

1. Josquin Desprez – Agnus Dei aus der Missa « L'homme armé sexti toni »

1.1 Ermitteln von Analysekriterien

Musik der niederländischen Vokalpolyphonie gehorcht ganz anderen Gesetzen als die Musik ab 1600, die im Mittelpunkt des Formenlehre- und Tonsatzunterrichtes steht.

Es gibt

- keine funktionale Harmonik
- keine Oberstimme als Hauptstimme
- keine a priori festgelegten Formen wie Ritornell, Rondo, Sonate etc.

Da es sich um Vokalmusik handelt, kann unser erster Anhaltspunkt der vertonte Text sein. Die Renaissance hat aber auch eine andere Vorstellung von Textausdeutung und Rhetorik als etwa Barock oder Klassik. Machen wir uns also zunächst mit der Großform Messe und den grundlegenden Vertontechniken der Vokalpolyphonie vertraut. Dazu empfehlen sich entsprechende Kapitel aus bewährten Formenlehren wie etwa: Clemens Kühn, Formenlehre, dtv-Bärenreiter, München-Kassel 1987.

Die Messe ist demnach der (katholische) Gottesdienst, dessen unveränderliche Teile, das sogenannte Ordinarium, von Komponisten seit ca. 700 Jahren vertont werden. Es sind dies die äußeren Teile I. Kyrie und V. Agnus Dei (die Bitten), die Teile II. Gloria und IV. Sanctus mit Osanna und Benedictus (die Lobpreisungen) sowie das zentrale Glaubensbekenntnis, das III. Credo. Insgesamt ergibt sich also eine Bogen- oder Brückenform. Die Großform der Teile richtet sich nach dem Text. Somit sind das Kyrie und das Agnus Dei beide dreiteilig. Die Satzart ist meist melismatisch aufgrund der geringen Textdichte (im Gegensatz zu den textreichen Gloria und Credo, die eher syllabisch vertont werden).

Etwas schwieriger herauszufinden sind die Kriterien für Tonsatzregeln (also Kontrapunktik, Harmonik im Sinne von Zusammenklänge, Melodik) und Formales auf einer elementaren Ebene. Mit letzterem sind gemeint: Wahl der „Tonart“, „Tonartenplan“, Wahl der „Themen“ und ihrer Verarbeitung (Imitation, Umspielung, Periodizität...???), Verhältnis Kadenz-Sequenz (oder allgemeiner Haltepunkte-Fortspinnung).

Einiges wissen wir natürlich aus den ersten beiden Semestern Kontrapunkt-Unterricht. Die Kontrapunktregeln im Sinne Konsonanz-Dissonanz-Behandlung sind uns noch bekannt bzw. schnell auffrischbar (Stichworte perfekte und imperfekte Konsonanz; Vorhalts-, Durchgangs-Wechselnotendissonanz). Informationen können gezielt in Standardwerken für Kontrapunkt gesammelt werden. Meine Empfehlung (trotz eines sehr abschreckend-trockenen Stils): Thomas Daniel, Kontrapunkt, Verlag Dohr, Köln 1997.

Die Regeln für Melodiebildung sind vielleicht weniger gut in Worte fassbar, aber gefühlsmäßig womöglich besser vertraut als gedacht:

- Grundlage ist der römische Choral (die Gregorianik)
- Melodien entfalten sich fließend über verschiedene Ebenen
- Verhältnis Schritt-Sprung (jede Stufe wird berührt, auf Sprung folgen tendenziell Schritte in Gegenrichtung)
- Höhepunkt an bestimmten Punkten: Mitte/Goldener Schnitt/Ende
- flexible Rhythmik mit Vermeidung von überbetonten Schwerpunkten, keine zusammengesetzten Notenwerte (also z.B. 5-Schlagnoten), bevorzugt stehen ähnliche Notenwerte benachbart (also nie Longa-Viertel)
- die Tonalität orientiert sich an der Lehre der Modi und Kirchentöne

Der letzte Punkt ist ein schwieriger und sensibler. Es herrscht oft Unklarheit über authentische und plagale Modi (Regel: Grundton=Finalis bleibt gleich, Umfang ist verschieden). Auch sind die Kirchentöne (die toni 1-8) nicht gleich Modus. Vielmehr sind es tradierte Melodiemodelle in den jeweiligen Modi, unterschiedlich für jede Form. Also: 8 Psalmtöne, 8 Magnificattöne, 8 Messetöne.

Titel „L’homme armé“ im sechsten Ton bedeutet: das Söldnerlied L’homme armé (diente als cantus firmus für dutzende Messen verschiedener Komponisten von 1440-1600) wird im hypolydischen Modus eingesetzt. Das würde bedeuten: bei einem vorgezeichneten b ist der Ambitus $f-f$, b die Finalis. Laut Claus Ganter wird der fünfte Modus meist mollariter benutzt¹, also mit einem b , der sechste allerdings normalerweise duralliter, also eine Quinte höher. F wird von Josquin hier jedoch sehr deutlich als eine Art harmonischer Grundton eingesetzt, somit nähert sich die Tonalität dem modernen F-Dur.

Inwieweit der sechste Messton eine Rolle spielt, steht noch zur Diskussion.

Zunächst sollte also die Melodie des L’homme armé analysiert werden – wenn sie so oft als Grundlage diente, muss sie Qualitäten haben, die den Intentionen der damaligen Komponisten besonders entgegen kommen.

No-

L'hom - me, l'hom - me l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, l'homme ar -
 mé doit on doub - ter, doit on doub - ter.
 On a fait par - tout cri - er que chac - un se
 vieigne ar - mer d'un haub - re - gon de fer. L'hom - me, l'hom - me
 l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, l'homme ar - mé doit on doub - ter.

tenbeispiel 1: L’homme armé, transponiert nach F

Die Melodie ist dreiteilig A-B-A, wobei jeder Teil den Umfang eines Tetrachords² mit oben angefügtem Spitzenton hat (also Ambitus pro Teil Quinte, gesamt None). Die Melodieführung befolgt genau die klassische Wellenform: auf den beginnenden Aufwärtssprung des Beginns folgt ein Sekundgang nach unten, die Quinte in T.3 wird auch durch einen anschließenden Gang ausgeglichen. Auch der B-Teil entwickelt sich in Wellenform, wobei der Spitzenton g' (beim Goldenen Schnitt!) zwar betont, aber aufgefangen in der Wellenform erreicht wird. Jede Stufe wird berührt. Des Weiteren bietet die Melodie genügend Gelegenheiten für Kadenzbildungen, da häufig Klauseln vorkommen: T-Klauseln in T.2, 5, 12, 14, 17, B-Klausel 3, 6, 15; sogar die Diskant-Klausel könnte in T.7 und 9 gesehen werden.

¹ Claus Ganter, Kontrapunkt für Musiker, Musikverlag Emil Katzibichler, München-Salzburg 1994

² Der Tetrachord ist seit der Musiktheorie der antiken Griechen der Urbaustein von Skalen. Die Anordnung zweier durch Sekundschritt getrennter Tetrachorde $f-b$ und $c'-f'$ entspricht der Skalentheorie.

1.2 Schritt-für-Schritt-Analyse des Agnus Dei III

Die Analysemethode, die sich als nächste anbietet, ist jene, die sich Schritt für Schritt durch das Stück arbeitet. Dabei können wir gerne auch Vorlieben Einfluss nehmen lassen: Sicherlich ist das dritte Agnus Dei das interessanteste. Wir dürfen also gerne damit anfangen. Anfangs sei die Großform dargestellt: Superius und Altus teilen sich jetzt in zwei Stimmen auf und bilden jeweils einen strengen Kanon im Abstand einer Halben (Anweisung: *Fuga ad minimam* – die Comes-Stimmen der beiden Kanons sind im Original nicht notiert). Die beiden Kanons stehen dabei imitatorisch in lockerem Bezug. Tenor und Bass singen in sogenannten „Pfundsnoten“, ausschließlich Longen, Breven und ihren Punktierungen. Es steht also zu vermuten, dass die Stimmen etwas mit dem Cantus firmus zu tun haben. Der Clou dieses Agnus Dei ist, dass Tenor und Bass einen kühnen doppelten Krebskanon bilden: Der Tenor bringt den B-Teil des *L'homme armé* zunächst in Grundgestalt und ab T.64 Mitte (T.13 des Agnus Dei III, die genaue Mitte des Satzes) wörtlich im Krebs, der Bass verarbeitet auf quasi umgekehrte Art den A-Teil des Cantus firmus – erst Krebs, dann Grundgestalt.

Am Rande der Hinweis auf die Ambitus der vier Stimmen: während die Unterstimmen aufgrund der kurzen c.f.-Teile den denkbar geringen Umfang von jeweils einer Quinte haben (T: *c-g*, B: *F-c*), haben die Oberstimmen den (nicht nur für damals) beachtlichen Umfang von einer Duodezime (S: *f-c''*) bzw. einer Dezime (A: *B-d'*)¹.

Die beiden Kanons der Oberstimmen befolgen Spiegelform des Krebskanons nicht, im Gegenteil. Sie fließen unbeeinflusst von der Kanonform der Unterstimmen scheinbar frei und irregulär, auch ihr Wechselspiel scheint keinerlei vorgegebene Regeln zu befolgen. Selbst Standardkláuseln kommen in diesem Satz nicht vor, noch nicht einmal die Basskláusel des Basses am Ende wird beantwortet. Das ist natürlich einerseits dem minimalistischen Kanon geschuldet, andererseits ergibt das aber auch gerade den für diesen Satz typischen Ausdruck: den des unendlichen, ungehemmten Fließens, harmonisch spannungsfrei (nicht abwertend gemeint!), da ohne echte Vorhaltsdissonanzen (zu denen z.B. die Diskantkláusel gehören würde). Doch selbst dieses zäsurlose Strömen ist hörbar gegliedert: die Abstände zwischen Superius und Altus wechseln ständig (sowohl des Zeitabstandes als auch des Einsatzintervalls), meist überlappen die Einsätze, an einer Stelle wechseln sie komplementär ab (zweimal T.59f), einmal versiegt der Fluss der Oberstimmen vollständig (T.67/68), um dann zum letzten, dichtesten Geflecht anzuheben. T.69-71 wechseln sich S und A im Sinne einer Doppelchörigkeit im Wert einer Ganzen ab, ab T.72/73 bis Ende bleibt der Satz der Oberstimmen quasi durchgängig vierstimmig.

¹ Damit entpuppt sich die doppelte Funktion des Altus, ganz im doppeldeutigen Sinne des lateinischen Wortes *altus* = hoch, tief: sein Ambitus überschreitet den des Tenors in beiden Richtungen, hoch und tief! Dass in der Partituranordnung der Altus im ersten Agnus Dei unter dem Tenor und hier darüber steht, dient nur der Übersichtlichkeit. Die Bezeichnung „Oberstimme“ ist also streng genommen nicht ganz korrekt.

Der nächste Schritt kommt ohne viel beschreibende Worte aus, es gilt die imitatorischen Elemente der Oberstimmen aufzuzeigen. Das geschieht am Besten im Notentext, in den auch erläuternde Kommentare eingefügt werden können. Dies kann so aussehen:

Imit. in OV, Abst. 1 Mensur
Fuga ad minimam

Imit. in UV, Abst. 1 Mensur (verlängerte Version)

Superius
Fuga ad minimam
A - gnus De - i, a - gnus De - i,

Altus
A - gnus De - i, a - gnus De - i, a - gnus De - i, a - gnus De - i,

Tenor
A - - gnus De - - i, De - - i,

Bassus
A - - gnus De - - i, a - - gnus

Notenbeispiel 2: T.52-54

Die Einsätze folgen imitatorisch im Abstand einer Mensur, wobei sich der dritte Einsatz im Altus wiederum auf den bereits imitierenden Einsatz im Superius bezieht und ein größeres Stück des Soggettos imitiert als zuvor der S. Auf eine Kleinigkeit sei als symptomatisch hingewiesen: die überlappenden Notenwerte nehmen beim zweiten Mal zu. Auch dies unterstützt den Charakter des „Immer ähnlich, niemals gleich“ mit gleichzeitiger kleiner Steigerung.

An einer dichteren Stelle mit kürzeren Imitationen sieht es so aus:

OV, 1 Ganze
wörtlicher Kanon in Halben

U-IV, 2 Ganze

do - na no - bis pacem, do - na no - bis, do - na no - bis pa - cem, pa - cem,

do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis, do - na no - bis pa - cem, pa - cem,

do - na no - bis, do - nano - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no bis pa - cem,

do - nano - bis, do - nano - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no bis pa - cem,

do - na no - bis pa - -

pa - - - - - cem, pa - - - - - cem (pa - - - - -

Notenbeispiel 3, T.73 mit Auftakt – 75

Das letzte Beispiel zeigt zugleich die höchste Verdichtung des Kanongeflechts: nur dieses eine Mal nutzt Josquin die Möglichkeit des vierfachen Kanons im Halben-Abstand. Formal stellt diese Stelle also den Höhepunkt der Konstruktion dar. Für das Hören geht diese Stelle allerdings im Fließen unter, wird vom Komponisten also (typisch für diese Zeit) eher „getarnt“. Dazu passt auch, dass der S hier die Untergrenze seines Ambitus erreicht – somit ist die Stelle melodisch ein Tiefpunkt (auch das kann ein Höhepunkt sein)!

Die Zeitabstände der Einsätze nehmen tendenziell von Anfang bis Ende ab, allerdings folgt auch die Gestaltung der Zeit der Wellenform etwa einer einzelnen melodischen Kurve. Keine Entwicklung erfolgt geradlinig-prozessartig, sondern in stetigem Auf und Ab, im Detail durchaus unvorhersehbar, im Ganzen als Spannungsverlauf rund und im Sinne einer gefühlten Logik richtig.

(Hier könnte eine tabellarische Auflistung der Oberstimmen-Einsätze stehen, dies kann aber auch nur im Notentext geschehen).

Ich möchte nur noch einmal besonders auf die Stelle der pausierenden Oberstimmen T.67/68 (16/17) hinweisen: Sie steht ziemlich genau am Goldenen Schnitt (1,61:1). Emotional ist hier eine echte Anti-Klimax erreicht: Der Hörer verliert den Bezugsrahmen für das Metrum, die Stelle wirkt bei intensivem Hören überproportional lang, ein Gefühl von Verlassenheit, Ruhe, u.U. sogar im negativen Sinne (Wüste, Tod¹) kann aufkommen. Formal ist sie das letzte Atemholen vor der abschließenden dichtesten Stelle. Diese beginnt mit den kürzesten Einwürfen, die damit sozusagen die Urzelle des Kanon-Soggettos darstellen.



Notenbeispiel 4, aus T.69ff

Vorbereitet wird diese Stelle von einem quasi homophonen Satz der Altus-Stimmen. Nur an dieser Stelle verwendet Josquin Dreiklangstöne ohne Durchgangsnoten. Somit ergibt sich ein stehender, aber in sich wogender g-Moll-Klang (T.66).

Eine weitere Betrachtung verdient die kontrapunktische Schreibweise. Der kurze Kanonabstand ermöglicht kaum klassische Melodielinien, die ja überwiegend in Halben oder Ganzen sekundweise schreiten. Schritte sind nur in Vierteln möglich, wodurch automatisch jeweils auf den leichten Vierteln Durchgangsdissenanzen entstehen. Ändern sich die Töne der Unterstimmen, werden Harmoniewechsel notwendig. Bei diesen verwendet Josquin überwiegend eine für ihn typische Figur, für die ich in der Literatur bisher nur die Beschreibung als Frühform der Cambiata² gefunden habe. Im Gegensatz zu der bei Palestrina üblichen ist bei Josquin die Weiterführung mit einem Sekundschrift nach oben nicht zwingend.

¹ Ob sich beim Analysierenden einstellende Bilder schriftlichen Eingang in eine Betrachtung finden dürfen, ist durchaus strittig aber diskutabel. Programmatische Bilder sind uns durch schreckliche Analysen etwa der Hermeneutik eines Hermann Kretzschmar (Konzertführer, Leipzig 1890) madig gemacht worden. Ich finde: bildhafte Vergleiche dürfen gerne verwendet werden, wenn sie der Verdeutlichung dienen – folgendes Bild allerdings verbanne ich in die Fußnote: Bei mir stellt sich an dieser Stelle tatsächlich das Bild einer trockenen, verlassenem Wüste ein, über die einsamen Noten der Unterstimmen streicht ein heißer, lebensfeindlicher Wind. Wem dieses Bild hilft, die Stelle intensiver zu erleben (das Tröstliche der Oberstimmeneinsätze danach ist für mich überwältigend), soll es sich zu eigen machen. Wen es stört, lege es einfach beiseite.

² T. Daniel, Kontrapunkt, Köln 1997, S.125

Notenbeispiel 5, „Josquin-Cambiata“

Im Normalfall wird die Viertelnote als Dissonanz eingesetzt, die in diesem Falle terzweise in eine Konsonanz abspringen darf (a). Aber auch der Fall von Konsonanzen in 6-5-3 kommt vor (b). Die Vorhaltswirkung 9-8-6 hingegen findet hier keine Verwendung (c).

Für absteigende Ketten ergibt sich das Modell eines Fauxbourdons mit 6-5 Voraussetzungen: z.B. T.62ff

Notenbeispiel 6, Fauxbordon mit 6-5-Voraussetzungen

Bei aufsteigenden Ketten sieht das Modell wie folgt aus. Es existiert dafür die Bezeichnung „capacitas“ (Raupengang): z.B. T.55

Notenbeispiel 7, Capacitas 5-6-Kette

Es sei zugegeben, dass sich die Stimmführung des homophonen Modells von der polyphonen Lösung erheblich unterscheidet. Das ist allerdings typisch für die Satztechnik der Vokalpolyphonie: das Kontrapunktische ist hier das Primäre, modellhafte homophone Reduktionen stellen zwangsläufig einen historisch etwa 100 Jahre später anzusiedelnden Zustand dar.

1.3 Analyse des Agnus Dei I+II

Gegenüber dem dritten Teil stellen sich die ersten beiden als weniger durchorganisiert dar. Wer weiß, vielleicht gilt ja auch für diese beiden Agnus Dei, dass Josquin hier Techniken der Tonorganisation verwendete, die in den Bereich der Gematrie gehören. Dies bezeichnet die Symbolik der Zahlenwerte für Buchstaben, etwa verwendet in der Kabbala oder in vielen Werken Bachs (z.B. Bedeutung der Zahl 14 = B 2 + A 1 + C 3 + H 8). Wen es interessiert: Im Doppelheft Nr.26/27 „Josquin“ in der Reihe „Musik-Konzepte“, Hrsg. H.K. Metzger und R. Riehn gibt es einen höchst spekulativen Artikel des Musikwissenschaftlers Gösta Neuwirth, der ein frühes Werk Josquins unter hauptsächlich diesem Aspekt analysiert¹.

Uns soll es genügen, die offenkundigen Aspekte dieser Stücke herauszuarbeiten. Das Agnus Dei I nimmt den A-Teil des L'homme armé zur Grundlage. Der c.f. befindet sich im Tenor, wobei ab T.13 die absteigende Linie ornamentiert wird und dadurch (für die Epoche durchaus überraschend) eine ausführliche Sequenz entsteht. Das Zitat des c.f. ist T.18 beendet, die bereits über gut 5 Takte durchgeführte Abstiegssequenz setzt hier in neuer Form noch einmal an und wird über weitere 5 Takte nach unten geführt, im Tenor sogar weitere

¹ G. Neuwirth: „Erzählung von Zahlen“, in Musik-Konzepte 26/27, edition text+kritik, München 1982

zwei Takte bis zum Ende! Diese ungewöhnlich lange Sequenz stellt natürlich im Stil der damaligen Zeit eine absolute Ausnahme dar und ist nur im Gesamtzusammenhang zu verstehen: Der Komponist erlaubt sich so etwas nur gegen Ende einer umfangreichen Messvertoung (immerhin etwa eine gute halbe Stunde, also so lang wie eine größere klassische Symphonie).

Der Schlüssel zu dieser ungewöhnlichen Sequenz scheint die Bass-Stimme zu sein, die am Anfang als einzige nicht das L'homme-armé-Soggetto imitierend aufgreift. Stattdessen beginnt sie gleichzeitig mit dem Tenor (T.4) ein sehr einfach gestaltetes Soggetto eines aufsteigenden Hexachords $F-d$, beim zweiten Einsatz T.8 (wiederum gekoppelt an den Tenor) wiederholt sie dasselbe Soggetto auf $c-a$ ¹. In T.12 (also 1 ½ Mensuren vor der mathematischen Mitte des Satzes) beginnt die absteigende Sequenz, deren Kernnoten im Bass den Krebs der beiden Hexachorde darstellen. Dabei trifft das Ende des c.f. auf den Beginn des zweiten absteigenden Hexachords, den Schritt $c-d$ (Schlussnote des ersten und Anfangsnote des zweiten Hexachords) als Trugschluss V-VI ausnutzend. Diese Trugschluss-Wendung² taucht in diesem Satz noch zweimal auf (T.6 auf 7 und parallel dazu T.10 auf 11 eine Quinte höher). Auch der im Schlussakkord weiter fließende Altus scheint diese Wendung zu reflektieren.

Weitere Punkte, die in einer umfangreichen Analyse behandelt werden müssten:

- Markierung der Imitationen
- Analyse jeder Einzelstimme nach individuellen Bewegungsverläufen mit Neuansätzen der Wellenform, Höhe- und Tiefpunkten
- Auswertung des harmonischen Verlaufs mit Erklärung der *musica ficta* (hinzugefügtes Vorzeichen *es*) in T.14f und ggf. T.22. Erklärung: Vermeidung des Tritonus $b-e$
- Spannungsverhältnis zwischen imitatorischer Kontrapunktik und Parallelführungen, davon besonders hervorstechend die Dezimenparallelen T-B T.21f (ein typisches Mittel zur Einleitung der abschließenden Kadenz)

Wenig Ansatzpunkte für die Analyse bietet zunächst das Agnus Dei II: Als Grundlage dient der B-Teil des L'homme armé. Wie schon der c.f. kreist auch der ganze Satz immer um die selben Töne: relativ ungewöhnlich für die damalige Melodiebildung werden die Töne $f-e$ übermäßig oft wiederholt, im weiteren Verlauf auch $c-b$ und $es-d$. Die karge Dreistimmigkeit verstärkt noch den Eindruck des Kreisenden, Vorläufigen. Am Anfang stehen einige Imitationen: kanonartig zwischen B und A in der Oberquinte im Abstand von 3 Mensuren, zweiter Ansatz T.33 mit Auftakt in O-IV, eine Mensur.

Ab T.38 findet sich im Altus ein Reflex auf die Abstiegssequenz des ersten Teiles, hier jedoch steigt der Bass unregelmäßig ein und der Superius kontrapunktiert frei ohne melodisch zu sequenzieren. Als Ausgleich dazu findet ab T.43 eine sehr unregelmäßig gestaltete freie Anstiegssequenz statt.

Der über den Schluss fließende Appendix des Altus aus dem ersten Agnus Dei findet sich auch hier wieder, allerdings diesmal bis zur letzten Note kontrapunktiert. Dies und der harmonische Plagalschluss unterstreichen im mittleren Agnus Dei den Charakter des Vorläufigen, der sich schon bei der sparsamen Dreistimmigkeit und der kreisenden Melodik einstellt.

¹ Diese beiden Hexachorde entsprechen der mittelalterlichen Skalentheorie, von Guido von Arezzo (um 992-1050) mit den Tonsilben *ut-la* versehen, wobei $c-a$ den natürlichen Hexachord, $F-d$ den mollariter bildet. Ob Josquin dies als Hinweis auf die ungewöhnliche Behandlung des sechsten Tones eingebaut hat? Oder steht diese Stelle im Zusammenhang mit dem bis jetzt nicht zuzuordnenden sechsten Messton?

² Die Renaissance kennt zahlreiche Überspielungen der Klauseln, der in der Harmonielehre bevorzugt gelehrt Trugschluss ist nur eine Variante unter vielen. Die überspielte Klauselbildung wird auch *imperfizierte Kadenz* genannt.

te. Auch das weitestgehende Fehlen von Klauseln unterstützt diesen. Die einzige Klausel, die aber trotzdem nicht standardmäßig durchgeführt wird, befindet sich bereits zum 4. Takt des Satzes. Gleichzeitig kann man das Fehlen klassischer Klauselbildungen natürlich auch als Bezug zum vollständig klauselfreien Agnus Dei III verstehen.

1.4 Fazit

Trotz fehlender funktionaler Harmonik und nur rudimentär verfügbaren Wissens über die Kompositionstechnik um 1500 bietet das Stück zahlreiche Ansätze zur Analyse. Noch mögen sich die Ansätze nicht unbedingt zu einem Ganzen fügen, aber anhand dieser Analysetechniken können wir unsere Fähigkeiten, uns ein Werk zu erschließen, erproben und vertiefen. Ich hoffe, dies ist befriedigender, als eine Schulbuchanalyse nach einem vorgekauften Formmodell zu erstellen oder gar eine existierende Analyse einfach nur nachzuvollziehen. Wir machen nun einen Sprung um gut 350 Jahre und versuchen diese „Technik der offenen Methodik“ an einem vertrauten Stil, dem romantischen von Brahms.