

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.

Florian Edler

Höranalyse als Zugang zu Neuer Musik. Perspektiven und Grenzen

Eine Erfahrungstatsache ist, dass die Vermittlung Neuer Musik an eine breite Öffentlichkeit wie auch an professionelle Musiker besonderer pädagogischer Bemühungen bedarf. Die Frage, welcher Musik aufgrund ihrer Aktualität eine entsprechende Sonderstellung zukommt, stellt sich fortwährend von Neuem, und dementsprechend ist auch nach Zugangswegen immer wieder anders zu fragen. So wird beispielsweise serielle Musik der Nachkriegsjahrzehnte üblicherweise zur Neuen Musik gezählt. Das Befremden, wie es Hörer um 1960 empfanden,¹ entspricht jedoch den Haltungen gegenwärtiger Rezipierender eher nicht mehr aufgrund einer verbreiteten Gewöhnung an Athematik sowie an elektronisch und mit Computern generierte Klänge, welche über den Avantgarde-Bereich hinaus in Film- und Unterhaltungsmusik eine Rolle spielen. Und das Anliegen, Aufmerksamkeit, Interesse und Verständnis für zeitgenössische Musik zu wecken, dürfte heute vordringlicher sein als das, offene oder latente Widerstände zu brechen.

Inwiefern stellt Höranalyse eine geeignete Art der Annäherung an Neue Musik dar? Erstens liegt es aufgrund der Bedeutung des Klanglichen in diesem Stilbereich nahe, einen besonderen Schwerpunkt beim memorierenden Wahrnehmen gehörter Phänomene und Ereignisse zu setzen. Geht es bei Klangfarbenwahrnehmung im Bereich des klassischen Repertoires primär um das Identifizieren der beteiligten Instrumente, so gilt es bei Neuer Musik, eine Vielzahl an Möglichkeiten der Erzeugung von ungewöhnlichen Klängen zu erkunden.²

1 Vgl. Theodor W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt 2003 (*Gesammelte Schriften* 15), 190f.; Rudolf Stephan, »Hörprobleme serieller Musik«, in: *Der Wandel des musikalischen Hörens*, hrsg. von Siegfried Borris, Berlin 1962 (*Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt* 3), 30–40:38f.

2 Zu klanglichen Innovationen im Bereich der Orchesterbehandlung vgl. zusammenfassend Emmanouil Vlitakis, *Funktion und Farbe. Klang und Instrumentation in ausgewählten Kompositionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*.

Zweitens eignet sich besonders Neue Musik für ein syntax- und strukturbezogenes Hören. Mit der Bedeutungsrelativierung des Tonhöhen-Parameters werden andere Mittel, mit denen sich kompositorische Zusammenhänge herstellen lassen, umso wichtiger. Ein auditives Nachvollziehen entsprechender Verfahren kommt nicht zuletzt Lernenden entgegen, die mit üblichen Schwerpunkten des Fachs Gehörbildung ihre Schwierigkeiten haben und Gelegenheit erhalten, andere Fähigkeiten der Musikwahrnehmung bei sich zu entdecken und zu entwickeln. Als Richtung weisend für einen höranalytisch angemessenen Umgang mit dem Phänomen Tonhöhe kann Karlheinz Stockhausens 1955 aufgezeichneter Rundfunkbeitrag über sein *Klavierstück I* mit dem Untertitel *Anleitung zum Hören* gelten. Im Folgenden wird der von zwei Hörbeispielen unterbrochene Kommentar zum ersten Takt des Stücks wiedergegeben. Durch Fettdruck hervorgehoben sind Beobachtungen zur Lagendisposition, zum Vorherrschen größerer oder kleinerer Intervalle und zu deren steigender oder fallender Richtung. Hierauf lenkt Stockhausen das Augenmerk der Rezipierenden, erwähnt aber nicht die für die Tonhöhenorganisation grundlegenden Reihenprinzipien. Es geht ihm vielmehr darum, dass die Hörenden sich wesentliche Eigenschaften einzelner Gruppen einprägen, Ähnlichkeiten erfassen und das Ganze als stimmige Struktur erfahren.

»Die erste Gruppe mit 10 Anschlägen hat eine **von der tiefsten zur hohen Lage aufsteigende *Bewegungsrichtung*** in mittelgroßen Intervallsprüngen.

Beispiel: Takt 1

Zwei Intervalle sind jedoch fallend. Das erste gliedert die ganze Gruppe in zwei Untergruppen von 5 und 7 Tönen. Hier die erste Untergruppe:

Beispiel: Takt 1/5 Töne

Und die zweite Untergruppe:

Beispiel: Takt 1/7 Töne

Das zweite **fallende Intervall** in der **Mittellage** trifft zusammen mit einem nochmals **in der Tiefe ansetzenden steigenden** und setzt dann die **Richtung zur Höhe** fort, artikuliert also nochmals die zweite Untergruppe.«³

derts. Lachenmann – Boulez – Ligeti – Grisey, Hofheim 2008 (*Sinefonia* 11), 12.

3 Karlheinz Stockhausen, »Gruppenkomposition: *Klavierstück I* (Anleitung zum Hören)«, in: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, Köln 1963

Höranalyse als Zugang zu Neuer Musik

Abbildung 1: Karlheinz Stockhausen, Gruppe aus *Klavierstück I*.

Drittens stellt die Offenheit der Ausgangssituation ein Spezifikum von Höranalyse Neuer Musik dar. Gilt es beim auditiven Ergründen traditioneller Musik, gattungsspezifische Kriterien am Einzelfall zu überprüfen,⁴ um dem Ausloten kreativer Potenziale innerhalb eines Normengefüges auf die Spur zu kommen, so tendiert Neue Musik dazu, Hörerwartungen frühzeitig außer Kraft zu setzen, uns von vornherein mit nicht Erwartbarem zu konfrontieren. John Cages Kritik am für die abendländische Musik signifikanten Prozesshaften und demgegenüber seine Fokussierung auf die erfüllte Augenblickserfahrung haben insofern Schule gemacht, als in vielen Fällen das unmittelbar Gegenwärtige eine größere, das Erinnern eine geringere Rolle spielt als in der Tradition.⁵ Und Helmut Lachenmanns Hörästhetik zielt auf die Utopie

(*Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* 1), 63–74:63f. [Fette Hervorhebungen F.E.]

- 4 So wären in einem Instrumentalsatz der Wiener Klassik Kriterien wie das Auskomponieren eines durch das System der Tonartenverwandtschaft vorgegebenen tonartlichen Verlaufs, die Verwendung unterschiedlicher formbildender Schlussbildungen in einer bestimmten Reihenfolge, Verfahren der Erweiterung von Viertaktern, die Beachtung eines Gleichgewichtszustands von Abwechslung und Einheitlichkeit zu beachten.
- 5 Renate Božić, »Mit Null beginnen«. Ideale der Voraussetzungslosigkeit in der Musik nach 1945«, in: *Dem Ohr voraus. Erwartung und Vorurteil in der Musik*, hrsg. von Andreas Dorschel, Wien 2004 (*Studien zur Wertungsforschung* 44), 165–178:168ff.

eines Hin-Hörens, bei dem Präferenzen für Strukturelles überwunden, Prägungen durch den kulturellen Kontext vergessen werden.⁶

Gegen die skizzierte Argumentation lassen sich Einwände vorbringen. Die Einschätzung, Höranalyse werde »niemals [...] an die komplexe Fülle musikalischer Werke heranreichen«,⁷ scheint im Hinblick auf Neue Musik umso berechtigter zu sein. So droht das Werkverständnis über ein oberflächliches Erfassen von Teilaspekten nicht hinauszukommen, wenn sich die Analysierenden gleichsam voraussetzungslos hörend auf das jeweilige Material einlassen. Zu solchem Ungeügen kann der Verzicht auf präzise Tonhöhenbestimmung beitragen. Überdies kann die Methode, strukturell Gegebenes hörend nachzuvollziehen, ästhetisch inadäquat sein bei Werken, die auf andere Weise wahrgenommen werden »wollen«.⁸

Einige dieser Schwierigkeiten sollen anhand eines berühmten Beispiels seriell organisierter Musik, des Anfangs des zweiten Satzes aus Luigi Nonos *Il canto sospeso* – des einzigen in reiner Vokalbesetzung – veranschaulicht werden, ohne dass Vorzüge eines auditiven Zugangs unerwähnt blieben. Gerade der Beginn (Abb. 2) muss gehört, nicht nur gelesen werden. Welches vor 1955 entstandene Chorwerk setzt schon unmittelbar mit einem vergleichbar jähen Absturz mehrerer Frauenstimmen aus extrem hoher Lage an? Die vertonte Rede vom strahlenden Licht einer schönen Welt, für die es als Opfer sich zu sterben lohnt, rechtfertigt ein derart ausdrucks mächtiges Beginnen. Es antwortet ein mit einem großen Intervall aus tiefer Lage aufsteigender Bass-einsatz gleichsam in Gegenimitation, worauf Frauenstimmen (Takt 110) erneut mit einem fallenden Sprung reagieren, dessen Intensität sich verringert durch Verkleinerung des Intervalls und fehlende Unterstützung durch gleichzeitig fallende weitere Stimmen. Bei späteren Einsätzen in diversen Registern fällt die Verwendung auch kleinerer

6 »Denken und Hören in der Musik der Gegenwart. Podiumsdiskussion mit Clemens Gadenstätter, Dieter Mack und Markus Neuwirth, Leitung: Andreas Dorschel«, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008*, hrsg. von Christian Utz, Saarbrücken 2010 (*musik.theorien der gegenwart* 4), 497–513:506f.

7 Clemens Kühn, *Gehörbildung im Selbststudium*, München/Kassel 2004, 17.

8 Hubert Moßburger, »Hörbarkeit der Musik des 20. Jahrhunderts. Dargestellt am Beispiel der Dodekaphonie«, in: *ZGMTH* 1/1 2003, 75–83:77.

Höranalyse als Zugang zu Neuer Musik

Intervalle auf, ferner der Übergang der gehörten Oberstimme zur Mittelstimme, die Beruhigung des Geschehens, das scheinbare Erreichen einer Binnenzäsur (Takt 115).

Deutlich wahrnehmbar sind die Vielfalt unterschiedlicher Tondauern und daraus resultierende Polyphonie mit permanenter Seitenbewegung; überdies die Beschränkung der Einsätze auf wenige, mitunter nur einzelne Töne und die Tatsache, dass die Einsätze einander ablösen nach dem Prinzip der durchbrochenen Arbeit. Diese Technik lässt sich exemplarisch am Anfang nachvollziehen, wenn der Sopran bei seinem Absturz einen Ton erreicht, den der Tenor übernimmt. Dass den Initialklang Dissonanzen prägen, das Klangbild im weiteren Verlauf dagegen simultane Konsonanzen – so eine gehaltene kleine Dezime in der Mitte (*fis-a'*, Takt 112) und zwei kleine Terzen am Ende des Hörabschnitts (*g'-b'*; *As-H*, Takte 114, 115) –, ist mit einiger Konzentration ebenfalls erkennbar.

Abbildung 2: Luigi Nono, *Il canto sospeso*, II (Ausschnitt).

Nur in Ansätzen besagen solche Beobachtungen etwas über die Struktur. Dass die gleichmäßige Verteilung von Dissonanzen und Konsonanzen aus der dem *Canto sospeso* zugrunde liegenden Allintervallreihe resultiert, mag zu vernachlässigen sein. Ginge doch ein atomisierendes Verfolgen von Reihen möglicherweise an der ästhetischen Intention vorbei, was nicht besagt, dass deshalb die in einem »mittleren Hörbarkeitsgrad zwischen bewußtem, präzisierendem Erkennen und bloß gefühlter Struktur« erscheinende Reihe tatsächlich für das Hören irrelevant wäre.⁹ Blicke aber unbemerkt, dass hinter der partiell wahrnehmbaren durchbrochenen Arbeit ein gleichzeitiger Verlauf von vier rhythmischen Schichten steckt – duolische, triolische Achtel, quartolische sowie quintolische Sechzehntel –,¹⁰ dass jeder der zwölf Tonhöhen mit jedem Reihenverlauf eine andere Dauer zugeordnet wird, wobei eine Folge von sechs Fibonacci-Zahlen grundlegend ist, dann bleiben faszinierende Aspekte der Komposition unberücksichtigt. Gleiches gilt für die mit Hilfe dynamischer Reihen erreichte Differenzierung hinsichtlich dieses Parameters.¹¹ So anregend die genauen Vorschriften für die Interpreten sein mögen, teilen sie sich den Hörenden nicht in adäquater Weise mit. Sie sind – auch – lesend zu rezipieren.

Wo aber liegen bei derlei Schwierigkeiten die Vorzüge von Höranalysen im Rahmen einer professionellen Beschäftigung mit solchen Werken? Zunächst ist zu konzederen, dass sich nicht alle Stücke in gleicher Weise für Höranalyse eignen, sondern es sind – wie in anderen pädagogischen Feldern – solche mit exemplarischem Charakter bevorzugt einzusetzen. Ein Auswahlkriterium kann die Durchhörbarkeit eines Satzes bilden: Eine überschaubare Ereignisdichte gewährleistet ein konzentriertes Sich-Einlassen auf Unvertrautes in einer durch die Musik selbst begünstigten angst- und nervositätsfreien Atmosphäre. Mit dem Problem der Ungenauigkeit von Höranalysen lässt sich auf zweierlei Weise umgehen. Im einen Fall wird diese bewusst akzeptiert und werden Einschränkungen bei der analytischen Zielsetzung vorge-

9 Ebd., 82.

10 In Abb. 2 sind der Triolen- und der Quartolen-Formant optisch hervorgehoben.

11 Vgl. Matthias Hermann, *Musik des 20. Jahrhunderts 1. Atonalität, Zwölftontechnik, Serialismus*, Stuttgart 2001 (*Materialien zur Musiktheorie* 2), 94ff.

Höranalyse als Zugang zu Neuer Musik

nommen.¹² Erreichbare Lernziele sind die Bereitschaft, sich auf Unge-
wohntes einzulassen, die Fähigkeit, zwischen verschiedenen Bereichen
»Neuer Musik« zu unterscheiden,¹³ die Fähigkeit, Klänge differenziert
zu beschreiben, die Entwicklung eines beziehenden Denkens in Musik,
eine Sensibilisierung für die Semantik und Gestik neuer Werke. Im
anderen Fall bildet das Ergründen der Werkstruktur das übergeordnete
Lehrziel. Hierbei lassen sich mehrere Analysemethoden verbinden,
etwa indem dem Partiturstudium ein Einstieg über das Hören voraus-
geht oder indem bei der Auseinandersetzung mit lückenhaften Noten-
texten beide Arbeitsweisen ineinandergreifen. Beziehen sich Lücken
auf Diastematik oder Rhythmus, so handelt es sich um eine besondere
Form des Diktats. Aber auch Instrumentierung und Spieltechniken,
dynamische Verläufe oder verbal zu beschreibende, nicht notierte Er-
eignisse wie Wiederholungen von zuvor Notiertem können Gegen-
stände der Lücken sein. Bei der abschließend vorzustellenden Erarbei-
tung des ersten Teils des ersten Satzes (*Vater, vergib ihnen, denn sie
wissen nicht was sie tun*) aus Sofia Gubaidulinas *Sieben Worte* für Vio-
loncello, Bajan und Streicher werden auf ein und demselben Arbeits-
blatt originale und vereinfachte Notation sowie tabellarische Übersich-
ten kombiniert. Die Lösung der Aufgaben kann gleichsam unter Klau-
surbedingungen in Einzelarbeit erfolgen, alternativ lässt sich das Mate-
rial als Gesprächsgrundlage im Gruppenunterricht verwenden. Die
drei Ausgangsgestalten des Satzes treten wiederholt und variiert auf,
deshalb empfiehlt es sich, dass die Analysierenden diese noch vor dem
Austeilen der Arbeitsblätter präzise beschreiben und demzufolge me-
morieren.

- 12 Streng genommen kann Vollständigkeit im Regelfall ohnehin nicht Ziel einer Analyse sein, zum einen wegen der begrenzten Erfassbarkeit von Musik durch Verbalisierung oder Visualisierung, zum anderen wegen der Abhängigkeit von Erfahrungshorizonten und methodischen Vorprägungen der Analysierenden.
- 13 Dass richtige stilistische Zuordnung einen »Indikator für eine verstehende Aufnahme« musikalischer Strukturen darstellt, belegen mit einem Unterrichtsversuch Hubert Haas und Erhard Karkoschka, *Neue Musik hören*, Rohrdorf 1981, 49f.

Abbildung 3: Sofia Gubaidulina, *Sieben Worte* für Violoncello, Bajan und Streicher (1982), Ausschnitt in unvollständiger Notation.

Die Gestalt A_1 stellt sich dar als Pizzicato-Doppelgriff des Violoncellos, bei dem der untere Ton a liegen bleibt, während vom darüber liegenden oberen Halbton b ein Glissando zum unteren Halbton gis ausgeht. Das Kreuzen beider Linien ist als Klangsymbol sinnfällig auf das Thema des Werks bezogen, dessen Mitteilung sich in genau diesem Zusammenhang anbietet. Die vom Bajan intonierte Gestalt A_2 greift das Abwärtsglissando auf, hebt sich aber von A_1 durch die Reduktion zur Einstimmigkeit ab, wobei weniger eine Symbolik als vielmehr der Gestus des Seufzens zum Tragen kommt. Die Repetitionsgestalt B bildet mit dem klaren Spannungsauf- und -abbau einen idealtypischen »Kadenzklang« im Sinne Helmut Lachenmanns.¹⁴ Einer Vertiefung dienen die beiden Aufgaben, dynamische Bezeichnungen in den nun auszuteilenden Lückentext (Abb. 3) einzutragen und bei der Gestalt B auf den Klangfarbenwechsel, die vorübergehende Verlagerung der Strichstelle zum Steg hin, zu achten.

¹⁴ Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, 3–8.

Höranalyse als Zugang zu Neuer Musik

Segment (Nr.)	1	2	3	4	5
Gestalt - A ₁ , A ₂ oder B? - Grundgestalt, Umkehrung, Krebs - erweitert, verkürzt	[A ₂ (K)]	[A ₁ (K)]	[A ₁]	[A ₁ (erw.)]	[A ₂ (erw.)]
Dynamik	[piano – cresc.]	[piano – cresc.]	[forte]	[piano – cresc.]	[piano – cresc. – decresc.]
Instrument	[Vc.]	[Vc.]	[Vc.]	[Vc.]	[Baj.]

Tabelle 1

Im folgenden Abschnitt (Partiturziffer 1) treten fünf Varianten von A₁ und A₂ auf, die in Tabelle 1 nach bestimmten Vorgaben zu beschreiben sind.¹⁵ An zentraler dritter Position, gerahmt von zwei Krebs- und zwei Erweiterungsformen, erscheint die Ausgangsgestalt A₁.

Nicht zuletzt um Abwechslung bei den Aufgabentypen zu erreichen, richtet sich die Aufmerksamkeit bei einem weiteren, gleichfalls aus dem Material A entwickelten Hörabschnitt (Ziffer 3–5) auf das Zählen von Segmenten. Erkennbar wird ein quasi-periodischer Aufbau. Acht Segmente sind in der Art von zwei parallel strukturierten Halbsätzen angeordnet; jeweils beim letzten Segment ist das Bajan beteiligt.

Anschließende Höraufgaben führen zu dem Ergebnis, dass die im Folgenden dominierende Gestalt B dreimal, fünfmal, schließlich achtmal nacheinander erscheint (Ziffer 5–7), wobei zuletzt das Fehlen von Generalpausen das Verfolgen des Verlaufs erschwert. Die Musik kulminiert erneut in einem Kadenzklang, der Auffächerung der Tonqualität *a* über mehrere Oktaven mit anschließender Reduktion (Ziffer 9). Die an die Gestalten A₁ und A₂ anknüpfende Spieltechnik des Cellos (glissando) ist in der vorliegenden Einspielung¹⁶ ebenso klar vernehmbar wie die Oktavlagenwechsel des Bajan-Basses; darüber hinausgehende Höraufgaben zur Struktur dieser Stelle sind aufgrund der rhythmisch freien Interpretation in der Einspielung nicht sinnvoll.

15 In Tab. 1 sind die Lösungen in eckigen Klammern eingetragen.

16 Sofia Gubaidulina, *Seven Words/Silenzio/In Croce* (Maria Kliegel, Violoncello; Elsbeth Moser, Bajan; Camerata Transsylvanica, Leitung: György Selmeczi), CD Naxos 8.553557 (1985).

Abschnitt	Gestalt A (A_1/A_2)	Gestalt B	Pause
I	2	1 5	3
II	5 8	2 8	5
III	8 (= 7 8 +1) 13	3	8
IV	-	5 13	5
V	1 13	8	
		Klimax	3

Tabelle 2: Gubaidulina, erster Abschnitt aus *Sieben Worte*,
 1. Satz: Die Fibonacci-Folge als strukturelle Grundlage.
 (Gerade Ziffern: Anzahl an Segmenten, kursive Ziffern: Zeitangaben in Sekunden.)

Durch eine Übersicht des eine große Klimax darstellenden gehörten Verlaufs (Tab. 2) lässt sich die Bedeutung der Fibonacci-Folge für den Formprozess erschließen, und spätestens an diesem Punkt verlagert sich die Analyse vom auditiv-sinnlichen Beobachten auf die Ebene des Auswertens und Interpretierens. Vollends deutlich werden die vorbereitende Funktion und der semantische Kontext des gesamten Abschnitts mit dem unmittelbar anschließenden, als Nachspielübung geeigneten Zitat aus Heinrich Schütz' Oratorium *Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz* (Ziffer 10): Die Umrahmung des Zentraltons a durch benachbarte Halbtöne (A_1 und A_2) antizipiert den latenten Passus duriusculus ($b-a-as-g$) in Schütz' Vokalpart.

© 2015 Florian Edler (f.edler@hfk-bremen.de)

Hochschule für Künste Bremen [University of the Arts Bremen]

Edler, Florian (2015), »Höranalyse als Zugang zu Neuer Musik. Perspektiven und Grenzen« [Listening Analysis as an Approach to New Music: Perspectives and Limits], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 233–242. <https://doi.org/10.31751/p.149>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: aural analysis; Fibonacci series; Fibonacci-Folge; Höranalyse; Il canto sospeso; Karlheinz Stockhausen; Luigi Nono; Seven Words; Sieben Worte; Sofia Gubaidulina

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