

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von
Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von
Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015
(ISBN 978-3-487-15231-8)
(ISSN 2701-9500)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Atalay Baysal

Musiktheorie oder Identitätsbildung? Per Nørgård und seine Phänomenologische Musiktheorie

Der dänische Komponist Per Nørgård (*1932) zählt heute zu den bedeutendsten Komponisten seiner Heimat. Durch seine vielseitige Arbeit als Komponist, Pädagoge und Theoretiker ermöglichte Per Nørgård, dass die dänische Musik sich aus einer selbstgewählten Isolation befreite und seit den 1970er Jahren Teil der europäischen Neuen Musik-Szene wurde. Er ermutigte seine Schüler, die Techniken der Neuen Musik zu studieren, um zu einer eigenen Sprache zu gelangen. Mit seinen eigenen zahlreichen Schriften setzte er sich mit der europäischen und amerikanischen Neuen Musik kompositorisch, theoretisch und wissenschaftlich auseinander. Er entwickelte eigene Kompositionstechniken, die durch ihre Originalität und besonders durch ihre Komplexität die Rezipienten beeindruckten. Die ersten musiktheoretischen Auseinandersetzungen mit seinen Kompositionstechniken lieferte der Komponist selbst.

Besonders Nørgårds »Hierarchische Kompositionstechnik« beschäftigte die Rezipienten immens. Die Technik ist mit einem Musikverständnis verknüpft, das sich dadurch auszeichnet, dass der Kompositionsprozess erst beim Hören abgeschlossen ist. Der Hörer kann zwischen unterschiedlichen Hörergebnissen wählen, die diese Art von Komposition zur Verfügung stellt. Dabei muss der Hörer nur seine Aufmerksamkeit auf bestimmte musikalische Verläufe richten, und wenn er seine Perspektive wechselt, d. h. sich auf andere Strukturen konzentriert, ist das Hörergebnis völlig anders.¹ Die Grundlage der

1 Für ein besseres Verständnis dieses Phänomens empfiehlt sich der Aufsatz von Erling Kullberg, der diese besondere musikalische Erscheinung anhand von Nørgårds Violinkonzert *Helle Nacht* darstellt: Erling Kullberg, »Per Nørgård og den delte opmærksomhed: Et signalement af Nørgårds musik i dag med fokus på nogle af dens perceptuelle aspekter som de kommer til udtryk i violinkoncerten fra 1987« [Per Nørgård und die geteilte Aufmerksamkeit: Beschreibung von Nørgårds Musik heute mit Fokus auf einige perzeptorische Aspekte, wie sie in seinem Violinkonzert von 1987 zum Ausdruck kommen],

schen Hauptwerk *Hierarkisk genesis: trin henimod en naturlig musikteori? Musikopleven som interferens mellem forventning og realisering* [Hierarchische Genesis: Ein Schritt hin zu einer natürlichen Musiktheorie? Musikerlebnis als Interferenz zwischen Erwartung und Realisierung]⁵ aus dem Jahre 1977 versucht der Komponist, auf der Basis von Wahrnehmungsphänomenen eine Musiktheorie zu entwickeln, die eine zu den herkömmlichen Theorien alternative Herangehensweise an die Musik vorstellt. In dem Titel wird bereits der Hauptpunkt seiner Theorie deutlich, nämlich das Anstreben einer Natürlichkeit in der Musiktheorie, was wiederum wie eine Kritik an der herkömmlichen Musiktheorie erscheint. Die Frage nach der Natürlichkeit der Musik und der Musiktheorie ist allerdings nichts Neues. Heinrich Schenker differenzierte in seiner *Harmonielehre* aus dem Jahre 1906 zwischen dem natürlichen und künstlichen System, als er die Dur- und Moll-Skalen »biologisch« thematisierte.⁶ Dass Schenkers Sicht für Per Nørgård womöglich eine Inspiration war, wird im Laufe dieser Abhandlung deutlich werden.

In der Einführung erklärt Nørgård, dass seine Theorie keinesfalls die herkömmliche Musiktheorie ersetzen kann oder soll; sie sei aber als Ergänzung zu verstehen. Während die altbewährten Musiktheorien sich nämlich mit dem fertigen Werk als einem abgeschlossenen Gebilde beschäftigen, schlägt der Komponist eine phänomenologische musiktheoretische Betrachtung vor. Diese bietet dem Hörer eine verbale Erklärung an, welche das zeitliche Musikerlebnis präzise zu beschreiben in der Lage ist, damit der Hörer eine intensivere und bewusstere Hörerfahrung erleben kann. Somit ist für Nørgårds theoretischen Ansatz nicht das fertige, abgeschlossene Werk, sondern die zeitliche Verlaufsebene die Grundlage der Analyse.⁷ Dabei unterscheidet Nørgård zwischen Wahrnehmung (*Sansning*) und Auffassung (*Opfattelse*). Mit dem ersten meint der Komponist den biologisch-geistigen Vorgang, während Musik wahrgenommen wird. Das zweite beschreibt eine geistige Tätigkeit, die erst nach der Wahrnehmung, als geistige Auseinan-

5 Maschinenschrift in Fotokopien, 1977.

6 Heinrich Schenker, *Harmonielehre*, fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe von 1906, Wien 1978, 3ff.

7 Nørgård, *Hierarkisk Genesis*, 1f.

dersetzung mit dem Wahrgenommenen stattfindet. Nørgård geht einen Schritt weiter und verknüpft diese Vorgänge mit den Begriffen Synthese – als Wahrnehmung auf der zeitlichen Ebene, die sich zu einer Gesamtheit summiert – und Analyse, die eine zeitlich unabhängige Betrachtung der einzelnen Strukturen einer Gesamtheit darstellt.⁸ Das sind für ihn komplementäre Aspekte des musiktheoretischen Handelns und eine Erklärung dafür, warum er seinen Ansatz als eine Ergänzung sieht.

Zu der Frage, ob Musik in ihrer zeitlichen Ebene verbal beschrieben werden kann, holt Nørgård Unterstützung von Strukturalismus und Psychologie. In Jean Piagets System-Phänomen⁹ findet der Komponist die Erklärung für die Funktionsweise der Wahrnehmung. In diesem Phänomen bestehen Systeme aus Untersystemen, die denselben Gesetzmäßigkeiten unterliegen. Diese hierarchische Struktur, die für Nørgård verwandt ist mit dem Hierarchie-Begriff von Arthur Koestler,¹⁰ liefert den Schlüssel für das Verstehen der Wahrnehmung von Musik: Einzelne musikalische Strukturen summieren sich in der Wahrnehmung des Hörers zu größeren Strukturen, die sich dann zu noch größeren Strukturen summieren etc., bis das Werk vollständig entsteht. Die Strukturen gehören jeweils den melodischen, harmonischen und rhythmischen Ebenen an und werden in der Wahrnehmung zu einer Einheit geformt. Dabei spielt unsere Wahrnehmung der als natürlich empfundenen Tongeschlechter Dur und Moll eine große Rolle: Nørgård sieht im Musikerlebnis das Moment der *Erwartung* als das grundlegendste und bestimmendste. Er behauptet, dass die Tonalität auf den Hörer eine starke Anziehungskraft ausübt, die diese Erwartungshaltung steuert, unabhängig davon, ob es sich um eine tonale, freitonale oder atonale Musik handelt. Die Spannung zwischen der Erwartung und der Realisierung steuert somit gewissermaßen unsere Wahrnehmung.

Nørgård teilt seine analytische Arbeit in zwei Abteilungen: die Partikelanalyse und die Wellenanalyse. Unter der Partikelanalyse ver-

8 Ebd., 2.

9 Jean Piaget, *Der Strukturalismus*, Olten 1973, 10ff.

10 Arthur Koestler, *Das Gespenst in der Maschine*, übers. v. Wolfram Wagnuth, Wien u. a. 1968, 371.

Musiktheorie oder Identitätsbildung?

steht der Komponist je nach Fragestellung die Analyse von Elementarbereichen wie Einzeltönen, Tongruppen oder rhythmischen Gestalten. Dafür schlägt er folgende Terminologie vor:

DOM (*Dominator*): der erste betonte Ton, das erste Motiv, Thema etc.

REP (*Repräsentant*): Elemente, die anstelle des Dominators eingesetzt werden

SUC (*Successor*): löst den Dominator ab

CUL (*Culminator*): Element der Kulmination

Die Wellenanalyse dagegen fokussiert die Spannungsverhältnisse der unterschiedlichen Ebenen der Musik: der Intervallebene, der rhythmischen, klanglichen, harmonischen, dynamischen Ebene etc. Für diese Analyse verwendet Nørgård Grafiken bzw. eine analytische Notation, um die zu- und abnehmenden Spannungen darzustellen, wodurch die hierarchische Natur seines Ansatzes deutlich hervortritt. Als Beispiel nimmt Nørgård u. a. den 1. Satz aus Mozarts Klaviersonate A-Dur KV 331:



Ebene der Analyse) sehen wir eine absteigende Sequenz (Stufe nach unten), während die einzelnen Sequenzteile in sich eine melodische Erhöhung erleben (jeweils Pfeile nach oben). Die melodische Analyse kann in dieser Form auch für den ersten Halbsatz (dritte Ebene), für den gesamten Satz etc. durchgeführt werden. Wenn die Wellenanalyse ebenso für die harmonischen und rhythmischen Strukturen vorgenommen wird und zusammen mit der Partikelanalyse einzelner Momente erscheint, ergibt sich eine Grafik wie in Abbildung 4.

Solche analytischen Gebilde mit ähnlicher Notation sind ebenso in der von Schenkers Schichtenlehre inspirierten Literatur zu finden. Robert Morgans Analyse derselben Sonate beispielsweise sieht wie folgt aus:¹¹

The image shows a musical score for a piece titled "Andante grazioso". The score is presented in a multi-layered analytical format. At the top is the standard musical notation for the piano part, including a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. Below the main score are four analytical layers, labeled A, B, C, and D. Layer A consists of a series of vertical tick marks and dashes, indicating rhythmic or structural points. Layer B shows a similar pattern of vertical marks, possibly representing harmonic or melodic contours. Layer C features horizontal lines and brackets, likely representing phrase structures or larger-scale melodic movements. Layer D contains a series of horizontal lines with small vertical ticks, possibly representing a more granular level of analysis, such as individual notes or intervals. The layers are aligned vertically, allowing for a direct comparison between the original notation and the various analytical perspectives.

Abbildung 3: Robert P. Morgan, analytisches Schaubild zu KV 331.

¹¹ Robert P. Morgan: »The Theory and Analysis of Tonal Rhythm«, in: *The Musical Quarterly* 4 (1978), 435–473:442.

Musiktheorie oder Identitätsbildung?

APP. I HIERARKISK ANALYSE: Tema af A-dur-sonate,

Referenc (Rep.:h) a) b) c) d) e) f) g) (h) i) j)

bogstaver

Tema (Piano)

mel: 1. Dom. 1. Dom. REP. 2. Dom., Dom., 1. Dom. REP.

MELODISK PARTIKEL-ANALYSE

BØLGE-PAR)ANALYSE:

W P

W P

W. H. D. M. O. M. O.

M/R

Melodien interne og eksterne rytmiske energi)

1. R: (+) (+)

E.R: p. q. [r. r. r. r.] q. q. [r. r. r. r.] q.

KKORD-ARVE-NALYSE

H/R

(H: Harmoni)

Abbildung 4: Per Nørgård, »Hierarchiske Analyse«
 des Hauptthemas aus Mozarts Klaviersonate KV 331 (aus Nørgård: *Hierarkisk Genesis*, 71; Referenzbuchstaben; Melodische Partikelanalyse; Wellenanalyse; Die interne und externe rhythmische Energie der Melodie; Akkordfarbenanalyse).

Zwar erwähnt Per Nørgård weder Heinrich Schenker noch andere Musiktheoretiker seiner Tradition wie Robert Morgan oder Edward Cone, es ist aber anzunehmen, dass ihm diese musiktheoretische Sicht bekannt und eine Inspiration war, besonders wenn man bedenkt, dass Dänemark nach dem Zweiten Weltkrieg in der Musik eher an Amerika orientiert war, wo Schenkers Schichtenlehre in den 1960er Jahren eine Renaissance erlebte. Sein Interesse an der Hierarchie und der Entwicklung der Unendlichkeitsreihe, die die Grundlage seiner »Hierarchischen Komposition« bildete, reicht allerdings bis zu den 1950er Jahren zurück, was vermuten lässt, dass – wenn tatsächlich ein Bezug existiert – Nørgård sich direkt auf Schenker und seine primäre Rezeption bezieht und nicht auf die Neuinterpretationen in den USA. Vielleicht stellt Nørgårds Theorie vielmehr eine alternative Erscheinung der Schenker-Rezeption gegenüber der amerikanischen dar. Aber auch wenn dem so ist, erweitert Nørgård die hierarchische Analyse um mehrere separate Ebenen, die in der Schenker'schen Schule in diesem Ausmaß nicht vorliegen. Außerdem ist die hierarchische Betrachtung bei Nørgård von einer zusätzlichen phänomenologischen Motivation gesteuert.¹² Nørgård wendet sich in der Tat dem konkreten Werk zu (ohne eine immanente Urlinie zu suchen, wie es bei Schenker der Fall ist) und ermöglicht mit seiner hierarchischen Analyse unterschiedlicher musikalischer Ebenen ein zeitlich verlaufendes Theoriegerüst.

Wozu dient ein solches Theoriegerüst? Im letzten Kapitel seiner Arbeit erklärt der Komponist, was er mit der im Titel seiner Abhandlung genannten »Hierarchischen Genesis« meint: Es ist eine Art kontemplatives und bewusstes Hören auf Basis des Theoriegerüsts als hierarchische Struktur und Schablone. Nachdem der Hörer (bzw. der Theoretiker) seine Analyse vollendet hat, ist er nun in der Lage, sich je nach Fragestellung auf bestimmte Aspekte dieses theoretischen Gerüsts zu konzentrieren, um diese auch *zeitgleich* wahrzunehmen. Zwei Beispi-

12 Die Phänomenologie ist zwar ansatzweise auch bei Schenker zu finden, wenn er z. B. von der »Wirkung beim Hörer« spricht, der den Durchgangston in Schenkers Urlinie als die Verlängerung der Konsonanz wahrnimmt. Schenkers phänomenologische Ansätze sind aber vielmehr Rechtfertigungen für Grundstrukturen in seiner Theorie der Urlinie und stellen keine grundlegenden theoretischen Betrachtungsmomente dar.

le gibt der Komponist: Der Hörer kann sich auf die Spannungsänderungen von DOM (*Dominator*) – oder von anderen Töne – konzentrieren oder er kann sich auf seine Erwartungen konzentrieren und darauf, ob ihnen entsprochen wird oder nicht. In beiden Fällen kann der Hörer die immanenten Strukturen der Musik viel bewusster wahrnehmen.

Dass Per Nørgårds Ansatz am Ende nicht in der Lage ist, eine leicht zugängliche verbale Erklärung der Musik zu liefern, ist offensichtlich. Die analytische Notation und die allgemeine Herangehensweise haben Schwächen, die hier nicht thematisiert werden müssen. Vielmehr muss Folgendes in Zusammenhang mit seiner theoretischen Arbeit beachtet werden: Es könnte sich bei dieser Arbeit um eine Rechtfertigung der eigenen Hierarchischen Komposition handeln, die er mit einer musiktheoretischen Anschauung ergänzen, unterstützen möchte. Demnach handelte es sich um den musiktheoretischen Faktor eines »Nørgårdschen Universums«,¹³ von dem in der Nørgård-Rezeption ausgegangen wird. Es ist Nørgård wichtig, die Begriffe Hierarchie und Phänomenologie in einen sinnvollen Zusammenhang zu bringen, um gerade diese zwei Zentralaspekte seiner kompositorischen Arbeit theoretisch zu unterstützen. Dass er dabei in seinem theoretischen Hauptwerk u. a. auch Werke der Dur-Moll-tonalen Musik wie Mozarts Klaviersonate aussucht, ist ein Zeichen dafür, wie sehr er bemüht war, seine Kompositionstechnik – neben ihrer Naturhaftigkeit – als eine mögliche historische Konsequenz der europäischen Musik zu deuten. Was nämlich die Rezeption mit dem vermeintlichen Nørgårdschen Universum meint, ist nichts anderes als die Wahrnehmung von Nørgårds Musik als Gegenentwurf zur mitteleuropäischen Neuen Musik.

Gibt es aber außer dem Rechtfertigungsmoment noch andere Aspekte, die in Nørgårds Theorie von Bedeutung sind? Hinter dieser theoretischen Anschauung versteckt sich ein bestimmtes Moment, das in Nørgårds Musikdenken verankert ist: Er sieht Musik als Mittel zur Erkenntnis, als Mittel zur Erforschung der Wirklichkeit, was ja im Grunde der Husserl'schen Phänomenologie zugrunde liegt, nämlich

13 Vgl. besonders Jørgen I. Jensen, *Per Nørgårds Musik. Et verdensbillede i forandring* [Per Nørgårds Musik. Ein Weltbild in Veränderung], Kopenhagen 1986.

den Moment des Musikerlebnisses als Moment der Erkenntnis ausnutzen zu können. Viele Komponisten wie Cage oder Stockhausen haben sich von solch einer Vorstellung beeinflussen lassen. Und auch Nørgård komponiert, um bewusst zu hören, um zu erforschen. Seine musiktheoretische Arbeit kann zwar nicht als eine fertige neue Theorie angesehen werden. Diesen Anspruch hat der Komponist selbst auch nicht. Nørgård bringt damit aber bereits in den 1970er Jahren Aspekte zum Vorschein, die heute manchen Musiktheoretikern als Grundlage ihrer Forschungen dienen. Es ist nämlich zu beobachten, dass seit den 1990er Jahren psycholinguistische Modelle auch in der Musik angewendet werden. Einige Musiktheoretiker, wie z. B. Lawrence Zbikowski oder Victor Kofi Agawu, untersuchen die kognitiven Prozesse beim Verstehen von Musik und gehen von einer hierarchischen und kategorialen Wahrnehmung von Musik aus, wie es bei der Sprache der Fall ist. Auch im Zusammenhang mit Musik vermuten diese Wissenschaftler metaphorische Prozesse, die beim Verstehen eine Rolle spielen, z. B. bei der dualen Beschreibung von Musik mit Begriffspaaren wie hell–dunkel, innen–außen etc. In anderen musiktheoretischen Schriften schreibt auch Nørgård von solchen Begriffspaaren, die uns beim Verstehen von Musik als Metapher dienen könnten. Eine naturwissenschaftliche Anschauung von Musik scheint sich deutlicher zu zeigen. Daher wäre es auch möglich, Nørgårds Ansatz als einen ersten Versuch dieser Denkweise zu sehen. Das Spannendste dabei ist, dass Nørgård auch dazu viele Kompositionen als Beispiele geliefert hat.

© 2015 Atalay Baysal (baysal@mariannenschule.de)

Mariannenschule Krefeld

Baysal, Atalay (2015), »Musiktheorie oder Identitätsbildung? Per Nørgård und seine Phänomenologische Musiktheorie« [Music Theory or Identity Formation? Per Nørgård and his Phenomenological Theory of Music], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 43–52.
<https://doi.org/10.31751/p.133>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Heinrich Schenker; hierarchical music; hierarchische Musik; infinity series; Per Nørgård; Phänomenologie; phenomenology; Unendlichkeitsreihe

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015