf das die nicht dazugehörenden Stimmen bezogen sind“³³⁷. Damit gehen zwei zentrale Implikationen einher: Erstens handelt es sich um mehrere ostant geführt Stimmen, die eine Gruppe bilden, und zweitens fungiert diese Gruppe als Bezugspunkt für andere Stimmen. „Die vier Stimmen des Ostantos schließen sich klanglich zu einem Ganzen zusammen, von dem sich die Melodiestimme abhebt“³³⁸, konstatiert Erpf in Bezug auf Schönbergs Werk.

Somit kann eine ostinate Unterlage eine Kontraststimme oder -schicht zu den melodischen oder thematischen Hauptstimmen bilden. In Bezug auf die Symphonik des 19. Jahrhunderts ist eine Modifikation der Definition dahin gehend sinnvoll, dass auch nur eine Stimme oder eine Schicht als ostinate Unterlage gelten kann. Wolff, der in *Ordnung*

336 Erpf, S. 79.

337 Ebd.

338 Ebd.

und Gestalt. Die Musik von 1900 bis 1950 verschiedene Erscheinungsformen des Ostinatos bespricht, gibt Erpfs Terminus noch eine weitere Deutung: Eine ostinate Unterlage zeichnet sich ihm zufolge dadurch aus, dass sie motivischen Gehalt hat. „Von ostinater Unterlage soll aber nach Erpf nur da die Rede sein, wo melodisch bewegte Motive ostinat wiederholt werden.“³³⁹

Zusammenfassend benennt der ursprünglich von Erpf geprägte Begriff der „ostinaten Unterlage“ also eine nicht vordergründige ostinate Struktur, die im Kontrast zu anderen Stimmen stehen kann, die aber zusätzlich auch für die anderen Stimmen in irgendeiner Weise zentral ist. Eine ostinate Unterlage weicht also in dieser Hinsicht von einem motivisch und formal wenig bedeutsamen Begleitostinato ab. Als Kontraststimme weist dieses Phänomen aber wiederum Verwandtschaft zum Begleitostinato auf; und auch der Terminus „Unterlage“ suggeriert eine untergeordnete Bedeutung und eine räumliche Verortung in einer tiefen Stimme sowie eine Ähnlichkeit zur Fundamentfunktion. Zentral für andere Stimmen, sodass diese sich auf die ostinate Unterlage beziehen, ist sie dann, wenn sie motivisch oder harmonisch bedeutsam für den Satz ist. Die harmonische Funktion ist auch in Erpfs ursprünglicher Definition enthalten.³⁴⁰

In Hinblick auf die Fragestellung nach dem Verhältnis ostinater Schichten zu den anderen Stimmen im symphonischen Satz ist die ostinate Unterlage eine weitere Funktion, in der Ostinati in der Symphonik auftreten können. Außerdem stellt sie in der modifizierten Definition als ein- bis mehrstimmige ostinate Begleitstruktur mit motivischer oder harmonischer Bedeutung eine weitere Abstufung zwischen begleitenden und vordergründigen Ostinati dar bzw. zeigt auf, dass diese Einteilung nicht immer zutreffend ist und es stattdessen graduelle Abstufungen gibt – die ostinate Unterlage ist eine von diesen. Sie unterscheidet

³³⁹ Wolff, S. 93.

³⁴⁰ Vgl. Erpf, S. 69.

sich insbesondere durch ihre motivische Bedeutung von typischen Begleitostinati. Motivisch konstitutiv für ein Werk oder einen Satz ist die ostinate Unterlage allerdings nicht.

3.1.4.1 Eine ostinate Unterlage im Kopfsatz von Borodins Erster Symphonie

Im Gegensatz zur ostinaten Achtelbegleitung im Kopfsatz von Borodins Symphonie Nr. 1 in Es-Dur, die zwar annähernd in den Vordergrund rückt, aber dennoch nicht motivisch oder formal bedeutsam wird, geschieht genau dies mit einer anderen ostinaten Struktur. Das begleitende Paukenostinato, das ebenfalls im ersten Themenfeld angesiedelt ist, wird als ostinate Unterlage verwendet und somit motivisch bedeutsam. Die damit implizierte motivische Funktion dieses Paukenostinatos ist dabei nicht von Anfang an klar erkennbar, sein Einsatz an wichtigen formalen Stellen innerhalb des ersten Satzes macht sie aber im Verlauf deutlich.

Zwei Takte nach dem Tempowechsel zum Allegro setzt das Ostinato der Paukenstimme im Piano ein. Das Modell besteht aus einer Viertel, zwei Achteln und einer Viertel mit den Tönen es-B-es-B und umfasst somit einen Takt (*Abb. 31, S. 363*). Die Paukenstimme erklingt über die folgenden neun Takte strikt ostinat, wandelt sich im zehnten Takt und setzt dann bei Buchstabe B aus. Am Höhepunkt im sechsten Takt nach Buchstabe B erklingt das Paukenmodell dann in den Fagotten, Pauken, Celli und Bässen zusammen mit Akkordschlägen der anderen Stimmen im Fortissimo. Das Modell wird hier motivisch eingesetzt, um den Höhepunkt zu verdeutlichen. Dass das Modell des anfänglichen Paukenostinatos ein Motiv ist, zeigt sich außerdem bei folgenden Höhepunkten: im 17. Takt nach Buchstabe D bevor das zweite Thema erklingt, sechs Takte vor Buchstabe J in der Durchführung, 14 Takte vor Buchstabe M (Repriseneinsatz), im 17. Takt nach Buchstabe N (analog zu Buchstabe D in der Reprise) und 16 Takte vor Buchstabe S (Schlussstretta). An diesen formal wichtigen Stellen erscheint stets das Paukenmotiv – auch in anderen Stimmen. Damit ist ersichtlich, dass die ostinaten Strukturen, die auf diesem Motiv beruhen, auch motivisch bedeutsam sind.

Das Paukenostinato wird an mehreren Stellen in der Symphonie als ostinate Unterlage eingesetzt. Das erste Mal erklingt es am Beginn des Allegros, das erste Themenfeld untermalend. Im elften Takt nach Buchstabe H setzt das Paukenostinato erneut ein. Das Modell hat sich aber gewandelt: Es besteht nun aus drei Takten, wobei die ersten beiden dem ursprünglichen Modell entsprechen und der dritte aus drei Vierteln besteht. Während dieses Modell sich rhythmisch ostinat wiederholt, wechseln beständig die Töne A und E. Das rhythmische Modell und die Tonfolge wiederholen sich beide ostinat, sind aber nicht deckungsgleich. Diese ostinate Struktur endet nach elf Takten. Wie in der Exposition ist sie auch in diesem Durchführungsabschnitt mit dem ersten Themenfeld gekoppelt. Die Transposition des Paukenostinatos ist dem Tonartwechsel am Anfang der Durchführung nach A-Dur geschuldet. Nach einem kurzen Anklang an das zweite Thema, findet im 16. Takt nach Buchstabe J der Tonartwechsel zurück zu Es-Dur statt. Es wird aber nicht moduliert, sondern beide Tonarten werden nebeneinandergestellt. Nach dem A-Dur-Akkord in den Streichern erklingt direkt im Anschluss die ostinate Unterlage der Pauke in der Klarinettenstimme. Das Modell entspricht erneut dem ursprünglichen eintaktigen Modell, die Töne des' und as wechseln wieder im Quartabstand und werden mit dem rhythmischen Modell kongruent wiederholt. Außer dieser ostinaten Struktur erklingt zunächst nichts, dann treten nach drei Takten Haltetöne hinzu. Der Satz baut sich, gegründet auf die ostinate Unterlage, wieder auf.

An dieser Stelle wird deutlich, dass diese ostinate Unterlage motivisches Gewicht hat und als Grundlage des ersten Satzes fungiert. Insgesamt erklingt sie in den Klarinetten 15 Takte lang. Die vier letzten Takte des Ostinatos werden von der Oboe verstärkt und der vierte Takt ist, wie am Anfang, auf die Viertelbewegung ausgedehnt, die das Ganze abrundet. Anschließend erklingt das Paukenmotiv wie am Anfang mit der Tonfolge es-B drei Takte lang in Pauken, Celli und Kontrabässen. Der vierte Takt erscheint auch hier wieder in Vierteln – in dieser Form tritt das Motiv auch an den genannten Höhepunkten hervor.

Obwohl diese ostinate Struktur stetig verändert wiederkehrt, sowohl bezüglich des Modells als auch der Instrumentation, entspricht sie der Definition der ostinaten Unterlage, die gleichzeitig eine Fundamentfunktion erfüllt und ein motivisch-harmonischer Bezugspunkt für andere Stimmen ist. Besonders der Aufbau aus dem Nichts in der Durchführung verdeutlicht diese Funktion des Ostinatos. Von der tragenden Rolle eines motivischen Ostinatos ist diese Struktur dennoch zu unterscheiden, da sie weniger einprägsam ist, keine formale Wirkung entfaltet, indem sie Abschnitte gliedern würde, und nur an einer Stelle exponiert im Vordergrund steht – wenn auf der ostinaten Struktur aufbauend der Satz neu entsteht. Grundsätzlich ist dieses Ostinato also ein begleitendes – mit den besonderen Eigenschaften der ostinaten Unterlage.

Wie beim bereits untersuchten Achtelbegleitostinato (vgl. [Kapitel 3.1.1.1](#)), das ebenfalls mit dem ersten Thema verknüpft ist, zeigt sich anhand dieser eigentlich begleitenden Struktur eine verschwimmende und bewusst an einigen Stellen durchbrochene Einteilung des Satzes in Vorder- und Hintergrund.

3.1.4.2 Das Paukenostinato in Čajkovskijs Zweiter Symphonie als ostinate Unterlage

Im zweiten Satz von Čajkovskijs Symphonie Nr. 2 in c-Moll ist das Hauptcharakteristikum des A-Teils ein ostinat wiederholtes Modell in der Pauke. Während es das motivisch-thematische Material am Anfang und am Ende begleitet, fehlt es im Mittelteil. Da es als Begleitstruktur des A-Teils in diesem dreiteilig (A-B-A) angelegten Satz fungiert, kann es zwar motivisch und harmonisch bedeutsam sein, aber nicht motivisch konstitutiv. Es handelt sich also bei dieser ostinaten Struktur um eine ostinate Unterlage nach der Definition in Anlehnung an Erpf. Der A-Teil, der sich in seiner akzentuierten Rhythmik signifikant von der lyrischen Melodie des B-Teils unterscheidet, erklingt zunächst bis Buchstabe C und am Ende wieder ab Buchstabe F.

Bereits vor dem Einsatz des Themas in T. 3 in den Klarinetten und Fagotten wird das Quartpendel auf es-B in der Pauke wie ein Vorspann im Pianissimo exponiert. Das Modell dieser ostinaten Unterlage umfasst eine Achtel auf es, eine Achtelpause, eine Achtel auf B und eine weitere Achtelpause. Der Funktion nach ist diese Struktur ein Begleitostinato, aber in ihrer klanglichen Charaktereigenschaft ist sie gleichzeitig motivisches und harmonisches Fundament. Außerdem artikuliert dieses Ostinato das Viertelmetrum des Abschnitts. Mit seiner akzentuierten Achtelbewegung ist es motivisches und rhythmisches Fundament des Themas und mit seiner konstanten Pendelbewegung zwischen es und B die harmonische Basis für Es-Dur, der Tonart dieses Satzes. Da es sich vom Thema weder rhythmisch noch melodisch abhebt, ist es keine kontrastierende Begleitschicht, sondern die Grundlage des Themas. Daran zeigt sich schließlich auch die Zweiteilung des Satzes: Alle nicht am Thema beteiligten Stimmen sind – zumindest in diesem ersten Abschnitt (bis T. 19) – Begleitstimmen. Ab T. 10 repetieren Celli und Kontrabässe fortan das Modell.

Bei Buchstabe B wiederholt sich das Thema des Anfangs und mit ihm auch die ostinate Unterlage. Dieses Mal erklingt das Pendel in Pauken, Celli und Kontrabässen über knapp acht Takte. Im anschließenden B-Teil entsteht ein gänzlich anderer Klangcharakter, wobei gegen Ende des Teils bei Buchstabe F die Melodik des ersten Themas anklingt – in einer weniger markanten Akzentuierung und wiederum mit einem ostinaten Begleitmodell. Dieses unterscheidet sich aber vom Quartpendel der Pauke, da es aus nachschlagenden Achteln besteht. Es begleitet die Passage und wandelt sich vier Takte vor G zum ursprünglichen Quartpendel, allerdings wiederum nur für vier Takte und in Vierteln. In dieser Passage deutet sich ein gradueller Übergang vom B-Teil zum A-Teil an. Ebenso wird ein gradueller Übergang zum Ostinato erkennbar. Erst ab Buchstabe H steht das Thema des A-Teils wieder in seiner ursprünglichen Gestalt im Vordergrund, und nun erklingt das Pendel abwechselnd in Pauke und der Celli-Kontrabass-Gruppe bis zum Schluss des Satzes (Abb. 34, S. 365). 30 Takte lang begleitet die ostinate Unterlage nun das Thema, wobei es durch Stimmenreduktion und

leiser werdende Dynamik eine eher beruhigende Wirkung entfaltet. Die Melodielinie wird zudem in der Artikulation weicher, sodass der Satz insgesamt ruhig und getragen endet.

Obwohl die ostinate Unterlage in diesem Satz eindeutig der Begleitschicht angehört, nicht in den Vordergrund rückt und keine programmatische Deutungsebene vorliegt, kommt dem Ostinato, neben seiner harmonischen, eine motivische Bedeutung zu. Die Länge der Struktur am Ende des Satzes zeigt wieder eine Verbindung zwischen harmonisch gleichbleibenden Passagen und langen strikten Ostinati: Die ostinate Struktur festigt auch hier Es-Dur als Grundtonart und bildet so in Erpfs Sinn den harmonischen Bezugsrahmen für den Abschnitt von Buchstabe H bis zum Ende des Satzes. Auch Begleitostinati können als harmonisch stabilisierendes Fundament wirken, im Unterschied zur ostinaten Unterlage sind sie aber motivisch nicht so ausgeprägt wie das Paukenpendel in diesem Satz, aus dem sich das erste Thema zu generieren scheint. Daher erklingt sowohl am Anfang als auch am Ende des Satzes das Paukenpendel wie eine Folie, auf der sich das Thema entfaltet. Gegen Ende des Satzes wird es dabei in einzelne Achtel aufgelöst, wodurch die Grundsubstanz verschwindet; bis dahin erfüllt es aber die Funktion einer ostinaten Unterlage.

3.1.4.3 Die ostinate Unterlage des ersten Themenfelds in Bruckners Sechster Symphonie

Wie bereits in den beiden Beispielen zur ostinaten Unterlage deutlich wurde, kann diese sowohl aus einem strikten als auch aus einem rhythmischen Ostinato bestehen. Wichtig ist dabei ihre Verortung auf der begleitenden Ebene und ihre Eigenschaft, motivisch bedeutsam zu sein und einen harmonischen Bezugsrahmen darzustellen. Sie unterscheidet sich vom Begleitostinato durch ihre motivische Bedeutung und von einem motivisch konstitutiven Ostinato dadurch, dass sie nicht vordergründig präsent ist und somit nicht gliedernd wirken kann.

Während die ostinate Unterlage in Čajkovskijs Zweiter Symphonie eindeutig der Begleitebene zuzuordnen ist, weil sie im Hintergrund bleibt, ist sie in Borodins Erster Symphonie präsenter. In Bruckners Symphonie Nr. 6 in A-Dur tritt die ostinate Unterlage nun quasi gleichgestellt neben das Kopffthema.

Wie im zweiten Satz von Čajkovskijs Zweiter Symphonie und ähnlich der motivischen Ostinati in den Scherzi von Bruckners Dritter und Siebter Symphonie, entfaltet sich zu Beginn des ersten Satzes in der Sechsten Symphonie die ostinate Unterlage wie ein Vorspann. In beiden Violinstimmen erklingt von Anfang an ein striktes Ostinato im Oktavabstand auf c' und c'' mit dem halbtaktigen Modell aus einer Achtel, Sechzehntelpause, Sechzehntel und Achteltriolen (Abb. 35, S. 365). Erst im dritten Takt beginnt in den Celli und Kontrabässen das Thema. Stets in leiser Dynamik bleibt das Ostinato über sechs Takte strikt und beginnt dann, sich zunächst durch den Bratscheneinsatz zu verdichten und auch in den Tonhöhen zu wechseln. Insgesamt erklingt diese ostinate Unterlage 46 Takte lang rhythmisch ostinat in verschiedenen Streicherstimmen. In T. 25 ertönt sie beim ersten Höhepunkt des ersten Themas im Fortissimo in Bratschen, Celli und Kontrabässen. Durch die Teilung der Bratschen und Celli erklingt die ostinate Unterlage fünfstimmig und erhält dadurch eine ähnliche Prägnanz wie die fanfarenartigen Einsätze der Blechbläser. Der motivische Gehalt der ostinaten Unterlage wird an dieser Stelle verstärkt durch den viertaktigen Einsatz der Pauke (T. 25). Dadurch tritt die Struktur ebenfalls in den Vordergrund. In der Harmonik wird erst an diesem Höhepunkt der Grundton a erreicht, in der ostinaten Unterlage erklingt der ambivalente Quintklang A-c. Wieder fungiert die ostinate Unterlage als harmonisches und motivisches Fundament – bis in T. 49 das zweite Themenfeld einsetzt.

Metrisch weicht die ostinate Unterlage auch hier nicht signifikant von den anderen Stimmen ab. Die Achteltriolen sperrt sich zwar gegen das häufig parallel auftretende Motiv aus punktierter Achtel mit Sechzehntel aus T. 16, aber insgesamt artikulieren alle Stimmen das Metrum aus zwei Halben, wie es auch der Taktvorgabe entspricht. Das triolische

Element findet sich dabei nicht nur in der ostinaten Unterlage, sondern auch im ersten Thema in Form von Vierteltriolen und im dritten Themenfeld als Achteltriolen. Dahlhaus bemerkt folgendes zu dieser zweigeteilten Anlage des Satzes zu Beginn der Symphonie:

Bilden die ostinaten Rhythmen gleichsam eine ‚Grundschrift‘ der Musik, deren beharrliche Präsenz ein wesentliches Moment der symphonischen Monumentalität darstellt, so kann von dem ‚fundierenden Rhythmus‘ ein ‚motivischer Rhythmus‘ unterschieden werden, in dem die ‚Thematik‘ Gestalt annimmt. Er hebt sich, gestalttheoretisch ausgedrückt, als ‚Figur‘ von dem ‚Grund‘ des ostinaten Rhythmus ab.³⁴¹

Auch in Dahlhaus' Terminologie wird somit die fundamentale Funktion der ostinaten Unterlage deutlich. In T. 195 bricht in der Durchführung das erste Thema durch. Ob es sich bei diesem Einsatz um die Reprise handelt, ist umstritten. Dagegen spricht, dass das Thema in Es-Dur steht. In seiner Gestalt ist es allerdings identisch und auch die ostinate Unterlage erklingt volltönig in allen Streicherstimmen. Nach 15 Takten wechselt die Harmonie und die leere Quinte A-e aus T. 25 kehrt in der ostinaten Unterlage wieder. Außerdem setzt hier erneut die Pauke mit ein und verstärkt so für vier Takte die ostinate Unterlage. Im harmonischen Sinn beginnt die Reprise also in T. 209, im thematischen bereits in T. 195. Die 48 Takte durchgehende rhythmisch ostinate Unterlage signalisiert jedenfalls ab T. 195 deutlich das erste Themenfeld. In T. 209 hingegen erklingt die ostinate Unterlage darüber hinaus zum ersten Mal auch in den Holzbläserstimmen und bildet somit eine annähernd gleichberechtigte Schicht zu den Blechbläsern. Nach diesem Höhepunkt reduziert sich in T. 223 die Stimmendichte der ostinaten Unterlage. In einer Art Epilog wird sie in den folgenden Takten der Überleitung zum zweiten Themenfeld unterlegt. Sie markiert damit, unabhängig vom tatsächlichen Thema, den Umfang des ersten Themenfeldes.

341 Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 225 f.

In T. 309 kehrt am Beginn der Coda das thematische Material aus dem ersten Thema in den Bläsern wieder, die ostinate Unterlage fehlt aber. Stattdessen erklingt in den ersten Violinen und Bratschen die Triolenbegleitung aus dem Unisono-Thema. Bruckner trennt also durchaus zwischen erstem Thema und ostinater Unterlage. Dies zeigt sich auch in T. 345, wo die ostinate Unterlage für vier Takte in den Holzbläsern (Fagotte ausgenommen) erklingt. Die unmittelbare Schlussgruppe ab T. 353 ist jedoch wieder mit der ostinaten Unterlage versehen. Sie erklingt in der Holzbläsergruppe (wieder ohne Fagotte), der Pauke, den zweiten Violinen, den Celli und den Kontrabässen. Das Thema ertönt im dreifachen Forte in den Blechbläsern; es erscheint zwar melodisch variiert, aber durch seine rhythmischen Konturen und die Kombination mit der ostinaten Unterlage ist der Rückgriff auf das erste Themenfeld klar. Die ostinate Unterlage kann sich durch ihren eigenen motivischen Gehalt also auch vom Kopfhema lösen, grundsätzlich gehört sie aber dem ersten Themenfeld an. Zusätzlich zum Thema und dieser ostinaten Struktur erklingt in der Schlussgruppe noch eine weitere Schicht: Die ersten Violinen spielen eine Struktur aus Achteltriolen, die zwar in T. 356 und T. 358 von Pausen durchbrochen wird, aber anschließend rhythmisch ostinat verläuft. Diese Triolenstruktur stammt motivisch aus dem Unisonothema. Alle drei ostinaten Schichten der Schlussgruppe sind somit motivisch und thematisch bedeutsam – außer die Repetitionen der Bratschen.

Obwohl das variierte Thema in den Blechbläsern die größte Prägnanz entfaltet, wäre ohne die gleichzeitigen ostinaten Strukturen die enorme Schlusswirkung nicht denkbar. Riemann charakterisiert dieses Vorgehen sowie Bruckners Komponieren allgemein als von Gruppen und Schichten geprägt, wie das seines Vorbilds Wagner: „Bruckner [...] übernahm auch Wagners Stil, seine Manier der Kombinationen mehrfacher Figurationsformen in den verschiedenen Gruppen des Orchesterkörpers, welche dieselben gegen einander abhebt und eine Art von moderner Polyphonie vorstellt.“³⁴² Die Polyphonie, von der Riemann

³⁴² Riemann, Hugo, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*, Berlin, Stuttgart 1901, S. 755.

spricht, zeigt sich eindrucksvoll am Ende der Sechsten Symphonie. Die Kombination des ersten Themas mit der ostinaten Unterlage bildet hierfür eine wichtige Voraussetzung, da diese bereits seit Beginn des ersten Satzes für Intensität und die entsprechende Höhepunkt-wirkung sorgt.

Die ostinate Unterlage ist in diesem Satz darüber hinaus mit dem ersten Themenfeld verbunden, denn sie markiert seinen Umfang und bildet das rhythmische Pendant zum Kopfsthema, das in seiner Rhythmik ohne die lebhafteste ostinate Unterlage träge wirken würde. Dass sie also am Schluss – wie auch am Anfang – exponiert erklingt, liegt an der Verstärkung des variierten ersten Themas, aber auch an der Dramatisierung des Schlusses, der durch die hinzukommenden Stimmen der ersten Violinen und Bratschen noch bewegter und ins Räumliche gesteigert erscheint. Ihre harmonische Funktion verliert die ostinate Unterlage dabei nicht: Die Modulation von D-Dur über das doppel-dominantische h-Moll bis zur Tonika A-Dur in T. 361 wird in dieser Schicht besonders deutlich.

Grundsätzlich ist, trotz der Vielschichtigkeit, eine Zweiteilung des Satzes erkennbar. Durch die verschiedenen Schichten in der Begleitung und die Sonderrolle der ostinaten Unterlage deutet sich allerdings an, dass die mehrschichtige Anlage dieses Schlusses eine Steigerungstechnik ist. Bruckner durchbricht nicht den achttaktigen Phrasenbau (vgl. Harmoniewechsel nach acht Takten zu A-Dur in T. 361), sondern weitet den Satz in räumlicher Hinsicht aus. Diese Intensitäts- und Ausdruckssteigerung durch räumliche Ausdehnung des symphonischen Satzes hängt mit der Emanzipation der verschiedenen Stimmen voneinander zusammen und wird daher im folgenden Großkapitel untersucht.

3.2 Das Ostinato im mehrschichtigen Satz

Wie sich bereits in den Beispielen zum Ostinato in der Vordergrund-Hintergrundteilung des Satzes gezeigt hat, werden die einzelnen Stimmen durch den zu transportierenden Ausdrucksgehalt unabhängiger und durch breitere harmonische Felder werden differenziertere Stimmengestaltungen möglich. Die mitunter fehlende Bewegung durch harmonische Prozesse wird in den einzelnen Stimmen und Schichten kompensiert, indem sie jeweils individuell ausgearbeitet werden. Das zeigt sich auch an Ostinati, die nicht nur rein begleitende Funktion haben. In einem zweigeteilten Satz erwiesen sich Begleitostinati entweder als ein- oder mehrstimmig. Bei Borodin zeigten sich im Kopfsatz der Ersten Symphonie zwei verschiedene, bei Berlioz in der früher entstandenen *Symphonie fantastique* hingegen bis zu vier verschiedene, gleichzeitig erklingende Begleitostinati. In Berlioz' Werk trägt vor allem ihre Bedeutung für die Programmatik oder die Tatsache, dass es sich um gattungsinhärente Ostinati handelt, dazu bei, dass diese Strukturen nicht mehr eindeutig als Begleitostinati im Hintergrund klassifiziert werden können. Auch eine ostinate Unterlage übersteigt die Bedeutung von eigentlich nicht motivisch geprägter Begleitostinati. Es entwickeln sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts also Orchestersätze, in denen mehrere unterschiedliche Stimmen und Schichten übereinandergelegt werden. Die Stimmen wiederum sind natürlich durch eine Grundharmonik sowie Themen und Motive miteinander verbunden, aber ihre rhythmische, metrische und melodische Gestaltung wird freier. Diese Entwicklung, die sich in den symphonischen Werken von Berlioz, Liszt und in einzelnen symphonischen Passagen von Wagners Musikdramen abzeichnet, führt auch dazu, dass mehrere unterschiedliche Ostinati übereinandergeschichtet werden.

Im zweiten Kapitel der Untersuchung zum Ostinato und seinem Verhältnis zu anderen Stimmen sollen daher nun beispielhafte Passagen analysiert werden, in denen keine eindeutige Hierarchie der Stimmen mehr erkennbar ist. Eine annähernde Gleichberechtigung der Stimmen, und damit auch der eingesetzten ostinaten Strukturen, konnte bereits bei Bruckner am Schluss der Sechsten Symphonie festgestellt

werden. Die Fragestellung für die folgenden Kapitel lautet also, wie können ostinate Strukturen in einem mehrschichtigen Satzgefüge eingesetzt werden, das nicht mehr eindeutig in Vorder- und Hintergrund geteilt werden kann? Verschiedene Ostinati in verschiedenen Schichten des Orchestersatzes finden sich dabei bereits in Werken von Beethoven, Berlioz und Bruckner, aber auch bei Čajkovskij oder Sibelius, und nicht erst bei Komponisten des 20. Jahrhunderts, auf die Schnapper ihren Fokus legt.³⁴³ Das folgende Unterkapitel zeigt daher auch auf, inwiefern schon im 19. Jahrhundert eine Technik der Schichtung von Ostinati entstand. Schnapper ist aber selbstverständlich dahin gehend zuzustimmen, dass im 20. Jahrhundert die Schichtung mehrerer metrisch unterschiedlicher Ostinati möglich wurde. In der Symphonik des 19. Jahrhunderts überwiegen hingegen Ostinati, denen dasselbe Metrum zugrunde liegt.

Wie bereits deutlich wurde, können unterschiedliche, übereinandergeschichtete Ostinati eine Steigerungswirkung durch räumliche Auffächerung des Satzes hervorbringen. Am Schluss der Sechsten Symphonie von Bruckner wird diese mit mehreren Schichten, zwei davon ostinat, angedeutet: Nicht in der Länge wirken diese Strukturen außerordentlich und damit intensivierend, sondern in ihrem vielschichtigen Zusammenklang. Der Phrasenbau von acht bis 16 Takten bleibt dabei gewahrt und die Intensität generiert sich durch Verräumlichung.

Ist aber das Ostinato bei der räumlichen Auffächerung des symphonischen Satzes ein Symptom oder ist es tatsächlich ein Kompositionsmittel? Das Ostinato als Phänomen ist nicht grundsätzlich für die Emanzipation der Stimmen im symphonischen Satz verantwortlich. In dieser Hinsicht ist es ein Symptom: Durch unabhängiger Schichten, bezüglich harmonischer und melodischer Bindung, können längere und exponiertere Ostinati auftreten. Das Ostinato fügt sich in eine präexistente Schichtstruktur ein. Dies ist beispielsweise bei einem Begleitostinato in einer Vordergrund-Hintergrundstruktur der Fall.

³⁴³ Vgl. Schnapper, *L'ostinato*, S. 183: „Dans notre musique écrite, on trouve souvent des passages, notamment chez Stravinsky, Bartók et Messiaen, qui utilisent des ostinatos superposés.“

Wenn aber nun am Ende einer Symphonie oder einem anderen Höhepunkt eine besondere Wirkung erzielt werden soll, dann generieren mehrere unterschiedliche Ostinati als Kompositionsmittel eine Intensität durch die vielschichtige Aufspaltung des Satzes.

Dieser verräumlichende Effekt kann außerdem auch in Hinblick auf die Ausdeutung eines Programms relevant sein. Durch die Einprägsamkeit von ostinaten Strukturen wird eine besondere Wirkung erzielt, vor allem, wenn mehrere hervorstechende Strukturen gleichzeitig erklingen. Es ist also unwahrscheinlich, dass eine solche Wirkung durch rhythmisch und melodisch unterschiedliche Stimmen entstehen kann, die nicht ostinat geführt werden. Gerade im Verbund aus parallel erklingenden Ostinati, die nicht mehr innerhalb einer Schichtenhierarchie begreifbar sind, und auch im Zusammenschluss von Ostinati zu Klangflächen, zeigen sich diese als ein Kompositionsmittel zur Verräumlichung des Satzes. Diese Funktion wird in den folgenden Beispielen dargestellt.

3.2.1 Intensitäts- und Ausdruckssteigerung durch verschiedene parallele Ostinati

Dass es in der Symphonik des 19. Jahrhunderts zu mehrschichtigen Ostinati kommt, hat zwei Gründe: zum einen die Intensitätssteigerung durch Ostinati, die den Satz räumlich ausdehnen und alle Stimmen mit einbeziehen, zum anderen die Verdeutlichung des Programms durch mehrere verschiedene Ostinati, die sich ergänzen oder sogar in eine Klangfläche münden können.

Dabei ist zu unterscheiden zwischen einer ostinaten Struktur, die in mehreren Stimmen erklingt, und verschiedenen Ostinati, die gleichzeitig in unterschiedlichen Stimmen erscheinen. Im ersten Fall nimmt durch die Stimmendichte die Einprägsamkeit und Bedeutung des Ostinatos zu und im zweiten kann sich aus den einzelnen ostinaten Strukturen ein neuer Klangeindruck des Ostinaten ergeben, wobei aber die einzelne Struktur nicht mehr hervorsteht. Diese ostinaten Strukturen, die nicht immer das Merkmal der Einprägsamkeit aufweisen, aber

trotzdem bedeutsam für den Satz sind, stellen den primären Gegenstand der folgenden Kapitel dar. Das verräumlichende Potenzial mehrerer unterschiedlicher Ostinati ist ein Novum in der Symphonik des 19. Jahrhunderts und soll deshalb, ausgehend von Beethovens Neunter Symphonie, analysiert werden.

3.2.1.1 Ein mehrstimmiges Ostinato am Ende der Neunten Symphonie von Beethoven

Das Prestissimo ab T. 928 in der Neunten Symphonie von Beethoven wurde bereits unter dem Gesichtspunkt der Höhepunktgestaltung durch ein Ostinato als Strukturelement untersucht. Insbesondere die Wirkung der ostinaten Struktur, die beinahe identisch in allen Stimmen wiederholt wird, konnte als exaltes Höhepunktmoment herausgestellt werden (vgl. [Kapitel 1.2.1.1](#) und [Abb. 7, S. 337](#)). In den Bläserstimmen überwiegen strikte Ostinati im selben Rhythmus über acht Takte. Ihr halbtaktiges Modell besteht dabei aus einer Viertel mit angebundener Achtel und Achtelpause. In den Streichern wechselt der Rhythmus nach vier Takten. Gleiches gilt für die Pauken- und Trompetenstimmen.

Die enorme Wirkung des acht Takte identisch wiederholten Ostinatos in den Bläsern resultiert aus der Länge und der Dichte des Ostinatos gleichermaßen. Obwohl die diastematische Gestalt des Modells in den einzelnen Bläserstimmen individuell gestaltet wird, ist trotzdem von einem Ostinato die Rede. Dies ist durch den identischen Rhythmus, der mehrstimmig als Ostinato erklingt, gerechtfertigt. In diesem Schlussabschnitt wird der Satz aufgefüchert und durch die Stimmichte des Ostinatos in den Bläsern ergibt sich höchste Einprägbarkeit. In der Länge ist das Ostinato zwar begrenzt auf acht Takte, aber räumlich dehnt es sich auf einen Großteil der Stimmen aus. Diese Ausdehnung könnte auch als Kompensation für die durch den Periodenbau begrenzte Länge betrachtet werden. Hinzu kommen die ebenfalls ostinat verlaufenden Posaunen- und Schlagwerkstimmen, die ein Modell aus Viertel und Viertelpause wiederholen.

Letztendlich tragen alle Stimmen in dieser Höhepunktpassage zur starken Schlusswirkung bei. Die unveränderte Harmonik auf der Grundtonart und das skandierte Metrum aus Halben sind weitere Aspekte dieses mehrstimmigen Ostinatos, die seine Wirkung verstärken.

An dieser Passage deutet sich außerdem, wenn auch nur für einen kurzen Moment, eine Gleichberechtigung der Schichten an. Es ist nicht mehr eindeutig zu sagen, welche der einzelnen ostinaten Stimmen dem Vorder- oder dem Hintergrund zuzuordnen sind. Alle tragen gleichermaßen zum Schlusseffekt bei.

3.2.1.2 Ostinati im Unisonothema des Kopfsatzes von Bruckners Zweiter Symphonie

Während Beethoven für die enorme Schlusswirkung in der Neunten Symphonie eine Verdichtung des Ostinatos vornimmt, generiert Bruckner Intensität aus verschiedenen parallelen Ostinati, die in ihrer Bedeutung für die Höhepunktwirkung nicht hierarchisch getrennt werden können. Eine beispielhafte Passage für dieses Vorgehen findet sich im Kopfsatz der Zweiten Symphonie (Fassung von 1877) im Unisonothema. Wie ebenfalls im ersten Großkapitel bereits thematisiert, stellt dieses dritte Themenfeld, neben den Schlusspassagen, einen prädestinierten Ort für Steigerungen dar und wird oftmals mit ostinaten Strukturen gestaltet (vgl. [Kapitel 1.2.1.6](#)).

Im gesamten Streicherapparat erklingen ab T. 97 geschlossen ostinate Wiederholungen eines Modells aus zwei Achteln und Viertel, während die Melodie des dritten Themas in den Bläsern erklingt ([Abb. 11, S. 343](#)). In dieser Passage herrscht noch eine klare Gliederung in Melodie- und Begleitschicht vor. Nach einer steigernden Passage wird in T. 121 der Fortissimo-Höhepunkt erreicht. Daran anschließend, auf demselben Intensitätsniveau bleibend, etablieren sich ab T. 122 mehrere ostinate Schichten. In den ersten Violinen wird ein Modell aus zwei Achteln und Viertel wiederholt, in den zweiten Violinen ein Modell aus vier Sechzehnteln; in den Trompeten beginnt zeitgleich das Modell, das den ganzen T. 122 umfasst, in den Bratschen wiederholt sich ein Modell aus Viertel und zwei Achteln; in den Fagotten

sowie den Celli und Kontrabässen wird weiterhin das Modell aus T. 97 fortgesetzt. Alle Modelle werden von T. 122 bis T. 136 in insgesamt fünf ostinaten Schichten jeweils rhythmisch ostinat wiederholt. Hinzu kommen Haltetöne in den übrigen Stimmen.

Der Zusammenklang dieser verschiedenen Ostinati ist es, der die Intensität des Höhepunktes über die Dauer von 14 Takten erhält. Eine klare Einteilung der Schichten in Vorder- und Hintergrund scheint hier nicht mehr ohne Weiteres möglich zu sein, stattdessen stehen alle Ostinati gleichermaßen im Dienst der Höhepunktgestaltung. Dies ist durch das einheitliche Metrum aus Halben möglich. Würde eines dieser Ostinati in einem anderen Metrum stehen, würde es durch sein Hervorstechen die Gleichheit der Schichten auflösen.

Die gleichberechtigte Satzordnung ändert sich allerdings in T. 127, wenn Flöten, Oboen und Klarinetten das Ostinato der Trompeten mehrstimmig ergänzen. Ab diesem Moment rückt die ostinate Struktur der Bläser in den Vordergrund. In Form eines auskomponierten Crescendos treten dann auch noch die Hörner und Posaunen verdichtend zu dieser ostinaten Struktur hinzu.

Innerhalb des Satzes findet also eine Verschiebung statt: von einer Einteilung in Melodie- und Begleitschicht zu insgesamt fünf gleichberechtigt erklingenden ostinaten Schichten, und von dort wieder zu einer Vordergrund-Hintergrundeinteilung mit dem Ostinato der Bläser im Vordergrund. Dass dieses Ostinato verstärkt in den Vordergrund drängt, hat auch mit seiner motivischen Bedeutung zu tun: Bereits in T. 20 wird es für zwei Takte von den Trompeten eingeworfen. Seine Zugehörigkeit zum dritten Themenfeld wird ab T. 122 deutlich.

In der Reprise wiederholt sich diese insgesamt 13 Takte dauernde Passage von T. 122 mit fast identischem Aufbau (T. 427 ff.). Statt fünf ostinaten Schichten sind es hier aber nur vier, da die Bratschen mit den zweiten Violinen gekoppelt werden. Die Posaunen spielen eine eigene Stimme, bis sie das Trompetenostinato ergänzen. Dieses erklingt schon fünf Takte früher als die anderen ostinaten Strukturen (T. 422), aller-

dings ebenfalls noch leise und dann zusammen mit den anderen Stimmen dynamisch anschwellend. Die Dramaturgie der Verschiebung der Schichten bleibt also dieselbe. Die gleichberechtigt erklingenden Ostinati erhalten das Intensitätsniveau nach dem Höhepunkt, bis von dort aus durch die sukzessive Verdichtung des Trompetenostinatos weiter gesteigert wird.

3.2.1.3 Höhepunktgestaltung durch gleichzeitige Ostinati in Sibelius' *En saga*

Zu den Eigenheiten des Komponisten Jean Sibelius gehören einerseits eine Vorliebe für Ostinati und andererseits ein stark räumlich geprägtes Herangehen an den Satz. Das Satzgefüge weist daher häufig verschiedene Schichten auf, die gleichberechtigt oder hierarchisch gegliedert erscheinen. In beiden Fällen werden Ostinati in exponierter Art und Weise eingesetzt. Diese zwei kompositorischen Eigenheiten zeigen sich beispielhaft in der frühen Symphonischen Dichtung *En saga*. Sie entstand bereits 1892, wurde aber 1902 in ihre heute gültige Gestalt gebracht.³⁴⁴ Vorbilder für diese Art zu komponieren fand Sibelius, der sich von Oktober 1890 bis Juni 1891 zu Studienzwecken in Wien aufhielt,³⁴⁵ in Wagner und Bruckner. Von letzterem hörte er beispielsweise die Dritte Symphonie: „The first performance of the 1888–1889 version of Bruckner's Third Symphony on December 21, 1890, was one of the most important events of the Viennese concert season. It is well known that Sibelius was deeply impressed by this performance.“³⁴⁶ Von Wagner konnte Sibelius sämtliche Musikdramen hören – außer *Parsifal*.³⁴⁷

En saga suggeriert durch den Titel, der auf Schwedisch sowohl Märchen als auch Sage bedeuten kann,³⁴⁸ dass es ein Programm zu diesem Werk gibt. Dieses ist aber nicht textlich fixiert durch den Komponis-

344 Vgl. Dahlström, Fabian, *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*, Wiesbaden 2003, S. 28 f.

345 Revers, Peter, „Jean Sibelius and Vienna“, in: *The Sibelius companion*, hrsg. von Glenda Dawn Goss, Westport (Connecticut), London 1996, S. 13.

346 Ebd., S. 16.

347 Ebd., S. 16 f.

348 Vgl. Wicklund, Tuija, *Jean Sibelius's En saga and its two versions: genesis, reception, edition, and form* (Studia musica 57), Helsinki 2014, S. 31: „Sibelius consistently used

ten überliefert. Tuija Wicklund untersucht in ihrer Dissertation über *En saga* daher drei Aspekte eines möglichen Programms: „painting, finnishness, and the story or event.“³⁴⁹ Zum ersten gibt Sibelius selbst an, Gemälde von Arnold Böcklin hätten ihn während der Komposition inspiriert; er benennt aber kein konkretes.³⁵⁰ Der zweite Aspekt, der finnische Ton in Sibelius' Werken, ist nicht einfach festzumachen. Seine Werke wurden seit Anbeginn seiner Komponistenkarriere als national-finnisch beschrieben. Der Wunsch nach einem nationalen Komponisten lag gegen Ende des 19. Jahrhunderts – im Zuge der Unabhängigkeitsbemühungen Finnlands – quasi in der Luft, wie Wicklund erklärt.³⁵¹ Sibelius selbst war aber über das Attribut des Finnischen nicht glücklich und versuchte es auszuräumen.³⁵² Zum dritten Aspekt schließlich, einer zugrunde liegenden Geschichte, führt Wicklund an, dass Sibelius *En saga* ausdrücklich nicht mit dem finnischen Nationalepos *Kalevala*, das als Inspirationsquelle für einige andere seiner Werke diene, in Verbindung bringen wollte.³⁵³

Sibelius' Jahrzehnte nach der Komposition gemachte Äußerungen deuten indes auf versteckte Gemütsregungen und -zustände hin, die er in diesem Werk verarbeitet haben will:

En saga is psychologically speaking one of my most profound works. I could almost say it encompasses my entire youth. It is an expression of a certain state of mind. When I composed it, I had undergone many shattering experiences. In no other work have I revealed myself so completely. Therefore, I find all interpretations of *En saga* totally alien.³⁵⁴

the Swedish name *En saga*, which has two meanings: a fairy tale and a saga (an ancient Scandinavian legend).“

349 Ebd.

350 Vgl. ebd., S. 32: „Sibelius himself has mentioned the Swiss symbolist painter Arnold Böcklin, whose paintings he had been contemplating while composing *En saga* in 1892.“

351 Ebd., S. 34.

352 Vgl. ebd., S. 38 f.

353 Ebd., S. 39: „Sibelius himself did not want to confirm any connections between *En saga* and the *Kalevala* either.“

354 Sibelius, Jean zitiert nach ebd., S. 40.

Sibelius' Aussagen tragen also insgesamt recht wenig zum programmatischen Verständnis des Werks bei und verhindern lediglich, dass man darin nach konkreten programmatischen Ausdeutungen sucht. Dass *En saga* aber Programmmusik ist, steht auch bezüglich der einsätzigen Form außer Frage. Eine mehrdeutige, aber schlüssige formale Gliederung des Werks liefert Daniel Grimley, der eine Sonatenhauptsatzform und eine Anlage in Strophen mit einer Introduction und einem Epilog vorschlägt.³⁵⁵ Diese Gliederung offenbart, dass Ostinati in diesem Werk an formal wichtigen Orten vorkommen. Zu hintergründigen Klangflächen zusammengefügt, untermalen sie ganze Abschnitte, und auch als Strukturelement werden sie besonders an Höhepunkten eingesetzt. Dabei fällt einerseits der geradtaktige Bau auf, und andererseits, dass Sibelius wie Bruckner einen gewissen Rahmen bezüglich der Länge ostinater Strukturen einhält und die Intensitätssteigerung deshalb ebenfalls mithilfe mehrerer, unterschiedlicher Ostinati gestaltet. Auch er nutzt die Verräumlichung des Satzes durch Ostinati zu Steigerungszwecken.

Der Höhepunkt in T. 429 ff. beispielsweise erschallt im dreifachen Forte und wird mit einem mehrstimmigen Ostinato gestaltet. Als Modell fungiert ein Motiv aus dem ersten Themenfeld (vgl. T. 150 in den Bratschen), das seit seinem ersten Erscheinen immer wieder auch losgelöst aus der thematischen Phrase erklingt. Das Modell aus T. 429 umfasst einen Takt und erklingt in allen beteiligten Stimmen auf dem Ton g. Die Stimmen sind dabei von den Violinen bis zu den Kontrabässen in Oktavabständen geführt. Das Ostinato markiert einerseits den Höhepunkt vor der Durchführung (der dritten Strophe), die Grimley in T. 462 verortet³⁵⁶, und andererseits fungiert es als Überleitung. In Form eines auskomponierten Decrescendos reduziert sich die Stimmendichte des Ostinatos ausgehend von T. 430 zunehmend, in T. 441 erklingt es schließlich im Pianissimo und nur noch in Celli und Kontrabässen und in T. 445 lediglich in den Bratschen, wo es wei-

355 Vgl. Grimley, Daniel M., „The tone poems: genre, landscape and structural perspective“, in: *The Cambridge Companion to Sibelius*, hrsg. von Daniel M. Grimley, Cambridge, New York 2004, S. 98.

356 Vgl. ebd.

ter variiert wird und in den Hintergrund rückt. Ab T. 457 allerdings erklingt das Modell des Ostinatos wieder in seiner ursprünglichen Gestalt aus T. 150, eingebettet in eine Variation des ersten Themas aus T. 96. Mitten in dieser Themenwiederholung siedelt Grimley den Beginn eines neuen formalen Abschnitts (Durchführung oder dritte Strophe) an.

Sinnvoller wäre es, diesen neuen Abschnitt ab T. 464 anzusetzen, wo die beiden Themenkomplexe kombiniert werden, oder den Einsatz des Themas in T. 457 als Reprisesbeginn anzusehen, wie es Wicklund vorschlägt.³⁵⁷ In beiden Auslegungen befindet sich das mehrstimmige Ostinato als Strukturelement an einer formal wichtigen Stelle. Die mehrstimmige Gestaltung des Ostinatos und das auskomponierte Decrescendo stehen dabei im Zentrum, denn außer diesem Ostinato erklingen sonst nur Haltetöne. Die Intensität des Höhepunktes wird durch die anschließende Reduktion deutlich, die wiederum nur durch die Möglichkeit der sukzessiven Stimmenreduzierung innerhalb des Ostinatos auf diese graduelle Weise realisierbar ist. Grundsätzlich knüpft dieses Höhepunkt-Ostinato an Beethovens Schlussgestaltung der Neunten Symphonie an, aber durch das unisone g und das auskomponierte Decrescendo wird das verräumlichende Potenzial des Ostinatos noch weitreichender genutzt.

Drei weitere Höhepunkte werden in *En saga* mit verschiedenen Ostinati gestaltet: ab T. 637, ab T. 649 und ab T. 695. Alle lassen in ihrer Gestaltung an Bruckners Höhepunkte denken: Während in den Blechbläsern fanfarenhaft das thematische Material erklingt, wird der übrige Orchesterapparat ab T. 637 in vier Gruppen geteilt, die jeweils eine eigene ostinate Struktur wiederholen (Abb. 36, S. 366). Die Achtel der Flöten und ersten Violinen mit dem Modell aus vier Achteln auf g-a-g-f in der dreigestrichenen Lage bilden ein einprägsames Pendant zu den Blechbläsern. Oboen und Klarinetten wiederholen zweigeteilt und versetzt ein viertaktiges Modell, sodass aus dem stets am Anfang des Modells stehenden T. 637 eine ostinate Struktur entsteht.

³⁵⁷ Vgl. Wicklund, S. 174.

Ab T. 640 repetieren zweite Violinen, Bratschen und Celli Viertel, wobei das Modell wie bei den anderen Stimmen halbtaktig ist und aus zwei Vierteln besteht. Die Kontrabässe repetieren ihr Modell aus T. 637 ebenfalls strikt ostinat. In diesem aufgefächerten symphonischen Satz tragen alle Ostinati im Verbund zur Höhepunktgestaltung bei, wie es z. B. auch in Bruckners Zweiter Symphonie der Fall ist. Nach acht Takten findet in einigen Stimmen ein Wechsel statt; vier Takte später haben sich dann neben den Blechbläsern zwei große Gruppen (Holzbläser und Streicher) gebildet, in denen jeweils ein mehrstimmiges Ostinato erklingt. Das Ostinato der Holzbläser besteht aus dem Modell der Oboen und Klarinetten aus T. 637 ff. Zeitgleich wird das motivische Modell aus T. 150 in den Streichern skandiert. Nach zwei Takten bleibt lediglich das Modell aus punktierter Viertel, Achtel und zwei Vierteln erhalten. Auch die Stimmen der Hörner verlaufen ostinat; sie wiederholen gegen das Metrum der anderen Stimmen eine Halbe auf die Zählzeiten vier und zwei. Diese Aufteilung dominiert den Satz bis T. 663. Dort wird schließlich das Modell der Holzbläser verbreitert und die ostinate Schicht der Streicher sukzessive reduziert.

An beiden Höhepunkten lässt sich kaum eine Vorder-Hintergrundeinteilung des Satzes feststellen. Stattdessen werden mit der intensivierenden Wirkung mehrerer Ostinati auf zwei verschiedene Arten Höhepunkte gestaltet: in T. 637 durch einen extrem aufgefächerten Orchestersatz und ab T. 649 durch die mehrstimmige Bündelung in zwei prägnant erklingende Gruppen. Die Blechbläser mögen durch ihren spezifischen Klang sowie durch ihr prägnanteres musikalisches Material und die crescendierenden Haltetöne ab T. 651 mehr im Vordergrund stehen, ohne die Ostinati in den anderen Stimmen wäre der gewaltige Effekt des Höhepunktes aber nicht möglich.

In T. 695 findet nach diesen bereits intensiven Höhepunkten die Kulmination des ganzen Werkes statt. In Grimleys Gliederung ist dieser Abschnitt mit „*crisis and catastrophe*“ überschrieben.³⁵⁸ Neben den Orgelpunkten in den Holzbläsern und wiederum thematischen

³⁵⁸ Vgl. Grimley, S. 98.

Anklängen in den Trompeten und Posaunen, bilden die Hörner eine ostinate Schicht aus wiederholten Halbentriolen. Die große Trommel repetiert das Modell aus T. 650, das auf das Motiv aus T. 150 zurückgeht, und die Streicher wiederholen ab T. 696 ihr Modell aus einer punktierten Halben mit Viertel. Die Kontrabässe wiederholen metrisch verschobene Ganze auf *f* und bilden damit wiederum eine metrisch verschiedene Schicht zu den eintaktigen Modellen der anderen Stimmen, die jeweils auf die erste Zählzeit beginnen. Die Dramatik dieser zwölftaktigen Passage resultiert aus diesen Ostinati in ihrer besonderen Instrumentation mit den zum viergestrichenen *ces* oktavierenden ersten Violinen und der drastischen Klangwirkung aus dem teilweise enharmonisch verwechselten Tristan-Akkord aus *f-cis-es-as*. Dieser Tristan-Akkord, der zwölf Takte lang von mehreren unterschiedlichen Ostinati getragen wird, ist vermutlich der Grund für Grimleys Interpretation dieses Abschnitts als Katastrophe.³⁵⁹ Vor allem in dieser Kulmination ab T. 695 geht Sibelius mit metrisch unterschiedlichen und harmonisch dissonierenden Ostinati über Bruckners Höhepunktgestaltungen mittels Ostinati hinaus. Ostinati werden von Sibelius nicht nur mehrstimmig, sondern auch als Mittel eingesetzt, den Satz in mehrere Schichten aufzuspalten. Insgesamt zeigen die vier unterschiedlichen Höhepunkte in *En saga* eine jeweils individuelle Gestaltung, die aber jedes Mal auf dem verräumlichenden Potenzial mehrerer Ostinati beruht.

3.2.2 Aufbau aus dem Nichts mit ostinaten Strukturen

An zwei Beispielen aus Bruckners Symphonie Nr. 3 in d-Moll zeigt sich unter einem weiteren Gesichtspunkt das verräumlichende Potenzial von ostinaten Strukturen. In diesen Beispielen konstituiert sich der symphonische Satz aus mehreren ostinaten Schichten nach und nach zu einem mehrstimmigen Gefüge. Zu Beginn ist mitunter nur eine ostinate Stimme vorhanden, um die sich dann die übrigen gruppieren. Auch hier stellt sich die Frage, ob die räumliche Wirkung solcher Passagen, die sich gleichsam aus dem Nichts aufbauen, durch die

³⁵⁹ Vgl. ebd., S. 98 f.

ostinaten Strukturen entsteht, oder ob sie auch ohne Ostinati möglich wäre. Unter dieser Fragestellung werden im Folgenden die Anfänge des Kopfsatzes und des vierten Satzes von Bruckners Symphonie Nr. 3 in d-Moll untersucht.

3.2.2.1 Raumwirkung durch Ostinati in Bruckners Dritter Symphonie

Der Beginn der Symphonie Nr. 3 in d-Moll (Fassung von 1889) ist geprägt von der für Bruckner typischen „misterioso“-Atmosphäre, die die Anfänge der meisten Symphonien dominiert. Charakteristisch dafür sind meist tremolierende Streicher, die einen Klanghintergrund für ein Motiv oder Thema der Bläser bilden.³⁶⁰ Auch die Dritte Symphonie steht in dieser Tradition. Im Unterschied zu den anderen Symphonien existiert in ihr aber kein direkt einsetzender Klanghintergrund aus Tremoli, sondern in den Streichern konstituiert sich am Beginn sukzessive ein Klangraum durch verschiedene ostinate Strukturen (Abb. 37, S. 368).

Wie in den anderen Symphonien könnte man die ersten vier Takte, bevor das Motiv in den Trompeten erklingt, als einen Vorspann sehen. Westphal weist auf dieses Vorgehen hin: „so lassen auch die Modernen den Ostinato vielfach zwei Takte leer anlaufen, damit sich der Hörer in seine Bewegung einschwingt und diese Bewegung schon unterbewusst weiterläuft, wenn das eigentliche melodische Geschehen beginnt.“³⁶¹ Er sieht diese Technik bei Komponisten wie Frank Martin, Boris Blacher oder Béla Bartók.³⁶² Bei Bruckner, der die Technik des Vorspanns in seinen Symphonien schon fast institutionalisierte, muss man korrekterweise zwischen tatsächlichen Ostinati – wie in der Dritten Symphonie – und Tremoli unterscheiden. In dieser Hinsicht bildet der Vorspann der Dritten Symphonie in der Tat eine Ausnahme: Er ist der einzige dieser Art, der mit ostinaten Strukturen gestaltet ist. Außerdem erscheint der Begriff „Vorspann“ in diesem Fall nicht ganz zutreffend, da er suggeriert, dass mit Einsetzen der Hauptstimmen oder mit

³⁶⁰ Vgl. Die Anfänge der Symphonien Nr. 2, Nr. 4, Nr. 7–9 von Bruckner.

³⁶¹ Westphal, S. 109.

³⁶² Vgl. ebd.

Erklingen des Motivs dieser Vorspann zu Ende sei. Dies ist im Kopfsatz der Dritten keineswegs der Fall – und auch nicht bei den anderen Symphonien, die mit Tremoli im Vorspann beginnen. Meistens verlieren sich diese erst beim ersten Höhepunkt.

In der Dritten Symphonie verhält es sich ebenso: Die ostinaten Strukturen vom Anfang enden erst in T. 31. Außerdem spiegelt sich noch ein weiteres Merkmal des Beginns der Dritten Symphonie im Terminus „Vorspann“ nur unzureichend wider: Die ostinaten Strukturen rücken nach dem Einsatz der Trompete nicht sofort in den Hintergrund, sondern bilden eine kontrastierende und ebenso wichtige Basis. Es ist gerade am unmittelbaren Anfang keine eindeutige Vordergrund-Hintergrund-Dualität erkennbar – zumindest nicht zwischen den Ostinati und der Trompetenstimme. Die Orgelpunkte der Holzbläser bilden indes tatsächlich eine hintergründige Fundamentschicht. Dass aber zwischen Trompetenmotiv und den ostinaten Strukturen nicht sofort eine Hierarchie entsteht, liegt an der Einprägsamkeit der Ostinati, ihrer, das Metrum aus zwei Halben betonenden Machart sowie ihrer Raumwirkung durch versetzte Einsätze und unterschiedliche Modelle.

Direkt am Anfang setzen die Bratschen zusammen mit den Celli und Kontrabässen ein. Sowohl das Modell der Kontrabässe aus einer Viertel und einer Viertelpause auf d als auch das Modell der Celli aus zwei Vierteln auf d entspricht in seiner ostinaten Wiederholung dem vorliegenden Metrum. Die Bratschen wiederholen ein eintaktiges Modell (T. 1), das strikt ostinat ist, aber in T. 9 diastematisch und in T. 16 und T. 18 rhythmisch variiert und von da an rhythmisch ostinat wiederholt wird. Auch die Sechzehntel der Bratschen fügen sich ins Metrum ein. Dasselbe gilt für die Achtelostinati der Violinen. Durch die Auffächerung des Metrums in Viertel, Achtel und Sechzehntel konstituiert sich dabei unter anderem die Raumwirkung dieser Strukturen.

Die Modelle der Violinen umfassen jeweils vier Zählzeiten und bestehen, wie das der Bratschen, aus Akkordbrechungen. Die zweiten Violinen setzen auf die vierte Zählzeit nach Beginn der Symphonie ein, die ersten auf die sechste. Die von tiefen nach hohen Stimmen gestaf-

felten Einsätze unterstreichen ebenfalls die elementare Raumwirkung dieses Anfangs. Zum Elementaren und Urwüchsigen – wie die „misterioso“-Anfänge von Bruckners Symphonien oft beschrieben werden – trägt außerdem die Betonung der Tonika d-Moll in den ersten acht Takten bei. Die Akkordbrechungen der Streicherostinati durchschreiten somit auch den harmonischen Raum, allerdings entgegen den gestaffelten Einsätzen: von der Höhe in die Tiefe (vgl. Violinen).

Durch die komplexe Anlage der fünf verschiedenen Ostinati in den Streichern gestaltet sich der Beginn der Dritten Symphonie als Raumwirkung. Als bestehender Klangraum bleiben diese Ostinati bis zum Fortissimo in T. 31 erhalten. Dass diese Raumwirkung so präsent bleiben kann, während sich in den Bläserstimmen aus dem Trompeteneinsatz das erste Thema generiert, liegt einerseits daran, dass das Thema aus dem gleichen Tonvorrat besteht und somit Teil des Raumes ist, andererseits an der harmonischen Ambivalenz der ganzen Passage bis T. 31. Bis zum Fortissimo wird nämlich, harmonisch gesehen, eine Dominantisierung von d-Moll durch die immer öfter eingeflochtene Septime e vorangetrieben. Dies ist auch in den ostinaten Strukturen möglich, da sie rhythmisch ostinat sind. Der Fortissimo-Ausbruch wird also harmonisch auf einem d-Moll-Septakkord erreicht, dessen Ziel der unisono erklingende Ton g in T. 33 ist, der sich aber durch die prompte Rückführung zu d-Moll in T. 37 nur als Zwischenstation erweist. In T. 37 ist die Tonika schließlich klar erkennbar.

Zusammenfassend ergibt sich eine elementare Raumwirkung vor allem durch die konstanten Bewegungen der ostinaten Strukturen, welche die gleiche Harmonie und das gleiche Metrum betonen. Somit erscheinen sie wie ein Spektrum der Tonart und des Metrums und können daher aus dem Nichts eine Raumwirkung entfalten. Mit diastematisch oder rhythmisch und metrisch abweichenden Strukturen wäre dieser Effekt nicht zu erzielen. Die Ostinati sind in ihrer Eigenständigkeit und Ähnlichkeit sowie in ihrer Einprägsamkeit untereinander genau ausbalanciert. Würde nur eine ostinate Struktur erklingen, wäre diese neben dem Thema in den Trompeten eindeutig eine Begleitstruktur. Davon spricht auch Steinbeck, der den Ursprung des Ostinatos

in der Bratschenstimme in der „Annulierten“ Symphonie von Bruckner betont: „Was in der Annulierten das eigentliche Hauptthema ist, scheint in leicht abgewandelter Form in der Dritten die Funktion einer Begleitfigur zu erfüllen.“³⁶³ Dadurch, dass aber fünf verschiedene ostinate Strukturen parallel erklingen, entsteht eine signifikante Wirkung. Auch das Verhältnis zur thematischen Trompetenstimme ist daher am Anfang nicht eindeutig das von Haupt- zu Nebenstimmen. Die Ostinati erweisen sich als genauestens austariertes Kompositionsmittel, um eine solche Raumwirkung zu erzeugen.

Ab T. 67 wiederholt sich der Anfang der Symphonie – aber auf der Dominanten und in komprimierter Form. Bereits nach zwei Takten setzen die Trompeten ein und ab T. 77 rücken die Streicher, übertönt durch die abwechselnden Einwürfe von Hörnern und Trompeten, in den Hintergrund. Die Reprise beginnt in T. 431 ebenfalls unverkennbar mit dem identisch aufgebauten Anfang aus T. 1, allerdings überwiegt auch hier schon ab T. 436 die thematische Schicht in den Blechbläsern, da das erste Horn die erste Trompete imitiert. Die tatsächlich elementare Raumwirkung der in verschiedene Ostinati aufgefächerten Streicherstimmen bleibt somit dramaturgisch schlüssig dem Anfang vorbehalten.

Auch zu Beginn des vierten Satzes der Dritten Symphonie lässt sich eine Verräumlichung durch Ostinati feststellen. Dort ähnelt das Vorgehen aber eher einer dramatischen Geste als dem atmosphärischen Aufbau im ersten Satz (Abb. 38, S. 368). Innerhalb der ersten acht Takte setzen wiederum die Streicherstimmen versetzt ein. Die Staffelung der Einsätze erfolgt von den hohen zu den tiefen Stimmen, jeweils in einem Abstand von zwei Takten. Das Modell der Ostinati ist in allen Stimmen dasselbe: Es umfasst vier Achtel mit den Tönen b-h-c-d. Die einzelnen Ostinati repetieren alle dieses Achtelmodell, allerdings in unterschiedlichen Lagen. Es handelt sich also nicht wie im ersten Satz um verschiedene Ostinati, sondern um die Auffächerung eines Ostinatos, wie es

³⁶³ Steinbeck, „Zu Bruckners Symphoniekonzept oder Warum ist die *Nullte* ‚ungiltig‘?“, S. 548.

bereits am Schluss von Beethovens Neunter Symphonie thematisiert wurde. Durch die versetzten Einsätze entfaltet sich aber eine raumerweiternde Wirkung dieser ostinaten Struktur. Durch Crescendi und die zunehmende Stimmendichte kommt gleich am Anfang eine Steigerung in Gang, die in T. 9 im Fortissimo kulminiert, wo auch die Blechbläser mit ihrem Motiv einsetzen. Dort endet das Ostinato aber nicht, sondern läuft rhythmisch ostinat in den Violinstimmen weiter bis in T. 25; auch noch über den nächsten Höhepunkt bei T. 17 hinaus. In T. 25 bricht das Geschehen abrupt ab und der Anfang des Satzes wiederholt sich mit dem dramatischen Aufbau der Steigerung. Der einzige Unterschied liegt in der Harmonik. Während die erste Steigerung auf d-Moll fußt, generiert sich das ostinate Modell der zweiten Steigerung aus den Tönen a-cis-d-e und somit aus der Dominanttonart A-Dur. Im Anschluss bleibt die ostinate Struktur wiederum bis in T. 59 präsent, wo das zweite Thema eingeleitet wird.

Die Steigerung als solche ist ein Strukturelement. Sie wird auch am Beginn der Durchführung wieder aufgegriffen, allerdings spannt sich die Räumlichkeit dieser ostinaten Struktur in umgekehrter Richtung von den Bratschen ausgehend zu den Violinen auf. Die aus dieser Steigerung resultierende ostinate Struktur ähnelt in ihren Merkmalen wiederum der ostinaten Unterlage.

In dieser Symphonie werden mehrere ostinate Strukturen in ihren Einsätzen und ihrer Gestaltung als Kompositionsmittel herangezogen, um am Beginn der Symphonie eine elementare Raumwirkung zu entfalten und im vierten Satz einen Steigerungseffekt durch Verräumlichung zu erzielen. Beide Male sind diese Effekte nur durch das ausbalancierte Zusammenspiel von mehreren ostinaten Strukturen möglich. Gerade im gleichzeitigen Erklingen entwickeln die Ostinati eine Einprägsamkeit, die nicht auf den Hintergrund begrenzt ist, auch wenn es neben ihnen noch eine thematische Schicht gibt. Die ostinaten Strukturen tragen somit in diesen beiden Passagen dazu bei, dass keine eindeutige Hierarchie im Satz entstehen kann. Ein Resultat mehrerer, gleichzeitig erklingender Ostinati ist auch das Klangkontinuum, das im nächsten Kapitel untersucht wird.

3.2.3 Programmausdeutung von Zauber und Magie durch Ostinati im Klangkontinuum

„Magie und Beschwörung bedürfen der Wiederholung von Gesten und Worten.“³⁶⁴ Metz sieht deshalb, wie bereits erwähnt, das Ostinato als Kompositionsmittel im Kontext dieser Bereiche und listet hierfür Beispiele aus Hindemiths Schaffen auf. Diese Verwendung des Ostinatos findet man aber auch schon bei Berlioz, Liszt und Čajkovskij, wie in den bereits untersuchten Passagen zur indirekten Programmausdeutung durch Ostinati (vgl. [Kapitel 2.3.4](#)) belegt wurde. Der programmatische Kontext dieser Passagen war das Grotteske, die Hölle, das Qualvolle und, besonders bei Berlioz, der Hexensabbat.

Durch die Überlagerung mehrerer verschiedener Ostinati kann, wie bereits gezeigt wurde, eine Intensivierung und Verräumlichung des symphonischen Satzes entstehen. Wenn sich aber ostinate Strukturen gegenseitig ergänzen, kann sich ein Effekt entwickeln, der einem Klangkontinuum gleicht. Das Klangkontinuum besteht dabei aus mehreren, einprägsamen Ostinati, die sich im Gegensatz zur Klangfläche nicht verweben, sondern auch im Zusammenklang einzeln wahrnehmbar bleiben. Ein Klangkontinuum ist also in dieser Hinsicht transparenter gestaltet als eine Klangfläche, deren Ziel es ist, die einzelnen Stimmen quasi zu einem neuen Klangereignis zu verschmelzen. Ähnlich zur Klangfläche entfaltet aber auch das Klangkontinuum eine statische Wirkung. Durch strikte Ostinati und wenig bis keine harmonische Progression erweckt ein Klangkontinuum den Eindruck des Stillstands. Der Begriff „Klangkontinuum“ drückt einerseits diesen klanglichen Stillstand aus und andererseits die kontinuierliche Bewegtheit, die differenziert erkennbar, aber nicht zielgerichtet ist.

In den beiden folgenden Beispielen lässt sich beobachten, wie aus mehreren Ostinati ein Klangkontinuum im programmatischen Kontext von Zauber und Magie entstehen kann.

³⁶⁴ Metz, S. 221.

In Berlioz' *Roméo et Juliette* ist das Scherzo der Feenkönigin „Mab“ im programmatischen Sinn gewidmet, und auch in Čajkovskijs *Manfred*-Symphonie trifft der Protagonist im zweiten Satz auf eine Alpenfee.³⁶⁵ In beiden Sätzen entwickelt sich auf ähnliche Weise das Phänomen eines Klangkontinuums und durch den jeweiligen programmatischen Hintergrund lässt es sich mit dem Feenartigen, Zauberberhaften und Magischen in Verbindung bringen. Diese Art von Magie unterscheidet sich sowohl inhaltlich von der Groteske des Hexensabats in der *Symphonie fantastique* als auch kompositorisch in der Verwendung von Ostinati. Während im ersten Fall Dissonanzen und metrische Diskrepanzen der Ostinati der Programmausdeutung dienen, werden sie im Klangkontinuum eingebettet in ein harmonisches Ganzes, das durch seine rhythmische Gestaltung, die Instrumentation und Artikulation leicht und scherzhaft wirkt. Die Transparenz eines Klangkontinuums wird außerdem dadurch erreicht, dass die ostinaten Strukturen nicht mehrstimmig erklingen.

3.2.3.1 Ostinati im Klangkontinuum in Berlioz' „La Reine Mab“ aus *Roméo et Juliette*

Der vierte Teil der Programmsymphonie *Roméo et Juliette* ist ein Scherzo, dessen programmatische Überschrift „La Reine Mab, ou la Fée des Songes“ lautet. „Queen Mab“ ist auch in Shakespeares *Romeo and Juliet* eine Fee – allerdings mit einem böswilligen Wesenszug. In Berlioz' Vertonung, so könnte man mutmaßen, stellt der im Prestissimo erklingende A-Teil des Scherzos das Scherzhafte und Neckische der Fee dar,³⁶⁶ wohingegen ab T. 543, wenn die Hörner vierstimmig einsetzen, die Atmosphäre umschlägt und ihre düstere Seite hervortritt. Just an diesen Abschnitt schließt sich eine Passage an, die von mehreren ostinaten Strukturen geprägt ist, die ein Klangkontinuum bilden. Eine konkrete Deutung erschließt sich für diesen Abschnitt nicht, aber Metz' Einschätzung, dass Magie und Zauberei der sich repetierenden Zaubersformel und der Beschwörung nahestehen und damit

³⁶⁵ Vgl. Kohlhasse, S. 33: „Die Alpenfee erscheint Manfred unter dem Regenbogen des Wasserfalls.“

³⁶⁶ Der Aufbau des Satzes kann als erweiterte Liedform gesehen werden: A-B-A'-C-A'.

auch ein Zusammenhang zur Ausdeutung mit Ostinati gegeben ist, greift auch hier.

Von T. 615 bis T. 661 erklingen mehrere ostinate Strukturen gleichzeitig (Abb. 39, S. 369). Das Klangkontinuum entsteht dabei aus der Kombination dieser Ostinati mit der melodisch in sich kreisenden Linie der Klarinetten. Zu dieser Stimme tritt in T. 615 die ostinate Pendelbewegung aus Achteln der Harfe hinzu. Ihr Modell besteht aus drei Achteln. Die Wechselbewegung zwischen den Tönen f'' und as'' wiederholt sich ebenfalls ostinat, aber nicht kongruent zum rhythmischen Modell. Da die zweite Harfe ab T. 619 die exakte Gegenbewegung zur ersten spielt, kann als Modell die Figur aus drei Achteln angenommen werden. Gleichzeitig mit der Harfe setzen die Bratschen mit einem strikten Ostinato ein, dessen Modell eine Achtelpause und zwei Achtel auf f umfasst. In T. 620 setzt die Zimbel ein. Diese Stimme verläuft aber erst ab T. 625 ostinat mit einem Modell aus einer Viertel und einer Achtel. Die Soli der Holzbläser, die melodisch auf Dreiklangsbrechungen beruhen, fügen sich in dieses Klangkontinuum ein, da ihr Rhythmus auch weitgehend unverändert bleibt. Dieses Zusammenspiel mehrerer Ostinati endet in T. 662.

Harmonisch ist dieser Abschnitt, auch wenn es so scheint, keineswegs statisch. Von T. 615 bis T. 661 vollzieht sich, ausgehend von f-Moll, eine „absteigende Quintenfolge“³⁶⁷. Die Statik resultiert einerseits aus den stets langen, harmonisch gleichen Abschnitten und andererseits aus der graduellen Modulation. So wandelt sich beispielsweise f-Moll nach 14 Takten zunächst zu F-Dur (vgl. Harfen in T. 629), bevor mit dem Einsatz der Flöten und Oboen in T. 631 B-Dur erklingt. An dieser Stelle kommt es zu einem neuen Ostinato in den Bratschen; die melodische Schicht wird durch die Flöten, Oboen und Celli ergänzt. Das Klangkontinuum wird

³⁶⁷ Holoman, D. Kern, *Vorwort*, übersetzt von Thomas M. Höpfner, in: Berlioz, Hector, *Roméo et Juliette*, issued by the Berlioz Centenary Committee London in Association with the Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, edited by D. Kern Holoman (Hector Berlioz New Edition of the Complete Works Vol. 18), Kassel u. a.: Bärenreiter 1990, S. XXII.

also auf allen Ebenen verdichtet. Zum stark statischen und ostinaten Charakter der gesamten Passage tragen vor allem die komplementären Ostinati der beiden Harfen bei: Sie wechseln ihre Töne schon ab T. 619 mit dem Einsatz der zweiten Harfe in umgekehrter Reihenfolge. Die erste Harfe beginnt mit dem tieferen Ton und die zweite mit dem höheren. Auf diese Weise erklingen im Achtelpuls zunächst auf f-Moll, dann F-Dur Terzen und ab T. 631 die Quarte f-b.

Dieser durchgehende, rhythmisch ostinate Achtelpuls, der mit der Melodielinie der Holzbläser zusammen das ganztaktige Metrum akzentuiert, führt zum Phänomen des Klangkontinuums. Die graduellen harmonischen Verschiebungen tragen ebenfalls dazu bei. Durch die dominierende Dreiklangsmelodik und die wenig variierte Rhythmik entsteht ein enger Zusammenhang zwischen der melodischen Schicht und den Ostinati in Harfen, Zimbeln und Bratschen. Die Strukturen heben sich weder harmonisch noch metrisch voneinander ab, sind aber dennoch – besonders Harfen und Zimbeln – durch ihren spezifischen Klang gesondert wahrnehmbar und gewinnen so auch im Zusammenklang Einprägsamkeit. Diese Eigenschaften eines Klangkontinuums aus Ostinati zeigen sich auch als Charakteristikum des „Feuerzaubers“ in Wagners *Walküre*, wo ebenfalls die Harfen mit den klanglich präsenten Piccoloflöten ein ostinates Klangkontinuum bilden. Die Thematik des Zaubers lässt darüber hinaus auch dort eine Verbindung zu ostinaten Strukturen erkennen.

3.2.3.2 Das Klangkontinuum im zweiten Satz von Čajkovskijs *Manfred*

Im zweiten Satz der *Manfred*-Symphonie von Čajkovskij besagt das Programm, dass dem umherirrenden Protagonisten eine Alpenfee erscheint.³⁶⁸ Programmatisch steht der Satz also ebenfalls im Zusammenhang mit Magie und dem Übersinnlichen und durch die Erwähnung des Regenbogens unter dem Wasserfall auch mit der Naturthematik. Beide Themenfelder sind prädestiniert für den Einsatz von programmatischer Ostinati.

³⁶⁸ Vgl. Kohlhasse, S. 33

Am Ende des Satzes erklingen ab T. 528 mehrere ostinate Strukturen, die sich zu einem Klangkontinuum ergänzen (Abb. 40, S. 369). Die Modelle der einzelnen Ostinati sind dabei in Flöten und Violinen so gestaltet, dass, sobald eine Stimme pausiert, die andere spielt. So kommt es zu einem Klangeindruck, der durch mehrere Wechselspiele entsteht, aber nicht zu einer sich verwebenden Klangfläche, denn die einzelnen ostinaten Strukturen überlappen sich nicht. Durch die Beteiligung weniger Stimmen bleibt der Satz transparent. Die komplementären Ostinati der Violinen ähneln denen der Harfen in Berlioz' „La Reine Mab“. Starobinski bezeichnet die Passage im zweiten Satz der *Manfred*-Symphonie sinnigerweise als stillstehende Bewegung, „mouvement immobile“³⁶⁹. Sie gleicht damit einer Klangfläche, die sich ebenfalls durch das nichtbewegte Bewegtsein auszeichnet. Durch die sich ergänzenden Ostinati und statisch anmutende Harmonik entsteht auch hier das Paradox einer eigentlich stillstehenden Passage, die aber aus verschiedenen, in sich bewegten Schichten besteht. Starobinskis Terminus drückt diesen Effekt treffend aus.

Wie im Scherzo „La Reine Mab“ kann diese Passage am Ende des zweiten Satzes der *Manfred*-Symphonie im Kontext der Feenerscheinung und somit in Verbindung mit Magie und Zauberei gesehen werden. Ein leichter, feenhafter Wesenszug ließe sich so am Ende des zweiten Satzes erkennen: Einerseits durch das ostinate Klangkontinuum, andererseits durch die Instrumentation. Letztere ähnelt wiederum derjenigen von Berlioz. Während bei diesem Holzbläser, Harfen und Zimbeln besonders im Vordergrund stehen, sind es bei Čajkovskij ebenfalls zwei Harfen und die geteilten Violinen sowie eine Solo-Violine. In Čajkovskijs Instrumentierung wird das Klangkontinuum dadurch verstärkt, dass Harfen und Streicher gezupfte Töne spielen und sich somit in ihrer Klangeigenschaft sehr nahe kommen. Insgesamt entsteht so ein homogener Klang.

In T. 512 beginnen die rhythmisch ostinaten Strukturen der Harfen und Violinen, während bis in T. 527 in Englischhorn und Klarinette

369 Starobinski, S. 40.

das Manfred-Thema erklingt. Ab T. 527 rückt dann das Klangkontinuum in den Vordergrund. Das Modell der Harfen besteht aus zwei nachschlagenden Achteln (Achtelpause, Achtel, Achtelpause und Achtel) und umfasst genau einen Takt. Das Modell der Violinen besteht aus einer Sechzehntelpause und acht Sechzehnteln mit anschließenden, den zweiten Takt füllenden Pausen. Dabei ergibt sich aus den abwechselnden Einsätzen der Violinen von T. 512 bis T. 526 eine durchgehende, rhythmisch ostinate Sechzehntelkette. Auch in diesem Abschnitt korrespondieren die Ostinati der Harfen und Violinen in Harmonik und Metrik. Sie ergänzen sich zu einem anhaltenden, pulsierenden Klangkontinuum. Ab T. 527 verschieben sich die Modelle der Violinen und der Harfen. Erste und zweite Harfe wechseln sich nun mit einem Modell aus zwei Achteln und Viertelpause in der ersten Harfe und dem komplementären Modell aus Viertelpause und zwei Achteln in der zweiten Harfe ab. Beide Ostinati verlaufen für die folgenden zwölf Takte strikt ostinat. In den Violinen bilden sich ab T. 527 vier Gruppen aus: Die Solo-Violine wiederholt mit der ersten Gruppe der ersten Violinen ihr Modell aus fünf Sechzehnteln, Sechzehntelpause und Achtelpause. Auch dieses Ostinato ist strikt und umfasst ab T. 528 zwölf Takte.

Die zweite Gruppe der ersten Violinen repetiert ein komplementäres Modell aus T. 528, die erste Gruppe der zweiten Violinen (insgesamt die dritte Gruppe) wiederholt ein Modell aus Viertelpause, Achtel und Achtelpause, das ebenfalls für zwölf Takte rhythmisch ostinat verläuft, und die zweite Gruppe der zweiten Violinen (vierte Gruppe) spielt harmonisch stützende Haltetöne. Insgesamt ergänzen sich also zwei komplementäre Parteien. In den Harfen ergibt sich ein Achtelpuls und in den Violinen ein Sechzehntelpuls. Zusammen generiert sich daraus ein Klangkontinuum, das durch genau diese Rhythmik seine Wirkung entfaltet.

Harmonisch verharret die Passage von T. 528 bis T. 540 in einer h-Moll-Sphäre, die aber auch und vor allem durch die Haltetöne der zweiten Violinen auf g² und d³ ungegründet und schwebend anmutet. In dieser dominierenden h-Moll-Sphäre entstehen durch die Terzen

g-h und d-fis auch verwandte Dur-Klänge. In T. 540 wird dann aber eindeutig h-Moll erreicht und bleibt mit der Terz d als tiefstem Ton bis zum Schluss des Satzes erhalten. Ab T. 540 reduzieren sich Stimmen und Ostinati: Nur noch die Solo-Violine und die ersten Violinen verlaufen mit einem Ostinato aus acht Sechzehnteln und halbraktigen Achteleinwürfen ostinat. Das Klangkontinuum wird also vereinfacht, der Sechzehntelpuls bleibt aber erhalten, und durch die Stimmenreduktion entsteht ein Effekt des Ausblendens. Das Klangkontinuum verblasst somit zum Ende des Satzes hin. Hier könnte auch eine die Assoziation mit dem Regenbogen als quasi magisches Naturschauspiel, der das Erscheinen der Fee begleitet, Sinn ergeben.

Trotz einiger Unterschiede lassen die beiden Passagen von Berlioz und Čajkovskij Ähnlichkeiten in der Faktur und dem programmatischen Kontext erkennen. Dass dies kein Zufall ist, wird durch die Werkgenese der *Manfred*-Symphonie deutlich: Čajkovskij widmete sich dem Manfred-Stoff auf eine Anregung Milij Balakirevs hin.³⁷⁰ Dieser empfahl ihm außerdem einige Werke zur Inspiration, darunter auch „La Reine Mab, ou la Fée des Songes“ von Berlioz.³⁷¹ Zwischen den beiden programmatischen Kontexten des Feenhaften, des Zaubers und der Magie und ihrer musikalischen Ausarbeitung könnte also durchaus ein Zusammenhang bestehen. Verschiedene ostinate Strukturen, die sich als gleichwertige, nicht hierarchisch abgestufte Schichten zu einem Klangkontinuum ergänzen, dienen in beiden Werken als Kompositionsmittel, um ein Klangphänomen entstehen zu lassen, das Stillstand und innere Bewegtheit verbindet. Als ein solches Paradox ist das ostinate Klangkontinuum eine passende musikalische Ausdeutung für die Bereiche der Magie und des Übersinnlichen. Die Möglichkeit, dass die beiden untersuchten Passagen einen Zusammenhang haben könnten, zeigt sich auch ausgehend von Lucinde Brauns Untersuchung zu Čajkovskijs kompositorischem Verhältnis zu Berlioz.³⁷² Sie stellt fest, dass „Čajkovskij aus der Beschäftigung mit Berlioz eine Grundsicht kom-

370 Vgl. Redepenning, Dorothea, *Das 19. Jahrhundert* (Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik, Bd. 1), Laaber 1994, S. 278.

371 Ebd.

372 Braun, S. 279 ff.

positorischer Verfahren³⁷³ entwickelte. Dass das Klangkontinuum im Kontext der Alpenfee in der *Manfred*-Symphonie durchaus durch das Berlioz'sche Scherzo, „La Reine Mab“, inspiriert ist, erscheint folglich sehr wahrscheinlich.

Auch Klangflächen eignen sich, um Magie und Übersinnliches in der Musik darzustellen. Das Sprunghafte einer Fee und bei Berlioz das Neckische der „Reine Mab“ lässt sich aber in einem transparenten Satz mit sich ergänzenden Ostinati noch charakteristischer verdeutlichen als mit einer in sich intransparenten Klangfläche. Wagners „Feuerzauber“ in der *Walküre* gehört programmatisch ebenfalls in diesen Kontext. Wagner erzeugt aber nicht nur ein Klangkontinuum aus Ostinati, sondern bettet dieses ein in eine Klangfläche aus rhythmischen Ostinati der Streicher, weshalb diese signifikante Passage erst im nächsten Kapitel, das der Klangfläche gewidmet ist, untersucht wird.

Außerdem sei im Kontext der Programmausdeutung von Magie und Zauberei noch auf Paul Dukas' *L'Apprenti sorcier* (*Der Zauberlehrling*) verwiesen. Auch in dieser Symphonischen Dichtung findet eine bis ins Extreme gesteigerte Schichtung verschiedener Ostinati statt. Zeitweise verlaufen alle Orchesterstimmen ostinat. Ein Klangkontinuum wie bei Berlioz und Čajkovskij entsteht allerdings nicht. Ostinati tragen in diesem Werk eher zur Intensitätssteigerung und Dramatik bei.

3.3 Verdichtung der Stimmen: Das Ostinato und die Klangfläche

Ein weiteres Resultat von simultan erklingenden Ostinati ist die Klangfläche, ein kompositionstechnisches Novum in der Symphonik des 19. Jahrhunderts. Für den Terminus „Klangfläche“ gibt es in dieser Epoche daher auch mindestens zwei Deutungsmöglichkeiten. Als Klangfläche wird einerseits ein ausgedehnter harmonisch gleichbleibender Abschnitt bezeichnet, und andererseits das Phänomen, dass sich aus vielen Einzelstimmen, die sich überlappen und verweben, ein

³⁷³ Ebd., S. 290 ff.

völlig neuer Klangeindruck entsteht. Dieser reicht oftmals in die Nähe des Geräuschhaften, weil die einzelne Stimme nicht mehr differenziert wahrnehmbar ist. Beide Auslegungen des Begriffs der Klangfläche weichen von einer Norm der motivisch-thematischen Arbeit und der harmonischen Entwicklung innerhalb symphonischer Werke ab und in beiden Auslegungen können ostinate Strukturen zur Entstehung der Klangfläche beitragen.

Die Deutung, die dem Begriff „Klangfläche“ in dieser Arbeit zugrunde liegt, lehnt sich an Monika Lichtenfelds Ausführungen „Zur Technik der Klangflächenkomposition bei Wagner“ an³⁷⁴ und basiert auf folgenden Prämissen: Eine Klangfläche konstituiert sich aus verschiedenen Schichten, die sich in Melodik und Rhythmik zu einem neuen Klangeindruck ergänzen. Eine Klangfläche kann sich, je nach Stimmendichte und je nachdem, wie komplementär die einzelnen Stimmen gestaltet sind, dadurch dem Geräusch annähern. Klangflächen können aber auch aus rhythmisch homogenen Einzelstimmen entstehen. Insgesamt zeichnet sich eine Klangfläche durch einen „Mangel an hervorstechenden Einzelcharakteren“³⁷⁵ in rhythmischer, melodischer und harmonischer Hinsicht aus, wie Lichtenfeld feststellt. Der Teilbegriff „Fläche“ wiederum „bezeichnet einen mehr oder weniger präzise abgegrenzten Ausschnitt räumlicher Ausdehnung und eine bestimmte Beschaffenheit von Oberfläche, die Einheitlichkeit und Glätte suggeriert“³⁷⁶.

Eine Klangfläche vereint also Ereignislosigkeit und Geschlossenheit als Eigenschaften. Diese suggerieren zwar einen Zusammenhang mit dem Ostinato, das diese Charakteristika ebenfalls aufweist, eine Klangfläche muss deshalb aber nicht zwangsläufig aus ostinaten Strukturen bestehen. Ein Zusammenhang zwischen Ostinato und Klangfläche ist also gegeben, aber keineswegs zwingend. Lichtenfeld geht in ihrer

374 Lichtenfeld, Monika, „Zur Technik der Klangflächenkompositionen bei Wagner“, in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1970, S. 161–167.

375 Ebd., S. 161.

376 Ebd.

Untersuchung zur Klangfläche in keiner Weise auf diesen Zusammenhang ein, obwohl von ihren Beispielen gerade der „Feuerzauber“ am Ende der *Walküre* und auch das „Waldweben“ in *Siegfried* Ostinati beinhalten. Besonders die Starrheit und Statik mehrerer übereinander-geschichteter Ostinati korrespondieren konkret mit den Eigenschaften einer Klangfläche, denn diese „negiert gerade die Bewegung, das Geschehen; sie definiert sich eben aus dem Mangel an motivisch-the-matischer Entwicklung“³⁷⁷. Um diese Statik zu erreichen, können z. B. rhythmische oder strikte Ostinati übereinander geschichtet werden. Die Wirkung einer statischen, unbewegten Klangfläche verstärkt sich indes, je weniger harmonische Bewegung stattfindet.

Westphal unterstreicht die räumliche Funktion des Ostinatos innerhalb von Klangflächen und weist damit auf die paradoxe Eigentümlichkeit einer Klangfläche hin: „Der Ostinato bildet die bewegte Klangfläche, die die übrigen Stimmen trägt und die das Maß ihrer rhythmischen Bewegung bestimmt.“³⁷⁸ Die Klangfläche als solche ist in sich bewegt und steht in ihrer ganzen Wahrnehmung dennoch still. Lichtenfeld erläutert dieses Phänomen folgendermaßen: „Wo Farbigkeit und Flächigkeit jedoch, die Grundelemente der Malerei also, dominieren, da tritt die der Musik eigene Dimension, die Zeit, in den Hintergrund.“³⁷⁹ Dennoch kann durch die Bewegung der Einzelstimmen das Paradox der in sich bewegten Fläche entstehen. Entsprechend dieser Eigenschaft werden Klangflächen im symphonischen Satz generell ähnlich eingesetzt wie auch einzelne ostinate Strukturen. „Stillstehende Zeit, Raum in der Musik, grob gesagt: Passagen, in denen scheinbar nichts geschieht, eignen sich vorzüglich zum Atemholen, zur Zäsur, zum Vorbereiten, Überleiten und Ausklingenlassen“³⁸⁰, erklärt Lichtenfeld. Diese Funktionen zeichnen auch das Ostinato aus und machen es besonders im Kontext der Programm Musik zu einem adäquaten Kompositionsmittel der Naturdarstellung. Gleiches gilt auch für Klangflächen: Sie dienen in pro-

³⁷⁷ Ebd., S. 162.

³⁷⁸ Westphal, S. 109.

³⁷⁹ Lichtenfeld, S. 162.

³⁸⁰ Ebd.

grammatischer Hinsicht ebenfalls häufig der Natur- und Wasserdarstellung, vor allem wenn sie sich aus mehreren ostinaten Strukturen generieren.

Auch Dahlhaus geht auf den Zusammenhang von Klangfläche und Naturdarstellung ein: „Die Musik verharrt – unabhängig davon, wie heftig oder schwach die rhythmische Bewegung ist – motivisch und harmonisch auf der Stelle.“³⁸¹ Aufgrund des in sich Bewegtseins bei gleichzeitiger Unverändertheit ist die Klangfläche auch seiner Meinung nach prädestiniert für Naturdarstellungen: Sie „erscheint als Bild einer Landschaft, weil in ihr das Prinzip zielgerichteten Fortschreitens ebenso aufgehoben ist wie das der Arbeit“³⁸². Klangflächen können wie einzelne Ostinati Naturbilder evozieren, da sie „weniger durch unmittelbare Tonmalerei als durch ‚bestimmte Negation‘ des Prozesscharakters musikalischer Form entstehen“³⁸³.

Klangflächen, die aus geschichteten Ostinati resultieren, stellen folglich den Untersuchungsgegenstand dieses Kapitels dar. Dabei gilt das Hauptaugenmerk den Klangflächen, bei denen durch das Schichten mehrerer ostinater Strukturen ein neuer Klangeindruck entsteht. Die einzelne ostinate Struktur ist innerhalb der Klangfläche nicht mehr differenziert wahrnehmbar. In dieser Hinsicht unterscheiden sich eine Klangfläche und das bei Berlioz und Čajkovskij erläuterte Klangkontinuum. Letzteres besteht weniger aus mehrstimmigen Ostinati, und die einzelnen Ostinati sind überdies immer noch wahrnehmbar. Obwohl bei Klangflächen aus Ostinati die Einprägsamkeit des einzelnen Ostinatos nicht mehr gegeben ist, ist das Erzeugen von Klangflächen durch Ostinati eine zentrale Funktion derselben, die es zu untersuchen gilt. Bezüglich der Bedingung des Modells und der regelmäßigen hartnäckigen Wiederholung entsprechen Ostinati, die sich zur Klangfläche formieren, der Definition. Trotz der starken Wirkung, die eine Klangfläche entfalten kann, ist sie nicht immer im Vordergrund des Satzes angesiedelt. Klangflächen können

381 Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 257.

382 Ebd.

383 Ebd.

auch begleitend als Klangfundament wirksam sein. In diesem Fall zeigt sich erneut eine Zweiteilung des Satzes in Melodiestimme oder -schicht und Hintergrundklangfläche. Da Klangflächen aber meist mit einer programmatischen Bedeutung konnotiert sind, treten sie nie völlig aus dem Fokus, sondern konstituieren den musikalischen Abschnitt – wenn nicht direkt das Programm ausdeutend, so als stimmungsbildendes Element. Dabei sind die beispielhaften Passagen dieses Kapitels wiederum chronologisch und nicht bezüglich ihres programmatischen Gehalts angeordnet.

3.3.1 Beethovens *Pastorale* als Vorbild für Klangflächen als Naturdarstellung

Die erste Auslegungsart des Terminus „Klangfläche“ als ein harmonisch verharrender Abschnitt ist in Beethovens *Pastorale* verwirklicht. Wie bereits in [Kapitel 2.1.1](#) im ersten Großkapitel erläutert wurde, finden sich vor allem in der Durchführung des ersten Satzes harmonisch statische Abschnitte, die aneinandergereiht werden, statt durch einen harmonischen Prozess aufeinander zu folgen. In dem 24 Takte umfassenden Abschnitt von T. 151 bis T. 175 erklingt zunächst bis T. 163 B-Dur und anschließend D-Dur – auch noch über den Höhepunkt von T. 175 hinaus. Innerhalb dieser Passage baut sich eine Steigerung auf, die hauptsächlich durch das rhythmische Ostinato und nicht etwa durch harmonische Spannung und Entspannung bestimmt wird. Ab T. 197 beginnt die 24-taktige Steigerungswelle von T. 151 erneut – dieses Mal auf den harmonischen Flächen G-Dur und E-Dur. Der prozessuale Stillstand innerhalb dieser Passagen manifestiert sich einerseits auf der harmonischen Ebene, andererseits aber auch durch die rhythmisch ostinaten Strukturen, die beide Abschnitte dominieren.

Das Ostinato kann in Anlehnung an Dahlhaus als Teil einer negierenden Ästhetik verstanden werden, in der die Suspension harmonischer sowie motivisch-thematischer Prozesse symbolisch für die Natur steht. Dahlhaus bezeichnet dieses Vorgehen als „zweite, der Kultur [...] ent-

gegengesetzte Natur³⁸⁴, die nicht lautmalerisch und naiv nachempfunden, sondern gegensätzlich zur menschlich-kulturellen Sphäre (gleichzusetzen mit motivisch-thematischer Arbeit und harmonischen Prozessen) gestaltet wird. „Die Möglichkeit der bestimmten Negation des eigenen Formprinzips ist von Beethoven selbst erkannt und im ersten Satz der Pastoral-symphonie, in den Klangflächen der Durchführung, in denen die Natur als Idylle, als Ort der Zuflucht erscheint, realisiert worden“³⁸⁵, konstatiert Dahlhaus. Er erkennt offensichtlich in den harmonisch starren, mit Ostinati versehenen Abschnitten der Durchführung das Prinzip der Klangfläche. Dies entspricht der eingangs erwähnten möglichen Deutung des Terminus „Klangfläche“ (vgl. Kapitel 3.3). Dieser Arbeit liegt zwar, wie im Eingangskapitel zu diesem Abschnitt ebenfalls erwähnt, eine auf Lichtenfelds Ausführungen aufbauende Deutung des Begriffs zugrunde. Die harmonisch unbeweglich erscheinende „Fläche“ ist dafür aber ebenso ein grundlegendes Charakteristikum der Klangfläche, ein weiteres bedeutendes liegt in der Gestaltung mittels in sich kreisender Ostinati.

Vor allem aber die programmatische Konnotation der Beethoven'schen Klangflächen ist fundamental für Klangflächenkompositionen allgemein im 19. Jahrhundert, die ebenfalls im Kontext von Naturdarstellung erscheinen. Dies unterstreicht auch Lichtenfeld: „Modell jener Idee von Naturklang wie ihrer musikalischen Realisierung ist Beethovens *Pastorale*, deren vorbildliche Wirkung als Kompendium und Lehrstück musikalischer Naturschilderung durchs ganze 19. Jahrhundert zu verfolgen ist.“³⁸⁶ Beethovens Einsatz ostinater Strukturen innerhalb der Klangfläche darf also ebenso als vorbildhaft für die Epoche angenommen werden.

384 Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, S. 136.

385 Ebd.

386 Lichtenfeld, S. 167.

3.3.2 Natur als Zustand im Vorspiel zu Wagners *Rheingold*

Wo der Komponist sich gleichsam aus dem Zwang, der Verbindlichkeit motivisch-thematischen Fortspinnens entlassen sieht, hat er Freiheit und Muße, das musikalische Material der verbliebenen Dimensionen ungehemmter und radikaler zu entwickeln. Daher rührt der fortschrittliche Aspekt der Klangflächenkomposition.³⁸⁷

Diese Äußerung Lichtenfelds trifft in besonderem Maße auf Richard Wagner zu. Dessen Neuerungen in harmonischer, satztechnischer, aber auch instrumentatorischer Hinsicht stellen wichtige Bedingungen für das Entstehen einer Klangfläche aus mehreren unterschiedlichen Ostinati dar. Eine dieser Bedingungen ist die Teilung der Instrumentengruppen – hauptsächlich der Streicher –, die insgesamt eine höhere Anzahl an Schichten innerhalb des Orchestersatzes möglich macht und eine neue Organisation eben dieser herausfordert. Becker sieht dies als Charakteristikum von Wagners Komponieren an: „Kennzeichnend für den ‚Wagnerklang‘ ist die Verbreiterung der einzelnen Klanggruppen.“³⁸⁸ Geteilte Stimmgruppen ermöglichen die Bildung einer klanglich homogenen Klangfläche aus unterschiedlichen Schichten, die sich verweben. An der Teilung der Instrumentengruppen, die sich erstmals in *Tannhäuser* findet, lässt sich auch Wagners Einfluss auf die nachfolgenden Symphoniker festmachen, so „wurden die technisch äußerst schwierigen wogenden Streicherpassagen der Ouvertüre später nur allzu oft nachgeahmt“³⁸⁹.

Die Klangfläche am Beginn von *Das Rheingold* weist ebenfalls eine solche Teilung einer Instrumentengruppe auf, allerdings in den Hörnern und nicht in den Streichern. In ihrer Machart ist sie höchst komplex; in ihrer Wirkung und Funktion hingegen entspricht sie den bereits bei Beethoven erörterten Prinzipien der Naturdarstellung durch Suspension der Prozesshaftigkeit. „Schilderung[en] von Elementen wie Wasser, Feuer, Luft scheinen geradezu Klangflächenkomposition zu provo-

³⁸⁷ Ebd., S. 162.

³⁸⁸ Becker, S. 30.

³⁸⁹ Ebd., S. 29.

zieren. Das manifestiert sich besonders deutlich in Wagners Ring³⁹⁰, wie Monika Lichtenfeld konstatiert. Eine, wenn nicht die eindrucklichste Klangfläche *Der Ring des Nibelungen* ist im Vorspiel zu *Das Rheingold* erkennbar.

Das ganze Vorspiel über wird in der Bassgruppe ein Es gehalten. Das Es der Kontrabässe wird ab dem fünften Takt vom B der Fagotte zu einem Quintklang ergänzt, der in den verschiedenen Instrumenten der Bassgruppe bis in T. 136, einen Takt bevor die Singstimme (Woglinde) einsetzt, erhalten bleibt. Über dieser fundamentalsten Schicht aus einer harmonischen Fläche verweben sich in verschiedenen Schichten ostinate Strukturen zu einer Klangfläche.

Das Modell der Hörner aus der Dreiklangsbrechung des Es-Dur-Akkords, das sich ab T. 17 im achten Horn entfaltet, wird überlappend im achten und siebten Horn wiederholt (Abb. 41, S. 370). Sukzessive setzen die restlichen sechs Hörner ein, die ebenfalls das Modell des aufsteigenden Dreiklangs wiederholen. Die Pausen zwischen den Einsätzen verkürzen sich dabei immer mehr. In T. 36 setzt schließlich das erste Horn ein. Aus diesen verschobenen Einsätzen generiert sich schließlich eine Klangfläche, wodurch dieses Vorspiel völlig anders und singulär im Vergleich zu allen bisher untersuchten Werken erscheint. Das Modell aus T. 17 wiederholt sich ab T. 25 viermal im achten Horn, ebenfalls viermal im siebten Horn (ab T. 27) und dreimal im sechsten und fünften Horn ab T. 30 bzw. T. 32. Auch die ersten vier Hörner spielen die viertaktige Dreiklangsbrechung, allerdings nicht so oft, dass man von einem Ostinato sprechen könnte. Ab T. 45 wird die Dreiklangsbrechung abwärts gespielt und längere Ostinati entstehen. Das Modell umfasst nun zehn Zählzeiten und steigt von b' zu es ab. Diese Version der Dreiklangsbrechung wird nun fortlaufend ostinat in allen Hornstimmen wiederholt. Das achte Horn wiederholt sie 18-mal ab T. 45 bis in T. 134, wo sie verkürzt wird. Auch das siebte, sechste und fünfte Horn wiederholen die abwärtsgerichtete Dreiklangsbrechung 18-mal. Innerhalb dieser Gruppe erfolgen die Einsätze mit dem Dreiklangsmotiv mit je einem Takt Abstand.

390 Lichtenfeld, S. 162 f.

Die ersten vier Hörner repetieren das abwärtsgerichtete Dreiklangsmotiv ebenfalls, allerdings in anderer Machart: Hier erscheint es volltaktig. Die Abstände der Einsätze umfassen ebenfalls einen Takt. Im vierten Horn erklingt das Modell bis in T. 135 19-mal. Die anderen Stimmen wiederholen es aufgrund des versetzten Einstiegs 18-mal. Aus diesen acht Schichten der Hörner, die alle das gleiche Ostinato wiederholen (lediglich in den Einsätzen versetzt) resultiert die Klangfläche. Die Kompositionstechnik der Schichtung mehrerer identischer, strikter Ostinati übereinander zu einer Klangfläche, ist dabei eine Neuheit. Diese würdigt Lichtenfeld mit der Aussage, der Prototyp der Klangfläche sei bei Wagner entstanden.³⁹¹ Tatsächlich lässt Liszts *Dante*-Symphonie ähnliche Vorgehensweisen erkennen. Hier finden sich in der Klangfläche zu Beginn des „Purgatorio“ ebenfalls strikte Ostinati, die geschichtet zur Klangfläche werden. Dass aber der harmonische Fortgang über einen so langen Zeitrahmen wie im Vorspiel zu *Das Rheingold* suspendiert und die Klangfläche aus strikten Ostinati, die in acht Schichten wiederholt werden, konstruiert ist, begründet Lichtenfelds Einschätzung. Eine wichtige Voraussetzung für diese Klangfläche ist die bereits erwähnte Aufspaltung einzelner Instrumentengruppen. Mit acht gleichen Instrumentalschichten und dem identischen Ostinato lässt sich so eine durchweg homogene Klangfläche schaffen.

Diese wird noch ergänzt durch die Klangflächen der Holzbläser und der Streicher. Auch in deren Stimmen kommt es zu Ostinati, die in ihrer Länge aber hinter denjenigen der Hörner zurückbleiben. Die Klangfläche wird auch hier sukzessive aufgebaut. Daher erklingen sowohl die Einsätze der Streicher ab T. 49, beginnend mit den Celli, und der Holzbläser in T. 81, beginnend mit den Klarinetten, sehr präsent. Nach und nach kommen aber immer mehr Stimmen hinzu, und einzelne ostinate Strukturen sind nicht mehr erkennbar.

Das Verweben der meist über lange Strecken rhythmisch ostinat laufenden Schichten der Holzbläser, Streicher und der strikt ostinaten Hörnerstimmen ergibt im Gesamteindruck ein programmatisch

391 Ebd., S. 163.

stimmiges Bild des Wassers. Der Rhein als ein Naturereignis wird hier in der Musik nachempfunden. Mit dieser aus Ostinati bestehenden Klangflächenkomposition schafft Wagner ein archaisierendes Erlebnis. Die Natur in ihrer Ursprünglichkeit wird erfahrbar. Das Ostinato als Kompositionstechnik verbindet auch hier den scheinbaren Widerspruch des immer Gleichen, Unveränderlichen eines Flusses mit der ständigen Bewegung und Lebendigkeit, die ihm innewohnt. Durch die Klangfläche zeigt sich Bewegung im Klang, statt motivischer Bewegung oder harmonischem Fortgang. Das Resultat ist Ruhe, Stille, verlangsamte Zeitwahrnehmung und suspendierte Progression.

3.3.3 Die Klangfläche am Beginn des „Purgatorio“ in Liszts *Dante*-Symphonie

Bei Liszt vollzieht sich die Entstehung einer Klangfläche, in dem sich „das (horizontale) Melos des Ostinato zum (vertikalen) Klang verdichtet“³⁹², wie Berger es schildert. Diese Aussage könnte den Anfang des zweiten Satzes der *Dante*-Symphonie beschreiben: Die strikt ostinaten Strukturen in Streichern und Harfe verdichten sich zu Beginn des „Purgatorio“ tatsächlich sukzessive zu einer Klangfläche. Liszt kannte Wagners *Rheingold*-Partitur, bevor er die *Dante*-Symphonie 1855–1856³⁹³ komponierte, sodass diese als Inspiration gedient haben könnte. Er kündigt in einem Brief an Wagner vom 16. Februar 1855 an, die Partitur an den Verleger Fischer zu senden.³⁹⁴ Am 2. Juni 1855 schreibt Liszt an Wagner:

Schon längst trage ich eine Dante-Symphonie in meinem Kopf herum – im Laufe dieses Jahres soll sie fertig geschrieben sein. – 3 Sätze, Hölle, Fegefeuer und Paradies – die beiden ersten bloß instrumental, der letzte mit Chor. – Wahrscheinlich, wenn ich Dich im Herbst besuche, kann ich sie mitbringen, und wenn sie Dir nicht mißfällt, so erlaubst Du mir Deinen Namen zu inscribiren.³⁹⁵

392 Berger, Gregor, *Der Ostinato als formbildendes Prinzip*, S. 3.

393 Vgl. Raabe, S. 304 f.

394 [o. Hrsg.], *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Vom Jahre 1854 bis 1861*, Bd. 2, Leipzig 1900, S. 57.

395 Ebd., S. 76.

Auch diese Widmung deutet daraufhin, dass Liszt von Wagner für sein eigenes Komponieren inspiriert worden sein könnte. Am Beginn des „Purgatorio“, zeigt sich erneut die Technik der Schichtung von Ostinati zum Erzeugen von Klangflächen. Diese Passage ist einzigartig, denn Liszt vermeidet Plakativität, Nachahmung und Tonmalerei generell in seiner Programmmusik. Statt Ostinati, die nur selten zum Einsatz kommen,³⁹⁶ verwendet Liszt Sequenzen zur Steigerung und zur Erlangung motivischer Einheit, oder er wendet die Technik von „Modell, Wiederholung – Sequenz“ an, auf die Dieter Torkewitz hinweist:

In der Regel sind es immer kurze, kaum mehr als zwei Takte umfassende Modelle, die zuerst wiederholt werden, um dann zusammen mit der Wiederholung das Modell für die Sequenzierung zu bilden. [...] Eine weitere (zweite) Sequenz wird stets modifiziert oder geöffnet, um einem neuen Modell Raum zu geben³⁹⁷.

Die lautmalerische Klangfläche am Beginn des „Purgatorio“ ist somit an sich und weil sie aus strikten Ostinati besteht eine zweifache Besonderheit. Als solche ist sie programmatisch bedingt. Die entsprechende textliche Vorlage aus Dantes *Divina Commedia* lautet in Karl Ludwig Kannegiessers Übersetzung des ersten Gesangs im zweiten Teil:

Gemach erhebt zum Lauf durch beßre Wogen
Das Schifflein meines Geistes seine Schwingen,
Das sich dem grausenvollen Meer entzogen.
Und von dem zweiten Reiche will ich singen,
Wohin zur Reinigung die Seelen gehen,
Um würdig dann den Himmel zu erringen.³⁹⁸

³⁹⁶ Die auffälligsten Passagen haben Eingang in diese Untersuchung gefunden.

³⁹⁷ Torkewitz, Dieter, „Modell, Wiederholung – Sequenz. Über Liszts Technik der Intensivierung, mit einer Anmerkung zu Wagner“, in: *Franz Liszt und Richard Wagner. Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule. Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1983* (Liszt-Studien 3), hrsg. von Serge Gut, München, Salzburg 1986, S. 183.

³⁹⁸ Alighieri, Dante, *Die göttliche Komödie des Dante*, übersetzt von Karl Ludwig Kannegiesser, Bd. 2, Leipzig 1825, S. 3.

Am Anfang des zweiten Teils der *Dante*-Symphonie entsteht somit durch das Programm eine Ambivalenz des Ausdrucksgehalts. Die Klangfläche kann einerseits als direkte Naturdarstellung des (nun ruhigeren) Wassers, andererseits aber auch als indirekte Andeutung von Kontemplation nach dem „Inferno“ gesehen werden. Sowohl für die Darstellung von Natur als auch zur „lyrischen wie zur epischen Schilderung zuständlicher, in sich kreisender Phänomene“³⁹⁹ ist die Klangfläche prädestiniert, wie Lichtenfeld ausführt. Das Innehalten und die Kontemplation, die im ersten Gesang des zweiten Teils der *Göttlichen Komödie* thematisiert werden, entsprechen ja einem geistigen Zustand.

Damit eine Klangfläche entsteht, die diese suspendierende Wirkung hat, ist es nicht maßgeblich, dass die beteiligten Stimmen über lange Zeit strikt ostinat laufen, denn der Zusammenklang mit anderen Stimmen macht die Wahrnehmbarkeit der Einzelstimmen ohnehin unmöglich. Die Stimmen können also durchaus innerhalb des Akkordes als rhythmische Ostinati ihre Töne wechseln. Solange die Harmonie stagniert, ändert sich der Klangeindruck nicht, wie Wagners Vorspiel zu *Das Rheingold* eindrucksvoll zeigt.

Am Anfang des „Purgatorios“ verdichtet sich die ostinate Struktur aus dem Modell von zwei auf- und zwei absteigenden Achteln in den Streichern (Abb. 42, S. 371). Zuerst erklingt diese Achtelstruktur in den Celli, dann setzen die Bratschen ein und sukzessive die beiden Violinstimmen. Zusammen bilden sie mit ihren jeweils zugeordneten Dreiklangstönen eine harmonische Fläche auf D-Dur. In T. 6 setzt die Harfe mit einer triolischen Struktur ein. Ihr Modell umfasst die Achteltriolen aus T. 7 und dieses wird im Folgenden zwölf Takte lang strikt ostinat wiederholt. Zeitgleich mit dem Einsatz der Harfe ändert sich die Diastematik der Ostinati in den zweiten Violinen und Bratschen. Der Akkord auf D-Dur bleibt aber erhalten und somit auch der statische Klangeindruck. Der siebte Takt wird schließlich von allen Stimmen fortlaufend ostinat wiederholt. Die gleichzeitig erklingende Achtel- und Triolenstruktur ergeben dabei eine in sich

³⁹⁹ Lichtenfeld, S. 162.

bewegte Klangfläche. Auf der Basis dieser Klangfläche entfaltet sich nun ein kantables Thema in der Oboe. Hier wird klar, dass Liszt die gleichbleibende Ruhe der Klangfläche einsetzt, um die Wirkung des Solos zu unterstützen: „Der Ostinato bildet die bewegte Klangfläche, die die übrigen Stimmen trägt und die das Maß ihrer rhythmischen Bewegung bestimmt.“⁴⁰⁰ Dieses von Westphal thematisierte Verfahren entspricht genau der Machart des Satzes am Anfang des „Purgatorio“. Es wird also bereits vor Milhaud, Honegger und Martin – die Westphal nennt – etabliert. Der Satz erscheint auch hier zweigeteilt. In seinem Aufbau und seiner Funktion entspricht die Klangfläche einem Klanghintergrund.

Dabei ist sie prägend für die Stimmung des Anfangs, die Pohl in seinem Vorwort beschreibt: „Nach dem Entsetzen der Hölle besänftigt die Wiedererstandenen das milde Himmelsblau. [...] Ein wunderbar leises, das Gemüth beruhigendes Säuseln lässt uns das in ewiger Klarheit sich schaukelnde Meer träumen.“⁴⁰¹ Diese programmatische Schilderung geht auf den ersten Gesang des zweiten Teils der *Göttlichen Komödie* zurück und bringt die Klangfläche aus Ostinati noch näher in den Kontext von Naturdarstellung und damit zu Dahlhaus' Konzept der „zweiten Natur“: Die Suspension des Prozesses und der Entwicklung fungiert am Anfang des „Purgatorio“ als Zustandsdarstellung und Naturbild gleichermaßen. Diese Ambivalenz ist möglich, da das Naturbild und der Zustand durch eine Klangfläche eine ähnliche Darstellung erfahren.

Wo Musik gleichsam nicht mehr mit ihren eigenen, zumindest den traditionellen Aufgaben befasst ist, da zieht sie fremde Inhalte an. [...] Schon in der spezifisch musikalischen Funktion der Klangfläche, ihrem Stellenwert im formalen Gefüge ist [...] ihr außermusikalischer Aspekt, ihre Tendenz zum Deskriptiven angelegt⁴⁰²,

⁴⁰⁰ Westphal, S. 109.

⁴⁰¹ Pohl, S. 3.

⁴⁰² Lichtenfeld, S. 162.

erläutert Lichtenfeld. Zustände und Naturbilder sind in diesem Sinne deskriptiv darstellbar, da ihnen Statik und Unveränderlichkeit innewohnen.

Im 18. Takt des zweiten Satzes der *Dante*-Symphonie beginnt ein Fakturwechsel: Die Bratschen unterbrechen ihre Achtelkette und spielen den Viertelaufgang der Klarinette mit. Daraufhin reduzieren sich die Stimmen der Klangfläche. In T. 22 wechselt auch die Rhythmik in der Harfenstimme, diese bleibt aber rhythmisch ostinat bis zur Fermate in T. 27. Nach der Fermate wiederum beginnt der gleiche Aufbau der Klangfläche wie am Anfang, allerdings um einen Halbton nach oben transponiert auf Es-Dur, aber ebenfalls in Sextakkord-Lage mit der Terz im Bass. Der formale Aufbau ist exakt derselbe wie am Anfang: Auch hier endet der Abschnitt mit einer Fermate der Harfe in T. 54. Die Anfangspassage zu wiederholen ist eine Eigenart Liszts, die sich auch in den Symphonischen Dichtungen finden lässt. In diesem Fall ergibt sich aus der Wiederholung der Klangfläche eine Verstärkung der kontemplativen Stimmung, bevor die Musik sich aus der Klangfläche und der damit verbundenen Kontemplation löst.

3.3.4 Das „Magnificat“ am Ende der *Dante*-Symphonie als Klangflächenkomposition

Im abschließenden „Magnificat“ der *Dante*-Symphonie wird die Klangfläche vom Beginn des „Purgatorio“ wieder aufgegriffen: Ab T. 314 erklingen wieder rhythmisch ostinate Achtel gegen Achteltriolen. Die Triolenschicht befindet sich wiederum in der ersten Harfe, die Achtel erklingen allerdings in absteigender Dreiklangsmelodik in den Holzbläsern. Insgesamt umfasst diese Klangfläche 24 Takte. Das Modell der Holzbläser besteht aus zweimal drei absteigenden Achteln und das der ersten Harfe aus drei Achteltriolen. Durch den gleichzeitig einsetzenden Frauenchor ist die Klangfläche ebenfalls ein hintergründiges Phänomen. Auch die beständigen Modulationen und Kadenzen lassen den Klanghintergrund harmonisch flexibel und weniger starr erscheinen. Deshalb gewinnt diese Klangfläche nur geringe Einprägbarkeit. Sie bringt aber dennoch die kontemplative Stimmung vom

Beginn des „Purgatorio“ zurück. Die Instrumentierung der Klangfläche und die in hoher Lage spielenden Holzbläser verdeutlichen zudem das „Magnificat“ auf programmatischer Ebene als zu einer elysischen und himmlischen Sphäre gehörend. Dies korrespondiert mit dem Ende der *Göttlichen Komödie*, als Dante das Paradies betritt.

Ab T. 419 tritt der Chor mit gehaltenen Schlußstönen in den Hintergrund und über die Dominante und die Subdominante wird schließlich die Tonika H-Dur erreicht (T. 421). In den Instrumentalstimmen dominieren wieder verschiedene ostinate Strukturen: In den Flöten- und Oboenstimmen wird ein Modell aus einer Vierteltriole rhythmisch ostinat neun Takte lang wiederholt und in der zweiten Harfe zweistimmig das Modell aus vier Achteln. In den übrigen Stimmen erklingen Tremoli und Halteetöne. Auch hier entsteht durch den Zusammenklang aller Stimmen eine Klangfläche, die auf H-Dur verharrt und vor dem Ende nur noch kurz die Subdominante streift (T. 422). Doch auch diese Klangfläche wird von Liszt nicht als vordergründiges Phänomen verstanden. Nach dem Verstummen des Chors setzt in T. 424 sofort das Cello solistisch ein und tritt damit in den Vordergrund.

Die Schlussgestaltung mit dieser Klangfläche stimmt ebenfalls mit dem Programm überein. Die Ostinati in der Klangfläche auf H-Dur verdeutlichen hier ein finales Ankommen im Paradies. Das „Magnificat“ bildet „hier das erstrebte und erreichte Ziel, also im symphonischen Sinne durchaus ein zusammenfassendes, überhöhendes Finale“⁴⁰³, wie es bei Steinbeck und von Blumröder treffend heißt. Programmatisch zeigt sich hier zwar auch ein Zustand der Kontemplation, der ausgedeutet wird, aber es tritt noch ein neuer Aspekt hinzu: der Verweis auf das Übersinnliche und nicht mehr Irdische. In Anlehnung an Dahlhaus' Konzept der „zweiten Natur“ und der damit einhergehenden Aufhebung des Prozesshaften in der Musik,⁴⁰⁴ korrespondiert die Darstellung des Übersinnlichen ebenfalls mit der nicht mehr vorhandenen Prozesshaftigkeit der Musik. Die motivisch-thematische Arbeit und

403 Steinbeck/von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik*, S. 154.

404 Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, S. 136.

der harmonische Fortgang werden von Dahlhaus mit der menschlichen Kultur assoziiert, der die „zweite Natur“ entgegengesetzt wird.⁴⁰⁵ In Liszts „Magnificat“ kann man diese fehlenden musikalischen Charakteristika mit dem Irdischen verknüpfen, denn in der Musik geht es eben nicht mehr um dieses, sondern um die religiöse, erlösende und übersinnliche Sphäre.

3.3.5 Der Klanghintergrund aus ostinaten Strukturen in Liszts *Die Ideale*

In Liszts *Dante-Symphonie* wurde an beiden Klangflächen deutlich, dass diese nicht als alleinige, vordergründige Phänomene gelten können. Liszt kombiniert sie stets mit einer vordergründigen Melodie oder dem Chor. Während bei Wagner im Vorspiel zu *Das Rheingold* die Klangfläche das dominierende musikalische Geschehen darstellt, rücken Klangflächen bei Liszt in den Hintergrund. Dies lässt sich anhand eines weiteren Beispiels aus der Symphonischen Dichtung *Die Ideale* belegen. Wie bereits in [Kapitel 2.2.3](#) dargelegt, weist diese verschiedene, musikalisch unterschiedliche Abschnitte auf, die sich unter dem Programm (Schillers *Die Ideale*) zu einem Ganzen verbinden. Die episodenhaften Abschnitte verdeutlichen unterschiedliche Aspekte des Programms und sind oftmals mit den korrespondierenden Gedichtzeilen des Programms überschrieben. Der Abschnitt *Quieto e sostenuto assai* titelt mit:

Da lebte mir der Baum, die Rose,
Mir sang der Quelle Silberfall,
Es fühlte selbst das Seelenlose
Von meines Lebens Wiederhall.⁴⁰⁶

Dieser Abschnitt, der positive Gemütszustände und Empfindungen zum Gegenstand hat, weist in der Vertonung einen zweigeteilten Satz auf, der auf der Begleitebene aus ostinaten Strukturen besteht, wäh-

⁴⁰⁵ Ebd.

⁴⁰⁶ Liszt, *Die Ideale*, S. 30 (116).

rend in den Bläserstimmen die Melodie erklingt. Dabei sind Violinen und Bratschen jeweils zweigeteilt und stellen somit einen aufgefächerten Klangraum dar. Dieser wird mit rhythmisch ostinaten Achteltriolenstrukturen gestaltet. Als Modell dienen jeweils drei Achteltriolen, die einen Takt füllen. Dem Abschnitt liegt ein ganztaktiges Metrum zugrunde, was aus der Melodiegestaltung der Bläser hervorgeht. Das Besondere der Begleitstruktur ist, dass sie quasi mehrdimensional erscheint. Durch die Stimmenteilung der Streicher entstehen mehrere Stimmen, die rhythmisch identisch die Triolenläufe wiederholen. Da meist melodisch unterschiedliche Triolen bei unveränderter Harmonik gleichzeitig erklingen, entsteht eine bewegte Klangfläche. Die mehrstimmige ostinate Triolenstruktur wandert dabei durch die Violinen- und Bratschenstimmen, während Celli und Kontrabässe mit Liegetönen das Fundament bilden.

Auch hier bildet die Klangfläche einen Klanghintergrund, in dem verschiedene ostinate Schichten, die sich in Melodik und Rhythmik unterscheiden, zu einem neuen Klangeindruck vermischt werden. Dass dieser Klangeindruck in die Nähe des Geräuschhaften rückt, resultiert aus dem „Mangel an hervorstechenden Einzelcharakteren“⁴⁰⁷, den Lichtenfeld für die Klangfläche allgemein festhält.

Obwohl in besagtem Abschnitt in Liszts *Die Ideale* mehrere Stimmen gleichzeitig mit ostinaten Strukturen erklingen, die sich nicht im Rhythmus unterscheiden, entsteht im Zusammenklang durch melodisch unterschiedlich gestaltete Ostinati ein flächiger und trotzdem bewegter Klanghintergrund. Die Statik dieser Klangfläche besteht in der verharrenden Harmonik: 25 Takte lang erklingt D-Dur und dann, für ebenfalls 25 Takte, H-Dur mit jeweils der Quinte im Bass, was den schwebenden Charakter dieses Klanghintergrunds unterstützt und ihm etwas Unwirkliches, Scheinhaftes, fast schon Ätherisches verleiht. An H-Dur schließt Es-Dur an, und danach erklingt schließ-

407 Lichtenfeld, S. 161.

lich ein ganz neuer Abschnitt. Diese harmonischen Klangräume, die nebeneinandergestellt werden, erinnern an Beethovens Durchführung im ersten Satz der *Pastorale*.

Trotz der aufwendigen Organisation der Klangfläche mit geteilten Stimmen und wechselnder Melodik der rhythmisch ostinaten Strukturen, stellt diese eine Begleitschicht dar. Dadurch tritt „der fortschrittliche Aspekt“⁴⁰⁸, den Lichtenfeld für Klangflächen proklamiert, wenig in den Vordergrund. Das Novum der Klangfläche wird von Liszt behutsam in seine symphonischen Werke integriert, indem er stets noch eine vordergründig präsente Melodie ergänzt.

3.3.6 Der „Feuerzauber“ in Wagners *Die Walküre* und seine ostinaten Elemente

Die als „Feuerzauber“ betitelten 59 Takte am Ende des dritten Aufzugs der *Walküre*, ein „musikalisches Gleichnis des Feuers“⁴⁰⁹, sieht Lichtenfeld als Teil der „großen elementaren Naturschauspiele [...] des *Ring*“⁴¹⁰. Sie untersucht diesen Abschnitt als „Beleg für Wagners Technik der Klangflächenkomposition“⁴¹¹ unter den Aspekten „Harmonik, Instrumentation und Form“⁴¹². Die verschiedenen rhythmischen Ostinati sieht Lichtenfeld auch an dieser Stelle nicht in Zusammenhang mit der Entstehung der Klangfläche. Dabei ist der Abschnitt ab T. 1674, den sie für ihre Untersuchung auswählt, von mehreren ostinaten Schichten geprägt.

Sie selbst weist auf drei Schichten hin, nicht aber auf ihre ostinate Gestaltung: „Den eigentlich flächigen Klanggrund bilden die Zwei- und dreißigstelfigurationen [...] der vierstimmig aufgeteilten Violinen in je achtfacher Besetzung.“⁴¹³ Diese Schicht umfasst einen zwölftaktigen und einen 14-taktigen rhythmisch ostinaten Abschnitt. Dazwi-

408 Ebd., S. 162.

409 Ebd., S. 164.

410 Ebd.

411 Ebd.

412 Ebd.

413 Ebd., S. 165.

schen erklingen statt Zweiunddreißigsteln auch Zweiunddreißigstelquintolen. Lichtenfeld verweist zu Recht darauf, dass die vier Stimmen dieser Schicht vor allem durch die Unmöglichkeit, die Figurationen im Tempo metrisch exakt zu spielen, „im Klang daher nahtloser verschmelzen“⁴¹⁴. Neben dieser nicht überwiegend ostinaten Schicht erklingt in den Harfen eine rhythmisch ostinate Struktur aus Sechzehnteln. Dieses Ostinato ergibt sich aus dem Zusammenklang der Harfen. Mitunter sind zwar Pausen in die einzelnen Stimmen eingeflochten, insgesamt wiederholt sich aber das Modell aus vier Sechzehnteln von T. 1674 bis zum Ende der *Walküre* (Abb. 43, S. 372). Ergänzt wird diese Sechzehntelschicht, die Lichtenfeld zur Grundierung zählt, von den Piccoloflöten, die diese ostinate Sechzehntelstruktur ebenfalls teilweise abwechselnd spielen (T. 1674–1686 und T. 1716–1731).

Zu dieser Schicht tritt als zweite in Lichtenfelds Zählung „das sogenannte Schlafmotiv in den hohen Holzbläsern“⁴¹⁵ hinzu, das ab T. 1690 in den Vordergrund rückt. Dieses wiederum wird dann in den Hintergrund verschoben, wenn das zweimal erklingende „Siegfriedmotiv“ von T. 1694 mit Auftakt bis T. 1710 einsetzt. Beim ersten Mal erklingt dazu noch Wotans Gesangslinie, die im Vordergrund steht. Es entsteht also eine vielschichtige Struktur aus verschiedenen Elementen. Das „Schlafmotiv“ selbst erklingt über 33 Takte rhythmisch ostinat und formiert so zusammen mit den Harfen und Violinen zeitweise den Klanghintergrund. Sowohl die abschnittswisen Ostinati in den Violinen, Harfen und Piccoli als auch das rhythmisch ostinat wiederholte „Schlafmotiv“ tragen in dieser Passage zur Entstehung einer Klangfläche bei.

Währenddessen findet eine ständige Verschiebung der Schichten vom Vorder- in den Hintergrund statt, was auch Lichtenfeld feststellt. Durch das Hinzutreten der beiden motivisch prägnanteren Schichten rückt die Klangfläche in den Hintergrund, und am Ende von *Die Walküre* kehrt sie durch den Rückgang der motivischen Schichten wie-

414 Ebd.: Lichtenfelds Beobachtung geht zurück auf Richard Strauss.

415 Ebd.

der in den Vordergrund zurück.⁴¹⁶ Dies geschieht aber nur teilweise durch dynamische Regelungen oder Überlappung der Schichten, vielmehr ist die Verschiebung der Schichten auskomponiert: Während Harfen und Violinen konstant ihre Strukturen als flächiges Klangfundament wiederholen, setzen die Piccoloflöten nur am Anfang und am Ende ein und formieren dann zusammen mit den Harfen das für den „Feuerzauber“ so charakteristische Klangkontinuum. Wenn ab T. 1690 das „Schlafmotiv“ in den Holzbläsern dominant wird, schweigen die Piccoli bereits. Insbesondere am Anfang vor T. 1684 beim Erreichen des Fortissimo, und am Ende dieses 59-taktigen Abschnitts, nachdem in T. 1701 die letzte Gesangszeile Wotans verklungen ist, und vollends mit dem Einsatz der Piccoloflöten in T. 1716 zählen Harfen und Piccoli mit ihrem Sechzehntelostinato nicht mehr zum hintergründigen Klangfundament. Währenddessen wandert auch das immer noch rhythmisch ostinat wiederholte „Schlafmotiv“ in der Lage immer tiefer und erklingt schließlich bei T. 1719 in der Bassklarinette. Es verliert dadurch an Prägnanz und das Klangkontinuum kann in den Vordergrund rücken.

Wagner kombiniert in dieser singulären Passage eine homogene Klangfläche der Violinenstimmen mit einem prägnanteren Klangkontinuum, das sich aus rhythmisch deckungsgleichen Ostinati in Piccoloflöten und Harfen bildet. Diese beiden Stimmen sind nämlich, im Vergleich mit den absichtlich verwobenen Violinenstimmen, durchaus differenziert wahrnehmbar. Zudem akzentuieren sie das Viertelmetrum. Und auch in der Instrumentation zeigt dieses Klangkontinuum Ähnlichkeiten zu Berlioz' „Reine Mab“ und der später entstandenen Alpenfee-Passage aus Čajkovskijs *Manfred*-Symphonie.

Die ostinaten Strukturen leisten insgesamt, was in Lichtenfelds Untersuchung nicht deutlich wird, einen zentralen Beitrag zur Entstehung dieser vielschichtigen Klangfläche, die kompositorisch so gestaltet ist, dass immer wieder Motive durchscheinen. Besonders das Klangkontinuum aus Piccoloflöten und Harfen darf vor dem Klangfundament

416 Ebd.

der Violinen als elementarer Bestandteil des „Feuerzaubers“ gesehen werden, der wiederum den Zusammenhang zwischen Magie, Zauberei und Ostinati als Kompositionsmittel verdeutlicht.

Sowohl im Klangkontinuum als auch in der Klangfläche der Violinen und dem ostinaten „Schlafmotiv“ kommen rhythmische Ostinati zum Einsatz. Der Grund dafür liegt in der harmonischen Bewegtheit dieser Passage, die Lichtenfeld herausarbeitet. Rhythmische Ostinati können leichter als strikte in harmonische Wechsel integriert werden, und diese finden durchaus statt, obwohl die Klangfläche und auch das präsentere Klangkontinuum Stillstand evozieren. Lichtenfeld erklärt stimmig, wie dieser Effekt entstehen kann:

Dass solche kontinuierlichen Harmoniewechsel nicht als Fortschreitungen, vielmehr als schillernde Brechungen des Grundakkord auf verschiedenen harmonischen Ebenen aufzufassen seien, hat Wagner im kompositorischen Gefüge selbst unmissverständlich fixiert. Wo nämlich der Prozess steter Ausweichung zum Stillstand kommt (Takte 17-20, 27-28, 43-49, 53-59), erscheint regelmäßig ungetrübtes E-dur.⁴¹⁷

Diese Ausführungen Lichtenfelds sind dadurch zu ergänzen, dass die vorherrschende Kontinuität in dieser Passage trotz wechselnder Harmonik auch aus den durchgehenden rhythmischen Ostinati resultiert. Vor allem das Klangkontinuum aus rhythmisch ostinaten Sechzehnteln in Piccoloflöten und Harfen vor der Klangfläche der Violinen und die „flackernde Unruhe wechselnder harmonischer Beleuchtung“⁴¹⁸, stehen für das Feuer als Naturschauspiel und den Zauber.

Anders als im Vorspiel zu *Das Rheingold* steht hier weniger die Klangfläche als solche im Zentrum. Das Verfahren ähnelt hier eher dem Liszt'schen: Vor einem Klanghintergrund aus einer Klangfläche werden Melodielinien, Motive und ein charakteristisches ostinates Klangkontinuum eingeblendet.

⁴¹⁷ Ebd.

⁴¹⁸ Ebd.

3.3.7 Klangflächen in Symphonischen Dichtungen von Dvořák und Sibelius

Anhand zweier exemplarischer Passagen mit Klangflächen aus Dvořáks *Vodník* (*Der Wassermann*) und Sibelius' *En saga* zeigt sich, wie auch im Anschluss an Wagner und Liszt Klangflächen in symphonische Werke integriert und inwiefern dabei Techniken von Liszt und Wagner angewendet werden. Die beiden Passagen stellen zwei seltene Beispiele für Klangflächen in der Symphonik dar und weisen darauf hin, dass Klangflächen mit dem traditionellen Symphoniekonzept schwer vereinbar sind, wohingegen sie in programmatischen Werken und in der freien Form der Symphonischen Dichtung durchaus Verwendung finden konnten. Die Charakteristiken einer Klangfläche lassen sich gerade in programmatischer Hinsicht in eine Symphonische Dichtung integrieren, und in der freien Formanlage kann sich in dieser Gattung der „fortschrittliche Aspekt der Klangflächenkomposition“⁴¹⁹ manifestieren, von dem Lichtenfeld spricht.

Während bei Sibelius die Schichtung verschiedener Ostinati zu den grundlegenden Kompositionstechniken gehört, die sich in seiner Symphonik immer wieder zeigt, verwendet Dvořák Ostinati selten. Gerade aber in den späten Symphonischen Dichtungen kommen vor allem programmatisch aufgeladene Begleitostinati häufiger vor. Es verwundert also wenig, dass in *Vodník* eine Klangfläche aus verschiedenen Ostinati entsteht. Diese ist durch die Programmatik der Symphonischen Dichtung motiviert. Ab *Un poco più lento e molto tranquillo*, einem Abschnitt, den Jarmil Burghauser als „Wiegenlied“ beschreibt, und den er in einem zweiten Abschnitt des Werks verortet,⁴²⁰ beginnt in den Streicherstimmen die Klangfläche (Abb. 44, S. 377). Burghausers programmatischer Deutung nach klagt das vom Wassermann ertränkte Mädchen in einem Wiegenlied für das gemeinsame Söhnchen sein Leid.⁴²¹ Der beruhigende Aspekt des Wiegenlieds findet sich dabei in der Klangfläche ab T. 404 genauso wieder wie eine programm-

419 Ebd., S. 162.

420 Burghauser, S. XVII.

421 Vgl. ebd.

musikalische Deutung des Wassers. Zu beiden Deutungsmöglichkeiten tragen die langsam wogenden, teils strikt, teils rhythmisch ostinaten Sechzehntel in den zweigeteilten Violinengruppen, den Bratschen und den Celli bei. In den Kontrabässen erklingt dazu ein Orgelpunkt auf H. Auch Theo Hirsbrunner ordnet diese Passage als Klangfläche ein: „Die sordinierten, zum Teil geteilten Streicher spielen eine Klangfläche, die im Innern belebt ist [...]“⁴²² Das Modell der Ostinati in den Streichern besteht, rhythmisch gesehen, aus einer Gruppe von vier Sechzehnteln, das aber je nach Stimme unterschiedlich diastematisch gestaltet wird. Ähnlich wie bei Liszt in *Die Ideale*, liegt der Klangfläche also insgesamt ein homogener Rhythmus zugrunde, die einzelnen Stimmen verweben sich aber durch ihre unterschiedliche Melodik zu einem neuen Klangeindruck, in dem die einzelne ostinate Struktur nicht mehr wahrnehmbar ist. Insbesondere der Durhafte Klang,⁴²³ der durch das grundierende H und das immer wieder erklingende dis in den höheren Stimmen entsteht, sorgt für die beruhigende Atmosphäre, die sich auch in der Angabe „molto tranquillo“ widerspiegelt. Neben der Klangfläche kommt es immer wieder zu Einwüfen in den Bläserstimmen. Die Klangfläche ist also auch hier, wie in den Beispielen von Liszt, ein stimmungsbildendes, programmatisch bedeutsames Phänomen, das aber eher im Hintergrund gehalten wird.

Nach acht Takten wandelt sich die Faktur: Vier Takte werden eingeschoben, die keine ostinaten Elemente beinhalten, bevor in T. 416 erneut eine aus ostinaten Sechzehntelstrukturen aufgebaute Klangfläche in den Streicherstimmen gebildet wird. Hier findet nun nach zwei Takten eine harmonische Verschiebung statt – von einem H zu einem B-Klang – und dann eine Schichtung aus B-Dur und einem f-Moll-Septakkord. Diese Ambivalenz löst sich auch in dem wiederum nach acht Takten eingeschobenen Viertakter nicht. In T. 428 erklingt

422 Hirsbrunner, Theo, „Impressionistische Elemente in Dvořáks Sinfonischer Dichtung *Der Wassermann?*“, in: *Dvořák-Studien*, hrsg. von Klaus Döge und Peter Jost, Mainz u. a. 1994, S. 206.

423 Hirsbrunner spricht ebd. vom „Dominantseptimenakkord von E-Dur“ und in der Tat lässt sich der Akkord auch so deuten. Durch die fehlende Auflösung erscheint einem der Klang aber nicht spannungsgeladen und die Dur-Anteile des Akkords überwiegen im Höreindruck.

schließlich die dritte Klangfläche. Ihr Aufbau ist wieder derselbe und erst hier wandelt sich erneut nach zwei Takten die Harmonik: Die Kontrabässe grundieren mit einem gehaltenen A, über dem sich A-Dur und die Töne eines e-Moll-Septakkords mischen. Dieser Abschnitt umfasst elf Takte, wobei in den letzten drei Takten wiederum moduliert wird: D-Dur wird dominantisch erreicht, mischt sich aber ebenfalls mit seiner Dominanten. Auch nach T. 439 bleiben die Klangflächencharakteristika erhalten, es kommt aber nicht zu weiteren ostinaten Strukturen.

Obwohl durch die Klangflächen Stillstand und ein dem Wiegenlied entsprechendes ruhiges Stimmungsbild evoziert wird, finden harmonische Prozesse statt. Der ganze Abschnitt von T. 404 bis T. 446 ist harmonisch in Bewegung. In T. 446 wird dann wieder der Septakkord auf H erreicht, der Ausgangspunkt des ganzen Klangflächenabschnitts. Die Akkorde innerhalb der Klangflächen sind aber so aufgefächert, dass von ihnen kein Bewegungsimpuls ausgeht. Wie bei Wagners Tristan-Akkord liegt diesen als Tertschichtungen⁴²⁴ begreifbaren Klängen kein Strebecharakter zugrunde. Zusammen mit den ostinaten Sechzehntelstrukturen entsteht somit der typische Effekt einer Klangfläche. Ähnlich wie Wagner verschleiert Dvořák die harmonische Bewegung, und die jeweils harmonisch anders gestalteten Klangflächen wirken dadurch wie Beleuchtungseffekte ein- und desselben Phänomens – ein Vorgehen, das sich auch bei Liszt in der Symphonischen Dichtung *Die Ideale* erkennen lässt. In dieser Hinsicht offenbart die Klangflächen-Passage in Dvořáks *Vodník* impressionistische Züge. Dabei ist zu beachten, dass Dvořáks Inspiration zu solchen Passagen allein zeitlich nicht vom französischen Impressionismus herrühren kann, sondern eher aus der Kenntnis der Werke Wagners.⁴²⁵ Dennoch zeigt die eben untersuchte Passage impressionistische Wesenzüge auf, bzw. weist auf diese Stilrichtung voraus.

424 In T. 420 erklingt beispielsweise b-d-f-as-c-es.

425 Vgl. Hirsbrunner, S. 204.

Die ins Zentrum gestellte Farbigkeit des Klangs zeigt sich auch in Sibelius' *En saga*, das entgegen den Symphonischen Dichtungen von Dvořák kein eindeutig benennbares Programm zugrunde liegen hat. Vor allem die Klangflächen am Beginn von *En saga* können für den Deutungszusammenhang mit Malerei, Natur und damit auch dem Finnischen verantwortlich gemacht werden, die Sibelius aber nie eindeutig bestätigte. „Sibelius had already employed an extraordinarily skillful and original use of pedal and ostinato structure in his earlier works. In *En Saga*, he combined these techniques in layers“⁴²⁶. Revers unterstreicht mit dieser Äußerung, dass auch bei Sibelius Klangflächen durch die Schichtung von Ostinati entstehen. *En saga* beginnt mit einer achttaktigen Klangfläche aus zweistimmigen Achtelrepetitionen in der ersten Gruppe der ersten Violinen und Sechzehntelstrukturen in der zweiten Gruppe der ersten Violinen, den zweiten Violinen, Bratschen und Celli. Die Kontrabässe zupfen nur auf der ersten Zählzeit ein E und schweigen dann. Die Modelle der Ostinati sind jeweils halbtaktig und wiederholen sich strikt ostinat. Im zweiten Fagott und den Hörnern klingen dabei zweitaktige Einwüfe an, die wie die Vorstufe einer Melodie oder eines Themas anmuten. Die Klangfläche steht hier etwa gleichberechtigt neben dem weder motivisch noch thematischen Material der Bläser, obwohl eine Zweiteilung des Satzes vorliegt. Nach der einleitenden Klangfläche kommt es zu episodenhaften Abschnitten, die in T. 30 wiederum in eine Klangfläche münden.

Hier sind nun die ersten Violinen vierfach geteilt, die zweiten und die Bratschen zweifach. Celli und Kontrabässe pausieren. Das Modell der ostinaten Strukturen ist dasselbe wie in T. 1. Es ist halbtaktig und besteht aus einer auf- sowie einer absteigenden Vierergruppe von Sechzehnteln. Auch hier wird ein identischer Rhythmus in allen Stimmen repetiert. Dieses Vorgehen zeigte sich ebenfalls bei Liszt und Dvořák. Allerdings verweben sich in der Klangfläche in *En saga* ab T. 30 nicht nur die melodisch unterschiedlichen Ostinati, sondern hier wird Aufgang gegen Abgang gestellt, sodass gleichzeitig immer eine Gegenbewegung erklingt (Abb. 45, S. 380). Daraus entsteht ein stark ver-

426 Revers, S. 28.

wobenes Gefüge, in dem die einzelnen Ostinati wiederum nicht mehr differenziert erkennbar sind. Sibelius erzielt diesen Effekt ebenfalls mit verschobenen Einsätzen. Jeweils die zweite Gruppe beginnt ihr halbtaktiges Modell erst auf der zweiten Zählzeit.

Während in T. 30 bis T. 44 die Klangfläche aus strikten Ostinati erklingt, entfaltet sich in den Fagotten, Celli und Kontrabässen eine Melodielinie. Damit wird die Klangfläche zum Hintergrundphänomen, das begleitet, grundiert und, ähnlich wie in Bruckners Dritter Symphonie, den Raum für die melodische Entwicklung darstellt. Dies ist die Funktion des ganzen Abschnitts von T. 30 bis T. 96, der überwiegend von drei großen Klangflächen geprägt ist. Diese werden ähnlich wie bei Dvořák meist nur für vier Takte unterbrochen, um dann ähnlich aufgebaut stets in den Streicherstimmen die Basis für die Entstehung des Themas zu bilden, das schließlich in T. 96 erklingt.

Diese Klangfläche aus ostinaten Strukturen von Sibelius ähnelt denjenigen von Liszt, der ebenfalls modulierende Passagen in Klangflächen integriert und sie aus einem gleichen Rhythmus generiert. An Bruckners Symphonieanfänge erinnert die Technik des „Vorspanns“. Man kann quasi in Echtzeit hören, wie das Thema entsteht, während ein Klanggrund gleichermaßen das Fundament desselben und seinen Entfaltungsraum darstellt. Anklänge an Wagner zeigen sich in der extremen Aufspaltung der Stimmgruppen und der damit entstehenden Homogenität der Klangfläche. Ihre Gestaltung mit Dreiklangstönen oder Akkordbrechungen lässt die Klangfläche auch bei Sibelius als ein elementares Phänomen erscheinen. Die Klangfläche und mit ihr die ostinaten Strukturen bilden eine Art prämotivisch-thematisches Material. Durch diese Urtümlichkeit und Ambivalenz wird die Konnotation von *En saga* und Sibelius' Symphonik allgemein als naturhaft und infolge dessen als finnisch erklärbar. Grimley spricht bezüglich der Klangflächen in *En saga* von einem „mysteriously shifting curtain of sound“⁴²⁷. Seine Aussage deutet auf den „misterioso“-Effekt hin, den Bruckner in den Anfängen seiner Symphonien kultiviert

427 Grimley, S. 98.

hat und auf den Sibelius sich beziehen könnte, aber er thematisiert auch das Hauptphänomen dieses Einleitungsabschnitts (T. 1–96)⁴²⁸, den Klang.

Durch die verwobenen Ostinati, die in der Klangfläche jeweils zu einem neuen Klangeindruck verschmelzen, steht eben der Klang als solcher im Zentrum. Er ist nicht mehr eingebunden in melodisch-rhythmische Strukturen oder harmonische Prozesse, sondern steht quasi für sich. Vor allem die Einleitung von *En saga* verweist damit auf den Impressionismus, denn gerade in Klangflächenkompositionen steht die Farbigkeit des Klangs im Zentrum. Paradoxerweise entsteht dieser Effekt mithilfe unterschiedlicher Ostinati, da diese als gleichbleibende Strukturen für die Kontinuität einer Klangfläche sorgen. Da der Rhythmus unverändert bleibt, können diastematische Veränderungen in einzelnen ostinaten Strukturen neue Beleuchtungseffekte der Klangfläche bewirken.

Sowohl bei Dvořák als auch bei Sibelius zeigen sich in den individuellen Klangflächengestaltungen Anklänge an Liszt, Wagner und Bruckner. Gleichzeitig verweisen diese Kompositionen, die dem 19. Jahrhundert nicht nur zahlenmäßig, sondern auch in Gattung und Gestaltungsprinzipien verpflichtet sind, ins 20. Jahrhundert, in dem Klang und Rhythmus von Melodik und Harmonik losgelöste Kategorien werden – was sie aber in diesen beiden Werken noch nicht sind.

3.3.8 Das Ostinato als Klangflächenelement

Klangflächen können, wie die Untersuchungen gezeigt haben, aus ostinaten Strukturen entstehen, die gleichzeitig erklingen und sich so zu einem neuen Klangereignis verweben. Dabei sind sie meist harmonisch unbewegt und wirken statisch. Die konzeptionelle Grundlage dieser Art der Klangfläche zeigt sich in der Durchführung des ersten Satzes der Sechsten Symphonie von Beethoven. Dort werden harmonisch starre Abschnitte hintereinandergereiht, wobei sie durchgehende

⁴²⁸ Vgl. ebd.

rhythmisch ostinate Strukturen beinhalten. Klangflächen können, wie die Beispiele von Liszt und Wagner außerdem zeigen, sowohl aus rhythmischen als auch aus strikten Ostinati hervorgehen. Sie sind aber auch ohne ostinate Strukturen möglich.

Insgesamt funktioniert die Klangfläche einerseits als Fundament oder Begleitung, und andererseits auch, wie im „Purgatorio“ der *Dante*-Symphonie von Liszt, als gleichwertige, die Atmosphäre schaffende Basis für Soli. Im Vorspiel zu *Das Rheingold* steht eine Klangfläche aus verschiedenen ostinaten Strukturen sogar im Zentrum und im „Feuerzauber“ kombiniert Wagner eine Klangfläche aus ostinaten Strukturen mit einem ebenfalls ostinaten Klangkontinuum. In der außerordentlich innovativen Gestaltung dieser Passagen zeigen sich einerseits Vorbilder wie z. B. Berlioz' Gestaltung des Scherzos „La Reine Mab“ in *Roméo et Juliette*, aber andererseits wird auch deutlich, dass Wagners Innovationen in der Symphonik aufgegriffen wurden – beispielsweise von Liszt. Einen gravierenden Unterschied gibt es allerdings zwischen den Klangflächenkompositionen von Wagner und denjenigen anderer Komponisten: Sowohl in den von Liszt untersuchten Passagen als auch bei Dvořák und Sibelius werden Klangflächen als Hintergrundphänomen mit stark im Vordergrund stehenden Einwüfen, Melodielinien oder gar mit Gesang kombiniert.⁴²⁹ Wagners Klangflächenkompositionen, die auf Ostinati beruhen und von denen in der vorliegenden Arbeit das *Rheingold*-Vorspiel und der „Feuerzauber“ analysiert wurden, erscheinen progressiver als die der anderen Komponisten, da in ihnen die Klangfläche ins Zentrum rückt. Ein Grund hierfür liegt in den unterschiedlichen Voraussetzungen: Das Musikdrama hat eine Bühnenhandlung, durch welche Neuerungen auf musikalischer Ebene verständlich werden können, während diese Dimension in der symphonischen Programmmusik fehlt.

⁴²⁹ Ein weiteres Beispiel für diese Verwendung einer Klangfläche zeigt sich am Beginn der Symphonie Nr. 1 in E-Dur von Aleksandr Skrjabin. Auch in dieser Passage dient die Klangfläche aus Ostinati zur Untermalung des Klarinettensolos.

Eine wichtige Voraussetzung für die Entstehung von Klangflächen durch geschichtete Ostinati ist die bei Wagner vollzogene Aufspaltung von Stimmgruppen in mehrere Stimmen. Die Stimnteilung in Verbindung mit Klangflächen aus ostinaten Strukturen zeigt sich auch bei Liszt, Dvořák und Sibelius. Insbesondere die Auffächerung der Streicherstimmen kann zu einer klanglich homogenen Klangfläche führen.

Die Eigenschaften der Klangfläche sind laut Lichtenfeld Stillstand und Zeitferne.⁴³⁰ Klangflächen werden daher eingesetzt, um Zeit- oder Ereignislosigkeit darzustellen, und erscheinen daher oft im Zusammenhang mit Naturphänomenen. Wagners Klangflächenkompositionen, sieht Dahlhaus auch deshalb im Zusammenhang mit denjenigen aus Beethovens *Pastorale*: „Wagner, der das Musikdrama aus dem Geiste der Symphonie hervorgehen ließ, also prinzipiell symphonischen Anspruch erhob, entwarf das Naturbild als Suspension des symphonischen Prinzips der thematisch-motivischen ‚Arbeit‘.“⁴³¹ Die Klangfläche aus dem Vorspiel zu *Das Rheingold* funktioniert also ebenfalls als stillstehender, aber in sich bewegter Abschnitt und negiert damit das Entwicklungscredo der symphonischen Musik. Auf diesen Zusammenhang könnte auch folgende Äußerung Theodor W. Adornos über Wagner abzielen:

Wird jedoch in der Symphonik der Zeitverlauf zum Augenblick, so ist dafür die Geste Wagners eigentlich unwandelbar, zeitfremd. In ihrer ohnmächtigen Wiederholung resigniert Musik eben in der Zeit, die sie in der Symphonik bewältigte. [...] So führt der Versuch, die Form durch Wiederholung ausdrucksgeladener Gesten zu konstituieren, allenthalben ins Ausweglose. Alle Wiederholung von Gesten entzieht sich der Notwendigkeit, musikalische Zeit zu stiften; [...] Die wiederholte Geste ist zwanghaft; der wiederholte Ausdruck aber tautologisch.⁴³²

⁴³⁰ Vgl. Lichtenfeld, S. 162.

⁴³¹ Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, S. 136.

⁴³² Adorno, Theodor W., *Versuch über Wagner*, München, Zürich 1964, S. 35.

Diese Aussage über tautologische Wiederholungen in der Musik, die nicht mehr entwickelnd einen Zeitverlauf konstituieren, sondern diesen suspendieren, könnte sich auf die Klangflächenkompositionen mittels Ostinati beziehen. Adorno legt diesen reizvollen und vor allem programmatisch wirkungsvollen Effekt einer Klangfläche freilich negativ aus.

„Musikalische Naturbilder sind dadurch, dass die Kategorien Anfang, Mitte und Ende suspendiert werden, in einem präzisen Sinne ‚formlos‘⁴³³, wie Dahlhaus darüber hinaus treffend konstatiert. Die Kategorien Anfang und Ende, die er für die Form verwendet, sind aber auch zeitliche Kategorien, und diese sind in einer Klangfläche für deren Dauer praktisch aufgehoben. Denn die Klangfläche ist auch ein Sinnbild für Zustände, wie Westphal darlegt, und somit „verewigte, impulslos gewordene Gefühlsregung [...] schwebend, labil, ohne Anfang und Ende, sie ruht in sich selbst, sie kreist wie der Ostinato, der sich ebenfalls im Kreise dreht“⁴³⁴. Was Adorno als tautologisch bezeichnet und negativ auslegt, besitzt in anderer Hinsicht also durchaus einen Reiz.

Dass Klangflächen im 19. Jahrhundert in symphonischen Werken entstehen, hat mit der locker werdenden Bindung der Schichten untereinander und dem nachlassenden Anspruch bezüglich harmonischer Fortführung zu tun. Außerdem entwickeln sich durch die Programmmusik neue Mittel zur Ausdruckssteigerung. Musikalische Möglichkeiten, ein Programm zu transportieren, werden ausgehend von Beethovens *Pastorale* erprobt.

Die Aufspaltung des Orchestersatzes in Schichten und die Unterlegung ganzer Abschnitte mit Ostinati ergeben schließlich aus der Überlagerung mehrerer oder mehrstimmiger Ostinati Klangflächen. Nicht immer jedoch verharren diese auf einer harmonischen Stufe. Auch wenn während einer Klangfläche moduliert wird, kann durch

433 Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, S. 136.

434 Westphal, S. 109.

die ostinaten Strukturen Kontinuität erreicht werden, die als das paradoxe Phänomen der in sich bewegten, ansonsten aber stillstehenden Fläche erfahrbar wird.

Die Fortschrittlichkeit von Klangflächen, von der Lichtenfeld spricht,⁴³⁵ wird allerdings in den hier untersuchten Beispielen durch die Kombination der Klangfläche mit vordergründigen Einwüfen oder Melodielinien begrenzt und die Klangfläche wird wie im zweigeteilten Satz begleitend eingesetzt. Auch in der Länge von Klangflächen aus Ostinati zeigen sich beispielsweise in Dvořáks *Vodník* Grenzen, um das Progressive der Klangfläche in eine Symphonische Dichtung zu integrieren. Auch Sibelius unterlegt der Einleitungspassage von 96 Takten in *En saga* nicht einfach eine durchgehende Klangfläche. Diese wird immer wieder unterbrochen, dann erneut eingesetzt und dient ähnlich wie bei Bruckners Symphonien einerseits als Vorspann und andererseits als Klangraum, in dem sich ein Thema entwickeln kann. Dvořák und Sibelius zeigen sich somit in ihren Symphonischen Dichtungen der Tradition durch Satzart, Gattung oder Vorbilder verpflichtet. Außerdem wird an diesem Vorgehen deutlich, dass Ostinati oder auch Klangflächen aus ostinaten Strukturen, um ihre spezifische Wirkung zu entfalten, sich von der Umgebung abheben müssen. Ohne eine andere musikalische Faktur, die Ostinati und Klangflächen umgibt, können sie nicht als Kontrast wirken.

In Dvořáks und Sibelius' Klangflächen kommt durch deren Farbigkeit und den schwindenden Primat der Harmonik ein Aspekt zum Tragen, der in die Richtung des Impressionismus weist. Da diese Klangflächen aus ostinaten Strukturen bestehen, aber ihre Klangfarbe im Zentrum steht, gleicht die Rolle eines Ostinatos in einer Klangfläche derjenigen eines Begleitostinatos. Es kann innerhalb einer Klangfläche weder gliedernd wirken noch alleine eine programmatische Bedeutungsebene entfalten. Das Ostinato wird so vor allem im Verbund wirksam. Im Zusammenklang als Klangfläche sind Ostinati dann aber sowohl gliedernd als auch programmatisch bedeutsam. Hinzu tritt der Aspekt der

⁴³⁵ Lichtenfeld, S. 162.

Klangfarbe und der Bewegtheit der Klangfläche, die beide in hohem Maße aus der Gestaltung mit einzelnen Ostinati resultieren. Auch in den Klangflächen, die sich in der Symphonik des 19. Jahrhunderts entwickeln, werden Ostinati also letztendlich gliedernd und als Ausdrucksmittel eingesetzt.

3.4 Fazit zum Ostinato als räumliche Komponente im symphonischen Satz

Das Ostinato wurde im dritten Großkapitel anhand ausgewählter Passagen auf seine Funktion im mehrstimmigen symphonischen Satz untersucht. Dabei wurde von drei grundsätzlichen Möglichkeiten ausgegangen. Dementsprechend wurde das Ostinato als Begleitung in einem in Vorder- und Hintergrund geteilten Satz untersucht, anschließend in einem mehrschichtigen, nicht hierarchisch aufgebauten Gefüge und schließlich als Element von Klangflächen.

Hermann Erpfs Aussage über die Funktion eines Ostinatos deutet dabei zwei Ergebnisse dieser Untersuchung an:

Ostinate Wirkung haben auch schon rhythmisch prägnante, sich wiederholende Begleitfiguren [...] Die Neue Musik erzielt durch Betonung der Rhythmik des Ostinatos oft starke motorische Wirkungen; sie erweitert auch den ursprünglich einstimmigen Ostinato zu mehrstimmigen Zusammenschlüssen.⁴³⁶

Die Bedeutung von Begleitostinati in harmonischer, motivischer und programmatischer Hinsicht und die Schichtung verschiedener Ostinati zeigt sich dabei aber nicht erst in der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts nach dem Ersten Weltkrieg, auf die Erpf sich bezieht,⁴³⁷ sondern bereits in symphonischen Werken des 19. Jahrhunderts.

⁴³⁶ Erpf, S. 73.

⁴³⁷ Vgl. ebd., S. 26.

Das typische Begleitostinato ist zwar nicht selbst formgebend, sondern spiegelt meist ein präexistentes Formkonzept wider, kann aber harmonisch, motivisch und programmatisch bedeutsam sein. In harmonischer Hinsicht können Begleitostinati sich in ihrer Funktion derjenigen eines Orgelpunktes annähern und stützend oder als Achse wirken, während in den übrigen Stimmen moduliert wird. Begleitostinati können aber auch durch Stauung eine harmonische Spannung erzeugen oder die Tonika bekräftigen, etwa im Finale von Čajkovskijs Fünfter Symphonie. Durch programmatische Konnotationen sowie Vorder- und Hintergrundblenden können Begleitostinati auch in den Fokus rücken; insbesondere bei Berlioz heben sie sich durch metrische Abweichungen und Dissonanzen von den anderen Stimmen ab. Im Finale der *Symphonie fantastique*, wo Begleitostinati derart präsent werden, liegt eine hierarchisch geordnete Satzstruktur daher nicht mehr eindeutig vor. Auch die ostinate Unterlage, die durch ihre motivische Prägung bedeutsam für den gesamten mehrstimmigen Satz ist, steht oftmals annähernd gleichberechtigt neben thematischen Strukturen.

Grundsätzlich integrieren sich Begleitostinati aber in einem mehrstimmigen Satz sowohl in harmonischer als auch in metrischer Hinsicht. Sie haben zwar harmonische Bedeutung und sind als ostinate Unterlage auch motivisch relevant, haben aber keine Auswirkung auf die anderen Stimmen, sondern formieren mit ihnen zusammen ein Satzgefüge.

In einigen Fällen rücken Begleitostinati aber durch ihre auffällige Beschaffenheit oder ihre programmatische Bedeutung in den Vordergrund. An diesen Stellen zeigt sich dann, dass der symphonische Satz auch räumlich von Ostinati beeinflusst werden kann. Zur Intensitätssteigerung werden ostinate Strukturen mitunter auch auf den ganzen Satz ausgedehnt; dann partizipieren alle Stimmen an einer oder mehreren ostanten Strukturen. Sowohl die mehrstimmige Auffächerung eines Ostinatos als auch die Schichtung verschiedener ostanten Strukturen lassen im Satzgefüge dann keine Hierarchie mehr erkennen und somit kann auch nicht mehr von Begleitostinati die Rede sein. Stattdessen umfasst das Ostinato mehrere Stimmen und führt in dieser

Prägnanz zu starken Höhepunktwirkungen. Zu beobachten ist diese räumliche Ausdehnung des Ostinatos auf eine Vielzahl der Orchesterstimmen auch als Kompensation für eine Limitierung der Ostinati in der Länge auf beispielsweise acht Takte. Die Raumwirkung mehrerer Ostinati ist allerdings nicht nur auf Höhepunkte begrenzt. In Bruckners Dritter Symphonie zeigt sich anhand verschiedener Ostinati, wie sich aus dem Nichts ein Klangraum konstituieren lässt. Das Ostinato erweist sich in diesen Fällen als verräumlichende Komponente, die dazu beiträgt, den mehrstimmigen Orchestersatz als Klangraum aufzufächern. Ostinati sind dort kein Resultat der Verräumlichung, sondern durch sie entsteht selbige.

Der Zusammenklang aus mehreren unterschiedlichen Ostinati kann dabei auch zur Programmausdeutung eingesetzt werden: Im Kontext von Magie und Zauberei entwerfen Berlioz und Čajkovskij ein Klangkontinuum, das aus prägnant instrumentierten ostinaten Strukturen entsteht. In diesem entwickelt sich jeweils eine konstante Bewegung aus dem Zusammenwirken mehrerer einprägsamer ostinater Schichten, die sich aber nicht zu einer Klangfläche verweben. Grund dafür ist auch die Instrumentation mit klanglich präsenten Ostinati in den Harfen, Zimbeln oder bei Čajkovskij in den hohen Streichern. Vor Čajkovskij knüpfte bereits Wagner an das Berlioz'sche Klangkontinuum an. Im „Feuerzauber“ am Ende der *Walküre* entsteht über einer Klangfläche ein Klangkontinuum aus den Ostinati der Piccoloflöten- und Harfenstimmen, dessen Wirkung Westphal treffend beschreibt. Er spricht von

der einschläfernd verzaubernden Wirkung des Ostinatos, der nun auch in die Oberstimmen wandert und jene der nüchtern abgrenzenden Klarheit des barocken Ostinatos so völlig entgegengesetzte Faszinations- und Hypnotisierungswirkung entfaltet, die wohl jeder Hörer im ‚Feuerzauber‘ am Schluss der ‚Walküre‘ [...] erfährt.⁴³⁸

⁴³⁸ Westphal, S. 108.

Ostinati dehnen sich vor allem gegen Ende des 19. Jahrhunderts in verschiedenen Ausprägungen und zu verschiedenen Zwecken wie z. B. der Intensitätssteigerung oder der Programmausdeutung auf den ganzen Orchestersatz aus. Bezüglich ihrer Länge lassen sich aber keine eindeutigen Rückschlüsse ziehen, da die jeweiligen Komponisten dieses Kompositionsmittel individuell handhaben. Auch die Unabhängigkeit verschiedener Schichten zeigt sich zwar exemplarisch in der Übereinanderschichtung verschiedener Ostinati an Höhepunkten, generell wird der Orchestersatz aber von einer einheitlichen Metrik und Harmonik zusammengehalten. Diesbezüglich zeigen sich im Zusammenklang keine Diskrepanzen; im Gegenteil: Das Klangkontinuum aus verschiedenen Ostinati funktioniert als konstante Bewegung nur, weil ein identisches Metrum bei scheinbar verharrender Harmonik akzentuiert wird.

Im Verbund als Klangfläche entfalten Ostinati schließlich die charakteristische Wirkung von Ereignis- und Zeitlosigkeit. In Klangflächen mögen harmonisch ambivalente Klänge entstehen, aber keine polymetrischen Strukturen. Vor allem Wagners Vorspiel zu *Das Rheingold* stößt bezüglich der Dauer der Klangfläche in neue Dimensionen vor.

Klangflächen können auch aus nicht-ostinaten Strukturen entstehen, aber die signifikanten Beispiele, wie Wagners *Rheingold*-Vorspiel und Liszts „Purgatorio“-Beginn der *Dante*-Symphonie, zeigen die Bedeutung, die Ostinati innerhalb von Klangflächen entfalten können. Sie sind an der Herausbildung dieses musikalischen Phänomens in entscheidendem Maße beteiligt, nimmt man das Vorspiel zu *Das Rheingold* als Ausgangspunkt, was auch Lichtenfeld mit der Aussage, dass der Prototyp der Klangfläche bei Wagner entstehe⁴³⁹, unterstreicht. Ostinat Strukturen sorgen einerseits – bei harmonischem Stillstand – für die Charakteristik des in sich Bewegtseins von Klangflächen und andererseits – bei harmonisch bewegten Klangflächen durch ihren gleichbleibenden Rhythmus – für Kontinuität innerhalb der Klangflächen. Das Merkmal von Klangflächen besteht dabei darin,

439 Lichtenfeld, S. 163.

dass einzelne Strukturen sich verweben und somit ein vielschichtiger Klangeindruck entsteht, bei dem die individuellen Strukturen nicht mehr einzeln wahrnehmbar sind. In den untersuchten Beispielen für Klangflächen aus Ostinati wird deutlich, dass die Radikalität der Wagner'schen Klangflächenkomposition nicht ohne Weiteres auf die Symphonik übertragbar war.

Klangflächen sind im 19. Jahrhundert eine Seltenheit. Sie werden im symphonischen Satz der untersuchten Werke daher oftmals als Grundierung und Fundament genutzt. Ihnen kommt zwar eine Rolle in der Stimmungsbildung und Programmatik zu, sie werden aber von einer Melodie, Einwüfeln oder gar einem Thema ergänzt, womit die Ordnung aus Haupt- und Nebenstimmen bzw. Melodie und Begleitung beibehalten wird. Insgesamt lässt sich also festhalten, dass sich bei Klangflächenkompositionen im 19. Jahrhundert, abgesehen von denjenigen Wagners, eine Zweiteilung des Satzes einstellt.

Zusammenfassend gesagt, zeigen sich Ostinati im mehrstimmigen Satz in einer Bandbreite vom Begleitostinato bis zum dominierenden Klangkontinuum aus mehreren Ostinati. Sowohl einzelne ostinate Strukturen als auch die verräumlichend, zur Intensitätssteigerung geschichteten Ostinati können herausragende Bedeutung gewinnen. In der Klangfläche schließlich resultiert der Zusammenklang mehrerer Ostinati in einem musikalischen Phänomen, das den mehrstimmigen Orchestersatz geradezu revolutioniert. Als Phänomen, das im 20. Jahrhundert weiterentwickelt wird, stellen die Klangfläche und die Verwendung geschichteter Ostinati daher eine Verbindung zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert her.

IV Schlussbemerkungen

Das grundsätzliche Ergebnis dieser Studie ist, dass das Ostinato in der Symphonik des 19. Jahrhunderts als vielfältige Kompositionstechnik eingesetzt wird, und damit eine höhere Bedeutung hat, als bisher angenommen wurde. Durch die Untersuchung der Symphonien von Beethoven bis Bruckner und Čajkovskij sowie von Passagen aus Wagners Musikdramen und zahlreichen Symphonischen Dichtungen schließt sich mit dieser Studie die Lücke zwischen Forschungsarbeiten zum Basso ostinato und dem Ostinato in der Musik des 20. Jahrhunderts. In den symphonischen Werken des 19. Jahrhunderts erweist sich das Ostinato als eine stil- und gattungsübergreifende Kompositionstechnik, die sich bereits in Beethovens Symphonien von ihrer Bassfunktion emanzipiert und in den zwei grundlegenden Funktionen, formgebend und programmausdeutend, präsent ist.

1 Zusammenfassung

Ein Ostinato im symphonischen Satz liegt, laut der hier erfolgten Definition, dann vor, wenn ein begrenztes Modell sich in einer beliebigen oder mehreren Stimmen regelmäßig und hartnäckig wiederholt und dadurch einprägsam und/oder bedeutsam im Satzganzen ist. Ausgehend von dieser Definition, die im Terminologie-Kapitel in Abstimmung auf das untersuchte Repertoire erbracht wurde, konnten drei zentrale Funktionen des Ostinatos in der Symphonik des 19. Jahrhunderts herausgearbeitet werden. Es kann als Strukturelement, als konstitutiver Form- oder Werkbestandteil und als satztechnische Komponente im mehrstimmigen symphonischen Satz Bedeutung gewinnen. Dabei wurde deutlich, dass Ostinati oftmals auch zwei Funktionen gleichzeitig erfüllen.

Innerhalb der diesen Funktionen gewidmeten drei Großkapitel wurden verschiedene Typen des Ostinatos vorgestellt und untersucht, mit dem Ergebnis, dass das Ostinato von einigen Komponisten wie Beethoven, Berlioz und Bruckner häufiger und signifikanter verwendet wird als beispielsweise von Schubert, Mendelssohn, Schumann oder Brahms. Trotz des individuellen Umgangs der verschiedenen Komponisten mit ostinaten Strukturen, konnte auf der Basis von Gemeinsamkeiten eine Typologie erarbeitet werden.

Durch die chronologische Gliederung der Großkapitel wurde außerdem deutlich, dass das Ostinato als Kompositionstechnik sich nicht linear entwickelt, sondern oftmals, wie allgemein in der Symphoniegeschichte, ein Bezug auf Beethoven stattfindet: „Gerade wegen der ständigen Bezogenheit auf Beethoven zeichnet sich in der Geschichte der Symphonie kaum eine Kontinuität ab, die dem Topos von der Kette entspreche, in der sich ein Glied an das andere fügt.“⁴⁴⁰ Dahlhaus' Feststellung, bewahrheitet sich, wie diese Studie zeigt, auch in Hinblick auf die Ostinatobehandlung: „Man kann die Symphonie

⁴⁴⁰ Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 125.

des 19. Jahrhunderts [...] vergrößernd als ‚zirkumpolare‘ Symphonie bezeichnen [...]. Die Formel soll ausdrücken [...], dass die wesentlichen Werke sämtlich um ein Zentrum kreisen, auf das sie sich unmittelbar beziehen“⁴⁴¹. Dieses Zentrum ist Beethoven. Seine Symphonien enthalten Ostinati als Strukturelemente, z. B. prominent eingesetzt am Schluss der Neunten Symphonie, sowie motivisch und programmatisch konstitutive Ostinati. Begleitostinati rücken mitunter in den Vordergrund und die harmonischen Flächen im Kopfsatz der *Pastorale* stellen einen Ausgangspunkt für Klangflächenkompositionen dar.

Bezüglich des Ostinatos zeigen sich außerdem zwischen einigen anderen Werken Verbindungen, die entsprechend dargestellt wurden, ohne eine Linearität zu konstruieren, wo keine ist. Werke, die durch ihre Ostinatobehandlung Ähnlichkeiten aufweisen, wurden dementsprechend gruppiert und analysiert. Dadurch ermöglicht sich der Rückschluss, dass das Ostinato eine tradierte Kompositionstechnik ist, wie z. B. in der Verwendung rhythmisch ostinater Strukturen als Klangbild des Pferdegalopps, der Art, wie Bruckner motivische Ostinati in den Scherzi in Anlehnung an Beethoven einsetzt, oder in Wagners und Čajkovskijs Bezugnahmen auf das Klangkontinuum aus Berlioz’ Scherzo „La Reine Mab, ou la Fée des Songes“ aus *Roméo et Juliette* im Kontext von Magie und Zauberei.

Als Strukturelemente markieren Ostinati formal wichtige Punkte. Sie sind zielgerichtet als überwiegend rhythmische Ostinati an Überleitungen, Steigerungen oder Entspannungen sowie affirmativ als strikte Ostinati an Höhepunkten zu finden. Grundsätzlich sind Ostinati als Strukturelemente dabei sowohl in nicht-programmatischen Werken wie auch in der Programmmusik präsent. Sie verdeutlichen oftmals durch eine achttaktige Dauer eine geradtaktige Anlage, die an das achttaktige Gerüst der Periode angelehnt ist. Vor allem in der Programmmusik wird dieser Rahmen jedoch überschritten und daher zeigt sich in diesem Zusammenhang, dass das Ostinato an die satztechnischen und ästhetischen Vorstellungen entweder angepasst wird oder diese

441 Ebd.

zum Zweck der Ausdruckssteigerung übergangen werden. In beiden Fällen weichen Ostinati von einer Norm der harmonischen, motivisch-thematischen Fortschreitung ab.

Konstitutiv für die Form und Anlage eines Satzes oder Werkes erweisen sich Ostinati entweder in motivischer, gattungsinhärenter oder programmatischer Hinsicht; mitunter erfüllen sie zwei der genannten Funktionen. In allen drei Varianten wirken Ostinati formgebend, indem sie Abschnitte verdeutlichen oder gar zur Durchdringung von Sujet und Form beitragen. Auch zwischen konstitutiven Ostinati und satztechnischen sowie ästhetischen Entwicklungen lässt sich ein Zusammenhang erkennen, denn eine freie Form wird durch ostinate Strukturen gegliedert, durch motivische Ostinati als musikalische Einheit wahrnehmbar und durch programmatische auch inhaltlich bestimmt, wenn sie wie in Liszts *Mazeppa* der Handlung des zugrunde liegenden Gedichts gemäß eingesetzt werden.

Sowohl in der expliziten als auch in der impliziten Programmausdeutung zeigten sich hauptsächlich rhythmische Ostinati. Diese lassen sich in Modulationen integrieren und sind mit einer zielgerichteten Entwicklungs- und Verlaufsform kompatibel, die in Programmsymphonien und Symphonischen Dichtungen wie bei einer erzählten Geschichte immer weiter gesponnen werden kann. Die Nähe zwischen gattungsinhärenten und programmatischen Ostinati zeigt sich in ihrer Verwendung als Topoi. Als solche erweisen sich Ostinati in der Naturdarstellung oder der Darstellung mechanischer Bewegungen als tradierte Kompositionstechnik.

Während sich bei Ostinati, die als Strukturelemente eingesetzt werden, kein maßgeblicher Unterschied zwischen programmatischen und nicht-programmatischen Werken zeigt, so hängt die Verwendung von Ostinati zur Programmausdeutung und ihr Einsatz als Topoi sowohl in stilistischer als auch direkt ausdeutender Hinsicht aufs Engste mit der Entstehung der Programmmusik zusammen. Durch die Programmmusik kommt eine neue Ästhetik auf, traditionelle, bisher gültige ästhetische Prämissen geraten ins Wanken und neue Techniken

der Programmausdeutung etablieren sich. Das wirkt sich auch auf die Verwendung von Ostinati aus, denn als außergewöhnliches musikalisches Phänomen erhalten sie in der Programmmusik eine große Bedeutung, wobei hier besonders Beethovens *Pastorale* einen Ausgangs- und Bezugspunkt darstellt.

Die Verwendung des Ostinatos als räumliche Komponente im mehrstimmigen Satz zeigt ebenfalls satztechnische Änderungen auf, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelt haben. Basiert ein mehrstimmiger Satz auf einer hierarchischen Zweiteilung in Vorder- und Hintergrundschrift, so kann ein Ostinato entweder im Vordergrund präsent sein (als Strukturelement oder konstitutiver Bestandteil der Form) oder im Hintergrund wirken. In letzterer Funktion ist das Ostinato begleitend. Als solches kann es aber nicht nur harmonisch stützend, sondern aufgrund seiner Auffälligkeit auch motivisch bedeutsam sein oder gar programmatisch. Sowohl die motivisch bedeutsame ostinate Unterlage als auch das programmatische Begleitostinato bewegen sich dabei in einem definitorischen Grenzbereich. Ihre Eigenschaften gehen über diejenigen eines gewöhnlichen Begleitostinatos hinaus, sie stehen aber auch nicht völlig im Vordergrund. Besonders bei Berlioz treten vermeintliche Begleitostinati durch Dissonanzen und ihre auffällige Gestaltung hervor. Durch diese Verwendung von Begleitostinati zeigt sich unter anderem, dass das hierarchische Satzgefüge aufgebrochen wird.

Dadurch ist schließlich auch die Schichtung von melodisch und rhythmisch unterschiedlichen Ostinati möglich. Ausgehend von dem mehrstimmig ausgearbeiteten Ostinato am Ende von Beethovens Neunter Symphonie lässt sich das Verfahren, an Höhepunkten und zur Ausdruckssteigerung mehrere Ostinati übereinanderzulegen, beobachten. Insbesondere bei Bruckner entfaltet sich durch diese Technik eine verräumlichende Wirkung. Während typische Begleitostinati keine große Rolle in der Veränderung der Schichtstruktur im mehrstimmigen Satz spielen, tragen geschichtete Ostinati durch ihre jeweilige Einprägsamkeit an Höhepunkten dazu bei, dass die einzelnen Strukturen annähernd gleichberechtigt erscheinen. Ostinati erweisen

sich in dieser Hinsicht also nicht als Symptom eines räumlichen Verständnisses des mehrstimmigen symphonischen Satzes, sondern als Kompositionstechnik, welche dieses befördert. Sowohl Ostinati auf der Begleitebene als auch die zur Ausdruckssteigerung geschichteten Ostinati integrieren sich jedoch in die übergreifende Metrik und Harmonik. Dass sie sich gegen diese Prinzipien sperren, geschieht erst in der Musik des 20. Jahrhunderts, beispielsweise durch die Montage-technik Stravinskij's.

Bei der Bildung von Klangflächen zeigt sich: In Anlehnung an Wagner wird der Orchestersatz zwar in eine Vielzahl von Stimmen aufgefächert, was aber nicht zu einzelnen metrisch und harmonisch unabhängigen Schichten führt, sondern zur Verwebung ostinativer Strukturen in eine klanglich und harmonisch homogene Klangfläche (beispielsweise im Vorspiel zu *Das Rheingold* oder am Beginn des „Purgatorio“ in Liszt's *Dante-Symphonie*). Ostinati sind damit zentral beteiligt an der Entstehung von Klangflächen, die sich durch das Charakteristikum der Zeit- und Ereignislosigkeit auszeichnen. Dieser Effekt speist sich wiederum maßgeblich aus den ostinaten Strukturen, die innerhalb der Klangfläche zwar nicht mehr einzeln wahrnehmbar sind, aber genau diese Eigenschaften transportieren.

Grundsätzlich stehen Ostinati in allen drei zentralen Funktionen stets in einem musikalischen Kontext aus Dynamik, Stimmendichte, Instrumentation, Artikulation, Metrik und Harmonik, die ihre Wirkung befördern oder mindern können. Sie sind als Kompositionstechnik stets eingebunden in einen formalen oder programmatischen Kontext, und – gemäß der grundlegenden Funktion von Ostinati, die sich epochen-, stil- und gattungsübergreifend feststellen lässt – gliederndes und formgebendes Prinzip sowie eine Technik der Ausdruckssteigerung.

2 Ausblick

Anknüpfend an die Symphonik des 19. Jahrhunderts entwickeln sich um das Jahr 1900 und allgemein im 20. Jahrhundert einige Tendenzen des Ostinatos als Kompositionstechnik fort, die hier herausgearbeitet wurden. Die Neuerungen im symphonischen Satz, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts etablieren, sind dabei elementare Voraussetzungen für die Verwendung des Ostinatos in der Musik des 20. Jahrhunderts.

In Bruckners Dritter Symphonie und in Sibelius' *En saga* wurde gezeigt, dass unterschiedliche, geschichtete Ostinati an Höhepunkten als Intensivierungstechnik eingesetzt werden. Mit dieser Schichtung von rhythmisch und melodisch differierenden Ostinati wurde die Raumwirkung des mehrstimmigen Satzes erweitert, aber auch die Emanzipation der verschiedenen Schichten im symphonischen Gefüge vorangetrieben. Bei Berlioz in der *Symphonie fantastique* und in Liszts *Mazeppa* finden sich durch programmatische (Begleit-) Ostinati Ansätze zu einer Lockerung der Schichtenhierarchie. Dies geschieht durch rhythmisch und melodisch vom Thema oder einer vordergründigen Melodielinie abweichende Begleitostinati, die teilweise ganze Abschnitte bestimmen oder durch das Programm selbst ins Zentrum rücken. So werden die verschiedenen Schichten annähernd gleichberechtigt gestaltet. Freilich fungieren Harmonik, Metrik und Thematik eines Satzes bei diesen Komponisten immer noch als zusammenhaltende Parameter.

Im Zuge der Emanzipierung der Klangfarbe und der Etablierung der freien Tonalität am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert wird allgemein die Bindung durch eine übergreifende, zielgerichtete Harmonik nach und nach aufgelöst und die Schichten im Satz werden unabhängig voneinander. Im Zuge dieser Entwicklung entstehen neben dem Impressionismus und der freien Tonalität zahlreiche weitere Stile, neue Formen und Gattungen. Dieser Ausblick kann daher nur exemplarisch Bezüge zwischen diesen Entwicklungen und dem Ostinato im 20. Jahrhundert aufzeigen. Carl Dahlhaus sieht bezüglich der sich emanzipie-

renden Klangfarbe ebenfalls die symphonischen Werke von Berlioz und Liszt in einer „Vorreiterrolle“:

Die Differenzierung der Koloristik war, in Wechselwirkung mit einer Lockerung der tonalen Funktionalität in der Harmonik, einer der entscheidenden Entwicklungszüge des Zeitalters und führte um 1900 zu einer Neuformulierung des Klangbegriffs, die zu den wesentlichen Merkmalen der musikalischen Moderne gehört. Die ‚Emanzipation der Klangfarbe‘ aber, zu der Berlioz den Anstoß gab: die Loslösung des Kolorits aus einer dienenden Funktion – in der es einen melodisch, rhythmisch, harmonisch und kontrapunktisch konzipierten Tonsatz lediglich verdeutlichen sollte – zu einer ästhetisch selbständigen Existenz und Bedeutung erscheint im Rückblick als ‚antizipatorischer‘ Zug der Symphonischen Dichtung, ebenso wie Liszts Idee, mit rhythmischen und diastematischen Grundstrukturen zu operieren, als wären sie voneinander unabhängige ‚Parameter‘.⁴⁴²

Das Ostinato spielt in dieser Entwicklung vor allem durch seine Verwendung als programmatische Begleitstruktur bei Berlioz oder Liszt und in Klangflächenkompositionen, ausgehend von Wagner, eine Rolle. Statt der Harmonik stehen die Farbigkeit der Klänge und der Effekt der bewegten Fläche durch geschichtete Ostinati im Zentrum. Bei der Entwicklung zu unabhängigen Schichten im mehrstimmigen Satz, die sich bereits im 19. Jahrhundert andeutet, spielen Ostinati als verräumlichende Komponente eine wichtige Rolle, wie diese Studie belegen konnte.

Mit der völligen Abkoppelung einzelner Schichten durch die erweiterte Tonalität ergeben sich für die Verwendung von Ostinati schließlich größere Freiheiten. Denn sobald die Harmonik nicht mehr als einheitstiftender Parameter fungiert, können Ostinati theoretisch in der Dauer unbegrenzt eingesetzt werden. Dadurch wiederum werden sie zu einem wichtigen formgebenden Element, was Metz beispielsweise in Bezug auf Hindemiths Komponieren unterstreicht:

442 Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 202.

Die Eigenschaften des Ostinatos bedingen jedoch auch eine von Text und Handlung losgelöste, kompositionstechnisch immanente Verwendbarkeit. Diese ergibt sich zunächst aus dem klar ausgeprägten Reihungscharakter des Ostinatos (prinzipielle Unbegrenztheit der Wiederholung bei stets deutlicher Gliederung des Ablaufs), wobei die konstruktive Eigenart stärker noch als in rein ostinaten Formen im Gegeneinander ostinater und anders strukturierter Formteile hervortritt.⁴⁴³

In diesem Zusammenhang ist auch der Rekurs auf Basso ostinato-Formen bei Berg und Webern zu sehen. „Im 20. Jh. nahm der Gebrauch der Ostinato-Technik in dem Maße zu, wie man sich von der funktionellen Harmonik abwandte.“⁴⁴⁴ Dabei steht vor allem die gliedernde und formgebende Rolle des Ostinatos im Zentrum, da diese durch eine funktionelle, den musikalischen Fluss sinnvoll gestaltende Harmonik nicht mehr erfüllt wird. Die Abgrenzung von Formteilen durch ostinate Strukturen, die ganze Abschnitte dominieren, zeigt sich auch bereits in den Symphonischen Dichtungen von Liszt.⁴⁴⁵

Für diese Entwicklung war ein zugrunde liegendes Programm ausschlaggebend. In der Symphonik des 19. Jahrhunderts etablierte das Ostinato sich als einerseits direkt nachahmendes und andererseits stimmungsbildendes, programmausdeutendes Kompositionsmittel – wie die vorliegende Untersuchung zeigen konnte. Auch diese programmatische Funktion des Ostinatos bleibt im 20. Jahrhundert erhalten, beispielsweise bei Hindemith:

Über die konstruktive Funktion hinaus erweist sich der Ostinato auch in anderer Hinsicht als von Bedeutung: in der mit seiner Erscheinung (als hartnäckig-stereotyper Wiederkehr einer festen Prägung) verknüpfbaren Ausdruckhaftigkeit, d. h. in der Beziehung auf außermusikalische Inhalte.⁴⁴⁶

⁴⁴³ Metz, S. 222.

⁴⁴⁴ Von Troschke, Sp. 1239.

⁴⁴⁵ Beispielsweise in *Mazeppa* oder auch in *Die Ideale*.

⁴⁴⁶ Metz, S. 386. Metz gibt auch Werke an, die Ostinati enthalten, beispielsweise die Sinfonietta und den zweiten Satz des Klarinettenkonzerts von Hindemith.

Durch die Untersuchung des Ostinatos in der Symphonik des 19. Jahrhunderts wird also ersichtlich, dass die scheinbar neue Verwendung und Popularität von ostinaten Strukturen im 20. Jahrhundert kein Zufall und keineswegs ohne Vorbilder ist, wie Schnappers Aussagen zum Ostinato im 20. Jahrhundert suggerieren.⁴⁴⁷ Sowohl in der Etablierung der Klangfarbe als Kategorie als auch im Rekurs auf Basso ostinato-Formen sind die gezeigten Funktionen des Ostinatos im 19. Jahrhundert wichtige Elemente dieser Entwicklungen.

Kompositionstechnisch und auch in der Wahrnehmung vollziehen sich in der Moderne tiefgreifende Änderungen – auch von der Zwölftontechnik Schönbergs abgesehen: Die Form als kausal begreifbare und aufgebaute Struktur eines musikalischen Kunstwerks wird ersetzt durch Techniken wie Montage oder Collage.

Als Verfahren und als Produkt ist die Montage in den unterschiedlichen Kunstformen zu einem unaufhebbaren Faktum geworden; als ästhetische Kategorie, die nicht mehr auf Natur, sondern auf Technik gründet, definiert sie geradezu den Beginn der künstlerischen Moderne.⁴⁴⁸

Für das Ostinato als Kompositionstechnik ergeben sich durch diesen ästhetischen Wandel daher bei einigen gleichbleibenden Funktionen grundsätzlich andere Bedingungen. Wurden Ostinati als Steigerungstechnik oder als programmatische Elemente im 19. Jahrhundert noch in die organische Form eingebettet, werden sie im 20. Jahrhundert, beispielsweise bei Stravinskij, freier eingesetzt. In Kombination mit der Betonung des Rhythmischen – worauf an späterer Stelle eingegangen wird – sind Ostinati daher in den Werken von Stravinskij als etwas frappierend Neues erfahrbar. Zunächst sei Stravinskijs Rekurs auf folkloristische Elemente angeführt, die gleichsam das musikalische Material für die Montage bilden:

⁴⁴⁷ Vgl. Schnapper, *L'ostinato*, S. 65: „Les compositeurs post-romantiques renouent avec la forme répétitive, dont la conception s'oppose au principe du développement, apanage de l'époque romantique. C'est ainsi que, après avoir été quasiment abandonné au XIX^e siècle, le procédé de l'ostinato renaît de façon spectaculaire au siècle suivant.“

⁴⁴⁸ Emons, Hans, *Montage – Collage – Musik* (Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft Bd. 6), Berlin 2009, S. 7.

Already *Petrushka* had begun to isolate and manipulate fragments of folk melodies [...], and to combine them in variable patterns which tended to dissolve regular harmony and metre. *The Rite of Spring* merely intensified these procedures by transferring them to a situation where disruption within a fixed, immobile context was actually part of the plot. Both scores make heavy use of ostinato patterns, and both take the idea of a variable-length melodic figure or cell as the determinant of metre.⁴⁴⁹

Der Gebrauch des Wortes „pattern“ im Zusammenhang mit Ostinati bezüglich dieser Werke von Stravinskij ist bemerkenswert, da er den Wechsel in der Technik widerspiegelt, der auch die Verwendung von Ostinati im 20. Jahrhundert von denjenigen in der Symphonik des 19. Jahrhunderts unterscheidet. Patterns sind Versatzstücke, musikalische Bausteine, aus denen ein Kunstwerk zusammengefügt wird. Sie werden von Stravinskij auch mit anderem Material kombiniert. Auf den Sinnachsen Harmonik und Metrik, die den kausalen Zusammenhang einer symphonischen Form im 19. Jahrhundert garantiert haben, müssen diese Patterns in Stravinskij's Musik nicht mehr „zusammenpassen“. Sie erklingen gleichzeitig mit anderen, aber dieser Zusammenklang rechtfertigt sich nicht aus übergeordneten kompositorischen Regeln, die den sinnhaften Bezug von Schichten aufeinander bestimmen – wie es in der Symphonik des 19. Jahrhunderts der Fall ist. Helga de la Motte-Haber schreibt anhand von *Le Sacre du Printemps* über Stravinskij's Montage- und Schichtungstechnik:

Bekannt aus den Partituren von Strawinsky sind stupide, sich wiederholende Muster im Bass. [...] Darüber bilden sich Zeitschichten aus, deren gegenseitige Verschiebbarkeit durch den durchgehenden Puls hörbar wird. [...] Die Selbstständigkeit dieser Schichtungen ist jedoch weiter vorangetrieben als dies bei den traditionellen Schichtenbildungen der Fall ist. Im Unterschied zur Verwendung dieser Technik bei Richard Strauss oder Claude Debussy beruht sie weniger darauf, dass Triolen, Quintolen, Septolen gegeneinandergesetzt werden, als dass die Ostinatofiguren

⁴⁴⁹ Walsh, Stephen, Art. „Stravinsky, Igor (Fyodorovich)“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition* 24, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, London 2001, S. 535.

in jeder Schicht ihren eigenen Zeitabstand erhalten, der die Wiederholungen regelt.⁴⁵⁰

Dass Abschnitte und Zeitverläufe erkennbar bleiben, kann also mittels ostinat wiederholter Patterns erreicht werden. Ostinati haben damit, so paradox es klingt, auch in nicht-organischen Formen eine gliedernde Funktion. Die Bedingungen sind aber deutlich andere als in den untersuchten Werken aus der Symphonik des 19. Jahrhunderts: „Ostinata Figures, deren Wiederholungsabstand je unterschiedlich ist, prägen somit flexible, gegeneinander bewegliche Zeitschichten aus.“⁴⁵¹ De la Motte-Haber beobachtet bei diesem Verfahren, dass der Hörer sich zwar an einem ostinaten Zeitverlauf orientieren kann, aber bei zeitgleichem Erklängen mehrerer solcher Schichten „ständig dessen Relativierung“⁴⁵² erlebt. Damit wird deutlich, wie frei ostinate Strukturen bei Stravinskij gehandhabt werden können. Sie werden nicht mehr von einer einheitlichen Zeitebene zusammengehalten, wie die symphonischen Werke des 19. Jahrhunderts, sondern gehen über die zeitsuspendierende Wirkung von Klangflächen hinaus und konstituieren ein zeitlich mehrdimensionales Hörerlebnis. Möglich wird dies durch eine Satztechnik aus Montagen, Einschüben und freien Schichtungen.

Bei Stravinskij zeigt sich diese Satztechnik unter anderem in zwei Dimensionen, wie Hans Emons darlegt: In vertikaler und horizontaler Hinsicht.⁴⁵³ Während in der Symphonik des 19. Jahrhunderts vertikale und horizontale musikalische Ebene auf einer gemeinsamen Zeitachse stets zusammengedacht werden, kann in der Musik des 20. Jahrhunderts eine Abkoppelung beider Dimensionen voneinander beobachtet werden. Emons bezieht sich auf den Beginn von *Le Sacre du Printemps*, wenn er die „horizontale Montage“ als „Aneinanderreihung unterschiedlicher Metren und formaler Blöcke“, die „vertikale Montage“ als „Konstruktion polyrhythmischer und polytonaler

450 De la Motte-Haber, Helga, „Igor Strawinsky und die Geschichte des Hörens“, in: *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens*, hrsg. von Wolfgang Gratzer, Laaber 1997, S. 192.

451 Ebd. S. 194.

452 Ebd. S. 196.

453 Vgl. Emons, S. 20.

Passagen⁴⁵⁴ charakterisiert. Auf beiden Ebenen können ostinate Strukturen eine wichtige Rolle spielen: Sie entstehen auf horizontaler Ebene völlig frei durch die Hintereinanderreihung eines Modells, wobei sie in vertikaler Hinsicht nicht durch harmonische Prozesse beeinflusst werden. Auf der vertikalen Achse fungieren Ostinati als eigene Schichten, die in dem Sinne unabhängig sind, wie es bei de la Motte-Habernachzulesen ist.

Die gliedernde Funktion, die Ostinati auch hier innehaben, ist eine ganz andere als in der Symphonik des 19. Jahrhunderts. Während sie im 19. Jahrhundert Verlaufsformen an formal wichtigen Stellen verdeutlichen, sind Ostinati hier freier, dominanter und als grundsätzliches Element der Baukastenmethode, z. B. als Patterns innerhalb der Konstruktion des Werkes ausschlaggebend. Wenn sie in symphonischen Werken des 19. Jahrhunderts gliedernd wirken, dann weil sie bewusst an formal relevanten Punkten einer vorgedachten Form (wie z. B. der Sonatenhauptsatzform) eingesetzt werden. Dies ist eine von vielen Neuerungen, die der ästhetische Wandel zur Moderne bezüglich des Ostinatos mit sich bringt.

Auch die Emanzipation des Rhythmus in Werken wie *Le Sacre du Printemps* von Stravinskij oder Ravels *Boléro* hängt mit der Verwendung von Ostinati zusammen. Die Abkoppelung der Parameter Harmonik, Melodik und Rhythmus voneinander, die sich bereits bei Berlioz, Wagner oder Čajkovskij abzeichnet, ist dafür wiederum eine Voraussetzung. Anhand dieser beiden Werke soll im Folgenden auf die Wichtigkeit des Rhythmus in der Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts und die Konsequenzen für das Ostinato eingegangen werden. Thilman prognostiziert in *Probleme der neuen Polyphonie* von 1949 eine herausragende Rolle des Rhythmus in der Musik des 20. Jahrhunderts, die sich aus heutiger Sicht bewahrheitet hat und beispielsweise durch Stravinskij's *Le Sacre du Printemps* befördert wurde: „Vom Rhythmus sollen in Zukunft alle jene tiefgreifenden Strukturveränderungen der

454 Ebd.

Musik ausgehen, die in der Neuen Musik schon angelaufen sind. Hindemith, Messiaen, Nabokoff sind der festen Überzeugung, dass in der Musik das Zeitalter des Rhythmus anbreche.⁴⁵⁵

An der Dominanz des Rhythmus in einigen zentralen Werken des 20. Jahrhunderts hat das Ostinato wiederum einen maßgeblichen Anteil – beispielsweise in den eben genannten: In *Le Sacre du Printemps* bekommen Ostinati Bedeutung durch die stilistische Ausrichtung auf das Archaische. Sie haben Teil an der Entstehung des Stimmungsbildes eines wilden und vorzeitlichen Ritus. Bei Ravel ist es ein gattungsinhärentes Ostinato, das dem *Boléro* als Tanzrhythmus zugrunde liegt. Wolff schätzt die Rolle des Rhythmus Anfang des 20. Jahrhunderts ebenfalls als herausragend ein: „In erster Linie war es die elementare Urkraft des Rhythmus mit seinen dionysischen und dämonischen Wirkungen, welche nach dem Jahre 1900 wieder entdeckt wurde.“⁴⁵⁶ Stravinskij selbst legitimiert seinen dem Rhythmus verpflichteten Ansatz aus der Musikgeschichte:

Die [...] Geschichte zeigt, wie die Akkorde [...] ihre unmittelbare Funktion harmonischer Führung preisgeben [...]. Heute sind alle harmonischen Entdeckungen erschöpft. [...] Die musikalischen Bauelemente, die heute erforscht werden müssen, sind Rhythmik, rhythmische Polyphonie und melodische oder intervallische Konstruktion.⁴⁵⁷

Grundsätzlich zeigen sich in Stravinskij's *Le Sacre du Printemps* und Ravels *Boléro* die Funktionen des Ostinatos, die in dieser Arbeit bezüglich der Symphonik des 19. Jahrhunderts herausgearbeitet wurden, obwohl sich diese Werke fundamental von den symphonischen Werken des 19. Jahrhunderts unterscheiden. In der konkreten Gestaltung werden ostinate Strukturen allerdings in beiden Werken erheblich freier eingesetzt: Während in *Le Sacre du Printemps* die Schichtung verschiedener Ostinati eine neue Dimension annimmt,⁴⁵⁸ bestimmt im

455 Thilman, S. 88.

456 Wolff, S. 67.

457 Strawinsky, S. 250.

458 Vgl. Wünsch, S. 102.

Boléro ein striktes Ostinato aus dem zweitaktigen perkussiven Modell der Tambourine das Werk vom Anfang bis zum Ende. Christoph Wunsch unterscheidet in Stravinskij's *Le Sacre du Printemps* „monometrische und polymetrische, unterschiedlich variable und polyvariable Ostinati“⁴⁵⁹. Aus seinen Beispielen wird erneut deutlich, wie sehr sich diese Ostinati, die mitunter verschiedene Metren akzentuieren, von ostinaten Strukturen in den symphonischen Werken des 19. Jahrhunderts unterscheiden. Die Definition des Ostinatos ausgehend von einem rhythmisch klar begrenzten Modell, das sich in einer beliebigen oder mehreren Stimmen regelmäßig und hartnäckig wiederholt und dadurch einprägsam oder bedeutsam im Satzganzen ist, könnte bei Stravinskij an ihre Grenzen stoßen. Variation, Schichtung und der Wechsel des Metrums wirken schließlich einem konstanten Ostinato entgegen, dessen Eigenschaft gerade die Unveränderlichkeit und Regelmäßigkeit ist.

Im *Boléro* hingegen greift die Definition nach wie vor. Hier dominiert der Tanzrhythmus das ganze Werk. Es setzt sich fort, was sich schon im ostinaten Saltarello-Rhythmus in Mendelssohns Finale der Vierten Symphonie gezeigt hat: der konstitutive Gebrauch eines gattungsinhärenten Ostinatos. Ravels Einsatz des Ostinatos wird von Serge Gut analysiert. Im Aufsatz „Le phénomène répétitif chez Maurice Ravel“ arbeitet er drei Charakteristiken der Ostinatobehandlung in den Werken Ravels heraus, die hier kurz vorgestellt werden sollen: Erstens liegt seiner Ansicht nach dem Ostinato meist ein prägnant ausgeprägter Rhythmus mit exotischen oder tänzerischen Elementen zugrunde, der sich in einem stetigen Tempo wiederholt,⁴⁶⁰ zweitens bilden einfache und kurze Motive die Modelle des Ostinatos, die wiederholt werden,⁴⁶¹ und drittens wird oftmals die Repetition auf einer gleichbleibenden Tonhöhe eingesetzt.⁴⁶² Alle drei Charakteristiken konnten bereits im

459 Ebd.

460 Gut, S. 30: „Dans un premier temps, il convient de rappeler les caractéristiques générales du principe répétitif ravelien. Celui-ci est très souvent lié à un rythme bien typé et prégnant, souvent exotique et/ou dansant, se reproduisant inlassablement dans un tempo immuable, excluant tout *rubato*.“

461 Ebd.: „le motif utilisé est presque toujours à la fois simple et très court.“

462 Ebd., S. 32: „la note répétée.“

19. Jahrhundert festgestellt werden und erfahren nun in Ravel's Werken eine Steigerung ins Extrem. Besonders die Behandlung des Ostinatos als omnipräsentes Phänomen im *Boléro* geht in jeglicher Hinsicht an die Grenzen gesteigerter Intensität und wäre im 19. Jahrhundert undenkbar gewesen. Während Gut den *Boléro* mit Tod, Wahn, Zerstörung und Vernichtung in Verbindung setzt,⁴⁶³ geht Berger auf dessen intensivierende Wirkung ein: „Das Stück ruft eine Ekstase bis fast an die Grenze des Erträglichen hervor.“⁴⁶⁴ Dass die Wirkung des Ostinatos durch seine ständige Repetition vom intensivierenden Kompositionsmittel zum enervierenden Hörerlebnis und bis zur Hysterie umschlagen kann,⁴⁶⁵ ist in diesem Stück erfahrbar. Damit ist wiederum etwas fundamental Neues an der Ostinato-Technik des 20. Jahrhunderts benannt: Sie wird verwendet um ästhetische Tabus zu brechen, während in der Symphonik des 19. Jahrhunderts zwar auch neue Wirkungen erzielt werden wollten, aber die Grenzen des allgemein als ästhetisch zulässig Anerkannten nicht in dem Maße überschritten wurde.

Obwohl also Veränderungen und Neuerungen die Unterschiede zwischen 19. und 20. Jahrhundert in vielerlei Hinsicht erkennbar machen, bleibt das Ostinato als formgebendes und stimmungsbildendes Prinzip grundsätzlich bestehen. Siegfried Borris drückt das frappierend Neue der Musik des 20. Jahrhunderts aus, wenn er der „Musik von Schönberg, Strawinsky oder Bartók [...] eine brüske Verachtung und Verletzung der bis dahin gültigen Normen“ attestiert.⁴⁶⁶ „Reihung und Häufung kurzer stampfender Formeln, orgiastische Steigerung des Klanges bis zu ekstatischer Wildheit – das waren Gestaltungsprinzipien jenseits aller thematischen Verarbeitungskünste.“⁴⁶⁷ In dieser Aussage von Borris über Stravinskij's Musik spiegelt sich aber bei aller Neuheit auch wider, dass das Ostinato weiterhin als Steigerungstechnik verwendet und als der motivisch-thematischen Entwicklung entgegenstehend betrachtet wurde. Diesen Aspekt unterstreicht auch Stravinskij selbst,

463 Ebd., S. 43: „C'est ne plus alors la seule notion de mort qui entre en jeu, mais aussi celle de folie, celle de destruction et celle d'anéantissement.“

464 Berger, Gregor, *Der Ostinato als formbildendes Prinzip*, S. 71, Fußnote 120.

465 Gut, S. 44: „hystérie aliénante.“

466 Borris, Siegfried, *Der Schlüssel zur Musik von heute*, Düsseldorf, Wien 1967, S. 12.

467 Ebd., S. 55.

wenn er über die Funktion des Ostinatos spricht: „Sie ist statisch, d. h. der Entwicklung entgegengesetzt. Bisweilen benötigen wir einen Gegensatz zur Entwicklung. Irgendwie wurde jedoch ein verderblicher Kunstgriff daraus, den viele von uns zu häufig verwendeten.“⁴⁶⁸

Die Schichtung von mehreren ostinaten Strukturen, die jeweils eigene Zeitverläufe konstituieren, ist im 20. Jahrhundert ein Prinzip, das fortbesteht und im letzten Drittel des Jahrhunderts eine weitere Blüte erlebt. In der Minimal Music generieren sich aus Ostinati in Form von sich überlagernden, repetitiven Strukturen ganze Werke. Deshalb sei am Ende dieses Ausblicks auf das 20. Jahrhundert noch schlaglichtartig auf diese Entwicklung eingegangen: Die Wiederholung, Reihung und Schichtung von Ostinati gerät auch hier zu einem Spiel mit der Zeitwahrnehmung. Die größtmögliche Freiheit und Unabhängigkeit von ostinaten Strukturen im Satzganzen zeigt sich anhand dieser Strömung.

The repetitive structure of minimalist music in the 20th century introduced a new type of ostinato variation – progressive transformation – where there is no longer a single reference model but each transformation is repeated and becomes in its turn the model for the following one (e.g. in Ligeti’s *Continuum*).⁴⁶⁹

In Steve Reichs und Terry Rileys Kompositionen, die diese Strömung prägen, sind sowohl das Prinzip des Kanons als auch, durch zeitversetzte Einsätze gleicher Strukturen, der Effekt einer Klangfläche erkennbar. Beide beruhen auf der charakteristischen Verwendung ostinater Strukturen, wie Reich selbst erklärt: „Constant repetition through tape loops produces just such a rhythmic intensification. The idea [...] grew out [...] through helping Terry Riley [...] in 1964, of his *In C*, where many different repeating patterns were combined simultaneously.“⁴⁷⁰ Ähnlich wie Helga de la Motte-Haber in Bezug auf Stravinskij darlegt, spielt die Minimal Music ebenfalls mit der Zeit-

⁴⁶⁸ Strawinsky, S. 252.

⁴⁶⁹ Schnapper, Art. „Ostinato“, S. 783.

⁴⁷⁰ Reich, S. 50.

wahrnehmung der Hörenden – zwar durch reduziertes thematisches Material aber noch um ein Vielfaches exzessiver als es bei Stravinskij der Fall ist.

Reichs *Three Movements* von 1986 macht wie der *Boléro* die Grenzen zwischen einer belebenden und intensivierenden Wirkung ostinater Strukturen und Klänge und deren enervierender, schwer auszuhalten-der Gleichförmigkeit erfahrbar. Obwohl von Troschke darauf verweist, dass die Bezeichnung „Ostinato“ im Kontext der Minimal Music noch zu rechtfertigen wäre,⁴⁷¹ basieren Kompositionen wie der *Boléro*, aber auch *Three Movements* zweifellos auf dem Prinzip der ostinaten Reihung. Fragwürdig ist aber, ob der fehlende Kontrast den Begriff „Ostinato“ tatsächlich obsolet macht, da die Musik in jeglicher Hinsicht ostinat ist. Riley und Reich wenden das Prinzip der Reihung nämlich nicht nur linear an, sondern dehnen es räumlich aus. Es fungiert als Gestaltungsprinzip schlechthin. Dabei ist für Reich der Aspekt der Zeitgestaltung zentral. Diese drückt sich durch eine Balance zwischen Gleichförmigkeit und Ereignissen in der Musik aus – ein Gebiet, das Reich in seinen Werken zu erforschen sucht:

I am interested in perceptible Processes. I want to be able to hear the Process happening throughout the music. [...] Performing and listening to a gradual musical process resembles: Pulling back an swing, realizing it, and observing it gradually come to rest; turning over an hour glass and watching the sand slowly run through to the bottom; placing your feet in the sand by the ocean's edge and watching, feeling and listening to the waves gradually bury them.⁴⁷²

Reichs Aussage offenbart aber noch mehr: Neben den musikalischen Prozessen, die auf einer konstanten Folie gleichbleibender Klänge und Rhythmen natürlich umso deutlicher erfahrbar werden, sind es Naturbilder, die er mit dem charakteristischen Hörerlebnis von Minimal Music verknüpft.

⁴⁷¹ Vgl. von Troschke, Sp. 1240.

⁴⁷² Reich, S. 9.

Sowohl die Zeitgestaltung in Form von Suspension harmonischer und motivisch-thematischer Prozesse als auch die Assoziation solcher musikalischer Passagen mit elementaren Naturbildern lassen sich, wie in dieser Studie herausgearbeitet wurde, auf die Entwicklung des Ostinatos als Kompositionstechnik in der Symphonik des 19. Jahrhunderts beziehen. Das Ostinato mag als einzelne Struktur, geschichtet oder räumlich ausgedehnt bis zur Klangfläche, zwar seine Gestalt ändern; seine Funktionen und die Assoziationen, die sich mit diesem Phänomen verbinden, bleiben weitestgehend die gleichen. Ostinati dienen in der Musikgeschichte allgemein – nicht nur im 19. und 20. Jahrhundert – zur Gliederung der Form und als Mittel, um Programme auszudeuten und Stimmungsbilder zu evozieren. Die Emanzipation des Ostinatos, die in Beethovens Symphonien beginnt, und seine Funktionen im symphonischen Satz wirken sich schließlich auch auf das 20. Jahrhundert aus. Gerade im Vergleich der Werke aus dem 19. und dem 20. Jahrhundert, der hier nur sehr knapp ausfallen konnte, zeigt sich auch ein grundsätzlicher Wandel der Wahrnehmungsästhetik anhand ostinater Strukturen. Die Untersuchung des Ostinatos in der Symphonik des 19. Jahrhunderts ermöglicht somit eine neue Sichtweise auf das Phänomen als Kompositionstechnik in diesem Repertoire und liefert dadurch einen wichtigen Beitrag zum Verständnis seiner Entwicklungsgeschichte.

V Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.**, *Versuch über Wagner*, München, Zürich 1964.
- Alighieri, Dante**, *Die göttliche Komödie des Dante*, übersetzt von Karl Ludwig Kannegießer, Bd. 2, Leipzig 1825.
- Baur, Vera**, „I. Symphonie in D-Dur (Titan)“, in: *Gustav Mahlers Symphonien. Entstehung – Deutung – Wirkung*, hrsg. von Renate Ulm, München, Kassel u. a. 2001, S. 57–79.
- Becker, Heinz**, *Geschichte der Instrumentation*, Köln 1964.
- Bekker, Paul**, *Beethoven*, Berlin 1912.
- Berardi, Angelo**, *Documenti Armonici Di D. Angelo Berardi Da S. Agata*, Bologna 1687, Faksimile-Reprint, Bologna 1970.
- Berger, Christian**, *Phantastik als Konstruktion. Hector Berlioz' ‚Symphonie fantastique‘* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 27), Kassel u. a. 1983.
- Art. „Berlioz, (Louis-) Hector“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Personenteil 2, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1999, Sp. 1322–1352.
- Berger, Gregor**, *Ostinato, Chaconne, Passacaglia*, Wolfenbüttel 1957.
- *Der Ostinato als formbildendes Prinzip* (Martens-Münnich: Beiträge zur Schulmusik 24), Wolfenbüttel, Zürich 1971.
- Berry, Wallace**, *Structural Functions in Music*, Englewood Cliffs, New Jersey 1976.
- Bockholdt, Rudolf**, „Eigenschaften des Rhythmus im instrumentalen Satz bei Beethoven und Berlioz“, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, hrsg. von Carl Dahlhaus u. a., Kassel u. a. 1971, S. 29–33.
- Borris, Siegfried**, *Der Schlüssel zur Musik von heute*, Düsseldorf, Wien 1967.
- Brainard, Ingrid**, Art. „Saltarello“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Sachteil 8, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1998, Sp. 874–877.
- Braun, Lucinde**, „*La terre promise*“. *Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs* (Čajkovskij-Studien 15), Mainz 2014.

- Burghauer, Jarmil**, „Der Wassermann“, übersetzt von I. Turnovská, in: *Dvořák, Antonín, Vodník op. 107, Polednice op. 108, Zlatý kolovrat, Gesamtausgabe III.14*, Prag: Artia 1958, S. XII–XV.
- Cadenbach, Rainer**, „5. Symphonie c-Moll op. 67“, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber 1994, S. 486–502.
- Caskel, Julian**, *Entwickelnde Repetition. Typologische Untersuchungen zum Scherzosatz in der zyklisch gebundenen Instrumentalmusik 1800 – 1850* (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 13), Kassel 2010.
- Cofini, Marcello**, Art. „Tarantella“, übersetzt von Daniel Brandenburg, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Sachteil 9, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1998, Sp. 408–427.
- Corbin, Alain**, *Die Sprache der Glocken. Ländliche Gefühlskultur und symbolische Ordnung im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, übersetzt aus dem Französischen von Holger Fliessbach, Frankfurt am Main 1995.
- Dahlhaus, Carl**, „Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax“, in: *Zeitschrift für Musiktheorie* 9.2 (1978), S. 16–26.
— *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München 1984.
— *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988.
— *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber 1989.
- Dahlhaus, Carl/Eggebrecht, Hans Heinrich** (Hrsg.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 2, Wiesbaden, Mainz 1979.
- Dahlström, Fabian**, *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*, Wiesbaden 2003.
- De la Motte-Haber, Helga**, „Igor Strawinsky und die Geschichte des Hörens“, in: *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens*, hrsg. von Wolfgang Gratzer, Laaber 1997, S. 185–198.
- Döge, Klaus**, *Antonín Dvořák. Leben, Werke, Dokumente*, Zürich, Mainz 1997.
— Art. „Dvořák, Antonín“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Personenteil 5, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 2001, Sp. 1737–1785.
- Dömling, Wolfgang**, *Berlioz*, Reinbek 1977.

- „Die Symphonie als Drama. Bemerkungen zu Berlioz' Beethoven-Verständnis“, in: *Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Thomas Kohlhasse und Volker Scherliess, Neuhausen-Stuttgart 1978, S. 59–72.
- *Hector Berlioz. Die symphonisch-dramatischen Werke*, Stuttgart 1979.
- „Die Sinfonie als Form und Idee“, in: *Funk-Kolleg Musik*, Bd. 1, hrsg. von Carl Dahlhaus, Frankfurt am Main 1981, S. 221–247.
- Eichhorn, Andreas**, *Felix Mendelssohn-Bartholdy – Die Hebriden, Ouvertüre für Orchester, op. 26* (Meisterwerke der Musik Heft 66), München 1998.
- Emons, Hans**, *Montage – Collage – Musik* (Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft Bd. 6), Berlin 2009.
- Erpf, Hermann**, *Vom Wesen der Neuen Musik*, Stuttgart 1949.
- Floros, Constantin**, *Gustav Mahler II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik*, Wiesbaden 1977.
- „Die Faust-Symphonie von Liszt“, in: *Franz Liszt* (Musik-Konzepte 12), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1980.
- Forchert, Arno**, „1. Symphonie C-Dur op. 21“, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber 1994, S. 170–184.
- Friedheim, Philip**, „Berlioz and Rhythm“, in: *The Music Review* 37.1 (1976), S. 5–44.
- Gabrielová, Jarmila**, „Zur Orchestertechnik und Klanggestaltung in den frühen Sinfonien von Antonín Dvořák“, in: *Dvořák-Studien*, hrsg. von Klaus Döge und Peter Jost, Mainz u. a. 1994, S. 83–107.
- Gossett, Philip**, „The Overtures of Rossini“, in: *19th-Century Music* 3 (1979), S. 3–31.
- Grimley, Daniel M.**, „The tone poems: genre, landscape and structural perspective“, in: *The Cambridge Companion to Sibelius*, hrsg. von Daniel M. Grimley, Cambridge, New York 2004, S. 95–116.
- Grotjahn, Rebecca**, *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875. Ein Beitrag zur Gattungs- und Institutionengeschichte* (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 7), Sinzig 1998.

- Gut, Serge**, „Le phénomène répétitif chez Maurice Ravel. De l'obsession à l'annihilation incantatoire“, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 21.1 (1990), S. 29–46.
- Hirsbrunner, Theo**, „Impressionistische Elemente in Dvořáks Sinfonischer Dichtung *Der Wassermann?*“, in: *Dvořák-Studien*, hrsg. von Klaus Döge und Peter Jost, Mainz u. a. 1994, S. 204–210.
- Hodeir, André**, *Les formes de la musique*, Paris 1956.
- Hofer, Achim**, Art. „Marsch“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Sachteil 5, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1996, Sp. 1667–1682.
- Holoman, D. Kern**, *Vorwort*, übersetzt von Thomas M. Höpfner, in: Hector Berlioz, *Roméo et Juliette*, issued by the Berlioz Centenary Committee London in Association with the Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, edited by D. Kern Holoman (Hector Berlioz New Edition of the Complete Works Vol. 18), Kassel u. a.: Bärenreiter 1990, S. XX–XXV.
- Hudson, Richard**, Art. „Ostinato“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 14, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980, S. 11–12.
- Killian, Herbert** (Hrsg.), *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hamburg 1984.
- Kirillina, Larissa**, „Die Fünfte Sinfonie“, in: *Beethovens Orchestermusik und Konzerte. Das Handbuch*, Bd. 1, hrsg. von Oliver Korte und Albrecht Riethmüller, Laaber 2013, S. 117–129.
- Koch, Heinrich Christoph**, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main 1802, Faksimile-Reprint, hrsg. u. mit einer Einführung versehen von Nicole Schwindt, Kassel u. a. 2001.
- Köhler, Karl-Heinz**, *Mendelssohn* (The New Grove – die großen Komponisten), Stuttgart, Weimar 1995.
- Kohlhase, Thomas**, „Čajkovskijs mehrsätziges Orchesterwerke“, in: *Tschajkovsky-Gesellschaft Mitteilungen* 14 (2007), S. 28–78.
- Koldau, Linda Maria**, *Die Moldau. Smetanas Zyklus „Mein Vaterland“*, Weimar, Wien 2007.

- Kross, Siegfried**, „Das ‚Zweite Zeitalter der Symphonie‘ – Ideologie und Realität“, in: *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium, Bonn, 1989. Kongressbericht*, hrsg. von Siegfried Kross, Tutzing 1990, S. 11–36.
- Kuhn, Ernst**, *Alexander Borodin. Sein Leben, seine Musik, seine Schriften* (Musik konkret 2), Berlin 1992.
- Kurth, Ernst**, *Musikpsychologie*, Bern 1947.
- Küster, Konrad**, „Die Sinfonien“, in: *Beethoven Handbuch*, hrsg. von Sven Hiemke, Kassel 2009, S. 58–129.
- Lichtenfeld, Monika**, „Zur Technik der Klangflächenkompositionen bei Wagner“, in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1970, S. 161–167.
- Liszt, Franz**, „Berlioz und seine ‚Harold-Symphonie‘“, in: *Franz Liszt Gesammelte Schriften IV*, hrsg. von Lina Ramann, Leipzig 1882, Nachdruck Hildesheim, New York und Wiesbaden 1978, S. 1–102.
- Litterscheid, Richard**, *Zur Geschichte des Basso ostinato*, Marburg 1928.
- Macdonald, Hugh**, *Vorwort*, übersetzt von Peter Schmidt, in: Hector Berlioz, *Grande Symphonie Funèbre et Triomphale*, issued by the Berlioz Centenary Committee London in Association with the Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, edited by Hugh Macdonald (Hector Berlioz New Edition of the Complete Works Vol. 19), Kassel u. a.: Bärenreiter 1967, S. XVIII–XXII.
- Mendel, Hermann/Reissmann, August** (Hrsg.), *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller Stände*, Bd. 7, Berlin 1877.
- Messiaen, Olivier**, *Technik meiner musikalischen Sprache*, übersetzt von Sieglinde Ahrens, Paris 1966.
- Metz, Günther**, *Melodische Polyphonie in der Zwölftonordnung. Studien zum Kontrapunkt Paul Hindemiths*, Baden-Baden 1976.
- Nick, Edmund**, Art. „Marsch“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 8, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel u. a. 1960, Sp. 1674–1681.
- Nowak, Leopold**, *Grundzüge einer Geschichte des Basso ostinato in der abendländischen Musik*, Wien 1932.

- Oechsle, Siegfried**, *Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 40), Kassel u. a. 1992.
- Pelker, Bärbel**, Art. „Mannheimer Schule“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Sachteil 5, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1996, Sp. 1645–1662.
- Pfannkuch, Wilhelm**, Art. „Sequenz (satztechnischer Begriff)“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Sachteil 8, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1998, Sp. 1286–1288.
- Pohl, Richard**, „Einleitung zu Liszt’s Dante-Symphonie“, in: *Franz Liszt Eine Symphonie zu Dante’s Divina Commedia für großes Orchester und Sopran- und Alt-Chor, für Pianoforte zu zwei Händen* von Th. Forchhammer, Leipzig: Breitkopf&Härtel, S. 1–4.
- Propper, Lili**, *Der Basso ostinato als technisches und formbildendes Prinzip*, Berlin 1926.
- Raabe, Peter**, *Liszts Schaffen*, Stuttgart, Berlin 1931.
- Ratner, Leonard G.**, Art. „Period“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition* 19, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, London 2001, S. 403–404.
- Redepenning, Dorothea**, *Das 19. Jahrhundert* (Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik, Bd. 1), Laaber 1994.
- Reich, Steve**, *Writings about Music*, Halifax 1974.
- Reichert, Georg**, Art. „Ostinato“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 10, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel u. a. 1962, Sp. 452–459.
- Revers, Peter**, „Jean Sibelius and Vienna“, in: *The Sibelius companion*, hrsg. von Glenda Dawn Goss, Westport (Connecticut), London 1996, S. 13–34.
- Rexroth, Dieter**, *Ludwig van Beethoven. Sinfonie Nr. 9 d-Moll, op. 125. Einführung und Analyse*, Mainz 1979.
- Riemann, Hugo**, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*, Berlin, Stuttgart 1901.
- *Musik-Lexikon*, Leipzig 1909.
- „Basso ostinato und Basso quasi ostinato“, in: *Festschrift zum 90. Geburtstag Sr. Exzellenz des Wirklichen Geheimen Rates Rochus Freiherrn von Liliencron, Dr. theol. et phil.*, Leipzig 1910, S. 193–202.

- *Hugo Riemanns Musiklexikon*, Bd. 2, bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin 1929.
- Riethmüller, Albrecht**, „7. Symphonie A-Dur op. 92“, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber 1994, S. 45–62.
- Rosen, Charles**, *Musik der Romantik*, übersetzt aus dem Amerikanischen von Eva Zöllner, Salzburg, Wien 2000.
- Schick, Hartmut**, „Parodie als Hommage. Berlioz’ ‚Symphonie fantastique‘ und Beethovens 9. Symphonie“, in: *Mozart im Zentrum. Festschrift für Manfred Hermann Schmid zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Ann-Katrin Zimmermann, Tutzing 2010, S. 353–366.
- Schmid, Manfred Hermann**, *Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner* (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 33), Tutzing 1981.
- „8. Symphonie F-Dur op. 93“, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber 1994, S. 62–75.
- Schmidt, Christian Martin**, „Die ‚Aufhebung‘ der Symphonie Beethovens in Liszts Symphonischer Dichtung“, in: *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium, Bonn, 1989. Kongreßbericht*, hrsg. von Siegfried Kross, Tutzing 1990, S. 523–535.
- Schnapper, Laure**, *Les Techniques de l’ostinato: Analyse et Typologie*, Paris 1993.
- *L’ostinato, procédé musical universel*, Paris 1998.
- Art. „Ostinato“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition* 18, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, London 2001, S. 782–785.
- Seidel, Wilhelm**, „9. Symphonie d-Moll op. 125“, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber 1994, S. 252–271.
- Starobinski, Georges**, *L’ostinato dans l’œuvre d’Alban Berg. Formes et fonctions* (Publications Universitaires Européennes Série XXXVI Musicologie 201), Bern u. a. 2000.

- Steinbeck, Wolfram**, „Zu Bruckners Symphoniekonzept oder Warum ist die Nullte ‚ungiltig‘?“, in: *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium, Bonn, 1989. Kongressbericht*, hrsg. von Siegfried Kross, Tutzing 1990, S. 545–569.
- *Anton Bruckner, Neunte Symphonie d-Moll*, München 1993.
- „6. Symphonie F-Dur Pastorale op. 68“, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber 1994, S. 503–515.
- Art. „Bruckner, (Joseph) Anton“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Personenteil 3, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 2000, Sp. 1037–1105.
- Steinbeck, Wolfram/von Blumröder, Christoph**, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik* (Handbuch der musikalischen Gattungen 3,1), Laaber 2002.
- *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 2: Stationen der Symphonik seit 1900* (Handbuch der musikalischen Gattungen 3,2), Laaber 2002.
- Stradal, August**, „Erinnerungen aus Bruckners letzter Zeit. Erscheinung und Lebensweise des alternden Bruckner“ (Fortsetzung), in: *Zeitschrift für Musik*, Heftnr. 11 (1932), Reprint Scarsdale, N.Y. USA 1971, S. 971–978.
- Strawinsky, Igor**, *Leben und Werk – Von ihm selbst. Erinnerungen. Musikalische Poetik, Antworten auf 35 Fragen*, Zürich, Mainz 1957.
- Tepelmann, Tanja**, *Tod und Bestattungsbrauch bei Shakespeare und seinen Zeitgenossen* (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Sonderheft 112), Innsbruck 2002.
- Thilman, Johannes**, *Probleme der neuen Polyphonie*, Dresden 1949.
- Torkewitz, Dieter**, „Modell, Wiederholung – Sequenz. Über Liszts Technik der Intensivierung, mit einer Anmerkung zu Wagner“, in: *Franz Liszt und Richard Wagner. Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule. Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1983* (Liszt-Studien 3), hrsg. von Serge Gut, München, Salzburg 1986, S. 177–188.
- Tröller, Joseph**, *Bruckner III. Symphonie d-moll*, München 1976.

- Von Troschke, Michael**, Art. „Ostinato“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Sachteil 7, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1997, Sp. 1235–1240.
- Walsh, Stephen**, Art. „Stravinsky, Igor (Fyodorovich)“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition* 24, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, London 2001, S. 528–567.
- [o. Hrsg.], *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Vom Jahre 1854 bis 1861*, Bd. 2, Leipzig 1900.
- Walther, Lothar**, *Die Ostinato-Technik in den Chaconne- und Arien-Formen des 17. und 18. Jahrhunderts*, Würzburg-Aumühle 1940.
- Werbeck, Walter**, „IV. Symphonie in G-Dur“, in: *Gustav Mahlers Symphonien. Entstehung – Deutung – Wirkung*, hrsg. von Renate Ulm, München, Kassel u. a. 2001, S. 128–152.
- Westphal, Kurt**, „Der Ostinato in der neuen Musik“, in: *Melos* 3 (1953), S. 108–110.
- Wicklund, Tuija**, *Jean Sibelius's En saga and its two versions: genesis, reception, edition, and form* (Studia musica 57), Helsinki 2014.
- Wiegandt, Matthias**, *Vergessene Symphonik? Studien zu Joachim Raff, Carl Reinecke und zum Problem der Epigonalität in der Musik* (Berliner Musik Studien 13), Sinzig 1997.
- Wolff, Hellmuth Christian**, *Ordnung und Gestalt. Die Musik von 1900 bis 1950*, Bonn, Bad Godersberg 1978.
- Wünsch, Christoph**, *Satztechniken im 20. Jahrhundert*, Kassel u. a. 2009.
- Young, La Monte/Zazeela, Marian**, *Selected Writings*, München 1969.
- Zajaczkowski, Henry**, „The Function of obsessive Elements in Tchaikovsky's Style“, in: *The Music Review* 43.1 (1982), S. 24–30.

VI Notenausgaben

- Berlioz, Hector**, *Grande Symphonie Funèbre et Triomphale*, issued by the Berlioz Centenary Committee London in Association with the Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, edited by Hugh Macdonald (Hector Berlioz New Edition of the Complete Works Vol. 19), Kassel u. a.: Bärenreiter 1967.
- *Symphonie fantastique*, issued by the Berlioz Centenary Committee London in Association with the Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, edited by Nicholas Temperley (Hector Berlioz New Edition of the Complete Works Vol. 16), Kassel u. a.: Bärenreiter 1972.
- *La damnation de Faust*, issued by the Berlioz Centenary Committee London in Association with the Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, edited by Julian Rushton, (Hector Berlioz New Edition of the Complete Works Vol. 8a), Kassel u. a.: Bärenreiter 1979.
- *Roméo et Juliette*, issued by the Berlioz Centenary Committee London in Association with the Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, edited by D. Kern Holoman (Hector Berlioz New Edition of the Complete Works Vol. 18), Kassel u. a.: Bärenreiter 1990.
- *Harold en Italie*, issued by the Berlioz Centenary Committee London in Association with the Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, edited by Paul Banks and Hugh MacDonald (Hector Berlioz New Edition of the Complete Works Vol. 17), Kassel u. a.: Bärenreiter 2001.
- Borodin, Aleksandr P.**, *Symphonie No. 1 Es-Dur* (Edition Eulenburg No. 90), Leipzig, Wien: Eulenburg.
- Brahms, Johannes**, *Symphony No. 4 e-Moll Op. 98*, Studienpartitur, hrsg. von Wilhelm Altmann (Edition Eulenburg No. 428), Leipzig, Wien: Eulenburg.
- Bruckner, Anton**, *VI. Symphonie A-Dur. Originalfassung*, Studienpartitur, 2., revidierte Ausgabe, hrsg. von der Generaldirektion der Österreichischen Nationalbibliothek und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft unter Leitung von Leopold Nowak, vorgelegt

- von Leopold Nowak (Anton Bruckner Sämtliche Werke Bd. VI). Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft 1952.
- *VII. Symphonie E-Dur*, Studienpartitur, 2., revidierte Ausgabe, hrsg. von der Generaldirektion der Österreichischen Nationalbibliothek und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft unter Leitung von Leopold Nowak, vorgelegt von Leopold Nowak (Anton Bruckner Sämtliche Werke Bd. VII). Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft 1954.
 - *I. Symphonie c-Moll. Linzer Fassung*, Studienpartitur, 2., revidierte Ausgabe, hrsg. von der Generaldirektion der Österreichischen Nationalbibliothek und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft unter Leitung von Leopold Nowak, vorgelegt von Leopold Nowak (Anton Bruckner Sämtliche Werke Bd. I,1). Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft 1955.
 - *VIII. Symphonie c-Moll. Fassung von 1890*, Studienpartitur, 2., revidierte Ausgabe, hrsg. von der Generaldirektion der Österreichischen Nationalbibliothek und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft unter Leitung von Leopold Nowak, vorgelegt von Leopold Nowak (Anton Bruckner Sämtliche Werke Bd. VIII,2). Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft 1955.
 - *III. Symphonie d-Moll. Fassung von 1889*, Studienpartitur, hrsg. von der Generaldirektion der Österreichischen Nationalbibliothek und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft unter Leitung von Leopold Nowak, vorgelegt von Leopold Nowak (Anton Bruckner Sämtliche Werke Bd. III,3). Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft 1959.
 - *IV. Symphonie Es-Dur. Fassung von 1888 (Stichvorlage für den Erstdruck von 1889)*, Studienpartitur, hrsg. von der Generaldirektion der Österreichischen Nationalbibliothek und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft unter Leitung von Leopold Nowak (†), vorgelegt von Benjamin M. Korstvedt (Anton Bruckner Sämtliche Werke Bd. IV,3). Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft 2004.

- *II. Symphonie c-Moll. Fassung von 1877*, Studienpartitur, hrsg. von der Generaldirektion der Österreichischen Nationalbibliothek und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft unter Leitung von Leopold Nowak (†), vorgelegt von William Carragan (Anton Bruckner Sämtliche Werke Bd. II,2). Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft 2007.
- Čajkovskij, Pëtr I.**, *Symphony No. 2 C minor („Little Russian“) op. 17*, Foreword by Gerald Abraham (Edition Eulenburg No. 555), London u. a.: Eulenburg.
- *Symphonie No. 6 h-Moll (pathétique) Op. 74*, Vorwort von Max Unger, (Edition Eulenburg No. 479), Leipzig, Wien: Eulenburg.
- *Symphony No. 5 E minor Op. 64*, Foreword by Max Unger (Edition Eulenburg No. 429), London u. a.: Eulenburg ca. 1950.
- *Manfred. Symphonie en 4 Tableaux d'après le poème dramatique de Byron Op. 58* (Edition Eulenburg No. 500), London u. a.: Eulenburg.
- Dvořák, Antonín**, *Zlatý kolovrat, Das goldene Spinnrad op. 109*, hrsg. von Otokar Šourek, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, Hudby a Umění 1958.
- *I. Symphonie c-Moll*, Kritische Ausgabe nach dem Manuskript des Komponisten (Antonín Dvořák Souborné vydání – Gesamtausgabe III,1), Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, Hudby a Umění 1961.
- *The Watersprite, after K. Jaromir Erben, Op. 107* (Edition Eulenburg No. 587), London: Eulenburg.
- Liszt, Franz**, *Eine Faust-Symphonie (nach Goethe). In drei Charakterbildern für großes Orchester, Tenor-Solo und Männerchor*, Vorwort von Otto Peter Schneider (Edition Eulenburg No. 477), London u. a.: Eulenburg.
- *Orpheus. Symphonische Dichtung No. 4*, hrsg. von der Franz Liszt-Stiftung (Franz Liszts Musikalische Werke, I. Für Orchester, Symphonische Dichtungen Nr. 2a–4). Leipzig: Breitkopf&Härtel 1908.
- *Mazeppa. Symphonische Dichtung No. 6*, hrsg. von der Franz Liszt-Stiftung (Franz Liszts Musikalische Werke, I. Für Orchester, Symphonische Dichtungen Nr. 5 und 6). Leipzig: Breitkopf&Härtel 1909.

- *Hungaria. Symphonische Dichtung No. 9*, hrsg. von der Franz Liszt-Stiftung (Franz Liszts musikalische Werke I. Für Orchester, Symphonische Dichtungen Nr. 9 und 10), Leipzig: Breitkopf&Härtel 1909.
- *Die Ideale. Symphonische Dichtung No. 12*, hrsg. von der Franz Liszt-Stiftung (Franz Liszts Musikalische Werke, I. Für Orchester, Symphonische Dichtungen Nr. 11 und 12). Leipzig: Breitkopf&Härtel 1910.
- *Eine Symphonie zu Dantes Divina commedia. Für Frauenchor und Orchester*, hrsg. von Imre Sulyok, Taschenpartitur, Budapest: Editio Musica 1970
- *Von der Wiege bis zum Grabe. Symphonic poem, No. 13* (Edition Eulenburg No. 600), London u. a.: Eulenburg 1976.
- Mahler, Gustav**, *Symphonie Nr. 1 in vier Sätzen für großes Orchester*, hrsg. von der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft Wien, (Gustav Mahler Sämtliche Werke, Kritische Gesamtausgabe Bd. I), Wien: Universal Edition 1967.
- Mendelssohn-Bartholdy, Felix**, *Symphony No. 4, A major, Op. 90 „Italian“*, edited by Roger Fiske (Edition Eulenburg No. 420), London u. a.: Eulenburg 1979.
- *Ouvertüren I*, hrsg. von der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Editionsleitung: Christian Martin Schmidt (Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn-Bartholdy, Serie I Orchesterwerke Bd. 8), Wiesbaden u. a.: Breitkopf&Härtel 2006.
- Raff, Joachim**, *Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 153 „Im Walde“*, Study Score (Repertoire explorer Bd. 136), München: Musikproduktion Höflich ca. 2002.
- *Symphonie Nr. 5 E-Dur op. 177 „Lenore“*, Study Score (Repertoire explorer Bd. 118), München: Musikproduktion Höflich ca. 2002.
- Rossini, Gioachino**, *Il Turco in Italia*, a cura di Margret Bent (Edizione critica delle Opere di Gioachino Rossini Vol. I,13), Pesaro: Fondazione Rossini 1988.
- Rubínštejn, Anton G.**, *Symphonie dramatique No. 4 d-Moll op. 95*, Study Score, Nachdruck (Repertoire explorer Bd. 418), München: Musikproduktion Höflich 2005.

- Schubert, Franz**, *Symphony No. 9 C major. Deutsch Catalogue No. 944*, hrsg. von Hermann Grabner (Edition Eulenburg No. 410), London u. a.: Eulenburg 1970.
- Schumann, Robert**, *Symphonie Nr. 3 Es-Dur. Opus 97* (Edition Peters Nr. 553), Leipzig: Peters 1955.
- Sibelius, Jean**, *En saga. Op. 9*, published by The National Library of Finland and The Sibelius Society of Finland, edited by Tuija Wicklund (Complete works, Vol. I,10), Wiesbaden u. a.: Breitkopf&Härtel 2009.
- Smetana, Bedřich**, *My Country (Má Vlast). No. 4 From Bohemia's Woods and Fields*, reviewed by Vilém Zemanek (Edition Eulenburg No. 474), London u. a.: Eulenburg.
- van Beethoven, Ludwig**, *Symphonie Nr. 1 in C-Dur op. 21*, Studienpartitur, Urtext, hrsg. von Jonathan Del Mar, Kassel u. a.: Bärenreiter 1999.
- *Symphonie Nr. 3 in Es-Dur „Eroica“ op. 55*, Studienpartitur, Urtext, hrsg. von Jonathan Del Mar, Kassel u. a.: Bärenreiter 1999.
- *Symphonie Nr. 8 in F-Dur op. 93*, Studienpartitur, Urtext, hrsg. von Jonathan Del Mar, Kassel u. a.: Bärenreiter 1999.
- *Symphonie Nr. 2 in D-Dur op. 36*, Studienpartitur, Urtext, hrsg. von Jonathan Del Mar, Kassel u. a.: Bärenreiter 2001.
- *Symphonie Nr. 5 in c-Moll op. 67*, Studienpartitur, Urtext, hrsg. von Jonathan Del Mar, Kassel u. a.: Bärenreiter 2001.
- *Symphonie Nr. 6 in F-Dur „Pastorale“ op. 68*, Studienpartitur, Urtext, hrsg. von Jonathan Del Mar, Kassel u. a.: Bärenreiter 2001.
- *Symphonie Nr. 7 in A-Dur op. 92*, Studienpartitur, Urtext, hrsg. von Jonathan Del Mar, Kassel u. a.: Bärenreiter 2001.
- *Symphonie Nr. 9 in d-Moll op. 125*, Studienpartitur, Urtext, hrsg. von Jonathan Del Mar, Kassel u. a.: Bärenreiter 2001.
- Wagner, Richard**, *Der Ring des Nibelungen: Das Rheingold*, Vollständiger Klavierauszug von Karl Klindworth, Mainz u. a.: B. Schott's Söhne 1908.
- *Der Ring des Nibelungen, Vorabend: Das Rheingold. WWV 86 A*, hrsg. in Verbindung mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, Editionsleitung: Carl Dahlhaus, Egon Voss, hrsg. von Egon Voss (Richard Wagner Sämtliche Werke 10,I), Mainz: B. Schott's Söhne 1988.

-
- *Tristan und Isolde. Handlung in drei Aufzügen. WWV 90, Zweiter Aufzug*, hrsg. im Auftrag der Gesellschaft zur Förderung der Richard Wagner-Gesamtausgabe in Verbindung mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, begründet von Carl Dahlhaus, Editionsleitung: Egon Voss, hrsg. von Isolde Vetter und Egon Voss (Richard Wagner Sämtliche Werke 8,II), Mainz: B. Schott's Söhne 1992.
 - *Der Ring des Nibelungen, Erster Tag: Die Walküre. WWV 86 B, Dritter Aufzug*, hrsg. im Auftrag der Gesellschaft zur Förderung der Richard Wagner-Gesamtausgabe in Verbindung mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, begründet von Carl Dahlhaus, Editionsleitung: Egon Voss, hrsg. von Christa Jost (Richard Wagner Sämtliche Werke 11,III), Mainz: Schott Musik International 2005.

VII Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Rossini, *Il Turco in Italia*, Sinfonia, T. 140–148
Abb. 2: Beethoven, Symphonie Nr. 5 in c-Moll, T. 335–350
Abb. 3: Wagner, *Tristan und Isolde*, Zweiter Aufzug, T. 535–551
Abb. 4: Raff, Symphonie Nr. 3 in F-Dur, Dritte Abteilung,
T. 21–7 vor Buchstabe B
Abb. 5: Liszt, *Orpheus*, T. 1–10 nach Buchstabe F
Abb. 6: Bruckner, Symphonie Nr. 8 in c-Moll, erster Satz, T. 405–417
Abb. 7: Beethoven, Symphonie Nr. 9 in d-Moll, Finale, T. 928–940
Abb. 8: Schubert, Symphonie Nr. 8 in C-Dur, erster Satz, T. 316–327
Abb. 9: Dvořák, Symphonie Nr. 1 in c-Moll, erster Satz, T. 145–153
Abb. 10: Čajkovskij, Symphonie Nr. 2 in c-Moll, Finale, T. 30 vor dem
Ende
Abb. 11: Bruckner, Symphonie Nr. 2 in c-Moll, erster Satz, T. 97–110
Abb. 12: Rubiňštejn, Symphonie Nr. 4 in d-Moll, Finale, T. 11–22
nach Buchstabe E
Abb. 13: Bruckner, Symphonie Nr. 3 in d-Moll, dritter Satz, T. 10–18
Abb. 14: Liszt, *Von der Wiege bis zum Grabe*, zweiter Teil, T. 213–221
Abb. 15: Berlioz, *Symphonie fantastique*, „Marche au Supplice“, T. 32–39
Abb. 16: Mendelssohn, Symphonie Nr. 4 in A-Dur, Finale, T. 1–10
Abb. 17: Liszt, *Hungaria*, T. 1–8 nach Buchstabe M
Abb. 18: Mahler, Symphonie Nr. 1 in D-Dur, dritter Satz, 17–22
Abb. 19: Mendelssohn, *Zum Märchen von der schönen Melusine*,
T. 180–193
Abb. 20: Dvořák, *Vodník (Der Wassermann)*, T. 9–16
Abb. 21: Smetana, *Má Vlast, Českých luhů a hájů (Aus Böhmens Hain
und Flur)*, T. 1–8
Abb. 22: Berlioz, *Roméo et Juliette*, „Convoi Funèbre de Juliette“,
T. 126–142
Abb. 23: Wagner, *Das Rheingold*, zweite Szene, T. 1861–1875
Abb. 24: Berlioz, *La damnation de Faust*, Szene 18, T. 1–9

- Abb. 25: Raff, Symphonie Nr. 5 in E-Dur, dritte Abteilung, T. 2 vor Buchstabe I–T. 6 nach Buchstabe I
- Abb. 26: Dvořák, *Zlatý Kolovrat (Das goldene Spinnrad)*, T. 1–8
- Abb. 27: Liszt, *Eine Faust-Symphonie*, erster Satz, T. 1–6 nach Buchstabe I
- Abb. 28: Berlioz, *Symphonie fantastique*, „Songe d’une Nuit du Sabbat“, T. 47–54
- Abb. 29: Liszt, *Symphonie zu Dantes Divina Commedia*, „Inferno“, T. 408–416
- Abb. 30: Čajkovskij, *Manfred-Symphonie*, erster Satz, T. 289–297
- Abb. 31: Borodin, Symphonie Nr. 1 in Es-Dur, erster Satz, T. 1–6 nach Allegro
- Abb. 32: Čajkovskij, Symphonie Nr. 6 in h-Moll, Finale, T. 163–171
- Abb. 33: Berlioz, *Harold en Italie*, „Orgie de brigands. Souvenirs des scènes précédentes“, T. 209–218
- Abb. 34: Čajkovskij, Symphonie Nr. 2 in c-Moll, zweiter Satz, T. 1–8 nach Buchstabe H
- Abb. 35: Bruckner, Symphonie Nr. 6 in A-Dur, erster Satz, T. 1–6
- Abb. 36: Sibelius, *En saga*, T. 637–642
- Abb. 37: Bruckner, Symphonie Nr. 3 in d-Moll, erster Satz, T. 1–5
- Abb. 38: Bruckner, Symphonie Nr. 3 in d-Moll, Finale, T. 1–9
- Abb. 39: Berlioz, *Roméo et Juliette*, „La Reine Mab, ou la Fée des Songes“, T. 619–626
- Abb. 40: Čajkovskij, *Manfred-Symphonie*, zweiter Satz, T. 526–534
- Abb. 41: Wagner, *Das Rheingold*, Vorspiel zur ersten Szene, T. 17–34
- Abb. 42: Liszt, *Symphonie zu Dantes Divina Commedia*, „Purgatorio“, T. 1–8
- Abb. 43: Wagner, *Die Walküre*, Ende Dritter Aufzug, „Feuerzauber“, T. 1674–1682
- Abb. 44: Dvořák, *Vodník (Der Wassermann)*, T. 404–417
- Abb. 45: Sibelius, *En saga*, T. 30–35

VIII Notenbeispiele

Sämtliche Notenbeispiele wurden von der Autorin in Particell gebracht. Dabei wurden die Stimmen reduziert, um die ostinaten Strukturen ins Zentrum zu rücken. Transponierende Instrumente werden klingend wiedergegeben, es sei denn am Anfang des Particells ist die jeweilige Stimmung vermerkt. Auf Vortrags- und Spielanweisungen wurde der Übersichtlichkeit halber weitestgehend verzichtet.

The image displays three systems of musical notation for a symphony by Rossini. Each system includes staves for Violin I (VI. I), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Kontrabaß (Kb.).

- System 1 (Measures 140-142):** The Violin I part features a melodic line with slurs and accents. The Viola part consists of triplet chords marked *ff*. The Violoncello and Kontrabaß parts play a steady eighth-note accompaniment.
- System 2 (Measures 143-145):** The Violin I part continues with a melodic line. The Viola part features triplet chords with slurs and accents, marked *sf*. The Violoncello and Kontrabaß parts continue with the eighth-note accompaniment.
- System 3 (Measures 146-148):** The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Viola part features triplet chords with slurs and accents, marked *ff*. The Violoncello and Kontrabaß parts continue with the eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line and the instruction *con tutta forza*.

Abb. 1: Rossini, *Il Turco in Italia*, Sinfonia, T. 140–148

335

Pk. *sempre pianissimo*

VI. I *sempre pianissimo*

VI. II

Va. *pp* *sempre pianissimo*

Vc. *sempre pianissimo*

Kb. *sempre pianissimo*

343

Pk.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Kb.

Abb. 2: Beethoven, Symphonie Nr. 5 in c-Moll, T. 335–350

The image displays three systems of musical notation for Wagner's *Tristan und Isolde*, measures 535-543. Each system includes staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Kontrabaß (Kb.).

System 1 (Measures 535-537): Measures 535 and 536 feature a complex texture with triplets in the Violin II and Viola parts. Measure 537 is marked with a forte (*f*) dynamic.

System 2 (Measures 538-540): Measures 538 and 539 continue the triplet patterns in the Violin II and Viola parts. Measure 540 shows a change in the Viola and Cello parts.

System 3 (Measures 541-543): Measures 541 and 542 are marked with a *piu f* dynamic. Measure 543 concludes the passage with a forte (*f*) dynamic.

Abb. 3.1: Wagner, *Tristan und Isolde*, Zweiter Aufzug, T. 535-543

544

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Kb.

piu f

547

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

piu f

549

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

ff

ff

Vc.

Kb.

ff

Abb. 3.2: Wagner, *Tristan und Isolde*, Zweiter Aufzug, T. 544–551

VI. I, II
mf *div.*

Va.
mf

VI. I, II
f

Va.
f

VI. I, II

Va.

VI. I, II

Va.

Detailed description: This block contains four systems of musical notation for Violin I and II (VI. I, II) and Viola (Va.). The first system shows the beginning of the passage with a *mf* dynamic and a *div.* marking. The second system features a *f* dynamic. The third and fourth systems continue the melodic and harmonic development. The notation includes triplets and various rhythmic patterns.

Abb. 4: Raff, Symphonie Nr. 3 in F-Dur, Dritte Abteilung, T. 21–7 vor Buchstabe B

Vc.
ff

Kb.
ff

Vc.
poco a poco dimin.

Kb.
poco a poco dimin.

Detailed description: This block contains two systems of musical notation for Violoncello (Vc.) and Kontrabaß (Kb.). The first system is marked *ff* and includes the instruction 'F 6' and '6 6 simile'. The second system is marked 'poco a poco dimin.'. The notation features complex chordal textures and rhythmic patterns.

Abb. 5: Liszt, *Orpheus*, T. 1–10 nach Buchstabe F

405

Pk. *tr*

VI. I, II *ppp*

Va. *ppp*

408

Pk. *tr*

VI. I, II

Va.

411

Pk. *tr*

VI. I, II *Solo II*

Va.

414

Pk. *tr*

VI. I, II

Va.

Abb. 6: Bruckner, Symphonie Nr. 8 in c-Moll, erster Satz, T. 405–417

928

Fl. I, II
Ob. I, II
Kl. I, II

Fg. I, II
Kf.

Hr. I-IV
Ttp. I, II
(D)

Pos. I-III

VI. I, II

Va.

Vc.
Kb.

932

Fl. I, II
Ob. I, II
Kl. I, II

Fg. I, II
Kf.

Hr. I, II
Ttp. I, II
(D)

Pos. I-III

VI. I, II

Va.
sempre ff

Vc.
Kb.
sempre ff

Abb. 7.1: Beethoven, Symphonie Nr. 9 in d-Moll, Finale, T. 928–935

936

Fl. I, II
Ob. I, II
Kl. I, II

Fg. I, II
Kf.

Hr. I, II
Trp. I, II
(D)

Pos. I-III

Vl. I, II

Va.

Vc.
Kb.

Abb. 7.2: Beethoven, Symphonie Nr. 9 in d-Moll, Finale, T. 936–940

316

Fl. I, II
Ob. I, II
Kl. I, II

Fg. I, II

Hr. I, II
Trp. I, II

Pos. I-III

Pk.

Vl. I, II

Va.

Vc.
Kb.

Abb. 8.1: Schubert, Symphonie Nr. 8 in C-Dur, erster Satz, T. 316–319

320

Fl. I, II
Ob. I, II
Kl. I, II
Fg. I, II

Hr. I, II
Trp. I, II

Pos. I-III

Pk.

Vl. I, II
Va.
Vc.
Kb.

324

Fl. I, II
Ob. I, II

Kl. I, II
Fg. I, II

Hr. I, II
Trp. I, II

Pos. I-III

Pk.

Vl. I, II
Va.
Vc.
Kb.

VI. II
p

Abb. 8.2: Schubert, Symphonie Nr. 8 in C-Dur, erster Satz, T. 320–327

145

Fl. I, II
Ob. I, II
Kl. I, II

Fg. I, II

Hr. I-IV
Trp. I, II

Pos. I-III

Pk.

Vi. I

Vi. II
Va.

Vc.
Kb.

148

Fl. I, II
Ob. I, II
Kl. I, II

Fg. I, II

Hr. I-IV
Trp. I, II

Pos. I-III

Pk.

Vi. I

Vi. II
Va.

Vc.
Kb.

Abb. 9.1: Dvořák, Symphonie Nr. 1 in c-Moll, erster Satz, T. 145–150

151

Fl. I, II
Ob. I, II
Kl. I, II

Fg. I, II

Hr. I-IV
Trp. I, II

Pos. I-III

Pk.

VI. I

VI. II
Vä.

Vc.
Kb.

f

f

ff

ff

ff

The image shows a page of a musical score for Dvořák's Symphony No. 1, first movement, measures 151-153. The score is in C minor and 3/4 time. It features a full orchestral ensemble. The woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, and Trombones) play chords and melodic lines. The strings (Percussion, Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses) provide a rhythmic and harmonic foundation. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). A triplet of eighth notes is marked in the woodwind section at measure 152. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Abb. 9.2: Dvořák, Symphonie Nr. 1 in c-Moll, erster Satz, T. 151–153

Picc.
 Fl. I, II
 Ob. I, II
 Kl. I, II
 Fg.
 Pk.
 Bck.
 Gr. Tr.
 Vl. I, II
 Va.
 Vc.
 Kb.

Picc.
 Fl. I, II
 Ob. I, II
 Kl. I, II
 Fg.
 Pk.
 Bck.
 Gr. Tr.
 Vl. I, II
 Va.
 Vc.
 Kb.

Abb. 10: Čajkovskij, Symphonie Nr. 2 in c-Moll, Finale, T. 30 vor dem Ende

97

VI. I, II

Va.

Vc.
Kb.

101

VI. I, II

Va.

Vc.
Kb.

106

VI. I, II

Va.

Vc.
Kb.

p

p

p

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

Abb. 11: Bruckner, Symphonie Nr. 2 in c-Moll, erster Satz, T. 97–110

VI. I

Va.

Vc.
Kb.

VI. I

Va.

Vc.
Kb.

mf

mf

Abb. 12: Rubinstein, Symphonie Nr. 4 in d-Moll, Finale, T. 11–22 nach Buchstabe E

10

VI. I, II
Va.
Vc.
Kb.

poco a poco cresc.
cresc. sempre

15

VI. I, II
Va.
Vc.
Kb.

ff
ff
ff

Abb. 13: Bruckner, Symphonie Nr. 3 in d-Moll, dritter Satz, T. 10–18

213

Fl. I, II
Ob. I, II
Kl. I, II

Fg. I, II

Hr. I-IV
(F)

f marc.
f

218

Fl. I, II
Ob. I, II
Kl. I, II

Fg. I, II

Hr. I-IV
(F)

*f ma non troppo
sempre legato*
f ma non troppo
f marc. sempre
f marc. sempre

Abb. 14: Liszt, *Von der Wiege bis zum Grabe*, zweiter Teil, T. 213– 221

The image displays a musical score for three systems of instruments: Pk. I, Pk. II, and VI. I, II. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system (measures 32-34) shows Pk. I with a 'solo' marking and a dynamic of *mf* (measures 32-33) and *p* (measure 34). Pk. II has a dynamic of *p*. VI. I, II has a dynamic of *f*. The second system (measures 35-37) shows Pk. I with a dynamic of *dim.* (measures 35-37). Pk. II has a dynamic of *dim.*. VI. I, II has a dynamic of *dim.*. The third system (measures 38-39) shows Pk. I with a dynamic of *p* (measures 38-39). Pk. II has a dynamic of *p*. VI. I, II has a dynamic of *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Abb. 15: Berlioz, *Symphonie fantastique*, „Marche au Supplice“, T. 32–39

1

Fl. I, II

Kl. I, II (A)

Vi. I, II

Va.

Vc.

Kb.

5

Fl. I, II

Vi. I, II

Va.

8

Fl. I, II

Kl. I, II (A)

Vi. I, II

Va.

Abb. 16: Mendelssohn, Symphonie Nr. 4 in A-Dur, Finale, T. 1–10

M

Pk.

Vc.

Kb.

5

Pk.

Vc.

Kb.

Abb. 17: Liszt, *Hungaria*, T. 1–8 nach Buchstabe M

The image displays a musical score for the third movement of Mahler's Symphony No. 1, measures 17 through 22. The score is arranged in two systems of staves. The first system covers measures 17-19, and the second system covers measures 20-22. The instruments included are Oboe I (Ob. I), Clarinet I (B) (Kl. I (B)), Bassoon I (Fg. I), Trombone (Tb.), Percussion (Pk.), Violin (Va.), Viola (Vc.), and Cello (Kb.). The key signature is D major (one sharp), and the time signature is 4/4. The score features various dynamics such as *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano), and includes performance instructions like *con sord* (with mutes) for the strings. The notation includes rests, eighth notes, quarter notes, and half notes, with some passages featuring slurs and ties.

Abb. 18: Mahler, Symphonie Nr. 1 in D-Dur, dritter Satz, 17–22

180

VI. I

VI. II

pp

183

VI. I

VI. II

Vc.

pp

186

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

pp

189

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

cresc.

cresc.

cresc.

192

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

cresc.

Abb. 19: Mendelssohn, *Zum Märchen von der schönen Melusine*, T. 180–193

The image displays a musical score for the first system of Dvořák's *Vodník* (Der Wassermann), measures 9 through 16. The score is arranged in two systems, each containing four staves. The instruments are Flute I and II (Fl. I, II), Clarinet I and II in A (Kl. I, II (A)), Violin II (VI. II), and Viola (Va.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system (measures 9-12) features a flute melody with a *pp* dynamic marking and a *fz* marking. The second system (measures 13-16) features a flute melody with a *fp* dynamic marking. The violin and viola parts play a steady eighth-note accompaniment.

Abb. 20: Dvořák, *Vodník* (*Der Wassermann*), T. 9–16

126
Fl. I, II
VI. I
p
cresc. poco - - - - - *dim. perdendo*
Vc.
p *cresc. poco* - - - - - *dim. perdendo*

132
Fl. I, II
VI. I
pppp
div.
Vc.
pppp

138
Fl. I, II
VI. I
unis.
Vc.

Abb. 22: Berlioz, *Roméo et Juliette*, „Convoi Funèbre de Juliette“, T. 126–142

1861

Hr. I-IV
(F)

9 kleinere
3

18 Ambosse
hinter
der Szene

6 größere
3

3 ganz große
3

p

VI. I, II

Va.
Vc.

1864

Hr. I-IV
(F)

dim.

p

18 Ambosse
hinter
der Szene

cresc.

cresc.

cresc.

VI. I, II

Va.
Vc.

dim.

dim.

dim.

dim.

1867

Hr. I-IV
(F)

p

18 Ambosse
hinter
der Szene

VI. I, II

Va.
Vc.

p

p

Abb. 23.1: Wagner, *Das Rheingold*, zweite Szene, T. 1861–1869

1870

18 Ambosse
hinter
der Szene

f *più f*

f *più f*

f *più f*

VI. I, II

Va.
Vc.

p

p

1873

18 Ambosse
hinter
der Szene

ff

ff

ff

Detailed description: The image shows a musical score for Wagner's Das Rheingold, measures 1870-1875. The score is in E-flat major (three flats) and 4/4 time. It features three systems of staves. The first system (measures 1870-1872) includes 18 Ambosse (harp) and strings (VI. I, II and Va. Vc.). The Ambosse part has a melodic line with dynamics *f* and *più f*. The strings play a rhythmic accompaniment. The second system (measures 1873-1875) features the 18 Ambosse and strings. The Ambosse part has a melodic line with dynamics *ff*. The strings play a rhythmic accompaniment. The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is 4/4.

Abb. 23.2: Wagner, *Das Rheingold*, zweite Szene, T. 1870–1875

1

Ob. I
Faust

VI. I

Vc.

Kb.

mf

mf

4

Ob. I
Faust

VI. I

Vc.

Kb.

Dans mon cœur re - ten -

6

Ob. I
Faust

VI. I

Vc.

Kb.

tit sa voix dé - ses - pé - ré - e...

8

Ob. I
Faust

VI. I

Vc.

Kb.

dim.

dim.

dim.

Abb. 24: Berlioz, *La damnation de Faust*, Szene 18, T. 1–9

VI. I, II *Solo II a²*
p *mf*

Va.
Vc. *p* *mf*

Kb. *mf*

VI. I, II *I*
p

Va.
Vc. *p*

Kb. *p*

VI. I, II *mf*

Va.
Vc. *mf*

Kb. *mf*

Abb. 25: Raff, Symphonie Nr. 5 in E-Dur, dritte Abteilung, T. 2 vor Buchstabe I–T. 6 nach Buchstabe I

Vc. *1* *3* *3*
p

Kb. *p*

Vc. *5*

Kb. *p*

Abb. 26: Dvořák, Zlatý Kolovrat (Das goldene Spinnrad), T. 1–8

Ob. I, II
Kl. I, II
Fg.
VI. I
VI. II
Va.

Ob. I, II
Kl. I, II
Fg.
VI. I
VI. II
Va.

p
p
p
p
p
p

dolce
mf marc.
mf marc.
mf marc.

Abb. 27.1: Liszt, *Eine Faust-Symphonie*, erster Satz, T. 1–2 nach Buchstabe I

The image displays two systems of musical notation for the first movement of Liszt's *Eine Faust-Symphonie*. The first system covers measures 3-4, and the second system covers measures 5-6. The instruments are arranged as follows:

- Ob. I, II / Kl. I, II:** Woodwinds, shown in a grand staff with a treble clef. In the first system, they play a sustained chord with a sharp sign. In the second system, they play a melodic line with a slur.
- Fg.:** Bassoon, shown in a grand staff with a bass clef. It plays a sustained chord in the first system and a melodic line in the second system.
- VI. I:** Violin I, shown in a grand staff with a treble clef. It plays a sixteenth-note pattern with fingerings 7 and 6.
- VI. II:** Violin II, shown in a grand staff with a treble clef. It plays a sixteenth-note pattern with fingerings 7 and 6.
- Va.:** Viola, shown in a grand staff with an alto clef. It plays a sixteenth-note pattern with fingerings 7 and 6.

The time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#). The first system ends with a double bar line, and the second system ends with a double bar line.

Abb. 27.2: Liszt, *Eine Faust-Symphonie*, erster Satz, T. 3–4 nach Buchstabe I

Ob. I, II
Kl. I, II

Fig.

VI. I

VI. II

Va.

Ob. I, II
Kl. I, II

Fig.

VI. I

VI. II

Va.

sempre p

mf

Abb. 27.3: Liszt, *Eine Faust-Symphonie*, erster Satz, T. 5–6 nach Buchstabe I

The image displays a musical score for the 'Songe d'une Nuit du Sabbat' section of Berlioz's *Symphonie fantastique*, measures 47 through 54. The score is arranged in three systems. The first system (measures 47-49) features Piccolo and Clarinet in E-flat (Picc. Kl. (Es)) in the upper voice, Oboe I and II Clarinet (Ob. I, II Kl.) in the middle voice, and Flute I-IV (Fig. I-IV) in the lower voice. The Piccolo part is marked *mf* and includes trills. The Oboe and Clarinet parts play sustained chords. The Flute parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 50-52) continues the instrumentation. The Piccolo part is marked *tr* and includes trills. The Oboe and Clarinet parts play sustained chords. The Flute parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The third system (measures 53-54) features Piccolo and Clarinet in E-flat (Picc. Kl. (Es)) in the upper voice, Oboe I and II Clarinet (Ob. I, II Kl.) in the middle voice, and Flute I-IV (Fig. I-IV) in the lower voice. The Piccolo part is marked *tr* and includes trills. The Oboe and Clarinet parts play sustained chords. The Flute parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin (Va.) and Viola (Vc.) parts are shown in the bottom two staves of each system, with the Violin part marked *pp* and the Viola part marked *pp*.

Abb. 28: Berlioz, *Symphonie fantastique*, „Songe d'une Nuit du Sabbat“, T. 47–54

408

Kl. I, II
(A)

Va.

Fg.
Vc.

411

Kl. I, II
(A)

Va.

Fg.
Vc.

414

Kl. I, II
(A)

Va.

Fg.
Vc.

Abb. 29: Liszt, *Symphonie zu Dantes Divina Commedia*, „Inferno“, T. 408–416

289

Kl. I, II

Bkl.
Fg. I-III

Hr. I-IV
(F)

Pk.

Kb.

291

Kl. I, II

Bkl.
Fg. I-III

Hr. I-IV
(F)

Pk.

VI. I, II
Va.
Vc.

Kb.

ff

ff

Hr. I, II, IV

ff

ff

senza sordini

ff

ff

sempre ff

sempre ff

mf

senza sordini

ffff

Abb. 30.1: Čajkovskij, *Manfred*-Symphonie, erster Satz, T. 289–292

293

Kl. I, II

Bkl.
Fg. I-III

Hr. I-IV
(F)

Pk.

Vl. I, II
Va.
Vc.

Kb.

mf

295

Ob. I

Kl. I, II

Bkl.
Fg. I-III

Hr. I-IV
(F)

Pk.

Vl. I, II
Va.
Vc.

Kb.

ff *sempre ff*

mf

Abb. 30.2: Čajkovskij, *Manfred*-Symphonie, erster Satz, T. 293–296

297

Ob. I
Kl. I, II

Bkl.
Fg. I-III

Hr. I-IV
(F)

Pk.

Vi. I, II
Va.
Vc.

Kb.

Abb. 30.3: Čajkovskij, *Manfred*-Symphonie, erster Satz, T. 297

Kl. I, II
(B)

Hr. I-III
(Es)

Pk.

Abb. 31: Borodin, *Symphonie Nr. 1 in Es-Dur*, erster Satz, T. 1–6 nach Allegro

163

Vc.

Kb.

167

Vc.

Kb.

Abb. 32: Čajkovskij, *Symphonie Nr. 6 in h-Moll*, Finale, T. 163–171

Fl.
Ob. I, II
Kl. I, II
Fg. I, II
VI. I
VI. II
213
Fl.
Ob. I, II
Kl. I, II
Fg. I, II
Pos. I-III
Oph.
Hr. I-III
VI. I
VI. II
Va.
Vc.
Kb.
216
Fl.
Ob. I, II
Kl. I, II
Fg. I, II
Pos. I-III
Oph.
Hr. I-III
VI. I
VI. II
Va.
Vc.
Kb.

Abb. 33: Berlioz, *Harold en Italie*, „Orgie de brigands. Souvenirs des scènes précédentes“, T. 209–218

Kl. I, II
Fg. I, II

H.

Vc.

Pk.
Kb.

Kl.

Vc.

Pk.
Kb.

Abb. 34: Čajkovskij, Symphonie Nr. 2 in c-Moll, zweiter Satz, T. 1–8 nach Buchstabe H

VI. I, II

Vc.
Kb.

VI. I, II

Vc.
Kb.

Abb. 35: Bruckner, Symphonie Nr. 6 in A-Dur, erster Satz, T. 1–6

1
 VI. I, II
 Va.
 Vc.
 Kb.
pp

Abb. 37: Bruckner, Symphonie Nr. 3 in d-Moll, erster Satz, T. 1–5

1
 VI. I, II
 Va.
 Vc.
 Kb.
pp *poco a poco cresc.* *p poco a poco cresc.*
 4 *p cresc.*
 7 *ff* *ff*

Abb. 38: Bruckner, Symphonie Nr. 3 in d-Moll, Finale, T. 1–9

619 *mf*

E. H. Kl. II

Hr. III, IV

Zimb.

p

8var

Hf. I

Hf. II

pp

Va.

Abb. 39: Berlioz, *Roméo et Juliette*, „La Reine Mab, ou la Fée des Songes“, T. 619–626

526 *a2* *pp* *pp* *pp*

Hf. I, II

VI. Solo VI. I

VI. II

pp

div.

530

Hf. I, II

VI. Solo VI. I

VI. II

Abb. 40: Čajkovskij, *Manfred-Symphonie*, zweiter Satz, T. 526–534

17

VII
Hr. (Es)

VIII

Kb.

23

VII
Hr. (Es)

VIII

Kb.

29

III

IV

V
Hr. (Es)

VI

VII

VIII

Kb.

Abb. 41: Wagner, *Das Rheingold*, Vorspiel zur ersten Szene, T. 17–34

Ob. I
Kl. I, II
Fg. I, II
Hr. I, IV

1

Hr. IV

pp

Fg. I, II

Kl. I, II

con sord.

p

VI. II

con sord.

Va.

con sord.

p

Vc.

p

Ob. I
Kl. I, II
Fg. I, II
Hr. I, IV

5

Hr. I

p

Ob. I

Hf. I

p

con sord.

p

VI. I

p

VI. II

p

Va.

p

Vc.

p

sempre p e legato

Abb. 42: Liszt, *Symphonie zu Dantes Divina Commedia*, „Purgatorio“, T. 1–8

1674

Fl. I, II
Ob. I-III
E. H.
Kl. I-III

Bkl.
Fg. I, II
Hr. I-IV

Gls.

Picc. I, II
Hf. I-III

VI. I

VI. II

Hier bricht die lichte Flackerlohe aus.

1675

Fl. I, II
Ob. I-III
E. H.
Kl. I-III

Bkl.
Fg. I, II
Hr. I-IV

Gls.

Picc. I, II
Hf. I-III

VI. I

VI. II

Abb. 43.1: Wagner, *Die Walküre*, Ende Dritter Aufzug, „Feuerzauber“, T. 1674–1675

1676

Fl. I, II
Ob. I-III
E. H.
Kl. I-III

Bkl.
Fg. I, II
Hr. I-IV

Gls.

Picc. I, II
Hf. I-III

VI. I

VI. II

1677

Fl. I, II
Ob. I-III
E. H.
Kl. I-III

Bkl.
Fg. I, II
Hr. I-IV

Gls.

Picc. I, II
Hf. I-III

VI. I

VI. II

Abb. 43.2: Wagner, *Die Walküre*, Ende Dritter Aufzug, „Feuerzauber“, T. 1676–1677

1678

Fl. I, II
Ob. I-III
E. H.
Kl. I-III

Bkl.
Fg. I, II
Hr. I-IV

Gls.

Picc. I, II
Hf. I-III

Vi. I

Vi. II

1679

Fl. I, II
Ob. I-III
E. H.
Kl. I-III

Bkl.
Fg. I, II
Hr. I-IV

Gls.

Picc. I, II
Hf. I-III

Vi. I

Vi. II

Abb. 43.3: Wagner, *Die Walküre*, Ende Dritter Aufzug, „Feuerzauber“, T. 1678–1679

1680

Fl. I, II
Ob. I-III
E. H.
Kl. I-III

Bkl.
Fg. I, II
Hr. I-IV

Gfsp.

Picc. I, II
Hf. I-III

VI. I

VI. II

1681

Fl. I, II
Ob. I-III
E. H.
Kl. I-III

Bkl.
Fg. I, II
Hr. I-IV

Gfsp.

Picc. I, II
Hf. I-III

VI. I

VI. II

Abb. 43.4: Wagner, *Die Walküre*, Ende Dritter Aufzug, „Feuerzauber“, T. 1680–1681

1682

Fl. I, II
Ob. I-III
E. H.
Kl. I-III

Bkl.
Fg. I, II
Hr. I-IV

Gls.

Picc. I, II
Hf. I-III

VI. I

VI. II

cresc.

f

f

f

f

Abb. 43.5: Wagner, *Die Walküre*, Ende Dritter Aufzug, „Feuerzauber“, T. 1682

404

Fg. I, II

Hr. I

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Kb.

408

Fl. I

Ob. I

Fg. I, II

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Kb.

The image shows two systems of musical notation for a symphony orchestra. The first system, starting at measure 404, includes parts for Flute I & II, Horn I, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Kontrabaß. The second system, starting at measure 408, includes parts for Flute I, Oboe I, Flute I & II, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Kontrabaß. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

Abb. 44.1: Dvořák, *Vodník* (*Der Wassermann*), T. 404–411

412 Kl. I, II
E. H.
Kl. I, II
Fg. I, II

Hr. III, IV

Trgl.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Kb.

The musical score for measures 412-414 of Dvořák's *Vodník* (Act 1, Scene 1) is presented in a standard orchestral layout. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes parts for Clarinets I & II, Flutes I & II, Horns III & IV, Trumpet, Violins I & II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The woodwinds play a melodic line with triplets and slurs. The strings provide a rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns. Dynamic markings include *p*, *mf*, and *f*. The score concludes with a *f* dynamic marking and a fermata over the final notes.

Abb. 44.2: Dvořák, *Vodník* (*Der Wassermann*), T. 412–414

415

E. H.
Kl. I, II
Fg. I, II

Trp. I
Hr. III, IV

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Kb.

p

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

Abb. 44.3: Dvořák, *Vodník* (*Der Wassermann*), T. 415–417

The image displays four systems of musical notation for Sibelius's *En saga*, measures 30 through 33. Each system includes a bassoon part (Bck.) and a violin/viola part (VI. I, II Va.).

- Measure 30:** The bassoon part begins with a dynamic marking of *p* and a hairpin crescendo leading to *ppp*. The violin/viola part starts with a dynamic marking of *pp*.
- Measure 31:** The bassoon part is marked *quasi niente*. The violin/viola part continues with a dynamic marking of *pp*.
- Measure 32:** The bassoon part is marked *quasi niente*. The violin/viola part continues with a dynamic marking of *pp*.
- Measure 33:** The bassoon part is marked *quasi niente*. The violin/viola part continues with a dynamic marking of *pp*.

The notation features complex chordal textures with many accidentals, particularly sharps, and is characterized by a consistent use of hairpins to indicate dynamic changes.

Abb. 45.1: Sibelius, *En saga*, T. 30–33

34

Fg. I
mp

Fg. II
mp

Bck.

VI. I, II
Va.

35

Fg. I

Fg. II

Bck.

VI. I, II
Va.

Abb. 45.2: Sibelius, *En saga*, T. 34–35