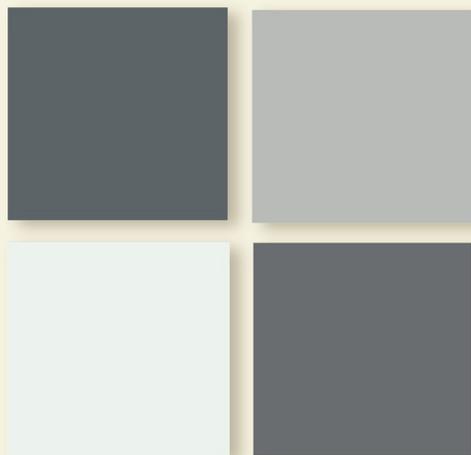


Ludwig Holtmeier,
Michael Polth,
Felix Diergarten (Hg.)

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der Deutschen
Gesellschaft für Musiktheorie,
Dresden 2001



»Historie« und »Systematik« sind die zentralen Grundbegriffe der Musiktheorie, und mehr als das: Es sind die Spannungspole, zwischen denen sich das Fach bewegt, weil sie ihm *vorausliegen*, es als Theorie erst möglich machen. In Deutschland kann man zwar von einer »historischen« Tradition innerhalb der Musiktheorie sprechen, einen eigentlichen »systematischen« musiktheoretischen Diskurs aber gibt es seit 1945 nicht. Systematische Fragestellungen waren nicht zuletzt Opfer des Umstandes, daß sich das Fach institutionell gleichsam zwischen allen Stühlen befand: Ohne eine wirklich angemessene Berücksichtigung von dem, was zur Propädeutik verkümmerte, konnte sich eine »systematische« Musiktheorie innerhalb der universitären historischen Musikwissenschaft ebenso wenig entfalten wie im basispädagogisch- und handwerksorientierten »Tonsatz«-Unterricht der Musikhochschulen.

Die Folgen des unproduktiven Nebeneinanders sind bekannt: Auf der einen Seite fand sich eine »wissenschaftliche« Musiktheorie innerhalb der universitären Musikwissenschaft, auf der anderen eine »schriftlose« und »unsichtbare« (Michiel Schuijjer) »künstlerische« Musiktheorie, die vermeintlich gänzlich in basispädagogischen Fragestellungen aufzugehen schien: Hier eine Theorie ohne Praxis, dort eine Praxis ohne Theorie.

Bis 2000 hat es in Deutschland keine »ständische« Organisation gegeben und ein eigenständiger Diskurs hat sich nicht etablieren können. Aus diesem Grunde wurde im Jahre 2000 in Berlin nach Vorbild anderer Länder die *Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie* ins Leben gerufen. Der hier dokumentierte Dresdner Kongreß war ihr Gründungskongreß.



Wißner-Verlag
www.wissner.com

GMTH Proceedings 2001
herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie
Dresden 2001

herausgegeben von
Ludwig Holtmeier, Michael Polth
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004
(ISBN 3-89639-386-3)



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.

GMTH Proceedings 2001
<https://doi.org/10.31751/proceedings>

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001
<https://doi.org/10.31751/p.v.3>

Herausgeber:
Prof. Dr. Florian Edler, Holbeinstraße 14, D-28209 Bremen, f.edler@hfk-bremen.de
Univ.-Prof. Dr. Immanuel Ott, Jakob-Welder-Weg 28, 55128 Mainz, immott@uni-mainz.de

Verantwortliche Herausgeber dieses Bandes:
Prof. Dr. Ludwig Holtmeier, l.holtmeier@mh-freiburg.de
Prof. Dr. Michael Polth, polth@o2online.de
Prof. Dr. Felix Diergarten, felixdiergarten@bluewin.ch

Digitalisierung der Onlinefassung: Dieter Kleinrath

Publikationsrichtlinien / Guidelines: <https://www.gmth.de/proceedings/publication.aspx>

ISSN (Online) 2701-9500
ISBN (Onlinefassung) 978-3-9822858-9-4
ISBN (Druckfassung) 3-89639-386-3

© 2001/2024 the authors

© 2004 Wißner-Verlag, Augsburg (Druckausgabe)

Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) e.V.
c/o Prof. Andreas Gürsching
Müggelstraße 13
10247 Berlin
info@gmth.de



Die GMTH ist Mitglied von CrossRef.
<https://www.crossref.org>



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



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

Ludwig Holtmeier, Michael Polth, Felix Diergarten (Hg.)

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

Ludwig Holtmeier, Michael Polth,
Felix Diergarten (Hg.)

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft
für Musiktheorie, Dresden 2001



Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

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

ISBN 3-89639-386-3

© Wißner-Verlag, Augsburg 2004
www.wissner.com

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf deshalb der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Inhalt

Einleitung	9
-------------------------	---

Von der Musiktheorie zum Tonsatz VON LUDWIG HOLTMEIER	13
---	----

Sektion 1

Musiktheorie im 20. Jahrhundert: Zwischen theoretischem System und »historischer Satzlehre« I

Aspekte des Historischen in der Musiktheorie VON ECKEHARD KIEM	36
--	----

Historisches und systematisches Denken im Musiktheorie-Unterricht heute VON HUBERT MOEBURGER	41
--	----

Musikalischer Zusammenhang zwischen Historie und Systematik VON MICHAEL POLTH	53
---	----

Sektion 2

20. Jahrhundert I

Kagel, Bachtin und eine dialogische Theorie musikalischer Intertextualität VON BJÖRN HEILE	62
--	----

Permutation als kompositions- und analysetechnische Aufgabe VON JÖRG HERCHET UND LYDIA WEIßGERBER	70
---	----

»Figurale Aspekte« im Vierten Streichquartett von Brian Ferneyhough VON KLAUS LIPPE	79
---	----

Fusion von Musik und Sprache VON MARTIN GRABOW	91
--	----

Kritisches Komponieren VON THOMAS MÜLLER	102
--	-----

Sektion 3

Wege »historischer« Analyse

Analyse versus Analytik VON CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF	114
--	-----

Was vermag die Sonatentheorie heute noch zu leisten? VON JIN-AH KIM	121
---	-----

Die Überleitung in der Sonatenhauptsatzform
VON GRAHAM H. PHIPPS 131

Johann Philipp Kirnbergers *Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln* (Berlin 1783) als Beispiel für historische Methodik im modernen Satzlehreunterricht
VON ANGELIKA MOTHS 138

»Nun sind meine Ohren endlich doch einmal zu Hause«
VON STEFAN ECKERT 145

Sektion 4
Arnold Schönberg / Zweite Wiener Schule

Schönbergs Kontrapunktlehre(n) aus europäischer Zeit
VON ANDREAS JACOB 154

»Tonal problem«. Zu einem historisch-systematischen Analysemodell
VON MURRAY DINEEN 167

Aufklärung der Musik
VON KARSTEN MACKENSEN 172

»... Mahler als Sprachrohr benützt«?
VON OLIVER WIENER 183

Sektion 5
Musiktheorie in der Lehre

Musikhören
VON HARTMUT FLADT 196

Ein Fragebogen zum Hören der Musikerinnen und Musiker
VON CATHERINE FOURCASSIÉ UND VIOLAINE DE LARMINAT 204

»Erziehung zur Erfahrung« oder Überforderung der Erziehung?
VON BENJAMIN SCHWEITZER 209

Vision und Wirklichkeit
VON HEINZ GASSENMEIER 217

Musiktheorie zwischen den Kulturen
VON ANDREAS ICKSTADT 225

Sektion 6
Musiktheorie im 20. Jahrhundert:
Zwischen theoretischem System und »historischer Satzlehre« II

Integrative Theorie
VON CLEMENS KÜHN 236

Zur Klassifizierung harmonischer Fortschreitungen VON WILLIAM E. CAPLIN	245
---	-----

Sektion 7

»Klassische« Vokalpolyphonie

Polyphonie im Frankreich des 17. Jahrhunderts VON GÉRARD GEAY	256
---	-----

Die Satzlehre zur »klassischen« Vokalpolyphonie VON THOMAS HOLME HANSEN	267
---	-----

Zum Kyrie aus Josquin des Prez' Missa <i>L'homme armé sexti toni</i> VON STEFAN ROHRINGER	279
---	-----

Sektion 8

Neue Medien / mathematische Musiktheorie

Thesen zu einer »Lehre von den Tonapperzeptionen« VON THOMAS NOLL	292
---	-----

Untersuchungen zur metrischen Kohärenz VON ANJA FLEISCHER	305
---	-----

Sektion 9

20. Jahrhundert II

Experimentelle Musik analysieren VON M. J. GRANT	318
--	-----

Zum Verhältnis von Text und Musik in Luigi Nonos <i>Das atmende Klarsein</i> VON JOACHIM JUNKER	326
---	-----

<i>Le voci sottovetro</i> VON MICHAEL STRUCK-SCHLOEN	338
--	-----

Kybernetik als Analysemethode zeitgenössischer Musik VON FRANZ JOCHEN HERFERT	343
---	-----

Arvo Pärts <i>Como cierva sedienta</i> VON LEO BRAUNEISS	349
--	-----

Sektion 10

Zur Geschichte der Musiktheorie

Das Prinzip der »eidetischen« Reduktion in den musiktheoretischen Systemen von Heinrich Schenker und Georgij Conus VON SVETLANA KHLYBOVA	362
--	-----

Wie können Untertöne in der Geschichte der Musiktheorie hörbar gemacht werden?
VON ALEXANDER REHDING 373

Zur Theorie der Modulation
VON ROBERT J. CROW 385

Sektion 11

Zur klassischen französischen Moderne

Kontrapunkt hinter Glas
VON VOLKER HELBING 398

Zwischen Mechanik und Gestaltung
VON JOHANNES MENKE 412

Einleitung

»Historie« und »Systematik« sind die zentralen Grundbegriffe der Musiktheorie. Es sind keine Oppositionen, sie bezeichnen aber divergierende Kräfte, die einen permanenten Konflikt austragen. Es sind die beiden Spannungspole, zwischen denen sich das Fach bewegt.

Diese produktive Spannung läßt sich besonders an der nordamerikanischen Musiktheorie beobachten. In den Vereinigten Staaten – wo sich in gewissem Sinne ja auch die Geschichte der deutschen Musiktheorie fortgesetzt hat – hat sich seit den 40er Jahren eine kontinuierliche Tradition sowohl systematischen als auch historischen Denkens etabliert. Abwechselnd dominiert die eine oder die andere den nordamerikanischen musiktheoretischen Diskurs. In Deutschland hingegen kann man zwar von einer »historischen« Tradition innerhalb der Musiktheorie sprechen, einen »systematischen« musiktheoretischen Diskurs aber, der den Namen verdiente, gibt es seit 1945 nicht. Und nicht allein das: Auch den systematischen Entwürfen aus Frankreich oder den USA wird hierzulande eine große Zurückhaltung entgegengebracht.

Die deutsche musiktheoretische Antisystematik hat eine lange Tradition. Ihre Wurzeln dürften im antirationalistischen Aufbruch der »Lebensreform« der 10er und 20er Jahre zu suchen sein. In den 30er Jahren ist es bereits ein Signum der deutschen Musiktheorie, daß sie sich ihrer selbst schämt: Seit dieser Zeit bemüht man sich zu betonen, daß Musiktheorie keine »Theorie« sei.

Es ist eine Stärke der deutschen Musiktheorie, daß sie »autonomistischen« Systemen reserviert gegenübersteht. Aber es scheint, als habe gerade die lebensphilosophische Angst, den unmittelbaren Bereich der Erfahrung zu verlassen, die Disziplin in Deutschland erstarren lassen. Tatsächlich hat sich die einst so fruchtbare Disziplin in den letzten 60 Jahren nur unwesentlich entwickelt. Das zwiespältige Verhältnis der Musiktheoretiker zu ihrer eigenen Disziplin hatte institutionelle Folgen: Bis 2000 hat es in Deutschland keine »ständische« Organisation gegeben und ein eigenständiger Diskurs hat sich nicht etablieren können, weder an den Musikhochschulen, an denen das Fach Musiktheorie als »künstlerische« Disziplin gilt, noch an den Universitäten, an denen es bis heute keinen Lehrstuhl für Musiktheorie gibt.

Zwar hat es Versuche, der Disziplin ein Forum zu verschaffen, bereits früher gegeben: 1971 fand in Stuttgart bereits ein »1. Internationaler Kongreß für Musiktheorie« statt, der, wie Peter Rummenhüller im Vorwort des Kongreßberichts betont, an keinem »Vorbild ... anknüpfen« konnte. Überhaupt schien das Fach in den theoriefreudigen 70er Jahren aus seinem Dornröschenschlaf zu erwachen. Diether de la Motte bahnbrechende *Harmonielehre* ist in diesem Zusammenhang zu nennen, aber auch wichtige Neugründungen, wie die »Zeitschrift für Musiktheorie« (1970) und das bis heute wichtigste musiktheoretische Organ, die Zeitschrift »Musiktheorie«, die – obwohl erst 1986 gegründet – ebenfalls in Zusammenhang mit dieser Aufbruchsbewegung steht.

Dennoch hat der Aufschwung nicht zu einer dauerhaften Etablierung eines musiktheoretischen Diskurses bzw. eines fachlichen Selbstverständnisses geführt. Der innovative musiktheoretische Diskurs der 70er Jahre fand in »Darmstadt« statt. Es war ein *kompositionstechnischer* und ästhetischer Diskurs der Neuen Musik, der – so läßt sich heute aus historischer Distanz urteilen – nur verhältnismäßig geringe Auswirkungen auf die klassischen musiktheoretischen Inhalte und den Lehrkanon hatte: Musiktheoretische und kompositionstechnische Reflexion blieben weitgehend voneinander getrennte Bereiche. Und das, obwohl oder weil der überwiegende Teil derer, die das Fach Musiktheorie an deutschen Hochschulen unterrichteten, Komponisten waren.

Darüber hinaus scheint es, als hätten die von der universitären Musikwissenschaft ausgehenden Initiativen gerade nicht diejenigen erreicht, die die Musiktheorie institutionell repräsentieren: die Musiktheoretiker an den Musikhochschulen. Die Folgen des unproduktiven Nebeneinanders von Universität und Hochschule sind bekannt und ausführlich diskutiert worden: Auf der einen Seite fand sich eine »wissenschaftliche« Musiktheorie innerhalb der universitären Musikwissenschaft, auf der anderen eine »schriftlose« und »unsichtbare« (Michiel Schuijjer) künstlerische Musiktheorie, die vermeintlich gänzlich in basispädagogischen Fragestellungen aufzugehen schien: Hier eine Theorie ohne Praxis, dort eine Praxis ohne Theorie.

Systematische Fragestellungen waren nicht zuletzt Opfer dieses institutionellen Zustandes: Ohne eine wirklich angemessene Berücksichtigung von dem, was zur Propädeutik verkümmerte, konnte sich eine »systematische« Musiktheorie innerhalb der universitären historischen Musikwissenschaft ebensowenig entfalten wie im basispädagogisch- und handwerksorientierten »Tonsatz«-Unterricht der Musikhochschulen. Historie war der gemeinsame Nenner beider »Musiktheorien«: Die universitäre Musikwissenschaft beschäftigte sich fast ausschließlich mit der Geschichte der Musiktheorie, die Hochschulmusiktheorie differenzierte die »Unterweisung im Tonsatz« an der Kompositionsgeschichte. Die Gründung der *Gesellschaft für Musik und Ästhetik* und der gleichnamigen Zeitschrift (1997) war ein erster Versuch, die institutionelle Spaltung zu überwinden und die Musiktheorie aus ihrer »wissenschaftlichen Isolation« (Editorial) zu holen. Zwischen 1997 und 2000 vertrat sie erstmals die deutsche Musiktheorie im Verbund der europäischen Gesellschaften für Musiktheorie. Die interdisziplinäre Ausrichtung der Gesellschaft und der Zeitschrift, die keinen Platz für »berufsständische« Diskussion und Information zuließ, konnte aber den umfassenden Anforderungen einer fachspezifischen Organisation alleine nicht genügen. Aus diesem Grunde wurde im Jahre 2000 in Berlin nach Vorbild anderer europäischer Länder die *Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie* ins Leben gerufen, die erste ihrer Art in Deutschland. Der Dresdner Kongreß war ihr Gründungskongreß.

*

Kongreßberichte sind ein problematisches Genre. Nicht grundlos sind sie wie die einst beliebten Festschriften unpopulär geworden. Sie gehören eher jenen vergangenen Zeiten an, als jenseits von Verlagsnöten, Computerdruck und Internet-Omnipräsenz

das Publizieren sowohl einfacher als auch schwieriger war, jedenfalls einen gänzlich anderen Charakter und wohl auch eine andere Funktion hatte. Auch den einmaligen »Gründungselan« des Dresdner Kongresses, die besondere Aura der Aufbruchsstimmung, kann kein Kongreßbericht einfangen.

Dennoch war es den Herausgebern ein Anliegen, in dieser Form Zeugnis über diesen Gründungskongreß abzulegen. Dokumentation ist unser vorrangiges Ziel. Nicht anders als in anderen Kongreßberichten steht auch hier viel Disparates nebeneinander. Doch genau diese Disparatheit hält den status quo des fachlichen Diskurses zu Beginn unserer Gesellschaftsaktivitäten fest und macht den Kongreßbericht – so glauben wir jedenfalls – zu einem authentischen Dokument unserer Fachgeschichte. Diese Vielfarbigkeit ist zweifellos *auch* Zeichen einer noch nicht abgeschlossenen »Selbstfindung«, aber sie ist auch eine spezifische Eigenheit der deutschen Musiktheorie. Inhaltliche Offenheit, undogmatisches und ideologiefreies Denken wird sicher auch in Zukunft das Bild unseres Faches prägen.

»Habent sua fata libelli«: Die Geburt dieses Buches war schwierig. Mit der Jahrhundertflut der Elbe 2002 schwammen auch die vorgesehenen Publikationsmittel davon. Und auch in der Folge wurde die Herausgabe des eigentlich schon längst fertigen Buches durch unterschiedlichste äußere Einflüsse immer wieder herausgezögert. Daß dieser Kongreßbericht schließlich doch noch erscheinen konnte, ist vor allem der finanziellen Unterstützung der *Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie* zu verdanken. Ihr sei an dieser Stelle ausdrücklich gedankt. Mein Dank gilt des weiteren meinen beiden Mitherausgebern Michael Polth und Felix Diergarten sowie der Direktion und den Kollegen von der *Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber«*, insbesondere Clemens Kühn und John Leigh, ohne deren Mithilfe dieser Kongreß nicht hätte stattfinden können. Zum Schluß aber danke ich allen Autoren dieses Bandes, die so geduldig und verständnisvoll auf sein Erscheinen gewartet haben.

Freiburg, im Sommer 2004

Ludwig Holtmeier

Von der Musiktheorie zum Tonsatz

Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches

VON LUDWIG HOLTMEIER

»Jugendlichen erklärt man den Funktionsbegriff am besten durch Hilfsvorstellungen wie: »Herr Müller ist ... Schriftführer im Reichskriegerbund, Blockwalter bei der NSV, Zellenwart beim Luftschutz, Kassenwart bei Kraft durch Freude usw.«¹

I

Wenn eine *Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie* im Jahr 2001 ihren ersten Kongreß abhält,² dann wirft das Fragen auf. Warum kommt ein solcher Kongreß im Vergleich zu anderen Ländern mit fast vierzig Jahren Verspätung? Gerade in dem Land, in dessen Sprache der Großteil der geschichtsmächtigen Theorieentwürfe des vergangenen Jahrhunderts geschrieben wurde – man denke nur an Riemann, Schenker, Kurth und Schönberg? Warum bestand anscheinend über Jahrzehnte hinweg kein Bedürfnis nach fachlichem Austausch und einem hochschulübergreifenden Forum?

Liegt es an einem den Musiktheoretikern angeborenen Monadentum, das den Aufbau eines fachspezifischen Geschichtsbewußtseins unmöglich macht, wie es einem weitverbreiteten Urteil entspricht, das schon Hugo Riemanns Lehrer, der Philosoph Hermann Lotze, 1868 festhielt. Ihm fiel der »Mangel einer Tradition« auf und irritiert notierte er, daß »jeder neue [musiktheoretische] Versuch unbekümmert um seine Vorgänger wieder in die Tiefe des eigenen Gefühls zurück[geht] und einen neuen glücklichen Griff nach dem [wagt], was andere vielleicht schon ebenso sicher oder unsicher erreicht hatten.«³

Über hundert Jahre später beklagt auch Carl Dahlhaus einen Mangel an akademischer Kultur und Tradition: »Eine Disziplin aber, die einstweilen ... den Zugang zu akademischen Institutionen, die eine reguläre wissenschaftliche Entwicklung verbürgen, nicht fand, setzt sich unwillkürlich der Gefahr aus, zwischen Mediokrität und Sektierertum hin- und hergerissen zu werden: einer Mediokrität, die sich Konservatoriumszwecken anpaßte, und einem Sektierertum, das durch die soziale Isolierung in

1 Hans Joachim Moser, *Allgemeine Musiklehre. Unter gelegentlicher Benutzung des gleichnamigen Werkes von Stefan Krehl*, Berlin 1940, S. 86.

2 Bei dem folgenden Text handelt es sich um eine geringfügig veränderte Fassung meines Eröffnungsvortrages des 1. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001. Er wurde erstmals in der Zeitschrift der GMTH veröffentlicht [http://www.gmth.de/www/artikel/2003-10-02_09-36-13_1/].

3 Hermann Lotze, *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, München 1868, S. 494.

den Dogmatismus getrieben wurde.«⁴ Eine »scientific community« der Musiktheoretiker – so Dahlhaus – gebe es nicht.

Man wird Dahlhaus kaum grundsätzlich widersprechen wollen: Das einzig wirklich Kontinuierliche an der jüngeren deutschen Musiktheorie ist ihre »Unsichtbarkeit«, wie es der niederländische Musiktheoretiker Michiel Schuijer einmal formulierte,⁵ und ihre ostentative Ablehnung elementarer wissenschaftlicher und künstlerischer Präsentationsformen: von Kongressen, Veröffentlichungen bis hin zu Fachdiskussionen. Die Disziplin Musiktheorie ist ein Fach ohne Diskurs und somit ohne historisches Selbstverständnis.

Wenn man aber nicht wie Lotze und Dahlhaus an eine gleichsam genetisch veranlagte Diskursunfähigkeit der deutschen Musiktheoretiker glaubt, dann muß man nach den geschichtlichen Ursachen des Sonderwegs fragen, den das Fach hierzulande eingeschlagen hat. Es wäre zu prüfen, ob sich in der Zeit, die zwischen der Feststellung Lotzes und der Meinung Dahlhaus' liegt, tatsächlich eine Kontinuität der Diskontinuität ausmachen läßt.

Es geht mir im folgenden um den Versuch der Rekonstruktion einer Geschichte der deutschen Musiktheorie im 20. Jahrhundert.⁶ Ich wende mich dabei dem dunkelsten Kapitel der Geschichte des Faches zu. Einer Zeit, die bis auf den heutigen Tag prägend für unser Fach ist. Es soll dabei nicht hinter den Stand einer Forschung zurückgefallen sein, die über den Enthüllungsjournalismus der ersten Phase längst hinaus ist:⁷ Es geht nicht darum, die schmutzige, nationalsozialistische Wäsche von Hermann Grabner, Wilhelm Maler, Paul Schenk, Hermann Erpf oder Fritz Reuter zu waschen, sondern darum, Biographisches in einen ideen- und institutionengeschichtlichen Zusammenhang zu stellen. Es geht nicht um die vordergründige Jagd auf vermeintliche Nazis oder um persönliche Schuldzuweisungen (die derzeitige Quellenlage würde eine differenzierte Erörterung dieser Fragen gar nicht gestatten), sondern um die Verfolgung der Spuren, die der Nationalsozialismus in den Inhalten und Strukturen unserer Disziplin hinterlassen hat.

Am deutlichsten läßt sich dieser Einfluß an einer Äußerlichkeit ablesen: Nach 1945 ist an die Seite der alten »Musiktheorie« der neue Begriff des »Tonsatzes« getreten. Natürlich ist der Begriff des »Tonsatzes« keine Erfindung der Nazis, aber im Nationalsozialismus gelingt ihm der endgültige Aufstieg zur Fachbezeichnung. In den 50er Jahren schließlich hat er an vielen Hochschulen den Begriff der Musiktheorie

4 Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Darmstadt 1989, S. 30.

5 Michiel C. Schuijer, *Muziektheorie in onderzoek*, Tijdschrift voor Muziektheorie 3 (1997), S. 251. Das ist natürlich nicht nur ein deutsches Phänomen. Vgl. dazu Ludwig Holtmeier, *Nicht Kunst? Nicht Wissenschaft? Zur Lage der Musiktheorie*, *Musik & Ästhetik* 1/2 (1997), S. 119–146; ders., *Music Theory between Arts and Science*, *Tijdschrift voor Muziektheorie* 4 (1999), S. 222–226.

6 Will das Fach eine eigene Identität gewinnen, dann kommt der Rekonstruktion und Analyse seiner geschichtlichen Bedingungen eine ausschlaggebende Bedeutung zu: Es gibt keine Identität ohne Geschichtsbewußtsein. Man muß wissen, woher man kommt, um zu wissen, wo man steht.

7 Es ist nicht möglich, die in sich sehr differenzierte Forschung zur Musik im Dritten Reich in Kürze darzustellen. Deutlich ist zu erkennen, daß der erhobene Zeigefinger und das Pathos von einst einer nüchterneren aber in der Sache nicht weniger schonungslosen Betrachtungsweise gewichen ist, die die großen politischen und ideengeschichtlichen Verläufe nicht aus den Augen verliert.

gänzlich verdrängt. Er ist trotz seines archaisierenden Klanges ein moderner Begriff. Er entstand nicht, wie man vermeinen könnte, im 18. Jahrhundert als Analogiebildung des gängigen »Tonsetzers«. Diese Aufgabe übernahm wohl der Begriff des »Tonstücks«. Aber seine klangliche Nähe zu Begriffen des deutschen musikalischen Barocks scheint seinen erstaunlichen Aufstieg nicht unerheblich begünstigt zu haben. Der Begriff entsteht zu Anfang des 19. Jahrhunderts, wo er eine eher ephemere Existenz führt. Ab 1900 erscheint er immer häufiger, zuerst als ein simples Synonym für »Satz«, bis er unter dem Einfluß der gebrauchsmusikalischen und singbewegten Strömungen zum Überbegriff der klassischen Disziplinen Kontrapunkt und Harmonielehre aufsteigt. Nach der »Gleichschaltung« der Hochschulen schließlich ist der schon Mitte der 20er Jahre verhalten einsetzende Aufstieg zur Fachbezeichnung vollzogen. Es liegt auf der Hand, was der »sachlichen« und »gebrauchsmusikalischen« Moderne der 20er Jahre an diesem Begriff so gefiel. »Tonsatz« ist gleichsam entsubjektiviert, das Gegenteil des romantischen Werkbegriffs, »Tonsatz« betont das Handwerkliche, das Objektive und vor allem ist er als archaisierender moderner Begriff unbelastet vom verhassten 19. Jahrhundert. Seinen Höhepunkt erlebt der Begriff 1937, als Hindemith ihn in seiner *Unterweisung im Tonsatz* als Synonym für »Komposition« einsetzt. Aus ähnlichen Gründen erfreute er sich auch im Nationalsozialismus großer Beliebtheit. Aber dort wird sein begrifflich-immanentes Protestpotential instrumentalisiert, um den verhassten Begriff der »Theorie« zu verdrängen, der dem erklärten Antiintellektualismus der Nationalsozialisten unerträglich war.

Exkurs I

Eine differenzierte Begriffsgeschichte kann hier nicht dargelegt werden. Es ist mir wichtig zu betonen, daß »Tonsatz« kein moderner *Kunst*-Begriff ist, sondern bereits im 18. Jahrhundert bekannt und zu Beginn des 19. Jahrhunderts geläufig war. Gottfried Weber spricht von der »harmonische[n] Structur eines Tonsatzes«,⁸ auch Sechter nennt gleich zu Beginn des zweiten Bandes von *Die Grundsätze der musikalischen Komposition* (Leipzig 1854) den »reinen Tonsatz« (*Vorrede*, S. III), und fast ein halbes Jahrhundert später spricht Riemann ganz selbstverständlich (im dritten Band seiner *Großen Kompositionslehre* von 1903) von der »freien Beweglichkeit des Tonsatzes« (S. 44). Der Begriff erscheint im allgemeinen aber sporadisch und keineswegs in der universalen Bedeutung, die er im Laufe des 20. Jahrhunderts angenommen und bis heute beibehalten hat. Wenn Czerny in seiner deutschen Übersetzung/Bearbeitung des *Traité de haute composition musicale* von Antoine Reicha (Wien 1832) im Untertitel vom »höheren Tonsatz« spricht, dann ist damit »Satztechnik« gemeint – durchaus im Sinne von »Arrangement«, »Einrichtung«, nicht anders, als wenn um 1900 in den unzähligen Notenausgaben von usuellen Liedgesängen (»für Gesang, Klavier u. Harmonium«) vom »vierstimmigen leicht spielbaren Tonsatz« oder gar »natürlichem Ton-

8 Gottfried Weber, *Vorrede zur ersten Auflage*, in: ders., *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst, zweite durchaus umgearbeitete Auflage*, Mainz 1824, S. XXI.

satz» die Rede ist. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts löst sich der Begriff von dieser engeren Bestimmung und wird wirklich populär. Sicherer Indiz dafür ist sein Erscheinen in Titeln von Lehrbüchern wie Otto Tierschs *Kurzem praktischen Lehrbuch für Klaviersatz und Accompagnement (gegründet auf des Verfassers Harmonielehre) oder vollständiger Lehrgang des Generalbaßspiels und des homophonen Tonsatzes für Klavierinstrumente in 24 Übungen* von 1881 oder Riemanns *Katechismus der Harmonielehre* von 1890, der ab der dritten Auflage (1906) *Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre* hieß (in den posthumen Auflagen mußte »Katechismus« dem zeitgemäßerem »Handbuch« weichen) und den Untertitel: *praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz* führte. Besondere Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang Ludwig Busslers verbreiteter *Praktischer musikalischer Kompositionslehre in Aufgaben* (1878) zu, deren erster Band *Lehre vom Tonsatz* hieß, und die nach der *Harmonielehre* dem folgenden *Strengen Satz* einen Band *Contrapunkt und Fuge im freien Tonsatz* gegenüberstellt. Dieses Lehrbuch dürfte zur Verbreitung des Begriffs entscheidend beigetragen haben.

Auch als Bezeichnung für die Hochschuldisziplin ist der Begriff »Tonsatz« schon in den 20er Jahren im Spiel. Es kann aber mit relativ großer Sicherheit davon ausgegangen werden, daß er sich an den deutschsprachigen Hochschulen erst nach 1933 festsetzte. Unschöne Neologismen wie »Tonsatzlehre«, »Tonsatztechnik« oder gar »Tonsatzanalytik« verbreiten sich erst nach 1945. Als eigentliche Heimat der Begriffe »Tonsatz« und »Tonsatzlehre« dürfen die »gebrauchsmusikalischen« 20er Jahre gelten. Schon in einer Übersicht über die Lehrfächer des Leipziger Konservatoriums von 1926 dient der Begriff »Tonsatzlehre« als Überbegriff des kompositorisch-theoretischen Fächerkanons (wobei festzuhalten ist, daß auch die »Musikalische Analyse« und die »Methodik des musiktheoretischen Unterrichts« als eigenständige Fächer fungieren). Solche Funde, markante Zeichen des sich vollziehenden Wandels, können allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, daß die klassische Bezeichnung der Hochschuldisziplin vor dem Dritten Reich immer noch »Musiktheorie« war. In einer *Übersicht über das Unterrichtsgeld* des Leipziger Konservatoriums vom Februar 1933 heißt das Pflichtfach, das ein Instrumentalist zu belegen hat, noch »Theorie«. Der angehende Komponist studiert »Theorie und Komposition«. In den Satzungen der nunmehr »Staatlichen Hochschule« vom August 1941 (»im nationalsozialistischen Geiste bis zur künstlerischen Reife«) gibt es dann schon eine *Abteilung* »Komposition und Tonsatz«, der Begriff der »Musiktheorie« ist bereits ganz verschwunden. Im Studienverzeichnis von 1944 schließlich heißt es mit veränderter Priorität gar »Tonsatz und Komposition«, von Musiktheorie ist auch hier keine Rede. Nach 1945 kehrt der Begriff der Musiktheorie wieder zurück: 1950 gibt es in Leipzig nun eine *Abteilung* »Tonsatz«, die als *Unterabteilungen* die Fächer »Komposition« und »Theorie« umfaßt: Die ursprünglichen Verhältnisse haben sich umgekehrt.⁹ Am Dresdner Konservatorium, an dem noch vor einigen Jahren die Geschichte der Musiktheorie als »Geschichte des Tonsatzes [sic!]« gelehrt wurde, vollzog sich der Begriffswandel sozusagen von heute auf mor-

9 Gesine Schröder, der ich entscheidende Informationen verdanke, sei an dieser Stelle gedankt.

gen mit der feindlichen nationalsozialistischen Übernahme des privaten Konservatoriums im Jahre 1937.¹⁰ Daß diese hier prononciert und einsinnig als Niedergang beschriebene Entwicklung, die sich an anderen deutschsprachigen Hochschulen in ähnlicher Weise vollzog, auch mit einer institutionellen Emanzipationsbewegung und Identitätsfindung des Faches einherging, kann hier nur angedeutet werden.

Gegen Ende des Kriegs, wahrscheinlich 1944, schrieb Hermann Grabner einen Artikel, der sich in seinem Nachlaß befindet und der meines Wissens unveröffentlicht blieb.¹¹ Er beginnt mit folgenden Worten:

»Das Wort ›Musiktheorie‹ ist in den letzten Jahren derart in Misskredit geraten, dass es vielfach durch Begriffe wie ›Musiklehre‹, ›Satzlehre‹, ›Tonsatz‹ und dergleichen ersetzt wurde, die den Gegensatz zwischen einer in abstraktem mechanistischem Denken ergrauten Lehre und einem mit der Praxis in inniger Verbindung stehenden lebendigem Erfassen der Kunst zum Ausdruck bringen soll. Damit ist nun keineswegs ein in Dogmen erstarrter Begriff durch einen lebensvolleren und besseren ersetzt worden, denn die neue[n] Bezeichnungen lassen nur allzu deutlich erkennen, in welches Teilgebiet sich eine ursprünglich sehr reiche Lehre spezialisiert hat. Theorie setzt ... ein weit über die Satzlehre hinausgehendes Wissen und Beurteilungsvermögen voraus, das nur durch Studium aller Teilgebiete erworben werden kann. Theorie ist wichtigste und unerlässliche Brücke zur Werkbetrachtung und jeder Weg, mag er nun Ziel in Werkwiedergabe, Werkeinrichtung oder Werkschöpfung haben, geht über die Werkanalyse.«¹²

Grabners Artikel trägt den Titel *Zur Methode der musikalischen Analyse*. Grabner versucht in diesem Text noch einmal seine Vision eines modernen analyse-orientierten Musiktheorie-Unterrichts zu formulieren, wie er es bereits in seiner Schrift *Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und ihre Bedeutung für die praktische Analyse* von 1923 und

10 Vgl. hierzu Hans John, *Das Dresdner Konservatorium 1933 bis 1945. Eine Dokumentation*, in: Hanns-Werner Heister/Matthias Herrmann (Hg.), *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert, Teil 2: Von 1933 bis 1966*, Laaber 2002.

11 Hermann Grabner, *Zur Methode der musikalischen Analyse*, Nachlaß von Hermann Grabner am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bochum, ohne Signatur.

12 Die Nazis haben die Entwicklung, die Grabner hier beschreibt, zum Abschluß gebracht. Dennoch sollten trotz der Dominanz institutionen- und machtpolitischer Gründe wissenssoziologische Prozesse und ›inhaltliche‹ Motive nicht aus den Augen verloren werden. Die Disziplin saß von Anbeginn zwischen den Stühlen, und die Spannung zwischen Handwerkslehre auf der einen und »Theorie« auf der anderen gehört zu den Grundkonstituenten des Faches. In seinen späten Schriften wies Hugo Riemann darauf hin, daß der ›geschlossene‹ Begriff der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts kaum noch haltbar sei. Zwar warnt er vor der Isolation der »Unterweisung im Tonsatz« und »dem banausischen Zynismus bloßer Dressur zu technischer Routine« (*Grundriß der Musikwissenschaft*, 4. Aufl., Leipzig 1928, S. 86), dennoch sei die Musiktheorie spätestens seit ihrem musikpsychologischen »turn« unwiederbringlich in eine »spekulative Theorie der Musik« und eine »Fachlehre (Musiktheorie im engeren Sinne)« zerfallen. Beide gingen allenfalls auf in der »Musikästhetik«. Sie sei »letzten Endes mit der Musiktheorie identisch, ... jedenfalls die höhere wissenschaftliche Form der für die Einführung des Tonkünstlers in die Praxis seiner Kunstübung bestimmten Unterweisung im Tonsatz ... (spekulative Theorie der Musik)« (a. a. O., S. 15). Die Fachlehre ist ihm in diesem Sinne eine »angewandte Musikästhetik«.

seinem *Lehrbuch der musikalischen Analyse* von 1926 getan hatte.¹³ Was Grabner beobachtete und kritisierte, war das, was sich im Begriffswandel des Faches (Tonsatz) widerspiegelte: Das Ersetzen des Ganzen durch eine Teildisziplin, das Verschwinden musiktheoretischer Reflexion und die Machtergreifung eines gebrauchsmusikalisch zubereiteten und den nationalsozialistischen Gesellschaftsbedingungen angepaßten Praxisbegriffs, kurz: das Verschwinden der »Theorie« aus der Musiktheorie. Dieser kritische Text ist deshalb besonders interessant, da sein Autor für genau den Niedergang des Faches, den er hier beklagt, einsteht und Verantwortung trägt – wie neben ihm vielleicht nur noch Wilhelm Maler und Paul Schenk.

Es ist hier nicht der Raum, detailliert den Niedergang des Faches zu beschreiben. Um das ganze Ausmaß des Traditionsverlusts zu erfassen, müßte hier die Geschichte der Riemann-Rezeption en détail ausgebreitet werden.¹⁴ Aber ich will versuchen eine Skizze zu zeichnen. Die deutsche Riemann-Rezeption verlief grob gesagt in zwei Phasen: Einer ersten zwischen 1905 und 1920, die vor allem durch die Lehrbücher und Diskussionsbeiträge von Rudolf Louis, Georg Capellen, Bernhard Ziehn, Johannes Schreyer und Eugen Schmitz bestimmt wurde, und einer zweiten, die von Ernst Kurth beherrscht wurde. Idealtypisch ließen sich die beiden Phasen unter die Stichworte »Monismus/Sechterismus« und »Linearität/Psychologie« stellen. Niemals ist in Deutschland mehr über Musiktheorie geschrieben worden als in den Jahren zwischen 1900 und 1930. Schon die reine Quantität an Lehrbüchern, Artikeln und Streitschriften ist beeindruckend. Wenn es überhaupt je eine Zeit gab, in der man von einem genuin musiktheoretischen Diskurs sprechen konnte, oder doch zumindest von einem, der gerade dabei war sich deutlich herauszubilden, dann in dieser Zeit. Hier wird auch zum ersten Mal eine Diskussion über die Rolle und das Selbstverständnis des Faches Musiktheorie geführt. Die bisher einzige *Methodik des musiktheoretischen Unterrichts* entsteht 1929.¹⁵ In den zwanziger Jahren etabliert sich auch das Fach der Gehörbildung und der musikalischen Analyse an den Konservatorien. Niemals wurde in der deutschen Musiktheorie entspannter und zivilisierter diskutiert als zwischen 1915 und 1930.¹⁶ Grabner, Maler, Reuter und Paul Schenk entstammen diesem Umfeld. Es genügt, Grabners Riemann-Schrift von 1923 zu lesen, um seine solide Verankerung im musiktheoretischen Diskurs der Zeit und seine souveräne Verfügung über den zeitgenössischen Kanon theoretischen Denkens zu erkennen.

II

Was blieb von diesem reichen Leben nach 1945?

13 Hermann Grabner, *Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und ihre Bedeutung für die praktische Analyse*, München 1923; ders., *Lehrbuch der musikalischen Analyse*, Leipzig 1926.

14 Ludwig Holtmeier, *Zur Riemann-Rezeption*, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 2: Musiktheorie*, hg. v. Helga de la Motte-Haber u. Oliver Schwab-Felisch, Laaber 2004 (i. V.).

15 Fritz Reuter, *Methodik des musiktheoretischen Unterrichts*, Stuttgart 1929.

16 Obwohl sich auch hier ein der deutschen Musiktheorie eigener »fundamentalistischer« Ton ausmachen läßt.

»Nach dem Krieg gab es Wilhelm Maler, Wilhelm Maler und Wilhelm Maler.«¹⁷ Dieser Ausspruch eines führenden Musiktheoretikers unserer Zeit faßt die Situation zusammen: Nach 1945 präsentiert sich die deutsche musiktheoretische Landschaft tatsächlich in einer verblüffenden Einheitlichkeit und erschreckenden Armut. Ich werde im folgenden kursorisch Aspekte dieses Theorieverlustes benennen:

1. Die beiden Musiktheoretiker, die vor dem Krieg im Mittelpunkt der deutschen theoretischen Diskussion standen, Riemann (während über 30 Jahren) und Kurth (15 Jahre lang), sind in der Musiktheorie der Nachkriegszeit fast nicht mehr präsent. Bis auf den heutigen Tag hat keine zweite Riemann- bzw. Kurth-Rezeption der deutschen Musiktheorie stattgefunden – jedenfalls keine bewußte. Von den unzähligen immer wieder aufgelegten und bearbeiteten Katechismen und Handbüchern Riemanns wird es nach dem Krieg keine einzige Neuauflage mehr geben. Riemanns Hausverlag Hesse verlegte nach dem Krieg exklusiv Grabners *Handbuch der Harmonielehre*, das gleichsam den ganzen Riemann ersetzt.¹⁸ In Malers monistischer Funktionstheorie wird nach dem Krieg nicht einmal mehr auf Riemann verwiesen.

Lehrbücher, die von Kurths psychologischer Musiktheorie beeinflußt waren, wie Grabners *Der lineare Satz*, die *Melodielehren* von Waldemar Woehl, Ernst Toch und Karl Blessinger, Reichenbachs *Formenlehre*, um nur einige zu nennen, spielen nach 1945 keine Rolle.¹⁹ Die »Linearitäts«-Diskussion wird nicht wieder aufgegriffen. Auch die vom Kurthismus stark beeinflußte »lebensreformerische« Musikpädagogik wird nicht weiter diskutiert, wie auch die musikpädagogische methodische Diskussion des Faches Musiktheorie nicht weitergeführt wird.²⁰

2. Heinrich Schenker spielt in der deutschen Musiktheorie nach 1945 bekanntermaßen keine Rolle mehr. Die Lehre Schenkers ist relativ spät in den deutschen musiktheoretischen Diskurs getreten.²¹ Daß im Vorkriegsdeutschland aber *überhaupt* keine Rezeption stattgefunden habe, ist eine Legende. Blessinger, Grabner, Maler verweisen auf Schenker. Schenkersche Begriffe wie »Prolongation«, »Tonikalisierung«

17 So Clemens Kühn in einer Diskussion über die deutsche Nachkriegsmusiktheorie an der Dresdner Musikhochschule im März 2001.

18 Das Verschwinden des vielfältigen und ausdifferenzierten deutschsprachigen musiktheoretischen Literaturangebots gehört zu den auffälligsten Entwicklungen der Nachkriegszeit. Zum einen hängt dieses Verschwinden mit dem hier beschriebenen »inhaltlichen« Niedergang zusammen, zum anderen sind auch ganz äußerliche Gründe dafür verantwortlich. Viele Verlage überlebten den Krieg nicht, wurden verkauft bzw. stellten ihr Programm nach dem Krieg radikal um etc. Eine eingehende Untersuchung dieser Umstände steht noch aus.

19 Hermann Grabner, *Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunktes*, Stuttgart (Klett) 1930; Waldemar Woehl, *Melodielehre*, Leipzig 1929; Ernst Toch, *Melodielehre. Ein Beitrag zur Melodielehre*, Berlin 1923 (vgl. dazu Luitgard Schader, *Ernst Toch und Ernst Kurth*, Musiktheorie 1 (2003), S. 51–64); Karl Blessinger, *Melodielehre und Einführung in die Musiktheorie*, Stuttgart 1930; ders., *Grundzüge der musikalischen Formenlehre*, Stuttgart 1926; Hermann Reichenbach, *Formenlehre der Musik, 1. Buch/1. Teil*, Wolfenbüttel/Berlin 1929.

20 Natürlich gibt es genügend Gründe, sich kritisch zu Riemann und Kurth zu stellen. Vieles – gerade am Riemannschen Denken – hat sich historisch überholt und erledigt. Mir scheinen aber gerade die *nicht* wissenssoziologisch motivierten Gründe des Verschwindens von Kurth und Riemann besonders hervorzuheben zu sein. Die Musiktheorien Riemanns und Kurths wurden gerade nicht im Diskurs »überwunden« oder »eingeholt« (dazu hätte man sie weiterdenken müssen), sondern führten und führen im Untergrund ein um so zäheres Leben, je mehr sie aus dem musiktheoretischen Bewußtsein verschwanden.

21 Daß seine frühe Harmonielehre fast ohne Einfluß blieb, hatte auch ganz handfeste inhaltliche Gründe: Mit den Lehrbüchern von Louis/Thuille, Schmirz, Schreyer etc. gab es durchaus eine starke Konkurrenz gegen dieses noch wenig zukunftsweisende Werk Schenkers.

etc. haben Eingang in den deutschen musiktheoretischen Diskurs gefunden.²² Verbreitet wurde die Lehre vor allem von den Schenker-Schülern/Freunden²³ Otto Vrieslander und Herman Roth,²⁴ dessen Lehrbuch *Elemente der Stimmführung* aus dem Jahr 1926 allein schon deshalb relativ breit rezipiert wurde, weil es bei einem der einflußreichsten und progressivsten musiktheoretischen Verleger der Vorkriegszeit (Klett) erschien.

Die Rezeption Schenkers fiel direkt in die Kurthsche Lineraritätsdiskussion und die daraus resultierende ›Krise‹ der Harmonielehre (Die Grabnersche und Malersche monistische Funktionstheorie sind übrigens Ausdruck dieser Krise). Die Schenkersche Lehre hätte somit durchaus auf offene Ohren stoßen können, und es gibt keine Zeichen dafür, daß sie vor 1933 aus ideologischen oder inhaltlichen Gründen abgelehnt worden wäre.

Exkurs II

Man könnte hier die Behauptung herauslesen, die deutsche Schenker-Rezeption wäre anders verlaufen, wenn Schenker kein Jude gewesen wäre. In dem schlichten Sinne, die Nachkriegszeit habe das Verbot der Nazis einfach weitergeschrieben, ist das sicher falsch. Das Beispiel Schönbergs zeigt ja genau das Gegenteil: Die monolithische Position, die Schönberg in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts in der deutschen Kompositions- und Musikwissenschaftsszene innehatte, verdankt sich auch dem Umstand, daß er Opfer des Naziregimes, daß er Jude war. Schenkers Judentum hätte die Verbreitung seiner Lehre in Deutschland eigentlich unterstützen müssen. Um so mehr, als Schenker kein ›assimilierter‹ Jude war wie Schönberg.²⁵ Die Reaktionen auf meinen Vortrag (Oktober 2001) haben mir gezeigt, daß vielen meiner deutschen Kollegen nicht bewußt war, daß Schenker Jude war. Schenkers oft unerträglich primitive Sprache, der aggressive Tonfall im *Tonwille*, seine radikale deutsch-nationale Gesinnung und seine sich ereifernde Opposition gegen die neue Musik haben ihn in den

22 Vgl. Grabner, *Die Funktionstheorie Hugo Riemanns* (Anm. 13), S. 31 f.: »Die Entstehung der Zwischendominanten ist auf das Streben quint- und terzverwandter Klänge zurückzuführen, sich zu tonischer Bedeutung durchzurufen (Schenker spricht von ›Tonikalisierungsprozeß‹).«

23 Lehre, Leben und Schülerkreis Schenkers sind bereits verhältnismäßig gut erforscht und dokumentiert. Unter denen, die die Schenkersche Lehre in Deutschland zu verbreiten suchten, wären noch Julius Reinhard Oppel (1878–1941) in Leipzig und Felix-Eberhard von Cube in Hamburg zu nennen. Vgl. hierzu Hellmut Federhofer, *Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection, University of California*, Hildesheim/Zürich/New York 1985; William Drabkin, *Felix-Eberhard von Cube and the North-German tradition of Schenkerism*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, Nr. CXI (1984/85), S. 180–207. Die wichtigsten Forschungsergebnisse von Evelyn Fink (*Analyse nach Heinrich Schenker an Wiener Musiklehranstalten. Ein Beitrag zur Schenker-Rezeption in Wien*, in: dies., [Hg.], *Rebell und Visionär. Heinrich Schenker in Wien*, Wien 2003, S. 18–34) standen mir bei Verfassen des Vortrags noch nicht zur Verfügung.

24 Hermann Roth las im Februar 1936 die 1. Fassung von Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* Korrektur und hatte großen Einfluß auf die Entstehung des Buches. Niemals hat er aber dabei versucht, Hindemith im Sinne Schenkers zu beeinflussen (vgl. Giselher Schubert, *Vorgeschichte und Entstehung der Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil*, in: Hindemith-Jahrbuch X; Mainz 1982, S. 42–64).

25 Vgl. Leon Botstein, *Gedanken zu Heinrich Schenkers jüdischer Identität*, in: Evelyn Fink (Hg.), *Rebell und Visionär. Heinrich Schenker in Wien*, Wien 2003, S. 18–34.

Augen vieler geradewegs ins Lager der Nazis gestellt.²⁶ Hätte aber hinter diesem Tonfall und der konservativen Gesinnung die ganze Theorie verschwinden können, wenn das Verbrechen an den Juden nicht begangen worden wäre? Das Thema war heikel und man reagierte überempfindlich: Zwischen dem radikalen ›teutonischen‹ Nationalismus des jüdischen ›besseren Deutschen‹²⁷ und dem Nationalismus und Rassismus der Nazis wurde nicht unterschieden. Das Dritte Reich hat dazu geführt, daß in Deutschland der Politiker Schenker den Theoretiker auslöschen konnte.

Aber entscheidender noch scheint mir der Gedanke zu sein, den ich im Haupttext verfolge: Wenn Rudolf Schäfke in seiner *Geschichte der Musikästhetik* Schenker und Kurth bereits 1934 in einem Atemzug als »Energetiker« bezeichnet,²⁸ so ist das keineswegs so abwegig, wie es im ersten Moment erscheinen könnte. In einem sehr allgemeinen Sinne tendierten fast alle wichtigen Theorien in die gleiche Richtung: Die klassischen »vertikalen« tonalen und harmonischen Erklärungsmodelle befanden sich in der Krise. Man arbeitete an ›linearen‹ Reformulierungen. Schenkers Lehre wäre mit Sicherheit auf einen fruchtbaren Boden gefallen, der durch den Nationalsozialismus zerstört worden ist.

3. Die beherrschende und auflagenstärkste Harmonielehre der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – man nannte sie »die« Harmonielehre –, und die meiner Meinung nach von ihrem theoretischen Anspruch her bis auf den heutigen Tag unübertroffen ist, verschwand nach 1945 so sang- und klanglos von der Bildfläche, als habe es sie niemals gegeben. Die Rede ist vom sog. »Louis/Thuille«, der Harmonielehre von Rudolf Louis.²⁹ Man könnte die Louissche Harmonielehre als Höhepunkt der ersten Phase der Riemannrezeption beschreiben. Sein Versuch, den Sechterschen Grundbaß und die funktionale Logik zusammenzudenken, also die Traditionen der »Wiener« und der

26 Vgl. dazu William Drabkin, *Heinrich Schenker*, in: Thomas Christensen (Hg.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge 2002, S. 816, Anm. 8.

27 Vgl. Botstein, *Gedanken zu Heinrich Schenkers jüdischer Identität* (Anm. 25), S. 13.

28 Vgl. Lee Rothfarb, *Energetics*, in: Christensen (Hg.), *The Cambridge History of Western Music Theory* (Anm. 26), S. 927.

29 Es darf als relativ sicher gelten, daß der weitaus bedeutendste Teil der Harmonielehre von Rudolf Louis stammt. Louis erwähnt mehrfach, daß Ludwig Thuille lediglich die Beispiele verfaßt habe, und es gibt keinen Grund, an seinen Aussagen zu zweifeln (vgl. hierzu auch Max Schillings Besprechung (Die Musik 23 [1906/7], S. 365–369). Thuille, der im Jahr des Erscheinens der Harmonielehre (1907) überraschend verstarb, war in München sehr beliebt und angesehen, Louis hatte sich als Kritiker der »Münchner Neuesten Nachrichten« als radikaler und polemischer Wagnerianer, Neudeutscher und Regerhasser viele Feinde gemacht. Immer wieder wurde versucht, Louis' Leistung zu relativieren und seinen Anteil an der Arbeit zu schmälern. So heißt es in der bisher einzigen Thuille-Biographie: »Auch über den Anteil der beiden Verfasser sind nicht ganz zutreffende Vermutungen aufgestellt worden, die dahin gingen, daß der theoretische Teil mehr oder weniger ausschließlich von Louis herrühre, von Thuille dagegen nur die Aufgaben und Beispiele ... Dem gegenüber ist zu betonen, daß auch die in dem Buch vertretenen theoretischen Ansichten mindestens ebensowohl geistiges Eigentum Thuilles wie Louis' sind ... Entstanden ist das Werk in vielen ausgedehnten Besprechungen, deren schließliche Formulierung (aber auch nicht mehr) dann Louis übernommen hat, von dem auch wohl die Thuille fernliegenden musikhistorischen und philosophisch-ästhetischen Exkurse herrührten mögen.« (Friedrich Munter, *Ludwig Thuille*, München 1923). Abgesehen davon, daß gerade die »musikhistorischen und philosophisch-ästhetischen Exkurse« bzw. die grundsätzlich *theoretische* Annäherung des ausgebildeten Philosophen Louis diese Harmonielehre über die anderen bedeutenden Harmonielehren der Zeit erhebt, bestätigt auch der Verlagsvertrag, daß Louis den Löwenanteil an der Arbeit geleistet hatte. Aus einem Schreiben Louis' an die Witwe Thuilles geht hervor, daß Louis 2/3 der Erlöse aus der *Harmonielehre* zustanden (Brief v. 23. Mai 1913, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. Ana 493.I.3).

»Leipziger« Harmonielehre miteinander zu verbinden, wirkte stilbildend auf seine Nachfolger.³⁰ Pointiert ließe sich sagen, daß Louis bereits 1907 das in einer praktischen Harmonielehre umsetzt, was Ernst Kurth 1913 in seinen *Voraussetzungen der theoretischen Harmonik* theoretisch einklagt.³¹ Noch Grabner, der später entscheidend an der Beseitigung der Louisschen Komplexität beteiligt war, fühlt sich 1923 wie selbstverständlich diesen Zielen verpflichtet: »Die gegen das Stufensystem erhobenen Einwände haben mit dem von Andreas Sorge begründeten und von Simon Sechter ausgebauten System der akkordlichen Terzkonstruktion nichts zu tun. Dem Leser wird nicht entgehen, daß die Tendenz dieses Büchleins ein Vermittlungsversuch zwischen Sechter und Riemann ist.«³² Louis ersetzt bzw. erweitert den Riemannschen Begriff der »Scheinkonsonanz« um den der »Auffassungsdissonanz«.³³ Er versucht damit die konkurrierenden harmonischen Systeme auf Grundlage wahrnehmungstheoretischer Begriffe zu synthetisieren. Der Weg, den Kurth bis zu seiner Musikpsychologie weitergehen sollte, findet sich bei Louis vorgezeichnet. Hellmut Federhofer bringt das Louissche Akkordverständnis mit der Schenkerschen Schichtenlehre in Verbindung: Louis stelle heraus, daß es »akkordliche Gebilde gibt, deren Bedeutung sich nicht durch eine allenfalls mögliche Stufen- oder Funktionsbezeichnung, sondern erst aus der Erkenntnis einer schichtenmäßigen Struktur ergibt. An sich identische Akkorde können in Abhängigkeit von der Stimmführung verschiedenen Stellenwert im Satzverlauf einnehmen.«³⁴ Tatsächlich: In Louis' Begriffen der primären und sekundären Akkordbedeutung, der harmonischen Durchgangs- und »Zwischenharmonien«, der primären und sekundären Fundamente etc. erreicht funktionstheoretisches Denken eine unerreichte Differenziertheit.³⁵

Exkurs III

4. Die Lehrbücher nach 1945 haben eine andere Form und pflegen einen anderen »Stil«. Verglichen mit den kurzen, knappen Anweisungen Malers, Lehmacher/Schröders, Schenks und Grabners (im *Handbuch*) wirken sogar komprimierte Harmonielehren wie die von Eugen Schmitz oder Fritz Rögely weitschweifig.³⁶ Aber nicht nur die Verdrängung des Textes und das Verschwinden theoretischer Begründungen fällt auf. Auch die »Gegenstände« der Harmonielehre haben sich geändert. Leitbild

30 Hugo Riemann spürte sofort, daß hier ein bedeutendes Werk in funktionstheoretischer Tradition vorlag, das seine verschiedenen pädagogischen Veröffentlichungen zur Harmonielehre verdrängen könnte. Der Versuch, den funktionstheoretischen Ansatz mit dem Sechterschen Grundbaß zu verbinden, erschien ihm als Feigheit vor dem Feind, wobei ihm besonders die Beibehaltung der römischen Stufenzahlen ärgerte (Hugo Riemann, *Eine neue Harmonielehre*, Süddeutsche Monatshefte [April 1907], S. 500–504).

31 Ernst Kurth, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, Bern 1913.

32 Grabner, *Die Funktionstheorie Hugo Riemanns* (Anm. 13), S. 6, Anm.

33 Ein Begriff, den Dahlhaus übrigens durchgehend Riemann zugeschrieben hat.

34 Hellmut Federhofer, *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker*, Wien 1981, S. 31.

35 Vgl. hierzu Ludwig Holtmeier, Artikel *Rudolf Louis*, MGG 2 und ders., *Zur Riemann-Rezeption* (Anm. 14).

36 Eugen Schmitz, *Harmonielehre als Theorie und Geschichte der musikalischen Harmonik*, Kempten/München 1911; Fritz Rögely, *Harmonielehre*, Berlin 1910.

der Nachkriegslehren von Maler, Schenk und Grabner ist das *Volkslied*, das in den Harmonielehren vor 1933 zwar durchaus eine Rolle spielt, keinesfalls aber eine zentrale. Ein Großteil der Vorkriegsharmonielehren arbeitet mit speziell zu Übungszwecken geschriebenen Baß- bzw. Sopranmelodien. Diese Tradition lebt in den romanischen Ländern ungebrochen fort. In Deutschland ist sie nach dem Krieg zugunsten des Volkslieds zwar nicht völlig beseitigt, aber doch stark zurückgedrängt worden.³⁷

Den gewandelten Stil kann man auch daran ablesen, daß die Demonstration harmonischer Sachverhalte an Notenbeispielen fast gänzlich wegfällt. Ende des 19. Jahrhunderts wird es üblich, Satzregeln anhand von Beispielen zu erläutern.³⁸ Zu nennen wären hier die *Akkordlehre* von Joseph Leibrock (1875), ferner die *Harmonie- und Modulationslehre* von Bernhard Ziehn (1888).³⁹ Aber auch Ebenezer Prouts Schriften wirkten stilbildend,⁴⁰ später dann die Harmonielehre von Louis/Thuille. Edgardo Codazzis und Guglielmo Andreolis *Manuale di Armonia* enthält über 900 Notenbeispiele.⁴¹ Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang auch Georg Harens *Modulationslehre* von 1931, die noch ganz in dieser Tradition steht, und G. Bas' Formenlehre von 1913.⁴² Johannes Schreyer forderte in seiner populären Harmonielehre zu Beginn des Jahrhunderts am nachdrücklichsten eine analyse-orientierte Harmonielehre.⁴³

Der Kurthismus schließlich verstärkte diese Tendenz: Die Stilanalyse Kurths operiert zwar mit physikalischen und psychologischen Naturgesetzen (durchaus im Sinne Riemanns), betrachtet dabei aber das geschlossene Werk eines Komponisten unter

37 Das ist sehr zugespitzt formuliert und bedürfte einer ausführlicheren Darstellung und Untersuchung. Schon für Adolph Bernhard Marx sind »weltliches Volkslied« und Choral die wichtigsten Gegenstände der praktischen Harmonielehre (vgl. den ersten Band von *Die Lehre von der musikalischen Komposition*). Auch in den vielen für die Lehrerseminare bestimmten Harmonielehren spielt das Volkslied während des gesamten 19. Jahrhunderts eine zentrale Rolle. Hinzu kommt, daß gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit der »Lebensreform-« und der ihr zugehörigen »Jugendmusikbewegung« das Volkslied verstärkt in den Vordergrund tritt (vgl. Hilmar Höckner, *Die Musik in der deutschen Jugendbewegung*, Wolfenbüttel 1927). Es ist aber dennoch kein exklusiv deutsches Phänomen. Diese Entwicklung wird durch den zunehmenden Nationalismus und das neue Interesse an »völkischer« Geschichte und Kultur in ganz Europa gefördert und erreicht nach dem ersten Weltkrieg ihren Höhepunkt. Auch in Amerika lassen sich ähnliche Entwicklungen ausmachen. Hier – wie in fast allen anderen Fällen – schafft der Nationalsozialismus nicht etwas grundsätzlich Neues, sondern er führt bestimmte Entwicklungen fort und radikalisiert sie.

38 Bob Wason spricht von einem »New Empiricism« um die Jahrhundertwende (vgl. Bob Wason, *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*, Rochester 1982, S. 101). Die ganz an Fallbeispielen orientierte »apokryphe« Musiktheorie jenseits des Riemannschen und Sechterschen Mainstreams, die Hans Joachim Moser nicht unzutreffend als »Kasustik« bezeichnet hat (Hans Joachim Moser, *Bernhard Ziehn* [1845–1912], Bayreuth 1950, S. 5 f.; vgl. auch Edwin von der Nüll, *Moderne Harmonik*, Leipzig 1932, S. 10 f.), ist nach dem Krieg gänzlich vergessen worden. Vgl. Holtmeier, *Kistler, Cyrill*, MGG2.

39 Ad. Jos. Leibrock, *Musikalische Akkordlehre für Lehrer und Lernende*, Leipzig 1875; Bernhard Ziehn, *Harmonie- und Modulationslehre*, Berlin 1888.

40 Ebenezer Prout, *Harmony. Its theory and practice*, London 1889; ders., *Musical Form*, London 1893, ders., *Applied forms*, London 1895, ders., *Fugal analysis*, London 1892.

41 Edgardo Codazzi/Guglielmo Andreoli, *Manuale di Armonia*, Mailand 1903.

42 Georg Haren, *Thematisches Modulieren*, Leipzig 1931; G. Bas, *Trattato di forma musicale*, Mailand 1913.

43 »Während aber Riemann als Ziel der Harmonielehre bezeichnet (vergl. sein Handbuch der Harmonielehre, 3. Auflage, Seite VII), den Schüler dahin zu bringen, »einen korrekten vierstimmigen Satz in den vier Singschlüsseln wie auch für transponierende Orchesterinstrumente in wenigen Minuten auszuarbeiten oder einen bezifferten Choral ohne Besinnen transponiert am Klavier vierstimmig zu spielen, betrachten wir als ihre wichtigste Aufgabe die *Einführung in das Verständnis der Meisterwerke* [im Original kursiv]:« (Johannes Schreyer, *Harmonielehre*, 2. Aufl., Dresden 1905, S. IV). Felix Diergarten hat auf den Zusammenhang dieser analyseorientierten Musiktheorie mit den pädagogischen Reformbewegungen hingewiesen (Artikel *Johannes Schreyer*, MGG2 [i. V.]).

wahrnehmungstheoretischen Gesichtspunkten: Die Historisierung der Harmonielehre ist eine unmittelbare Forderung, die aus der Kurthschen Musikpsychologie erwächst. Ein besonders gutes Beispiel für eine auf Literaturbeispiele gestützte Harmonielehre ist übrigens Wilhelm Malers *Beitrag zur Harmonielehre* – aber dazu später.

5. Beherrschendes Paradigma der harmonischen Analyse nach 1945 ist die »Funktionstheorie«. Funktionstheorie steht gleichsam synonym für Harmonielehre. Spätestens zu Beginn der 70er Jahre, als die letzten Widerstandsnester gefallen sind, setzen die Studenten an fast allen Hochschulen Deutschlands Malersche Funktionszeichen unter die Akkorde.⁴⁴ Ein Umstand übrigens, der sie – global gesehen – zu Exoten machte.

Das war vor 1933 noch ganz anders: Grabner schreibt in seinem Lehrbuch von 1926: »Für die Bezeichnung der Harmonik kann man sich entweder der römischen Stufenzahlen oder der Riemannschen Funktionen bedienen. Eine bestimmte Norm soll hier nicht gegeben werden.«⁴⁵ Die Harmonielehre von Louis/Thuille operiert, obwohl sie durch und durch »funktionstheoretisch« ist, mit Stufenzahlen, genauso wie die von Eugen Schmitz u. v. a. Tatsächlich ist es so, daß sich die Funktionsziffern erst gegen Ende der zwanziger Jahre langsam und gegenüber heftigen Widerständen durchzusetzen beginnen.⁴⁶

III

Was sind die Gründe für diesen Traditionsbruch?

Kurth, Schenker, Schönberg, Riemann

»Musikalisch ergab die Fortsetzung des Mahlerschen Vorganges eine totale Zersetzung unserer Musik, die zunächst ausging von jüdischen Theoretikern, wie Heinrich Schenker mit seiner sagenhaften »Urlinie« und »Substanzgemeinschaft« und Ernst Kohn gen. Kurth, aus dessen willkürlicher Bachdeutung jener schiefe Begriff des »linearen Kontrapunktes« herausdestilliert wurde, der den Ausgangspunkt so vieler see-lenlos willkürlichen Konstruktionen bildet.«⁴⁷ Diese Passage stammt aus der zweiten Auflage von Karl Blessingers *Judentum und Musik* (1944). Es ist der gleiche Münch-

44 Diese Aussage mag im ersten Moment verwundern. Weder die verbreiteten Harmonielehren von Leh-macher/Schröder (Köln) noch die von Dachs/Söhner (München) operieren mit Funktionszeichen – auch wenn beide im Kern ganz funktionstheoretisch sind. Es ist auffallend, daß sich sowohl in Köln als auch in München die Funktionszeichen schließlich durchgesetzt haben. In einem sehr allgemeinen Sinne ließe sich behaupten, daß es der Malerschen Funktionstheorie in Deutschland gelungen ist, nach dem Krieg alle anderen Formen von Harmonielehre zu überformen.

45 Grabner, *Lehrbuch der musikalischen Analyse* (Anm. 13), S. 4 f.

46 Es ist gefährlich, von der Funktionstheorie zu sprechen. Riemann selbst maß den Funktionszeichen eine entscheidende Bedeutung bei. Die Rezeption ist ihm darin aber nicht gefolgt. Viele harmonische Theorien – weltweit – haben die entscheidenden »praktischen« Gedanken der Funktionstheorie übernommen: die Idee der Stellvertretung von Klängen, die Zwischendominanten sowie die bekannten Ausnahmen von der Umkehrungsregel, der die »klassische« Stufentheorie verbindlich folgt. Auch Kurth ist in seinen Analysen Funktionstheoretiker. Vgl. dazu Ludwig Holtmeier, *Ist die Funktionstheorie am Ende?*, Tijdschrift voor Muziektheorie 5 (1999), S. 72–77.

47 Blessinger, *Judentum und Musik*, 1944, S. 124 f.

ner Blessinger, der 1933 auch die Louis/Thuillesche Harmonielehre bearbeitet und 1931 eine *Melodielehre* im Geiste Kurths veröffentlicht hat.

Mit diesem Zitat ist ein wesentlicher Grund für den Traditionsabbruch benannt: In allen einschlägigen Quellen werden Schenker und Kurth als Juden ausgewiesen. Ein Beispiel für viele mag zeigen, wie der Name Kurths ab 1933 schlagartig aus der Musiktheorie verschwand:

Als die Nazis an die Macht kamen, war Kurth der einflußreichste und wichtigste Musiktheoretiker Deutschlands. Hermann Grabner war sein treuester Anhänger. Sein theoretisches Hauptwerk *Der lineare Satz* ist ein Versuch, die Kurthschen *Grundlagen des linearen Kontrapunktes* in ein Lehrbuch der Komposition zu verwandeln.⁴⁸ Die Verehrung und Emphase, die aus diesem Buch spricht, in dem Kurth fast auf jeder Seite zitiert wird, berührt fast unangenehm. Kurth dankte Grabner seine Verehrung mit einer wohlwollenden, ja euphorischen Besprechung.

Bereits in dem Buch, das Grabner berühmt machte, in der *Allgemeinen Musiklehre* von 1924, wird Kurth eine herausragende Position zugewiesen.⁴⁹ Im vierten Teil des Buches »Die Grundbegriffe des Kontrapunktes« wird der zweite Abschnitt mit dem Kapitel »Ernst Kurths Untersuchungen über die Bachsche Linie und ihr Vergleich mit der klassischen Melodie« eröffnet. Die *Allgemeine Musiklehre* repräsentiert den umfassenden musikalischen Horizont Grabners von 1923: Das Buch enthält Notenbeispiele von Schönberg (Lieder op. 14 und op. 15), von Mahler, Braunfels, Schreker etc. Im Kapitel »Über neue Harmonik« gibt es den Paragraphen »Lockerung der Tonalität durch lineare Stimmführung«. Als Beispiel dienen zwei Ausschnitte aus Mahlers *Lied von der Erde*, deren »kühnste Zusammenklänge« Grabner in der Wirkung »prachtvoll« erscheinen.⁵⁰ Ähnlich äußert er sich zu Schönberg,⁵¹ so wie er auch in seiner Riemann-Schrift (1923) für die Neue Musik und die Erziehung zu ästhetischer Toleranz wirbt.⁵² In der dritten Auflage und der unveränderten vierten von 1942 bzw. 1943 sind die Namen und Notenbeispiele von Mendelssohn, Mahler, Schönberg, Braunfels, Louis-Thuille,⁵³ Schreker und – Kurth gestrichen. Das Beispiel aus Schrekers *Die Gezeichneten* wird durch Joseph Haas' *Elegien* ersetzt,⁵⁴ die Mahler-Beispiele durch

48 Grabner, *Der lineare Satz* (Anm. 19).

49 Ders., *Allgemeine Musiklehre als Vorschule für das Studium der Harmonielehre, des Kontrapunktes, der Formen- und Instrumentationslehre*, 1. Aufl., Stuttgart 1924.

50 A. a. O., S. 136.

51 A. a. O., S. 137.

52 Grabner, *Die Funktionstheorie Hugo Riemanns* (Anm. 13), S. 13.

53 Warum Louis/Thuille in der »Naziausgabe« der *Allgemeinen Musiklehre* nicht mehr erwähnt wird, ist schwer zu erklären. Weder Rudolf Louis noch Ludwig Thuille waren Juden. Im Gegenteil: Louis war ein fanatischer Antisemit, wie man seiner Kritik Gustav Mahlers entnehmen kann (*Die deutsche Musik der Gegenwart*, München/Leipzig 1909, S. 181 f.). Vgl. dazu Richard Isadore Schwartz' Einleitung zu seiner Übersetzung der *Harmonielehre* (*An annotated English translation of Harmonielehre of Rudolf Louis and Ludwig Thuille*, Washington 1982) und Robert Falck, *Emancipation of the dissonance*, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* VI/1 (1982), S. 106–111. Grabner war beiden wenig gewogen, da vor allem Louis in heftigster Opposition zu Reger, Grabners Lehrer, stand. Im Nachlaß Grabners findet sich ein Aufsatz, wahrscheinlich aus den 60er Jahren, in dem er sich noch über den »schärfsten Widerspruch der Louis-Thuille-Richtung« ereifert (*Regers »Modulationslehre«*, Nachlaß von Hermann Grabner [Anm. 11]).

54 Grabner, *Allgemeine Musiklehre*, 3. Aufl., Stuttgart 1942, S. 141.

solche von Kornauth und Trapp, der ›verfängliche‹ Rest durch Grabner, Reuter und Pepping. Das Kapitel »Lockerung der Tonalität durch lineare Stimmführung« heißt nun: »Die Entwicklung der Harmonik bis zur Gegenwart«, und das ursprüngliche Kapitel über den *Expressionismus*, der nun als »Zersetzungsprozeß, der die Musik der letzten Jahrzehnte einer gefährlichen Krise zuführte«,⁵⁵ beschrieben wird, wird durch ein ausgedehntes Kapitel über den *Impressionismus* ersetzt. Grabner prangert hier die »Beziehungslosigkeit der Atonalität« an, die man – und man achte auf die Wortwahl – »durch die spitzfindigsten Theorien wie ›lineare Stimmführung‹ ... nachzuweisen versuchte«. ⁵⁶ Das Kapitel über Kurth ist natürlich gestrichen. Dafür ist das Buch schon in der zweiten Auflage um den Teil »Grundbegriffe der Melodielehre« erweitert worden, in dem die Kurthsche Terminologie weiterlebt, ohne daß ihr Schöpfer genannt würde. Daß das Instrumentationskapitel um den Abschnitt »Das Orchester der Infanterie und Luftwaffe« erweitert ist, sei aus folkloristischen Gründen erwähnt (und als kleiner Verweis darauf, daß es sich bei den Grabnerschen Bearbeitungen der eigenen Werke nicht um erzwungene Zugeständnisse an die herrschenden Sitten handelt).⁵⁷

Als Grabner seine Musiklehre 1946 zum fünften Mal wiederauflegte, übernahm er weitgehend unverändert die Auflagen der 40er Jahre. Er nimmt zwar wieder je ein Beispiel von Mahler und Schönberg auf, mit ihrer Musik weiß er aber nicht mehr viel anzufangen. Ernst Kurth findet Erwähnung nur in einer kleinen Fußnote. In den folgenden Auflagen wird langsam die einst verdrängte Musik wieder aufgenommen – Kurth allerdings kann seine alte Position nicht mehr zurückerobern.⁵⁸

3. Die Eliminierung alles Jüdischen traf die deutsche Musiktheorie hart,⁵⁹ da drei der wirkungsmächtigsten Musiktheoretiker des Jahrhunderts Juden waren. Riemann

55 A. a. O., S. 147.

56 »In dieser Richtung liegen auch die Stilmittel, deren sich der Expressionismus bedient, der vor allem die vollständige klangliche Beziehungslosigkeit der ›Atonalität‹ zur Parole erhob, der ferner jede Akkordverbindung, sei sie auch noch so kakophon, als ›seelische Äußerung‹ für gerechtfertigt erklärte und deren Logik man durch spitzfindigste Theorien wie ›lineare Stimmführung‹, ›Zwölftonmusik‹ u. dgl. nachzuweisen versuchte. Freilich vergeblich! Denn alle diese Experimente bedeuten nur den zersetzenden Verfall und die Aussichtslosigkeit einer auf dieser Basis möglichen Weiterentwicklung.« (a. a. O., S. 148)

57 Grabner unterhielt beste Beziehungen zur Luftwaffenleitung. Einige Werke entstanden für und im Auftrag des Reichsluftfahrtministeriums (u. a. die *Variationen über »I bin Soldat, valler«*). Im Januar 1941 widmete die Deutsche-Militär-Musiker-Zeitung, das »einzigste Musik-Fachblatt für die deutsche Wehrmacht« (und zugleich auch »Deutsche Flieger-Musiker-Zeitung«), Grabner eine Titelgeschichte in der Reihe »Unsere Komponisten und Bearbeiter für Blasorchester«. Es handelt sich dabei um eine kurze Selbstdarstellung und ein im ganzen wenig verfängliches Plädoyer für eine »arteigene« Blasmusik (Deutsche Militär-Musiker-Zeitung 2 [1941], S. 17).

58 Mit *Musikalische Werkbetrachtung* (Stuttgart 1950), dem einzigen größeren theoretischen Projekt, das er nach dem Krieg noch in Angriff nahm, versuchte Grabner an seine Vorkriegsmusiktheorie anzuknüpfen. Hier spielt Kurth wieder eine herausragende Rolle. Das Werk erlebte aber nur eine weitere Auflage. Seine populären Lehrbücher erscheinen heute noch in der Form der 40er Jahre.

59 Diese Folgen wären im einzelnen herauszuarbeiten. Es ist klar, daß dieses Verbot nicht sofort, nicht überall in gleichem Maße und nicht radikal und flächendeckend umgesetzt wurde bzw. durchgeführt werden konnte. Eine wirklich zentrale und effektive Organisation der nationalsozialistischen Kulturpolitik gelang bekanntermaßen nie wirklich. Es finden sich einige Publikationen auch noch weit nach 1933, in denen sich die Namen Schenkers und Kurths finden. So geht Heinz Ludwig Denecke in seiner Kieler Dissertation von 1937 ganz sachlich (wenn auch völlig unbedarft) auf die Theorien Kurths und Schenkers ein (*Die Kompositionslehre Hugo Riemanns, historisch und systematisch dargestellt*, Quakenbrück 1937, S. 79 f.). Solche Funde sind auch in wissenschaftlichen Publikationen, die nicht der Reichsschrifttumskammer zur Prüfung vorgelegt werden mußten, dennoch eher Ausnahmen und in kommerziell ausgerichteten Publikationen nur selten zu finden. Unter den praktischen Lehrbü-

war der einzige rezeptionsgeschichtlich bedeutende ›arische‹ Deutsche unter den großen Theoretikern des Jahrhunderts. Aber auch seine Rezeption fand im Dritten Reich ein unrühmliches Ende. Am Beispiel Louis' und Riemanns kann man erkennen, wie tendenziell jede Theorie mit einem gewissen Anspruch untergehen mußte. Daß das Verschwinden von Louis/Thuille vorrangig politische Gründe hat, läßt sich auch daran erkennen, daß seine Harmonielehre in anderen Ländern eine Tradition begründen konnte.⁶⁰ Die Gründe, die im einzelnen dazu geführt haben, daß »Louis/Thuille« aus dem deutschen musiktheoretischen Bewußtsein verschwand, sind mir nicht bekannt. Ein Hinweis ergibt sich vielleicht aus dem Umstand, daß für die 10. Auflage der Louis/Thuilleschen Harmonielehre aus dem Jahr 1933 federführend Karl Blessinger verantwortlich war, jener bereits genannte Autor von *Judentum und Musik*.⁶¹

Diese 10. Auflage hat nichts mehr mit dem Original zu tun.⁶² Es handelt sich um eine fundamentale Umarbeitung, die die Komplexität der Louis/Thuilleschen Lehre reduzieren sollte.⁶³ Vor allem Louis' komplexes, hierarchisches Harmonieverständnis sollte vereinfacht werden. Die Einführung der Funktionszeichen in den Kontext der ursprünglichen römischen Stufenzeichen ist wohl nur so zu verstehen. Wie auch immer es im einzelnen zu dieser Umarbeitung gekommen ist, die – soweit ich weiß – schon 1929 in Auftrag gegeben wurde: Es ist unmittelbar einsichtig, daß sich der handwerkliche, intellektuelle und sprachliche Anspruch Louis' und seine dialektische Methode nicht mit dem auf die Elementarlehre gestellten Praxisbegriff der nationalsozialistischen Musikerziehung verbinden ließ. Hier, wie in den anderen Fällen, ist der eigentliche Skandal, daß Louis' Lehre auch nach 1945 nicht wieder aufgegriffen wurde.

chern, die zwischen 1933–1945 entstanden (bei Wiederveröffentlichungen und Neuauflagen kam es öfters vor, daß ein inkriminierter Name ›stehenblieb‹), erwähnt meines Wissens einzig der 1941 erschienene *Kontrapunkt* von Michael Dachs (*Kontrapunkt, für den Schulgebrauch und zum Selbstunterricht*, München 1941, S. 42, Anm.) Schenker und Kurth. Es könnte sein, daß sich das einer sehr eigenen Entstehungsgeschichte verdankt: Dachs (geb. 1876), frühpensionierter Musiktheorieprofessor der Freisinger Präparandenschule und 1941 bereits schwer krebserkrank, hatte nicht verstanden, daß man als Buchautor Mitglied der Reichsschrifttumskammer und nicht der Reichsmusikkammer sein mußte. Deshalb – und aufgrund von Versäumnissen des Verlags – wurde sein Buch veröffentlicht, *ohne* die Prüfstelle der RSK passiert zu haben. Die RSK drohte dem Verlag, erteilte die Genehmigung dann aber doch nachträglich (Bundesarchiv, Berlin; RKK 2101; Box 0197; File 11). Darüber hinaus verschwanden in vielen Büchern zwar die Namen der jüdischen Autoren, ihre Theorien lebten aber gleichsam unbenannt fort. Das gilt im Falle Kurths sowohl für Grabner als auch für Alfred Lorenz (vgl. Stephen McClatchie, *Analyzing Wagner's Operas*, Rochester 1998), im Falle Schenkers für die Schriften Bernhard Martins (vgl. *Untersuchungen zur Struktur der »Kunst der Fuge« J. S. Bachs*, Regensburg 1941).

60 Das gilt vor allem für die Niederlande. 1928 erschien eine holländische Übersetzung des *Grundriß der Harmonielehre* von Rudolf Louis. Vor allem aber hat Ernest Mulders einflußreiche Harmonielehre (*Harmonie*, Utrecht 1947) den Louis'schen Ansatz in Holland und Flandern verbreitet. Vgl. dazu die Studie zur Louis/Thuilleschen Harmonielehre von Henk Borgdorf in: Louis Peter Grijp/Paul Scheepers, *Van Aristoxenos tot Stockhausen*, 2. Bd., Groningen 1990, S. 335–353.

61 *Harmonielehre von Rudolf Louis und Ludwig Thuille*, Neubearbeitung 1933 (= 10. Aufl.) v. Walter Courvoisier, Richard G'schrey, Gustav Geierhaas, Karl Blessinger.

62 Borgdorf hat diese Ausgabe nicht in seine Untersuchung mit einbezogen, weist aber darauf hin, daß »de Harmonielehre wat de opzet alsook wat de inhoud betreft in belangrijke mate is gewijzigd«.

63 Die Louis/Thuillesche Harmonielehre erwies sich schon bald nach Erscheinen als zu anspruchsvoll und komplex für den praktischen Gebrauch. Bereits ein Jahr später veröffentlichte Rudolf Louis seinen *Grundriß der Harmonielehre, nach der Harmonielehre von Rudolf Louis und Ludwig Thuille für die Hand des Schülers bearb.* (Stuttgart 1908).

Paradigmatisch sei im folgenden das Schicksal der Musiktheorie in geistfeindlichen Zeiten am Beispiel der einflußreichsten deutschen Harmonielehre des 20. Jahrhunderts demonstriert, an Wilhelm Malers *Beitrag zur Durmolltonalen Harmonielehre*. An der Entwicklungsgeschichte dieses Buchs läßt sich darüber hinaus der übermächtige Einfluß des zentralen musiktheoretischen wie musikwissenschaftlichen Paradigmas des Nationalsozialismus aufzeigen: des »Volkslieds«.

Malers Lehrbuch erschien 1931 unter dem Titel *Beitrag zur Harmonielehre* als umfangreiches dreibändiges Werk, bestehend aus einem Textteil, einem Beispielband und einem angehängten Übungsheft.⁶⁴ Malers Lehrbuch ist ein Beispiel für die sich damals vollziehende Abkopplung der Harmonie- von der Kompositionslehre: Der *Beitrag zur Harmonielehre* ist so gesehen ein modernes und in die Zukunft weisendes Werk. Maler will eine Lehre der »kadenzierenden Harmonik der Durmolltonalität« schreiben, deren Gültigkeit er historisch eingrenzt. Zum weiteren Studium verweist er auf die Schriften Kurths, Schönbergs und Erpfs.⁶⁵

Nicht zufällig ist das Buch gleichsam um die Notenbeispiele herum zentriert, die für ihre Zeit durchaus progressiv gewählt sind: Es finden sich Beispiele von Mahler, Strauß, Schönberg, Strawinsky, Berg, Debussy, Satie. Der Textteil steht im Dienste der Erläuterung der Beispiele. Maler beweist auch ein gehöriges Maß an Selbsteinschätzung, wenn er bekennt, daß es sich bei seinem theoretischen Versuch weniger um eine neue Methode handle, als um eine »vereinfachende Sichtung und zweckmäßige Anordnung des Vorhandenen«.⁶⁶ Daß Maler dabei dennoch alles andere als »theorielos« ist, beweisen seine Ausführungen zum »Sixte ajoutée«, in denen er sich mit der »produktiven Umdeutung« des Rameauschen Begriffes durch die monistische Funktionstheorie auseinandersetzt.⁶⁷

Das Malersche Lehrbuch tritt seinen Siegeszug allerdings nicht in dieser Form an. Eine zweite Auflage erscheint 1941. Wiederaufgelegt wird dabei allerdings nur der dritte Teil des originalen Werkes, das sog. »Übungsheft«, das nun bearbeitet und erweitert unter dem Titel *Praktische Übungen* zur Veröffentlichung gelangt. Textband und Beispielband fallen weg. Zusammen mit diesem wiederaufgelegten Übungsband erscheint eine »Volksliedsammlung«, das *1. Beiheft zu den praktischen Übungen*, in dem die populären SA- und NSDAP-Gesänge nicht fehlen und das für sich allein genommen eine Art elementare Volksliedharmonielehre darstellt.⁶⁸

1950 kommt es schließlich zu einer dritten Auflage, in der das Malersche Lehrbuch unter Mitarbeit von Günter Bialas und Johannes Driessler die Form erhält, in

64 Wilhelm Maler, *Beitrag zur Harmonielehre mit einem ergänzenden Beispiel- und einem Übungsheft*, Leipzig 1931.

65 A. a. O., S. IV.

66 A. a. O.

67 A. a. O., S. 15, Anm. Es ist hier nicht der Ort, sich gründlicher mit dem Malerschen Ansatz auseinanderzusetzen. Maler ist wesentlich von der »lebensreformerischen« Musiktheorie (Kurth, Mersmann, Reichenbach, Peters) beeinflusst.

68 Nicht umsonst verweist Maler in der *Vorbemerkung* dieses Bandes auf Wilhelm und Gerda Gebhards *Musik- und Satzlehre am Volkslied* (Kassel 1936). Beide Werke sind seelenverwandt. Es sei dennoch darauf hingewiesen, daß man sich hüten sollte, Maler vorschnell eine prononcierte nationalsozialistische Gesinnung zu unterstellen. Maler hat – allein das läßt sich mit Sicherheit sagen – ohne große Skrupel den neuen Markt bedient.

der es sich verbreiten sollte. So wie Grabner seine *Allgemeine Musiklehre* fast unverändert läßt, greift auch Maler nicht auf sein ursprüngliches dreibändiges Konzept zurück, sondern auch bei der dritten Auflage bleibt wie bei der zweiten von 1941 das originale Übungsheft die eigentliche Grundlage. Das begleitende Liederbuch fällt nun allerdings weg. Die Lieder werden direkt in das Übungsbuch integriert.

1957 ist mit der vierten Auflage der Entwicklungsprozeß endgültig abgeschlossen: Das Buch heißt nun *Beitrag zur Durmolltonalen Harmonielehre*: der einstige praktische Anhang ist an die Stelle des Ganzen getreten.

1960 veröffentlicht Maler schließlich eine zweite Auflage des Beispielbandes. Seine Beteuerung im Vorwort, »daß die zuerst vergriffene Beispielsammlung zwischen 1933 und 1945 wegen der ›Unerwünschtheit‹ oder ›Untragbarkeit‹ eines großen Teils der Notenzitate nicht wieder erscheinen konnte«, erklärt nicht, warum eine zweite, übrigens deutlich entmodernisierte Auflage erst 15 Jahre nach Kriegsende erschien.⁶⁹

Die Geschichte dieses Lehrwerks ist eine Metapher für die Geschichte der deutschen Musiktheorie im Dritten Reich: Wie das Lehrbuch wird auch die deutsche Musiktheorie im Laufe der Entwicklung gleichsam text- und beispiellos. Diskurs und Analyse werden verdrängt von einem neuen Praxisbegriff, dessen Leitbild das »Volkslied« ist. Fast alle Theoretiker bemühen sich in der Folge, ihre Theorielosigkeit und ihre volksliedhafte Praxisnähe zu bekunden. Auch Maler gibt sich alle Mühe, richtige Gesinnung zu demonstrieren: »Es bedarf keiner Erwähnung«, schreibt er im *Vorwort* der zweiten Auflage von 1941, »daß diese funktionale Einstellung mit der dualistischen, wirklichkeitsfremden Konstruktion eines Hugo Riemann nichts zu tun hat, so wichtig die Anregungen gewesen sein mögen, die von ihm ausgingen.« Überhaupt distanziert Maler sich von jeglicher »musikferner Hirngymnastik«.

Der letzte verbleibende Theoretiker, der nicht einem antisemitischen Verdikt verfällt, wird Opfer seines »Intellektualismus«.

Innerhalb kürzester Zeit hat sich in der Musiktheorie der neue Praxisbegriff durchgesetzt, der mit den Idealen und Leitlinien der alten Musiktheorie bricht. Überspitzt formuliert könnte man sagen, daß das Gemeinschaftssingen der Hitlerjugend zum Paradigma einer neuen Musiktheorie geworden ist. Das Volkslied wird dabei Überbegriff jeder musikalischen Erscheinung. Die Volksliedideologie konnte sich dabei über eine musiktheoretische Strömung stützen, die zu Beginn der 20er Jahre (u. a. in Folge der Kurth- und Schenker-Rezeption) die Melodielehre als neue Leitdisziplin entdeckte, die die alte Leitdisziplin der Harmonielehre verdrängte. Ihr Motto formulierte Grabner in seinem *Linearen Satz*: »Denn es hat zu allen Zeiten nur eine

⁶⁹ Maler sagt in diesem Vorwort nicht einmal die halbe Wahrheit: Erstens hat er noch in der *Vorbemerkung* des *Beihefts zu den praktischen Übungen* von 1941 auf den Beispielband der Erstausgabe verwiesen – man konnte als nationalsozialistisch Bekehrter durchaus zu seinen jugendlichen Verirrungen aus der ›Reformzeit‹ stehen –, zweitens war eine *neue* Beispielsammlung bereits so gut wie druckfertig und mit detailliertem Inhaltsverzeichnis vorgekündigt: Die neue Sammlung endet mit vier Beispielen von Reger als einzigem ›zeitgenössischen‹ Komponisten. Es finden sich außer zwei Beispielen von Chopin nur solche deutscher Komponisten, Werke jüdischer Komponisten werden nicht aufgenommen. Es ist anzunehmen, daß es aufgrund des Kriegsverlaufs ab 1941 nicht mehr zur geplanten Herausgabe kam.

Vormachtstellung der Melodie gegeben und wird sie auch in Zukunft geben.«⁷⁰ Die Blüten aber, die die Linearitätstheoreme nun in Verbindung mit der Volksliedästhetik trieben, konnte Grabner nicht gutheißen. 1942 schreibt er an den Psychologen Felix Krüger: »Es haben sich ... in den letzten Jahrzehnten gerade von musikwissenschaftlicher Seite Ansichten in die Musiktheorie eingeschlichen die, da sie als Axiom für den ganzen Aufbau der Methode hingenommen wurden, grundlegende Irrtümer hineintragen. Vor allem erscheint mir eine ästhetisierende Richtung viel Schaden anzurichten. Man braucht da nur zu denken an den Begriff ›Urmelodie! Es gibt schon fast so viele Urmelodien als Theoretiker. Der eine fasst die pentatonische Skala, der andere unsere C-Dur-Skala, der dritte das Ausbiegen vom Grundton zum Leitton, ein vierter den Quintfall als Urmelodie auf, und jeder findet seine weisliche Begründung dafür.«⁷¹ Zwar unterwirft sich auch Grabner im *Handbuch der Harmonielehre* von 1944 den Forderungen der Volksliedideologie, es läßt sich aber eine gewisse Reserve ausmachen – und sei es allein wegen der auffälligen Vermeidung aller Lieder der »Bewegung«.

Der Leipziger Paul Schenk hingegen ist ein Radikaler der Volksliedästhetik. Zwischen 1941 und 1943 erscheinen seine *Grundbegriffe der Musik*, zu denen er selbst folgenden Werbetext verfaßte:

»Im Gegensatz zu den vielen bereits vorliegenden Werken ähnlichen Inhaltes wird hier ein systematischer und intellektualistischer Aufbau abgelehnt. Ausgang und Ziel des Arbeitens muß immer lebendige Musik sein. Von der Erkenntnis aus, daß die Theorie der Musik zu dienen hat und nicht umgekehrt, wird eine methodische Arbeitsweise auf der Grundlage des Singens und Hörens durchgeführt. Im Mittelpunkt stehendes ist das Lied. Das als Beispiel verwendete Liedgut wurde fast ausschließlich den HJ-Liederbüchern ›Wir Mädels singen‹ (Kallmeyer) und unser Liederbuch (Verlag der NSDAP) entnommen. Einer Elementarmusiktheorie – eine absolute und objektive Abgrenzung dieses Begriffes dürfte schwerlich zu geben sein – wurden alle die Fragen zugehörig erachtet, die sich aus der Arbeit am Lied ergeben.«⁷²

Der Lehrgang verläuft tatsächlich dieser Vision entsprechend. Eine Aufgabe wie: »Moduliere von C-Dur nach Hisis-Dur über das Horst Wessel-Lied«, dürfte den Alltag dieser Musiktheorie bestens beschreiben. Die Verquickung von primitivem Nazitum mit der anspruchsvollen polaristischen Funktionstheorie Karg-Elerts machen dieses Lehrbuch zu einem der bizarresten Zeugnissen der deutschen Musiktheorie. Nur am Rande sei hier erwähnt, daß auch Paul Schenk nach 1945 keine grundsätzliche Änderung seiner ästhetischen und theoretischen Überzeugungen vollzog. Er war für die ostdeutsche Musiktheorie nicht weniger einflußreich als Wilhelm Maler für die westdeutsche.

70 Grabner, *Der lineare Satz* (Anm. 19), S. 9.

71 Brief v. 2. Juni 1942, Nachlaß von Hermann Grabner (Anm. 11).

72 Paul Schenk, *Grundbegriffe der Musik. Ein Lehrgang der Elementarmusiktheorie in drei Hefen*, Bd. 3, Wolfenbüttel 1943, S. 111.

Funktionszeichen und Analyse

Die beiden Begriffe werden hier in einem Atemzug genannt, weil Grabners schließlich erreichtes Ziel, die Einführung der monistischen Funktionszeichen in die Hochschulmusiktheorie, nicht von seiner Idee eines modernen analyseorientierten Unterrichts zu trennen ist. Die monistische Funktionstheorie Grabners ist auch Ausdruck einer ›Krise‹ der Harmonielehre. Trotz der Bemühungen Georg Capellens, Bruno Weigls, Schönbergs und Hermann Erpfs um eine zeitgenössische Harmonielehre⁷³ verliert diese ihre zentrale Stellung innerhalb der Musiktheorie. In der Einschätzung, daß die Musik der Zukunft der Polyphonie gehöre, waren sich um 1920 fast alle Theoretiker einig. Schon Louis hatte 1907 das Gefühl ein Letzter zu sein. Seine Harmonielehre endet mit den Worten: »will es uns scheinen, als ob wir uns wieder mehr gewöhnten, im eigentlichen Sinne des Worts contrapunctisch, d. h. also so zu hören, daß mehrere nebeneinanderherlaufende melodische Linien in horizontaler Richtung verfolgt und die Zusammenklänge nur noch oder doch in erster Linie als zufällige Ergebnisse dieses Nebeneinanderlaufens betrachtet werden.«⁷⁴ Damit wurde die Harmonielehre zu einer historischen Disziplin: In der pädagogischen Praxis aber wird eine komplexe Harmonielehre wie die Louis' in Frage gestellt, wenn sich der Schwerpunkt satztechnischer Arbeit auf kontrapunktisch-lineares Denken verlagert. In diesem Zusammenhang muß die Bearbeitung der Louis/Thuilleschen Harmonielehre gesehen werden. Grabner definierte die Aufgaben der Harmonielehre im Anschluß an Johannes Schreyer 1923 neu: »Ist nun der Zweck des Theorieunterrichts beim Musikseminaristen nicht darin zu erblicken, die für die produktive Kunstausübung nötige Routine zu bekommen, so kann er nur darin gelegen sein, das erlernte Theoretische für reproduktive Zwecke zur Anwendung zu bringen, um in ein Kunstwerk, das er wiederzugeben hat, völlig eindringen zu können und seine zukünftigen Schüler in diese Richtung weiterzuführen. Schon daraus erhellt, daß der Hauptzweck des theoretischen Unterrichts nur die Analyse sein kann.«⁷⁵ Innerhalb dieses Konzepts müssen Grabners Bemühungen um die monistische Funktionstheorie begriffen werden: Die Funktionszeichen sollen einer radikalen Vereinfachung dienen. Grabner sieht im »funktionellen Erkennen« eines Akkordes die »Reduzierung des komplizierten Klanggebildes auf seine einfachste Form«.⁷⁶ Die Funktionszeichen dienen der Analyse und erstreben simplifizierende Eindeutigkeit: Das genau hier auch eine Kritik des Grabnerschen Analyseverständnisses ansetzen müßte, ist offensichtlich. Festzuhalten bleibt

73 Georg Capellen, *Ein neuer exotischer Musikstil*, Stuttgart 1906; Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie und Klangtechnik der modernen Musik*, Leipzig 1927; Bruno Weigl, *Harmonielehre*, Mainz 1925; Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1911.

74 Louis/Ludwig Thuille, *Harmonielehre*, Stuttgart 1907, S. 416.

75 Grabner, *Die Funktionstheorie Hugo Riemanns* (Anm. 13), S. 2.

76 Ders., *Lehrbuch der musikalischen Analyse* (Anm. 13), S. 5. Es ist erstaunlich, daß die Funktionstheorie der Nachkriegszeit dieses zentrale reduktionistische Moment der ursprünglichen Funktionstheorie gänzlich mißachtet: Die Türme von Generalbaßziffern über den Funktionszeichen sind eigentlich ein Widerspruch in der Sache. Johannes Schreyers Reduktionen zeigen, daß die frühe Funktionstheorie durchaus so etwas wie eine ›Schichtenlehre‹ kannte (*Harmonielehre* [Anm. 43], S. 223 f., vgl. auch die beiliegenden Tabellen). Vgl. dazu auch Thomas Christensen, *The Schichtenlehre of Hugo Riemann*, *Theory Only* 6, Nr. 4 (1982), S. 37–44.

aber, daß die monistischen Funktionszeichen niemals als Grundlage einer entwickelten Satzlehre gedacht waren. In den Jahren nach 1933 gehen sie aber anstatt die Analyse zu befördern, die während des Dritten Reiches keinen guten Stand hatte, eine verhängnisvolle Liaison mit der Volksliedideologie ein und werden schließlich zur Grundlage des praktischen Volksliedspiels. Die Tragik ist, daß Grabner seinen Kampf um die Funktionszeichen um so verbissener führte, je weiter ihr eigentlicher Inhalt, die Analyse, in die Ferne rückte. In dieser Zeit liegen wohl auch die Ursprünge des merkwürdigen Fetischcharakters der Funktionszeichen, der bis auf den heutigen Tag die künstliche Opposition von *der* Funktionstheorie und *der* Stufentheorie bestimmt, die es in dieser singularischen Form niemals gegeben hat. Daß dabei der Begriff der »Funktionstheorie« auch durch die »Tonalität des Volkslieds«-Diskussion, die im Zentrum des dominierenden Musik-und-Rasse-Komplexes steht, eine völkisch-nationale Aufladung erfährt – hier »deutsche« Funktionstheorie, dort »welsche« Stufentheorie – eine Polarität, die die Vorkriegsdiskussion, der bewußt ist, daß es eine ›deutsche‹ (Vogler-Webersche) Stufentheorie gibt, nicht kennt, kann hier nur am Rande erwähnt werden.

Trotz ihrer vermeintlichen Simplität setzen sich die monistischen Zeichen nur langsam durch. 1940 schreibt Gerhard Wehle in seiner *Tonsatzlehre* lapidar: »Die Stufentheorie wurde auch hier beibehalten. Die Riemannsche Funktionstheorie ist mit ihrem Dualismus absichtlich nicht verwendet worden, da sie eine Erschwerung des Unterrichtsmaterials bedeutet und der Praxis zu wenig entgegenkommt.«⁷⁷ Daß sich aufgrund des schweren Riemannschen Erbes Grabners monistische Funktionszeichen während des Nationalsozialismus nicht wirklich durchsetzen, läßt sich auch einem Brief Grabners an Maler von 1941 entnehmen:

»Lieber Willi Maler ... Es kann nur im Interesse deines Buches liegen, wenn Du betontst, dass die Vereinfachung hauptsächlich die Befreiung der Riemannschen Doktrin vom unseligen Dualismus, dem Abwärtsdenken in Moll bedeutet. Denn die meisten Leute glauben, wenn sie solche Funktionszeichen sehen ›Aha Riemann! Kennen wir schon! Das ist die Methode mit den herabhängenden Mollakorden, praktisch unbrauchbar‹. Daher ist es von Wichtigkeit darauf hinzuweisen, dass diese Zeichen monistisch angewendet sind.« Und er stöhnt: »Es können viele Theorielehrer nicht von der braven bürgerlichen Stufenlehre loskommen.«⁷⁸

Warum die monistischen Funktionszeichen Grabner/Malers sich schließlich doch durchsetzten, kann ich nicht mit Gewißheit sagen. Auch ein Hinweis in einem Brief Grabners an Felix Krüger bietet keine hinreichende Erklärung: »Ich habe ... von einem führenden Verlag den Auftrag erhalten, eine Harmonielehre zu schreiben, die für die Hochschulen des Reiches richtunggebend sein soll und vor allem eine Vereinheit-

77 Gerhard F. Wehle, *Neue Wege im Kompositionsunterricht. (Elementarlehre). Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre in neuzeitlicher Beleuchtung*, 2 Bde, hier Bd. 1, Leipzig 1940, S. 13. Im übrigen ist auch die Wehlesche »Stufentheorie« durch und durch funktionstheoretisch.

78 Brief v. 8. Februar 1941, Nachlaß von Hermann Grabner am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bochum, ohne Signatur.

lichung der Methoden erstrebt. Denn in dieser Beziehung herrscht ja momentan ein babylonisches Gewirre, Monismus, Dualismus, Generalbass-, Webersche und Riemannsche Bezifferung – ein unheilvolles Durcheinander!⁷⁹ Das Buch, von dem die Rede ist, ist das *Handbuch der Harmonielehre*, das 1944 erscheint, zu spät also, um noch als ›Reichsharmonielehre‹ Wirkung entfalten zu können. Von staatlicher Seite konnte Grabners Handbuch eine monopolistische Stellung nicht mehr gewährt werden. Daß die monistischen Funktionszeichen dieses Monopol schließlich dennoch errungen haben, liegt wohl ganz banal einfach daran, daß die Traditionen aller alternativen theoretischen Entwürfe, die sich ihrer Alleinherrschaft hätten entgegenstellen können, im Dritten Reich untergegangen sind.

IV

Warum haben Grabner, Maler und Schenk so gehandelt, wie sie handelten?

Ich denke man geht nicht zu weit, wenn man sie als Überzeugungstäter bezeichnet. Anhänger bzw. Mitglieder der Partei waren sie alle.⁸⁰ Und wenn auch nicht jeder ein so eifriger Blut-und-Boden-Komponist wie Grabner war,⁸¹ so haben doch alle alles versucht im Dritten Reich Karriere zu machen. Alle drei galten als Musiker der Bewegung. Grabner durfte wohl nur auf Grund der allgemeinen Amnestie-Welle von 1948 in den Beruf zurückkehren. Malers Rettung könnte gewesen sein, daß sein Name einst versehentlich in die »Entartete Musik«-Ausstellung gelangt war.⁸²

In unserem Zusammenhang ist aber die Frage danach, warum die Musiktheoretiker in Deutschland so eifrig am Aufbau einer neuen deutschen Volksliedtheorie mit-

79 Brief v. 2. Juni 1942 (Anm. 71).

80 Auf den Parteiausweisen von Paul Schenk, Fritz Reuter und Hermann Erpf ist der 1. Mai 1933 als Eintrittsdatum vermerkt (Bundesarchiv, Berlin). Das Datum ist allerdings nicht sehr aussagekräftig, wie man seit dem »Fall Karajan« weiß (vgl. Richard Klein, *Der Fall Herbert von Karajan*, Merkur 648 [2003], S. 339–344). Im Mai 1933 kam es zu einer Suspendierung neuer Mitgliedsanträge, wahrscheinlich aufgrund des enormen Andrangs. Ein Großteil der späteren Anträge wurde dann auf den 1. Juni 1933 rückdatiert. Wilhelm Maler trat zum 1. Mai 1937 ein. Grabner war niemals Mitglied der NSDAP, sondern der SA und der Reichschaft Hochschullehrer im N.S.L.B. (Nationalsozialistischen Lehrerbund), der er am 1. September 1934 beitrug und die er bereits zum 1. August 1935 wieder verließ (Bundesarchiv, Berlin). Auch die SA, der er zum 1. Mai 1933 beigetreten war, verließ er nach zwei Jahren. Grabner hatte allerdings in dieser Zeit mit seinen SA-Gesängen *Fackelträger-Liedern* höchst populäres nationalsozialistisches Liedgut komponiert und geriet so ins Visier der Entnazifizierungs-Behörden (vgl. dazu den Brief Grabners an Fett [?] v. 14. Juli 1948, Nachlaß von Hermann Grabner am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bochum, ohne Signatur). Nicht jeder, der Mitglied der Partei war, muß überzeugter Nationalsozialist gewesen sein. Es gilt allerdings zu berücksichtigen, daß man als Musiker im allgemeinen keine beruflichen Nachteile hatte, wenn man nicht in die Partei eintrat.

81 Alle bedienten die typischen Nazi-Gattungen wie Jahres- und Liederkreise bzw. Kantaten, Volkslied-Variationen etc. Grabner tat sich dabei aber besonders hervor. Die Titel der Werke aus dieser Zeit, hier ohne Entstehungsdatum und ohne weitere Spezifizierung aufgeführt, sprechen für sich: *Ans Werk, Arbeit, Arbeitsfront, Auch Du mußt mit, wenn wir marschieren, Baumerde, Frohsein im Handwerk, Der Kriegsklapperstorch, Das Lied vom Walde, Ostmarkenlied, Segen der Erde, Alpenländische Suite, Weg ins Wunder, Schwertspruch, Streichquartett »Wach auf, du deutsches Land«* etc. Grabners nationalsozialistische Gesinnung war an der Leipziger Hochschule allgemein bekannt (vgl. Herman Belinski, *Erinnerungen*, in: *Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy«. 150 Jahre Musikhochschule*, hg. v. Johannes Forner, Leipzig 1993, S. 182).

82 In seiner Kritik *Abrechnung mit der entarteten Kunst* schreibt Heinz Fuhrmann: »Die meisten Namen sind heute Legende, doch finden wir auf diesen Tafeln auch Komponisten, die sich im Dritten Reich mehr oder weniger haben rehabilitieren können, wie Wilhelm Maler und Hermann Reutter.« (Hamburger Nachrichten v. 25. Mai 1938, zit. nach Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Frankfurt a. M./Berlin 1989, S. 471)

wirkten, von größerer Bedeutung. Denn auch am Niedergang der deutschen Musiktheorie wirkten sie nicht allein aus kühler karrieristischer Berechnung mit, sondern aus Überzeugung. Das hat mit dem merkwürdigen, schizophrenen Doppelcharakter dieser Theoretikergeneration zu tun, die gleichermaßen durch die große Musiktheorie der 20er Jahre und ihr Reflexions- und Diskurs-Potential als auch durch die politisierte Jugendbewegung nach dem ersten Weltkrieg sozialisiert wurde: »Jöde« war sowohl Grabners als auch Malers ästhetische Leitfigur seit der zweiten Hälfte der 20er Jahre. Auch für die Musiktheorie bestätigt sich das, was die ausgedehnte Forschung über die Jugendbewegung bereits für viele andere Bereiche herausgearbeitet hat. Maler, Grabner, Reuter und Schenk begrüßten den Nationalsozialismus, weil es schien, als ob sich ihre gesellschaftlichen Ideale hier verwirklichen ließen. Daß sie dabei ihre musiktheoretischen Überzeugungen opfern mußten, wurde ihnen erst später klar. Wirklich gelitten haben darunter wohl nur Grabner und Fritz Reuter. Beide mußten bezeichnenderweise nach dem Krieg, was den Einfluß auf die praktische Musiktheorie anbelangte, hinter Maler bzw. Schenk zurücktreten. In der deutschen Hochschulmusiktheorie fand die Jugendbewegung einen Raum, in dem sie noch sicher und unangefochten arbeiten konnte, als sich ihr andere Bereiche des öffentlichen Lebens zunehmend verschlossen. Daß sie später in der Lage war, sich gleichsam von innen heraus zu reformieren, ist typisch für ihre Geschichte und bezeichnend für ihren oft zu wenig gewürdigten dynamischen und zur Selbstkorrektur fähigen Charakter. Eine umfassende Geschichtsschreibung müßte auch die Entwicklungsgeschichte der deutschen Musiktheorie von ihren jugendmusikalischen Wurzeln aus beschreiben, so wie sie hier vorrangig von ihren theoriegeschichtlichen angegangen wurde.

Sektion 1

Musiktheorie im 20. Jahrhundert: Zwischen theoretischem System und »historischer Satzlehre« I

Aspekte des Historischen in der Musiktheorie

Notwendigkeit, Chancen und Grenzen

VON ECKEHARD KIEM

Im folgenden werde ich mich – anders als ursprünglich beabsichtigt – *nicht* mit dem »Begriff des Historischen in der Musiktheorie« auseinandersetzen, sondern – bescheidener – mich nur zu »Aspekten des Historischen in der Musiktheorie« äußern.

Das sei vorausgeschickt, um klarzustellen, daß der Begriff der »Musiktheorie« hier explizit nicht geschichtlich entwickelt, sondern zunächst ganz unhistorisch eingeführt wird. Ich werde versuchen, ihn im folgenden im Sinne einer ›Sprachregelung‹ und in Form einiger sehr persönlicher Thesen fruchtbar zu machen.

- Ich möchte mich dem Thema nähern, indem ich stichwortartig beleuchte,
- I. was Musiktheorie (meiner Meinung nach) nicht ist bzw. nicht sein sollte,
 - II. was sie sein könnte,
 - III. welche Rolle in einer so gearteten Musiktheorie dem Aspekt des Historischen zukommt.

I. Was Musiktheorie *nicht* ist bzw. nicht sein sollte

1. Sie ist *nicht* theoretisierend oder theoriebildend etwa im Sinne von »Quid sit musica«. Sie ist nicht theoretisierend oder theoriebildend – streng genommen ist sie nicht einmal theoretisch.¹ Der Begriff der Musiktheorie als Bezeichnung eines *Hochschulfaches* ist aber so gesehen nicht nur eigentlich falsch – zumindest in Hinsicht auf das, was die meisten von uns in diesem Beruf normalerweise machen (wenn auch mit unterschiedlichen Schwerpunkten) –, sondern er ist auch eine schwere Hypothek. Als Alban Berg einmal in einem Rundfunkinterview auf den Begriff der »Atonalität« angesprochen wurde,² äußerte er sich spürbar empfindlich und betroffen: Dieser Ausdruck könne ja wohl nur vom »leibhaftigen Antichrist« ins Spiel gebracht worden sein. Auch wenn wir den Teufel nicht unnötig bemühen wollen: In unserem Falle stehen wir vor einem ähnlichen Problem. Als Ergänzung zum wie selbstverständlich empathisch besetzten Begriff »Musik« fügt sich kein zweiter auf ähnlich unglückliche Weise zu einem Doppelwort wie der der »Theorie«. Die unmittelbare Wirkung auf unbefangene Gesprächspartner ist denn auch meist verheerend. Um Mißverständnisse und psychologische Barrieren auszuräumen, muß man immer zunächst beruhigend auf sein Ge-

1 Es geht weder um dumpfe Theoriefeindlichkeit noch gar um eine verfehlt ausschließliche Festlegung unseres Faches auf Praxis und Handwerk; es geht vielmehr darum, den in diesem Zusammenhang allzu selbstverständlichen Begriff der Theorie zu hinterfragen.

2 *Was ist atonal. Ein Dialog mit Alban Berg* (1930), 23, Nr. 26/27 (Juni 1936), S. 11.

genüber einwirken, etwa indem man klarstellt, daß Musiktheorie ihrem Wesen nach nicht theoretisch, sondern künstlerisch-wissenschaftlich-praktisch sei und daß es zu ihren (zumal für Außenstehende) irritierenden Besonderheiten gehört, daß diese »Trias« des künstlerisch-wissenschaftlich-Praktischen gerade *nicht* aufzulösen ist, ohne daß das ganze Schaden nähme. Hieraus ergibt sich:

2. Musiktheorie ist keine Konservatoriums- oder Lehrerseminar-Tonsatz- und primitive Handwerkslehre, in der gelernt werden soll, wie »Die Musik« funktioniert, indem sie Systemen und Regeln unterworfen wird. Hierüber herrscht heute meines Wissens weitgehend Konsens, und ich erspare mir weiteres Argumentieren im dozierenden Tonfall des »Wer heute noch glaubt ...«.

3. Musiktheorie definiert sich – bei allen offensichtlichen Berührungspunkten – als selbständige Disziplin *nicht* über ihre wie auch immer geartete Beziehung zur Musikwissenschaft: Weder ist sie dieser propädeutisch vorgelagert (also eventuell geeignet, dieser unter Umständen als Hilfswissenschaft zuzuarbeiten), noch ist sie anders etwa eine »bessere Musikwissenschaft«. Über die These ließe sich sicher lohnend diskutieren, ich möchte sie hier gleichwohl einfach stehen lassen und mich den Thesen zuwenden, mit denen ich versuche positiv zu umreißen, welche Chancen und Aufgaben ich für die Musiktheorie sehe (wohl wissend, daß mit der Beschränkung auf drei Hauptthesen vieles Wichtige nicht angesprochen werden kann).

II. Was Musiktheorie sein könnte

Musiktheorie ist für mich eine Umgangsweise, eine Beschäftigungsweise, eine Betrachtungsweise von oder mit Musik, bei der es im wesentlichen um drei Kernbereiche geht:

1. Kennenlernen von Faktur, Struktur und Machart möglichst vieler stilistisch unterschiedlicher Typen von Musik,
2. Entwicklung der inneren Klangvorstellung und Hörfähigkeit und der Möglichkeit ihrer praktischen Umsetzung,
3. Sprechlernen über und von Musik in einer angemessenen Sprache und Begrifflichkeit.

Die Reihenfolge dieser drei Punkte ist zufällig, ihre inhaltlichen Berührungspunkte und Überschneidungen sind vielfältig, ohne daß ich darauf hier näher eingehen könnte.

Lassen wir die drei angesprochenen Punkte noch einmal anders formuliert Revue passieren:

1. versucht die Frage zu beantworten, wie in einem bestimmten entwicklungs-geschichtlich-stilistischen und ästhetischen Rahmen sich musikalisch-grammatikale Grundtatbestände ausbilden, auf deren Hintergrund »sinnvolle« Struktur-zusammenhänge auf den unterschiedlichsten Ebenen beschreibbar und erlebbar werden.
2. meint keineswegs (wie man vermuten könnte) allein »Gehörbildung«, sondern im weitesten Sinne die Entwicklung der Fähigkeit, das, was ich höre oder sehe, er-

kennen und verstehen und die eigene innere Klangvorstellung realisieren zu können, beispielsweise, indem ich lerne, sie zu Papier zu bringen. Satztechnische Übungen und Stilkopien dürften gerade hierin unwidersprochen eines ihrer zentralen Legitimationsmomente haben.

3. zielt nicht zuerst oder gar ausschließlich auf die mechanische Übertragung systematisch-analytischer Fachausdrücke im Sinne eines Abhakens und Etikettierens musikalischer Tatbestände.³ Wichtiger als der Einsatz der musiktheoretischen Begriffe »Neapolitaner« oder »Phrasenverschränkung« ist allemal die Beschreibung und die »technische« Begründung ihres Wirkungserlebnisses und ihrer ästhetischen Konsequenzen im jeweiligen Gesamtzusammenhang. Daß damit eine ungemein anspruchsvolle Aufgabe angesprochen ist, weiß jeder, der sich um eine Art von Analyse bemüht, die mehr ist als die Ermittlung stiltypischer Tatbestände als Grundlage für satztechnische Übungen.

III. Über den Aspekt des Historischen in der Musiktheorie

Kommen wir nun zur Frage nach der Rolle, die in dem von mir einleitend skizzierten Typus von Musiktheorie dem Aspekt des Historischen zukommt. Der Untertitel meines kurzen Beitrags heißt »Notwendigkeit, Chancen und Grenzen«, und ich möchte hier unter dem Stichwort »Notwendigkeit« zumindest zwei der wichtigsten und – wie ich meine – unabdingbaren Voraussetzungen einer sich selbst kritisch reflektierenden Musiktheorie ansprechen, nämlich einmal das Bewußtsein unseres Faches von seiner *eigenen* Historizität und zum anderen die Einsicht in die notwendige historisch begründete Begrenztheit aller seiner möglichen Betrachtungs- und Beschreibungsansätze.

Zum ersten: Die historische Bedingtheit der jeweiligen musiktheoretischen Betrachtungsparadigmen ist evident und unbestritten. Entscheidend ist jedoch, daß diese Einsicht nicht im gepflegten, aber kaum benutzten Schrank der schönen Erkenntnisse verschlossen bleibt. Musiktheorie muß sich dieser Tatsache auf allen Gebieten stellen, und ohne nun gleich jeden Orchestermusiker mit der Lektüre der Originaltexte von Zarlino oder Rameau traktieren zu wollen, wäre nichts abträglicher, als wenn unser Fach den Eindruck erweckte, es vermittele eine zeitenthobene Erklärungsweise von Musik oder es sei eine ungebrochen fortschrittsgläubige Disziplin, die in blinder Überbietungsdynamik glaubt, die Dunkelheiten und Verirrungen ihrer Vorgängerinnen nun endlich und endgültig überwunden zu haben. Die konkrete Erfahrung des ständigen historisch bedingten Perspektivenwechsels musiktheoretischen Denkens ist kein ärgerlicher Umweg, sondern eine Chance für kritische Selbsteinschätzung.

Zum zweiten (und damit in gewisser Weise zur Rückseite des eben Beschriebenen): Jeder musiktheoretische Betrachtungs- und Beschreibungsansatz allgemeinerer Art, wenn er denn anders genügend spezifisch ist, um wirklich substantielle Aussagen bereitstellen zu können, hat eine notwendig historisch-stilistische Begrenztheit seines

3 Die Frage, was eine »angemessene Begrifflichkeit« sei, wird uns im Zusammenhang mit der Diskussion des »Historischen« in der Musiktheorie noch beschäftigen.

Geltungsbereiches. Wenn ich beispielsweise analytische Betrachtungen unter dem Blickwinkel dessen anstelle, was das späte neunzehnte und das zwanzigste Jahrhundert meist unter »Harmonielehre« verstand, so ist dies nur sinnvoll in bezug auf Musik mit einer im weitesten Sinne »funktionalen Harmonik«,⁴ d. h. wir sollten die ca. 200 Jahre zwischen dem Ende des siebzehnten und dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts als historische Grenzen nicht überschreiten, ohne uns der möglichen Gefahren einer solchen Grenzüberschreitung bewußt zu sein. Daß solche folgenschweren Grenzüberschreitungen auch namhaften Musiktheoretikern unterlaufen, wissen wir alle. Erinnert sei nur an Paul Hindemiths in anderer Hinsicht sehr verdienstvolle *Unterweisung im Tonsatz*, in deren Anhang eine Reihe praktischer Analysebeispiele (nach Hindemith) präsentiert werden, u. a. auch eine Machaut-Motette, die sich unter diesen extremen Bedingungen zwangsläufig als ein primitives Stück Musik erweisen muß.

Aus dem bisher Gesagten könnte man nun möglicherweise die Ansicht herausgehört haben wollen, Musiktheorie sei besser, je mehr und je ausschließlicher sie dem »Historischen« verpflichtet ist. Um diesem möglichen Mißverständnis entgegenzutreten, seien abschließend aus dem Blickwinkel der »Chancen und Grenzen« heraus einige kritische Anmerkungen angefügt.

So unwiderrprochen die Notwendigkeit einer möglichst genauen historischen Differenzierung ist, wenn es sich darum handelt, grammatikalische Grundtatbestände von Musik auf den unterschiedlichsten Ebenen kennenzulernen – wir sprechen hier von Analyse und den sich aus ihr ergebenden Möglichkeiten, ganze Epochen der Musikgeschichte in ihrem ästhetischen Reichtum überhaupt erst in den Blick nehmen zu können – so unwiderrprochen sinnvoll historische Differenzierung und Vielfältigkeit in diesem Bereich ist, so problematisch erscheint es mir, mit Hilfe dieser analytischen Befunde den Anspruchs- und Geltungsbereich von satztechnischen Übungen im Sinne der »Stilkopie« universalisieren zu wollen. Wenn es stimmt – wovon ich überzeugt bin –, daß die Stilkopie nicht Selbstzweck, sondern Fortsetzung der Entwicklung von Klangvorstellung und selbständiger musikalischer Gestaltungsfähigkeit mit anderen Mitteln ist, dann sind ihr bestimmte Grenzen gesetzt, die man nicht überschreiten kann, ohne in den roten Bereich des Willkürlichen und Absurden zu geraten. Auch wenn in diesem Rahmen der Ort und der Rahmen sinnvoller satztechnischer Bemühungen nicht geklärt werden kann – er befindet sich irgendwo im Spannungsfeld zwischen der Chimäre des sogenannten »freien Kontrapunkts« und der »unendlichen« Stilkopie –, so muß es erlaubt sein, nach dem Sinn solcher Übungen beispielsweise im Stile des mittleren Machaut zu fragen. Warum nicht gar im Stile des späten Gesualdo, etwa unter dem Titel »Manieristische Spätformen des chromatisistischen Renaissance-Madrigals als Element der Kompensation seelischer Grenzsituationen«? Warum lassen wir unsere Studenten nicht auch mal ein bißchen und natürlich nur auf einem ganz bescheidenen Niveau schreiben wie J. Cage oder wie der späte Nono?

4 Das Stichwort von der »funktionalen Harmonik« sollte nicht mißverstanden werden als Parteinahme für ein bestimmtes harmonisches Erklärungssystem. Funktionale Harmonik in dem hier gebrauchten Sinne existiert jenseits von Funktionstheorie oder Stufentheorie, wie ich mir im übrigen weder vom Streit um das bessere System, noch von der möglichen Entwicklung des ultimativen »richtigen« Systems die Rettung unseres Faches verspreche.

Nicht weniger problematisch erscheint es mir, wenn unter dem vordergründigen Anspruch auf historische »Korrektheit« durch die Hintertür jene positivistische und normative Tendenz wieder Einzug hält, die aus dem Fache zu entsorgen, Ziel und Bemühen nicht gerade der rückschrittlichsten Fachvertreter war. Kaum ein Musiktheoretiker wird beispielsweise die Bedeutung unterschätzen, die der aus der klassischen Vokalpolyphonie stammenden Klauselpraxis noch im Hoch- und Spätbarock zukommt. Dies gilt selbstverständlich auch für den Bachschen Choralatz. Wenn der Bachsche Choral jedoch wirklich nicht mehr sein sollte als die Summe und die geschickte Aneinanderreihung von Sopran- und Tenorklauseln, dann wäre er für mich jedenfalls als historisch-stilistisches Arbeitsfeld für satztechnische Erfahrungen gestorben. Was bleibt, ist dann nämlich kaum mehr als eine Stilübung, deren mechanistisch-synthetischen Anteile sich verselbständigen haben und deren künstlerischer, aber auch wissenschaftlicher Erkenntnisgewinn im Sinne dessen, was eingangs als Chance solcher Übungen skizziert wurde, gleichsam gegen null tendiert.

Meine letzte Anmerkung betrifft noch einmal die Frage nach der Rolle historischer Modelle musiktheoretischen Denkens in der aktuellen Analysepraxis, also beispielsweise die Frage: »Dürfen wir Musik von Haydn heute überhaupt anders analysieren als unter dem Blickwinkel und in der Begrifflichkeit der Zeitgenossen Heinrich Christoph Koch oder Josef Riepel?«

So unbestritten notwendig die Kenntnis des rhetorisch fundierten Kochschen Formbegriffs ist für alle, die sich mit Musik dieser Zeit auseinandersetzen, so problematisch scheint mir der Anspruch, damit – und *nur* damit – den »ganzen« Haydn in den Blick nehmen zu können. Darüber, was in den 70er und 80er Jahren des achtzehnten Jahrhunderts an aufregenden stilistischen und kompositionsgeschichtlichen Neuerungen zu beobachten ist, finden wir bei Koch herzlich wenig – und man kann sich durchaus fragen, wie dergleichen denn überhaupt möglich gewesen sein sollte? Was weiß denn die zeitgenössische Theorie etwa im Jahre 1430 von Dufays grundstürzendem Stilwandel oder um 1860 vom »Ereignis« des *Tristan*? Reicht es aus, sich bei Debussy ausschließlich auf die Theoretiker »um 1910« zu beziehen? Oder – um beim Beispiel Haydns zu bleiben – sollten wir, die wir durch das Erlebnis Beethoven, Wagner, Schönberg oder Nono gegangen sind, nicht geradezu notwendigerweise auch andere Fragestellungen haben als Koch? Es spricht nicht gegen Koch, daß er viele Fragen, die uns heute an der Musik seiner Zeitgenossen interessieren, weder selbst gestellt hat, noch hätte beantworten können, wenn man sie ihm denn hätte stellen können. Es spricht jedoch viel gegen eine Musiktheorie, die uns einreden möchte, wir sollten, gleichsam aus Angst vor der Instanz einer falsch verstandenen Autorität des Historischen, die Freiheit unseres Blickwinkels und unserer lebendigen analytischen Interessen in vorausweisendem Gehorsam selbst beschneiden.

Historisches und systematisches Denken im Musiktheorie-Unterricht heute

VON HUBERT MOßBURGER

Folgender Beitrag bietet Perspektiven einer Vermittlung von systematisch und historisch fundierter Musiktheorie an und stellt ein Modell zu deren unterrichtspraktischer Realisierung für die Satzlehre auf.

Eine Bestandsaufnahme der seit den 1970er Jahren erschienenen Satzlehrebücher zeigt ein diffuses Bild unterschiedlichster, ja gegensätzlichster Ansätze: Einige gehen streng historisch-chronologisch vor, flechten teilweise aber doch anachronistische musiktheoretische Systeme ein;¹ andere greifen – dem herrschenden historistischen Zeitgeist zum Trotz – grundsätzlich und ausschließlich auf vermeintlich bewährte musiktheoretische Systeme zurück und differenzieren historisch nur am Rande;² dann gibt es Satzlehren, die sich – jenseits von Systemen oder historischen Verlaufsschilderungen – monographisch auf einen Zeitabschnitt oder gar einen Komponisten oder nur eine Gattung beschränken;³ schließlich versuchen einige Satzlehren, eine oberflächliche Darstellung in Kauf nehmend, sowohl historisch zu differenzieren, als auch mehrere musiktheoretische Teildisziplinen in sich zu vereinen.⁴ Ob nun primär systematisch oder historisch ausgerichtet: Die konzeptuelle Vielfalt und Gegensätzlichkeit – aber auch die innere Widersprüchlichkeit – mancher Satzlehren spiegeln ein Problem: den Konflikt zwischen Systematik und Historie. Weder ist es bislang gelungen, Geschichte in musiktheoretischen Systemen angemessen zu berücksichtigen, noch Systeme in eine historische Satzlehre sinnvoll zu integrieren. Beide Denkweisen scheinen sich in bezug auf ihre Vermittlung gegenseitig auszuschließen: Der Reduzierung der musikalischen Wirklichkeit auf einen gemeinsamen Nenner oder auf ein einfaches Gesetz steht die Differenzierung der einzelnen musikalischen Erscheinungen gegenüber.

*

Der Zwiespalt zwischen Geschichte und theoretischem System ist nicht erst ein Problem des 20. Jahrhunderts. Spielte noch bei Johann Joseph Fux Geschichte als bloße

1 Vgl. Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel 1976.

2 Vgl. Thomas Krämer, *Harmonielehre im Selbststudium*, Wiesbaden 1991.

3 Vgl. Thomas Daniel, *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Köln/Rheinkassel 1997; Hans-Jürgen Knipphals/Dirk Möller, *Johann Sebastian Bach: Der Choralatz. Ein Lehrwerk*, Wolfenbüttel 1995.

4 Roswitha Schlötterer-Traimer, *Musik und musikalischer Satz. Ein Leitfaden zum Verstehen und Setzen von Musik*, Regensburg 1991.

Modeerscheinung eine akzidentielle und periphere Rolle,⁵ so geriet die Musiktheorie im neunzehnten Jahrhundert mit dem aufkommenden Historismus in Widerspruch. Versuche, zwischen System und Geschichte zu vermitteln, wie der geschichtsphilosophische Ansatz bei Adolf Bernhard Marx oder die teleologische Sichtweise Hugo Riemanns, für die sich das unveränderliche Wesen der Musik als Entdeckungsgeschichte darstellte, scheiterten am Festhalten der Vorstellung vom natürlichen Wesen des Systems, für das überzeitliche Gültigkeit jenseits der Geschichte beansprucht wurde. Dieser Geltungsanspruch wurde schließlich in der Ablösung der Systeme durch den kontinuierlich an Einfluß gewinnenden Historismus vollends aufgegeben. Nietzsches Polemik gegen die Systemphilosophie und Diltheys Forderung nach einem von den »Spinneweben dogmatischen Denkens« befreiten Zugang zu den geistigen Schöpfungen in ihrer Besonderheit und ihrer Geschichtlichkeit wirkten in der Philosophie entscheidend an der Wende vom systematischen zum historischen Denken mit. Theodor W. Adorno erklärte endlich das musikalische Material für »durch und durch geschichtlich« und setzte damit die für die Musiktheorie grundlegende Kategorie des Tonsystems außer Kraft.⁶

Die Absage an das System führte darüber hinaus zu einem Methodenwechsel in der Musiktheorie: Der Universalanspruch einer normativen Disziplin wurde zugunsten der individuellen Werkanalyse aufgegeben. Das einzelne Werk sollte nunmehr in seiner geschichtlichen Bedingtheit untersucht und nicht mehr an einer a priori gegebenen Regelpoetik gemessen werden. Die Ablösung von der dogmatischen Theorie durch die individualisierende Analyse findet dann ab etwa den 1970er Jahren Eingang in die Lehrbücher.⁷

*

Die beschriebene Entwicklung brachte jedoch nicht die erhoffte Lösung des Widerspruchs zwischen Systematik und Historie und führte statt dessen zu einer einseitigen Verlagerung des Problems: Der rigorose Umschwung vom System zur Geschichte entlastete die Musiktheorie zwar von den Fesseln dogmatischen Denkens, stellte sie aber auch vor neue Probleme: Die Zersplitterung der Musiktheorie in eine Aneinanderreihung von Einzelfällen bildet die Kehrseite historisch differenzierter Werkbeurteilung. Hält man jedoch die unbestreitbaren Vorteile systematischen Denkens und

5 Fux unterschied zwei Schichten der Komposition: das unantastbare, natürliche Fundament des »reinen Satzes«, das als grundlegende Voraussetzung bzw. als Hintergrund auch im »freien Satz« fühlbar bleiben muß, und einen geschichtlichen Überbau, der Veränderungen unterworfen ist. Vgl. dazu Carl Dahlhaus, *Der Wissenschaftscharakter der Musiktheorie und das Prinzip einer historischen Dogmatik*, in: ders., *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland* (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11), Darmstadt 1989, S. 257 f.

6 Vgl. dazu Helga de la Motte-Haber/Peter Nitsche, *Begründungen musiktheoretischer Systeme*, in: Dahlhaus/de la Motte-Haber (Hg.), *Systematische Musikwissenschaft* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 10), Laaber 1982, S. 78; Dahlhaus, *Instanzen musiktheoretischen Denkens*, in: ders., *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik* (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 10), Darmstadt 1984, S. 63.

7 Zur Frage nach einer historischen (quellenbezogenen) oder aktualisierenden Analyse und ihrer Terminologie vgl. die von Clemens Kühn ausgelöste Diskussion *Mit den Augen von früher?*, *Musiktheorie* 14, Nr. 4 (1999) S. 365-369; *Musiktheorie* 15, Nr. 1 (2000), S. 81-89; a. a. O., Nr. 2, S. 179-182; a. a. O., Nr. 3, S. 273-279.

musiktheoretischer Systeme dagegen, so könnte sich das einseitig historische Gefälle zugunsten einer sich gegenseitig stützenden diachronen und synchronen Betrachtung ausbalancieren. Aus der zunehmenden Komplexität und Anhäufung geschichtlicher Fakten durch den Historismus erwächst das Bedürfnis nach Überschaubarkeit, die das Erkennen des Sprachlich-Normativen ermöglicht.⁸ Systeme wirken orientierend, sie bieten eine Folie, vor deren normativem Hintergrund Abweichungen von gemeinsamen Sprachschichten und Besonderheiten deutlich werden.⁹ Auf Systeme, deren Aufgabe in der Reduktion (unüberschaubarer) Komplexität einerseits und in der Zusammenschau diachroner Einzelmomente zu einem synchronen Funktionszusammenhang andererseits liegt, kann Musiktheorie auch in Zukunft nicht verzichten.

Die Kluft zwischen historischer Differenzierung und systematischer Integration, die in der Musiktheorie einstweilen bestehen bleibt, könnte durch die Preisgabe starrer, heute nicht mehr aufrechtzuerhaltender Extrempositionen überwunden werden. Aus der Perspektive der Systeme betrachtet würde dies erstens die Aufgabe ihres Universalanspruches im Bewußtsein ihrer geschichtlich begrenzten Geltung als eine Art »Dogmatik von Epochenstilen«¹⁰ bedeuten, zweitens die Umdeutung hermetischer musiktheoretischer Systeme zu idealtypischen Konstruktionen veranlassen, die einen pragmatisch-heuristischen Zweck erfüllen,¹¹ drittens das Bewußtsein für die geschichtliche Bedingtheit und Prägung der Systeme schärfen und viertens die Frage nach der Relevanz musiktheoretischer Systeme aufwerfen, die bei der häufigen Koexistenz heterogener Traditionen einen inadäquaten Systemzwang durch einen systematischen Methodenelektizismus vermeiden hilft.¹² Daneben wäre zu fragen, ob ein System a priori als vorgefertigtes Anwendungsschema verfügbar ist oder ob es sich nicht selbst aus dem jeweiligen konkreten Satzzusammenhang heraus konstituiert, wie es beispielsweise bei der Tonalität der Fall ist, die »kein statisches Beziehungsgefüge, sondern ein Prinzip der Form in der Zeit«¹³ ist.

8 In jüngster Zeit wird von verschiedenen Autoren wieder die einem größeren Zeitabschnitt zugrundeliegende gemeinsame musikalische Sprache betont: Vgl. Christian Möllers, *Analyse durch Improvisation. Chaconnebässe der Barockzeit*, Üben und Musizieren, 2/VI 1989, S. 73-85; Kühn, *Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen*, Kassel 1998, S. 235 ff.

9 Wobei zu fragen ist, ob bei Abweichungen vom System auch tatsächlich eine *musikalische* Besonderheit vorliegt oder ob das System selbst an seine Grenzen stößt bzw. in Erklärungsnot gerät. Zu beachten ist auch, daß – erstens – musikalische Phänomene geschichtlich verschiedenen Ursprungs in einem System zu etwas anderem werden, als sie ursprünglich waren, und daß – zweitens – oftmals aus Systemzwang eine Selektion der musikalischen Fakten stattfindet, die eventuelle Widersprüche zwischen Theorie und Geschichte glätten soll.

10 Dahlhaus, *Wissenschaftscharakter* (Anm. 5), S. 260. Für Dahlhaus ist es »das Ziel jeder Dogmatik ... zwischen historischer Triftigkeit und systematischer Geschlossenheit zu vermitteln« (a. a. O.).

11 Beispielsweise könnte dies mit Hugo Riemanns normativem Grundschema der Achttaktperiode geschehen, die, als idealtypische Rekonstruktion, »ein Drittes zwischen der Annahme (ist), daß eine Gruppe von fünf Takten im realen Kompositionsprozeß durch Dehnung von halben zu ganzen Takten – also durch einen bewußten Kunstgriff – entstanden sei, und der Behauptung, die Gruppe stelle eine unreduzierbare syntaktische Struktur »sui generis« dar« (Dahlhaus, *Der Übergang ins zwanzigste Jahrhundert*, in: ders., *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* [Anm. 5], S. 264). Der Idealtypus stellt also eine zwischen den Extremen des »normativen Grundschemas« der Regelpoetik und der unreduzierbaren Originalitätsidee (im Sinne eines emphatischen Werkbegriffs) vermittelnde Kategorie dar.

12 Die Vorstellung, einem Musikstück liege ein einziges Satzprinzip zugrunde, ist eine unter Systemzwang stehende Fiktion.

13 Michael Polth, *Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts. Formbildung und Ästhetik*, Kassel 2000, S. 33.

Aus geschichtlicher Perspektive ergibt sich eine Annäherung an systematisches Denken, wenn Geschichte nicht nur als bloße Folge von Ereignisketten, sondern auch als Kontinuität begriffen wird, welche die tragende Idee des Bleibenden, Unveränderlichen mit der Musiktheorie teilt. Und in dem Begriff der Strukturgeschichte findet sich die Möglichkeit, zwischen dem Funktionszusammenhang von gleichzeitig Bestehendem und der Kontingenz fortlaufender Ereignisse zu vermitteln.¹⁴ Kurz gesagt: Eine Vermittlung systematischer und historischer Ansätze ist möglich, wenn es gelingt, die Geschichtlichkeit musiktheoretischer Systeme und die Systemhaftigkeit von Geschichte gleichermaßen zu berücksichtigen.

*

Wie ließe sich aber eine systematisch und historisch vermittelte Musiktheorie unterrichtspraktisch realisieren? Aus der Vielfalt der didaktischen Probleme sei eines herausgegriffen: die chronologische Trennung in systematische Elementarlehre und in historische Satzlehre. Auf der einen Seite steht ein musiktheoretisches System im Vordergrund, das durch Analysen und Satzübungen exemplifiziert wird: Musik erscheint so als Demonstrationsobjekt des Systems. Auf der anderen Seite rückt ein bestimmter Komponist oder ein Zeitstil in den Mittelpunkt, der durch Stilkopien nachgeahmt wird. Ersteres erscheint als allgemeine Propädeutik des Zweiten und somit unumkehrbar. Die Stilkopie als eine im Zentrum eines modernen, historisch differenzierenden Theorieunterrichts stehende Satzübung ist zu komplex, als daß mit ihr begonnen werden könnte. Die Folge ist die Verbannung der Stilkopie in aufbauende Spezialkurse, meist nur für besonders prädestinierte Studiengänge. Hinzu kommt die Frage, inwieweit und ob überhaupt eine systematische Propädeutik in späteren Stilkopieübungen aufgeht. Zwei Aspekte mögen eine Lösung dieses Problems andeuten:

Erstens sollte an die Stelle eines erstarrten musiktheoretischen Systems ein System von Stil- und Strukturmerkmalen einer Epoche oder eines Komponisten treten. Damit ist nicht die Flucht vor Systemen in eine reine analytische Empirik gemeint, die von Werk zu Werk das jeweils Besondere, Individuelle und Einmalige hervorhebt. Vielmehr impliziert der Stilbegriff, der sich als die Summe aller konstant auftretenden musikalischen Formung definiert, selbst systematisches Denken. Er zeigt weniger eine geschichtlich fortlaufende Entwicklung als einen historischen Zustand, in dem sich bestimmte Satzmerkmale zu einem lehrbaren System von Satzregeln zusammenschließen. Die Konfiguration satztechnischer Momente eines Zeitabschnitts oder eines Komponisten zu einem System zusammenhängender Funktionen kann beispielsweise

¹⁴ Zum Begriff »Strukturgeschichte« vgl. Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 206 ff.; ders., *Systematische Musikwissenschaft und Strukturgeschichte*, in: Dahlhaus/de la Motte, *Systematische Musikwissenschaft* (Anm. 6), S. 40 ff. Als Beispiel einer systematisch und historisch vermittelten Harmonielehre führt Dahlhaus Ernst Kurths *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'* von 1920 an, der es – »jedoch nur um den Preis einer rigorosen Selektion der Phänomene« – »widerspruchslos gelingt, aus ein- und demselben Prinzip, dem der Leitton tendenz, Anfang und Ende einer »erzählbaren Geschichte« abzuleiten« (nämlich sowohl »die Grundlegung der Tonalität« als auch »die Auflösung des Systems«, a. a. O., S. 43).

in bezug auf die Harmonik nach Form-, Gattungs- und Ausdruckstypen¹⁵ erfolgen. Die Bereitstellung kontextuell und stilgeschichtlich differenzierter Satzmodelle und Topoi bietet ohne Umwege über musiktheoretische Dogmen einen direkten Zugang zur Stilübung. Gleichzeitig handelt es sich um elementare musikalische Formeln, die, nahe genug an realer Musik, die Kluft nicht nur zwischen systematischem und historischem Denken überbrücken helfen, sondern auch zwischen propädeutischem Zulieferdienst und fortgeschrittener Anwendung. Läßt eine solche Aneignung eines Systems von Stilmerkmalen die strikt chronologische Zuweisung eines Unterrichts nach musiktheoretischen Systemen im Grundstudium einerseits und einer historischen Satzlehre im Aufbaustudium zwar überflüssig erscheinen, so bleibt dennoch die Frage, wie und wann die komplexere Arbeit mit Stilkopien aufgenommen werden kann.

So sollte zweitens der Übergang in die Stilkopie mit der Erarbeitung von Stilmerkmalen so verzahnt sein, daß die rigide Formel vom »zuerst Buchstabieren, dann Komponieren (richtiger) Musik« schon im Ansatz hinfällig wird. Die didaktische Grundidee einer sich von Anfang an am konkreten musikalischen Gegenstand orientierenden Satzarbeit ist die Reduktion der musikalischen Substanz eines Originalsatzes mittels eines immer weiter ausgedehnten Lückentextes bis auf ein zuletzt vorgegebenes Incipit. Es lassen sich folgende Stadien einer solchen Methode des Leerstellentextes mit progressiv steigendem Schwierigkeitsgrad als Satzaufgaben formulieren:

1. Erlernte Satzmodelle (satztechnische Formeln und Topoi wie z. B. Sequenzen oder Fauxbourdon) werden in einen gegebenen formalen Zusammenhang einfügt und ergänzt.
2. Eine fragmentarische Melodie wird nach einem bestimmten syntaktischen Schema fortgeführt (z. B. in Form einer Nachsatz-Ergänzung oder durch Entwicklung einer Fortspinnung eines gegebenen Vordersatzes, die in einen Epilog mündet).
3. Ein vom Original abstrahierter Gerüstsatz wird in verschiedene (rhythmische) Grade diminuiert.
4. Einer gegebenen Melodiestimme wird eine begleitende Stimme hinzugefügt (z. B. in Form einer Choral-cantus-firmus-Bearbeitung oder einer Unterstimmenbegleitung zu einem Tanzsatz).
5. Verschiedene Satztechniken wie doppelter Kontrapunkt, Imitation oder Kanon werden anhand einer gegebenen Originalstimme angewendet.
6. Längere Abschnitte werden mit oder ohne Hinweise und Vorgaben ergänzt.

15 Formtypen meint die Systematisierung von Stilelementen nach ihrer Formfunktion von eröffnenden, mittleren und schließenden Sektionen. Gattungstypen sind beispielsweise rezitativische, sinfonische oder kammermusikalische Harmonietypen (vgl. dazu Dahlhaus, *Harmonie und Harmonietypen*, Studium Generale 19, Nr. 1 (1966), S. 51-58). Mit Ausdruckstypen sind klangqualitative Momente in Verbindung mit ihrer ästhetischen Wirkung gemeint. Hierzu bilden in bezug auf einen Akkord Kategorien wie Funktion (tonale Stellung), Progression, Stimmführung, Sonanzgrad, Lage, Stellung, Dichte, Register, Farbe, Dynamik und rhythmisch-metrisches Gewicht ein Bewertungssystem. Welche hermeneutischen Implikationen solche harmonischen Ausdruckstypen beinhalten können, habe ich in meiner Dissertation über die ›Poetische Harmonik‹ in der Musik Robert Schumanns erörtert (erscheint 2003 als Bd. 9 der Reihe Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, hg. v. Detlef Altenburg).

7. Aus einem Incipit wird ein ganzes Stück entwickelt (z. B. ein Menuett, eine Passacaglia oder eine Invention).

Zwischen die einzelnen Stufen können immer wieder Satzübungen mit Abweichungen vom Original eingestreut werden. Mögliche Aufgabenstellungen dazu sind:

1. Eine gegebene Fehlerversion korrigieren.
2. Reduktion einer besonders originellen Lösung auf ihren normativen Hintergrund.
3. Umgekehrt: zu einer vorgegebenen normierten Fassung eine originelle Lösung finden.
4. Für ein kompositorisches Problem durch Umkomponieren alternative Lösungen finden (um die Frage »Warum gerade so?« in bezug auf das Original beantworten zu können).

Die Abweichungsübungen schärfen sowohl den analytischen Blick für das Original als auch das Verständnis für Komposition als »Inbegriff von Möglichkeiten«.¹⁶

Bei allen Satzübungen kann nicht nur die Anzahl der Lücken, sondern auch der Genauigkeitsgrad der Aufgabenstellungen variiert werden. Aufgaben, die auf das Original hinlenken, können gleichsam voranalytisierte Hinweise enthalten, die einerseits präzise Angaben bezüglich der entsprechenden Lücken machen, andererseits nur pauschale Aspekte anführen, deren formale Zuordnung selbständig zu bewerkstelligen ist.

Der zweite Satz aus der zweiten Suite F-Dur für Klavier von Georg Friedrich Händel möge als Beispiel einen dieser Aufgabentypen veranschaulichen: Zunächst der zu bearbeitende Lückentext (Bsp.1), anschließend zum Vergleich der vollständige Satz Händels (Bsp.2).

The image shows a musical score for the second movement of the second suite in F major for keyboard by George Frideric Handel. The score is in 3/4 time and marked 'Allegro'. It consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef. The second system shows a gap in the music, indicated by a large number '3' above the treble staff, followed by the continuation of the piece. The bass staff has some notes that appear to be part of the original score or a reconstruction.

¹⁶ Dahlhaus, *Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik*, Neue Zeitschrift für Musik 130 (1969), S. 21.

6

9

12

F d G e a F

Bsp. 1, Lückentext als Satzaufgabe.

Allegro

Bsp. 2, G. F. Händel, II. Suite F-Dur, 2. Satz, Allegro, T. 1-14

Der vorliegende Lückentext zeigt ein mittleres Reduktionsstadium und gehört zum Aufgabentyp mit genauen, den einzelnen Stellen zugeordneten Anweisungen. Das Ziel dieser Übung besteht in der schrittweisen Erarbeitung des barocken Klaviersatztypus »Sechzehntel der rechten Hand gegen Achtel der linken Hand«. Die elf zu ergänzenden Stellen werden in der Aufgaben-Reihenfolge weniger chronologisch als nach Schwierigkeitsgrad geordnet. Daher soll zunächst die Oberstimme (unter Berücksichtigung der Unterstimme) nach den gegebenen Gerüsttönen diminuiert und danach die Unterstimme als Kontrapunkt dazu entworfen werden. Vorauszusetzende satztechnische Fähigkeiten sind Vertrautheit mit Sequenztechnik, Diminutionstechnik, latenter Mehrstimmigkeit, einfacher Kadenzharmonik und mit dem zweistimmigen Satzmodell der Parallelführung mit oder ohne Liegestimme. Lernziel ist die formbezogene Anwendung der erlernten Satztechniken an einem konkreten musikalischen Werk. Die analytische Vergleichsmöglichkeit mit dem Original verspricht zudem Einsichten in die stilistischen Eigenheiten und originellen Lösungen Händels. Die gewonnenen Satzerfahrungen können jedoch individuell differieren. Daher sollte jeder Schüler für sich im Anschluß an die Satzarbeit neben den allgemeinen auch die ganz persönlichen Erkenntnisse der satztechnischen Problemstellungen festhalten.

Zu den Aufgaben im einzelnen (an jede Aufgabe schließt sich nach dem Ausrufezeichen jeweils ein Lehrer-Kommentar und der Vergleich mit Händel an):

- Aufgabe 1: Oberstimme in Takt 9 f. als Sequenz unter Berücksichtigung der basse fondamentale fortführen! Aus dieser ergibt sich eine in Sekunden anstei-

gende Sequenzierung des Modells, das im dritten Glied zugunsten eines besseren Anschlusses zum gegebenen vierten Glied abgeändert werden muß. Verblüffende Lösung Händels: Durch einen Nonensprung aufwärts nähert er sich dem vierten Sequenzglied von oben (vgl. auch Takt 13).

- Aufgabe 2: Diminution der (auf Achtel reduzierten) Oberstimme in Takt 3 f. zu durchlaufenden Sechzehntel! Um eine einheitliche Figuration zu gewährleisten, sollte auf bereits vorhandene Modelle zurückgegriffen werden. Händel führt die Figur ein, die in Takt 9 als Sequenzmodell gedient hat.
- Aufgabe 3: Die gegebenen Gerüsttöne in Takt 8 und Takt 11 f. als latente Zweistimmigkeit mit Liegestimme zu Sechzehnteln diminuieren! Hier bietet sich das Modell in Takt 1 (Zählzeit 1) an. In Takt 8 wird die figurierte Liegestimme c^1 (C-Dur-Harmonie) und in Takt 11 f. g^1 (G^7 -Harmonie) sein. In Takt 8 (Zählzeit 4) und in Takt 12 (ab Zählzeit zwei) wird die Liegestimme von der führenden Melodiestimme unterwandert.
- Aufgabe 4: Nach Analyse des harmonischen Ablaufs des Gerüstsatzes in Takt 6 f. die Oberstimme zunächst zu Vierteln, dann zu Achteln und schließlich zu Sechzehnteln diminuieren! Hier kann wieder zugunsten der figurativen Einheit des Stücks auf bereits Vorhandenes zurückgegriffen werden. Händel transponiert in Takt 6 die erste Hälfte von Takt 2 nach C-Dur und übernimmt in Takt 7 die bereits aus den Takten 3 f. und 9 f. bekannte Motivik.
- Aufgabe 5: In Takt 1 f. Anwendung des Satzmodells der zweistimmigen Parallelführung mit Liegestimme durch Austerzen (oder Sexten?) des jeweils ersten und dritten Sechzehntels in Achtelnoten der Unterstimme! Was ist an dem Ergebnis unbefriedigend? Händels Lösung ist ebenso einfach wie verblüffend: Einerseits weicht er von dem konsequenten Austerzen nur in zwei Fällen ab: Das zweite Achtel in Takt 1 und das sechste Achtel in Takt 2 sind als dissonante Zusammenklänge harmonisch legitimiert (im ersten Fall als Dreiklangsbrechung mit Wechselnote in der Oberstimme und im zweiten Fall als Durchgangsnote in der Unterstimme). Andererseits erschließt Händel sich durch den Oktavlagenwechsel im ersten Takt zwei unterschiedliche Register. Durch diese beiden Techniken erhöht Händel sowohl die melodische als auch die klangliche Wirkung.
- Aufgabe 6: Diminution der in der Unterstimme von Takt 3 f. gegebenen Viertel zu Achteln! Der gegebene Gerüstsatz zeigt die für die Generalbaßpraxis typische Technik des Austauschs von Grundton und Terzton in der Folge Grundakkord-Sextakkord. Der eindeutig formulierte Kadenzablauf legt eine harmonische Figuration nahe. Händels Baß zeigt eine motivische Analogie zwischen den ersten Takthälften der Takte 3 und 4 sowie eine Abweichung von der harmonischen Figuration durch die in Unter- und Oberstimme abspringende Wechselnotenbildung (a und a^1).
- Aufgabe 7: Den Baß in Takt 5 in latenter Zweistimmigkeit mit jeweiligem Sekundgang anlegen: die untere Linie auf Halbeebene, die obere Linie auf »nachschiebender« Viertelebene und die Achtel mit jeweiligem Sekund-

anschluß! Händels Idee zeigt einen vom f bis zum c bzw. c^1 sich in Gegenbewegung auffächernden Sekundgang, der als absteigender Baß-Tetrachord ein häufiges Oberquint-Modulationsmodell darstellt.

- Aufgabe 8: Austerzen der Oberstimme zunächst in Vierteln, dann Achtel-Diminution der Unterstimme in Takt 8! Händels Diminution des Satzmodells der Parallelführung mit Liegestimme zeigt die häufig angewandte Technik der Oktavbrechung in der ersten Takthälfte, während die zweite das d diesmal nicht – wie in Takt 2 – als Durchgangs-, sondern als Wechselnote behandelt und schließlich nochmals zum Grundton des C-Dur figurierenden Takts zurückgreift.
- Aufgabe 9: Achtfelguration der Unterstimme in Takt 9 f. des in Buchstaben angegebenen »basse fondamentale«! Bei Händel scheint sich eine gebrochene Sextakkordkette nach oben zu schrauben (motivisches Anknüpfen an die Unterstimme von Takt 1). In Wirklichkeit handelt es sich aber um einen synkopierten Fauxbourdonsatz mit der Intervallfolge Quinte (immer in der Oberstimme) und Sexte.
- Aufgabe 10: Von Takt 10 (Zählzeit 3) bis Takt 12 achtelweise akkordisch zu figurierender Dominantorgelpunkt! In Händels Stück erhält die bislang mehr oder weniger deutlich formulierte Generalbaßfigur mit einem auftaktigen Achtel zu einer Vierergruppe von Achteln hier erstmals ihre motivische Prägnanz. Ihr viermaliges Erscheinen, durch Achtelpausen und längere Schlußnoten voneinander getrennt, läßt zudem das Ende des Satzes ahnen.
- Aufgabe 11: Die letzten beiden Takte sind als zweifache, jedoch unterschiedliche Kadenzierung zu setzen! In Takt 13 »flieht« Händel die perfekte Kadenz durch einen Trugschluß, durch den er genügend Raum für ein nicht allzu plötzliches Ende schafft.

*

Die Idee, ein Gerüst aufzustellen, das schrittweise wieder abgebaut wird, ein Gerüst, das gleichzeitig ein historisches Kunstwerk darstellt, an dem sich die ganze Satzarbeit ausrichtet und orientiert, erscheint als ein allzu wörtlich genommener Vorgang des Kopierens eines Stils bzw. einer Komposition. Der Vorwurf eines allzu gelenkten, unkreativen Verfahrens, bei dem am Schluß doch nur des Meisters Hand entscheidet, ist jedoch aus folgenden Gründen unberechtigt: Erstens geht es bei dieser Art von Satzübung nicht um Kompositionsunterricht, sondern um ein durch eigene Satzarbeit am Kunstwerk zu erlangendes tieferes Verständnis eines Stils bzw. einer Komposition. Zweitens wird der zu kopierende Stil eines Stückes von Händel von der Regelpoetik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts und nicht von der späteren Original- und Genieästhetik getragen: Eine Tatsache, die eine Nachahmung als »Stilkopie« im wörtlichen Sinne legitimiert. Drittens kann auch die eigene, vom Original abweichende Satzarbeit als »Tonsatz« eigenen Rechts anerkannt werden, wenn sie in sich stimmig und stilistisch einwandfrei ist. Viertens ist der kreative Anteil bei weitem höher als bei

einer unter Systemzwang stehenden Arbeit. Zudem steigert sich das Ausmaß an Kreativität im Laufe der schrittweisen Reduktion der Originalvorlage. Lenkung und Kreation verhalten sich zueinander reziprok.

Die vorgestellte Satzübung der direkten Anlehnung an den konkreten musikalischen Gegenstand und dessen gradueller Reduktion ermöglicht nicht nur die Überwindung der üblichen chronologischen Trennung von systematischer Elementarlehre und historischer Satzlehre; in ihr sind auch – implizit oder explizit – systematische und historische Denkweisen vereint. Erstens schwingen in der Satzarbeit – mehr oder weniger unausgesprochen – zumindest vier musiktheoretische Systeme oder Lehrmethoden mit: Die Diminutionübungen auf verschiedenen rhythmischen Ebenen (Proportionen) erscheinen als angewandte Gattungslehre des Fuxschen *Gradus ad parnassum*.¹⁷ Die Unterscheidung der stufenweise aufwärts führenden melodischen Sequenz in Takt 9 f. von der harmonischen Sequenz, die durch den eingeschobenen Terzschrift ein bekanntes »Basse fondamentale«-Modell ergibt, entstammt dem Denken Jean-Philippe Rameaus. Die an einigen Stellen deutlich hervortretende Kadenzharmonik in ihrer kontrapunktischen Ausformung sowie die für Händels Stil relevante Tatsache eines gegenüber Johann Sebastian Bach selektiven Akkordvorrats wird am adäquatesten durch Hugo Riemanns Funktionstheorie erfaßt. Die Schichtenlehre Heinrich Schenkers schließlich ist in der Methode spürbar, die Linienzüge des Mittelgrundes als substantiellen Gerüstsatz der vorgestellten Lückentext-Reduktionsmethode dienstbar zu machen. Die Tatsache, daß selten ein einziges Prinzip den musikalischen Satz konstituiert, sondern meist mehrere neben- und miteinander wirken, legt eine heuristische und eklektizistische Verwendung verschiedener musiktheoretischer Systeme nahe. Als ebenso sinnvoll erweist sich die Verschmelzung der musiktheoretischen Teildisziplinen Kontrapunkt und Harmonielehre, die sich in ihren Begründungsfunktionen wechselseitig bedingen.¹⁸ Obwohl die Satzarbeit vielfältiges systematisches Gedankengut impliziert, muß dieses nicht explizit – gleichsam als Stoff für sich – behandelt werden. Systematische Voraussetzungen und historische Satzarbeit fallen vielmehr zeitlich zusammen.

Zweitens wird für die Satzarbeit explizit ein System von Stilmerkmalen bereitgestellt, das zwar für die gesamte dur-moll-tonale Epoche Gültigkeit besitzt, deren Elemente sich jedoch in Wechselwirkung untereinander zu einer einmaligen Individualität ausformen. Dieses sich erst im Funktionszusammenhang der Satzmomente gene-

17 Fux betrachtete zwar den reinen Satz nach dem Palestrina-Vorbild als natürliches System; da er dieses System aber auch unterschiedlichen geschichtlichen Überformungen ausgesetzt sah (vgl. Anm. 5), kann seine Methode auch auf den Zeitgenossen Händel übertragen werden. Christian Möllers glaubt sogar, daß Fux weniger »an der alten Polyphonie« interessiert war, sondern »daß er eigentlich in die Instrumentalmusik seiner Zeit einführen wollte. Viele aufgeschriebene Chaconne-Kompositionen sind in ihrer gleichmäßigen Bewegungssteigerung genauso aufgebaut wie die Fuxschen Gattungen« (Möllers, *Analyse durch Improvisation* [Anm. 8], S. 85, Anm. 2).

18 Beispielsweise hängt die kontrapunktische Wahl eines Terz- oder Sextklangs ab von einer sinnvollen harmonischen Progression; andererseits erscheint die Wahl eines harmonisch zu fundierenden Feldes in Abhängigkeit von einem zugrundeliegenden Intervallgerüstsatz.

rierende System ist ein offenes System, das seine voraussetzenden Elemente der jeweiligen musikalischen Umgebung anpassen kann.¹⁹

Neben den systematischen Anteilen birgt die Lückentext-Satzübung auch wesentlich historische Momente: die direkte Arbeit am historischen Gegenstand (hier der Gattungs- bzw. Satztyp des barocken Allegrosatzes für Klavier aus einer Suite), die spätbarocke Satztechnik der motivisch geprägten Generalbaßpolyphonie, die im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert getroffene Unterscheidung von Substanz (in Form eines *stile antico*-Gerüsts) und deren ornamentaler bzw. figurativer Auszierung sowie der ästhetische Grundsatz der Affekteinheit, die durch einen gleichbleibenden Bewegungsimpuls und eine ökonomische Figurationsbandbreite gewährleistet wird.

*

Der Konflikt zwischen Systematik und Historie, von dem eingangs die Rede war, kann im Musiktheorieunterricht gelöst werden, indem beide Denkweisen gleichzeitig zugelassen werden. Im Idealfall sollte daher ein systematisch und historisch vermittelter Unterricht satztechnische Modelle, Topoi und idealtypische Konstruktionen auf undogmatische Weise so behandeln, daß erstens ihre geschichtliche Prägung und Entwicklung, zweitens ihre mehrere Epochen überdauernde Konstanz und drittens ihre speziell werkimmanente Individualisierung zum Ausdruck kommen kann. Dies scheint angesichts der Komplexität der Aufgaben utopisch. Ein Idealziel zu stecken ist jedoch innovativer als das ständige Beklagen der Praxisferne einerseits oder der Unwissenschaftlichkeit des Faches andererseits. Die erst kürzlich durch eine Umfrage belegte Standortbestimmung von Musiktheorie als ein Fach mit »künstlerisch-wissenschaftlichem Doppelcharakter«²⁰ kann auch auf die Methodendiskussion über Systematik und Historie übertragen werden: nicht durch ein »entweder-oder«, auch nicht durch ein »irgendwo dazwischen«, sondern nur durch ein selbstbewußtes »beides-für-sich-in-Anspruchnehmen« könnte Musiktheorie im einundzwanzigsten Jahrhundert wieder zu der wesentlichen Disziplin aufrücken, die sie – unter anderen Voraussetzungen – schon einmal war. Der aktuellen Sinnfrage nach dem Fach Musiktheorie sollte der Hinweis auf die Tatsache Vorschub leisten, daß der Musiktheoretiker nach heutigem Verständnis dem eigentlichen musikalischen Gegenstand, dem konkreten Tonsatz, als Instanz am nächsten steht.

19 Am Beispiel Händels schließen sich die Satzmomente der Terzparallelführung mit (latenter) Liegestimme, der Oktavraumwechsel der Unterstimme und die Ausfigurierung sowohl von Linienzügen als auch von funktionsharmonischen Progressionen zu einem greifbaren System von Stilmerkmalen zusammen.

20 Kühn, *Musiktheorie: Kunst und Wissenschaft und Praxis. Zu einer Umfrage an den deutschen Musikhochschulen*, Musiktheorie 15, Nr. 4 (2000), S. 374. Vgl. dazu auch Renate Groth, *Musiktheorie an der Musikhochschule*, Musiktheorie 4 (1989), S. 53-59; Ludwig Holtmeier, *Nicht Kunst? Nicht Wissenschaft? Zur Lage der Musiktheorie*, Musik & Ästhetik 1 (1997), S. 119-136; Polth, *Musiktheorie und Musikwissenschaft. Eine Diskussion an der Hochschule der Künste Berlin*, Musiktheorie 16, Nr. 1 (2001), S. 73 f.

Musikalischer Zusammenhang zwischen Historie und Systematik

Über die Sonderrolle der Musiktheorie

VON MICHAEL POLTH

Derzeit existiert in Deutschland weder eine systematische noch eine historische Musiktheorie: Es gibt überhaupt keine Musiktheorie. Das Fach wurde vor mehr als dreißig Jahren – bis auf versprengte Reste – abgeschafft. Täterin war die historische Musikwissenschaft, die (verstärkt nach 1945) auf musiktheoretische Fragestellungen historische Antwortstrategien entdeckt hatte und zudem die systematische Musikwissenschaft davon überzeugen konnte, daß sich Antworten in Gestalt (systematischer) Theorien über Funktionen des musikalischen Zusammenhangs und deren Darstellung im Tonsetz (und das war – modern gesprochen – der Gegenstand der Musiktheorie spätestens seit dem neunzehnten Jahrhundert) nicht mehr vorbehaltlos formulieren lassen. Mit der Historisierung wurde das Fach selbst aufgelöst.¹ Als »Geschichte der Musiktheorie«, als das es von der historischen Musikwissenschaft spätestens seit den 70er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts betrieben wird, ist »Musiktheorie« eben nicht mehr Theoriebildung über Musik, sondern erzählt (wenn auch kritisch) von Theoriebildungen der Vergangenheit, und der Rekurs der »musiktheoretischen« Abhandlungen auf Theoretiker-Zeugnisse früherer Jahrhunderte zeigt nichts anderes, als daß eigenständige Antworten auf musiktheoretische Fragen nicht mehr angestrebt werden.²

Die Verwandlung des Fachs hat Opfer hinterlassen. Zu ihnen gehören die wirkungsmächtigen Erscheinungsformen musikalischen Zusammenhangs, die historischen Spielarten von Tonalität, Metrik und Rhythmik. Theorien etwa zur harmonischen Tonalität sind so gut wie obsolet geworden und mußten obsolet werden, weil das Fach Musikwissenschaft weder als systematische noch als historische Disziplin eine

1 »Bei der Musiktheorie herrscht Uneinigkeit über ihre schiere Existenz: ob sie nicht entweder zur Harmonielehre verkommen ist oder mit der Musikwissenschaft überhaupt zusammenfällt.« Heinz von Lösch, Artikel *Musikwissenschaft nach 1945*, in: MGG 2, Sachteil Bd. 6, Kassel 1997, Sp. 1810. Gegen diesen Satz erhebt sich der Verdacht, daß dem Autor die gegenwärtige Situation in der Musiktheorie an den Musikhochschulen nicht bekannt ist. Musiktheorie geht dort mitnichten in Harmonielehre auf.

2 Das Fach Musiktheorie an den Konservatorien und Musikhochschulen hat in seiner mehr als hundertfünfzigjährigen Geschichte allenfalls sporadisch Anspruch darauf erhoben, eine »Theorie der Musik« zu vertreten. Auch haben sich die Fachvertreter bis heute nie geschlossen hinter das Anliegen einer Theoriebildung der Musik gestellt. Ihre Interessen sind geteilt. Der Tradition des neunzehnten Jahrhunderts folgend verstehen sich viele Fachvertreter primär als Komponisten, viele als Lehrer. In den letzten Jahrzehnten schließen sich zunehmend mehr Musiktheoretiker dem Trend zur Historisierung des Fachs an und nähern ihre Arbeit derjenigen von Musikwissenschaftlern an. Daß sie dabei vor allem Analyse betreiben und dabei eigene Lesarten entwickelt haben, die mit derjenigen der Musikwissenschaft mindestens konkurrieren können, sollte nicht unerwähnt bleiben.

Zugangswise bereithält, die dem Gegenstandscharakter von Tonalität gerecht würde. Gegen die systematischen Theoriebildungen, also gegen die Theorien des alten Schlanges von Hugo Riemann und anderen, hat die historische Musikwissenschaft selbst – wie erwähnt – überzeugende Argumente geliefert.³ Daß die eigenen Ansätze der Historiker den Gegenstand Tonalität genauso wenig erreichen wie die alten Systeme, kann man sich daran vergegenwärtigen, daß der Gegenstandscharakter von Tonalität medial ist.⁴ Ein Medium jedoch kann sich nur derjenige zum Gegenstand machen, der es als Form der eigenen Kommunikation mit Musik in Anspruch nimmt. Wer die unmittelbare Kommunikation scheut oder ihr mißtraut, weil er sie für eine Befangenheit im eigenen Denken oder für eine Projektion des eigenen Verständnisses auf die Vergangenheit hält, die der historischen Wirklichkeit von ›damals‹ nicht gerecht würde oder eine Komposition nicht aus ihren eigenen Voraussetzungen heraus versteht, dem bleibt Tonalität verschlossen. Ein Medium verträgt keine Distanz.

I

Einer der bedeutendsten Versuche, eine Theorie der Tonalitäten des fünfzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts unter den Bedingungen der historischen »Musiktheorie« und das heißt: in Form einer Geschichte der Tonalitäten zu verfassen, sind die *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* von Carl Dahlhaus.⁵ Zu den unbestreitbaren Verdiensten dieser Arbeit gehört die konsequente Ausbreitung der These, daß harmonische Tonalität (die nach Dahlhaus im siebzehnten Jahrhundert entstand) gegenüber der Modalität des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts eine bestimmte und historisch begrenzte Form des funktionalen Zusammenhangs gewesen ist. Anhand unterschiedlicher Teilprobleme weist Dahlhaus immer wieder darauf hin, daß harmonische Tonalität eine »musikalische Hörweise«⁶ darstellt, die nicht durch vereinzelte Momente als ihren Merkmalen konstituiert wird, sondern umgekehrt die Bedingung darstellt, unter der die Teilmomente als das erscheinen, was sie innerhalb von Tonalität sind: beispielsweise Zusammenklänge als unmittelbare

3 Grob gesagt lauten die Argumente: Eine systematische Theorie der Tonalität zielt primär auf generalisierende Ergebnisse, also auf Regeln und Gesetze. Die Geltung von Regeln und Gesetzen kann entweder durch Rekurs auf viele Kompositionen, also durch signifikante statistische Häufigkeit, durch Idealisierung, also durch Deklaration einer Regel oder eines Gesetzes zur Norm, oder durch Herleitung aus unzweifelhaften Grundsätzen, also beispielsweise durch Herleitung aus der Obertonreihe, begründet werden. In allen drei Fällen rückt nicht die einzelne Komposition in ihrer Einmaligkeit in den Blickpunkt, sondern das Allgemeine, als dessen Fall sie erscheint. Doch erscheint aus Sicht des Historikers heraus nicht das Allgemeine, sondern die Komposition in ihrer Individualität als Substanz der Musikgeschichte. Zudem widerspricht die systematische Theoriebildung der Tatsache, daß die Geltung von Regeln und Gesetzen in der Praxis der Menschen begründet ist, die Regeln und Gesetze als Normen in Anspruch nehmen. Diese Praxis aber ist selbst immer historisch und unterliegt historischen Wandlungen. Umgekehrt haben Theoretiker, die die Geltung von Regeln und Gesetzen auf historisch resistente Sachverhalte gründen wollen, von Hause aus Schwierigkeiten, geschichtliche Veränderungen, die sie nicht leugnen können, zum Bestandteil ihrer Theorie zu machen.

4 Das gleiche gilt für Metrik und Rhythmus, vgl. hierzu Polth, *Nicht System – nicht Resultat. Zur Bestimmung von harmonischer Tonalität*, Musik & Ästhetik 18 (2001), S. 12-36.

5 Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1988².

6 A. a. O., S. 57.

Einheiten mit harmonischem Fundament⁷ (d. h. Akkorde), imperfekte Konsonanzen als selbständige Intervalle, Leittöne als Ausdruck der harmonischen Funktion Dominante oder Kadenz als Darstellung einer Tonika. »Ob ein Phänomen noch seine frühere oder schon seine spätere Bedeutung hat, zeigt sich an den Zusammenhängen, in denen es erscheint.«⁸ Vermeintliche »Merkmale« der harmonischen Tonalität, die man in alter Musik verstreut zu finden glaubt, erweisen sich als Trugbilder, sobald deutlich wird, daß ein funktionaler Zusammenschluß im Sinne der harmonischen Tonalität unter ihnen nicht existiert.

Die Bestimmung der harmonischen Tonalität als einer »musikalischen Hörweise« bzw. als eines funktionalen Zusammenschlusses von Teilmomenten des Tonsatzes führt in Nachweisschwierigkeiten: »Um nicht ins Ungewisse und Vage zu geraten, muß die Untersuchung von kompositionstechnisch bestimmbareren Kriterien ausgehen.«⁹ Doch soll – wie gesagt – eine spezifische Art des *Zusammenschlusses* nachgewiesen werden, und kompositionstechnisch bestimmbarere Kriterien würden nur dann die Aufgabe von Kriterien erfüllen, wenn ihre Existenz in nichts anderem als in der behaupteten spezifischen Art des tonalen Zusammenhangs begründet wäre. Genau dies aber ist nach den Voraussetzungen des funktionalen Zusammenschlusses nicht oder nur selten (und dann nur negativ: durch Ausschluß einer Option) möglich. »Ob aber eine Kadenz, die uns als V-I erscheint, im späten 15. Jahrhundert als Akkordfolge oder als Zusammensetzung von Intervallprogressionen gemeint war, ist nicht unmittelbar vom Notentext ablesbar.«¹⁰ Unmißverständlich heißt es im Zusammenhang mit Akkordumkehrungen: »Wann sich die Vorstellung durchsetzte, daß die Grund- und Sextakkordfolgen eines Dreiklangs ›harmonisch identisch‹ seien, ist nicht vom Notentext ablesbar, sondern aus Theoretiker-Zeugnissen zu erschließen.«¹¹ Da Notentexte nicht von sich aus sagen, wie sie hinsichtlich ihres musikalischen Zusammenhangs gedeutet werden müssen, bedarf es einer Versicherung von außen, und für Dahlhaus sind es beinahe ausschließlich die Theoretiker-Zeugnisse, die eine Unterscheidung zwischen möglichen und irrelevanten Interpretationen begründen können. (Dabei können Hinweise auf eine »musikalische Hörweise« in den Texten versteckt enthalten sein, was dann wahrscheinlich ist, wenn dem Autor die eigene »Hörweise« nicht bewußt gewesen ist.)

Die Möglichkeit der Rekonstruktion von »musikalischen Hörweisen« steht und fällt mit der Existenz und der Qualität von Theoretiker-Zeugnissen. Wenn die Schriften zu einem Sachverhalt schweigen oder keinen versteckten Hinweis enthalten oder wenn naheliegt, daß Theoretiker Sachverhalte nicht erkannt haben oder erkennen konnten,¹² bleibt die historische Erkenntnis zwangsläufig lückenhaft. So heißt es bei

7 A. a. O., S. 108: »Die Kategorien ›Akkord‹ und ›Fundament‹ sind komplementäre Begriffe«.

8 A. a. O., S. 150.

9 A. a. O., S. 54.

10 A. a. O., S. 54.

11 A. a. O., S. 55.

12 Dahlhaus läßt die Möglichkeit des Irrtums und der Befangenheit vernünftigerweise zu, bspw.: »Daß die Theoretiker den Unterschied zwischen Tonsystem und Stimmung verkannten und verkennen mußten, hatte zur Folge ...« (A. a. O., S. 173).

Dahlhaus zum gewandelten Verständnis der imperfekten Konsonanzen: »So deutlich sich die Entwicklung in ihren Grundlagen abzeichnet, so schwierig ist es, den Übergang von der älteren zur neueren Auffassung der Terzen und Sexten historisch genau zu bestimmen. Von der Sprache der Theoretiker ist er nicht ablesbar. ... Auch die Resultate satztechnischer Untersuchungen sind nicht eindeutig.«¹³ Oder: »Auf einen Versuch, die Veränderungen historisch genau zu datieren, also über das vage Resultat, daß sie ins 16. Jahrhundert fallen, hinauszukommen, wurde verzichtet, weil er hoffnungslos erscheint.«¹⁴ Die Abhängigkeit von Theoretiker-Zeugnissen zwingt den Historiker bisweilen zur Resignation.

II

Die Position von Dahlhaus ist konsistent. Wer ihr widersprechen möchte, kann sie kaum durch immanente Veränderungen des Argumentationsgefüges verbessern, sondern nur im ganzen durch eine alternative Konzeption ablösen. Den Grund zu einer Ablösung stellt das defiziente Bild dar, das Dahlhaus von der harmonischen Tonalität zeichnet. Sein Verständnis beschränkt sich im wesentlichen auf eine von Ungereimtheiten und falschen Herleitungen gereinigte Spielart der Funktionstheorie.¹⁵ Die Funktionstheorie aber versteht Tonalität nicht als ein Medium und kann aus eben diesem Grund eine Vielzahl von tonalen Phänomenen nicht erklären (oder überhaupt als solche wahrnehmen), deren Relevanz jedoch unmittelbar einleuchtet, wenn der Blick über die Funktionstheorie hinausgeht.

Mit der Rede von der harmonischen Tonalität¹⁶ als einem Medium der Kommunikation zwischen Hörer und Musik soll vor allem gesagt werden, daß Tonalität in einem Akt der Inanspruchnahme entsteht, bei dem ein Hörer ein Stück »Musik«¹⁷ im Sinne der Tonalität als strukturiert erfährt (mit dem Hören kann das Hören erklingender »Musik«, aber auch die innere Vorstellung von musikalischen Ereignissen gemeint sein, wie sie beim Erinnern an Musik, beim stillen Partitur-Lesen, beim Komponieren oder antizipierend beim Improvisieren vorkommt). Inanspruchnahme schließt unter anderem ein, daß Tonalität stets an einer konkreten »Musik« erfahren wird und daß ihre Strukturen mithin dadurch existieren, daß sie an einer erklingenden oder vorgestellten »Musik« aktualisiert werden. Tonale Zusammenhänge, die nicht zugleich auch Zusammenhänge eines bestimmten musikalischen Ereignisses wären (und sei es auch nur eines erdachten oder fragmentarischen), sind nicht vor-

13 A. a. O., S. 169.

14 A. a. O., S. 174.

15 Dahlhaus bezieht zwar nie explizit Stellung für die Funktionstheorie, doch diejenigen Aussagen, die er unzweifelhaft gelten läßt, weil sie die Voraussetzung seiner eigenen Argumentation bilden, rekurrieren eindeutig auf die Funktionstheorie.

16 Es soll im folgenden Text um der Einfachheit willen nur von harmonischer Tonalität die Rede sein. Inwieweit die Tonalitäten außerhalb des Zeitraums zwischen 1680 und 1850 Medien sind oder gewesen sind, müßte eigens geklärt werden.

17 Der Begriff »Musik« wird hier der Einfachheit halber verwendet. Strenggenommen müßte zunächst geklärt werden, ob es sich bei dem, was ein Hörer wahrnimmt, bevor er das Wahrgenommene im Sinne eines Mediums strukturiert, bereits um Musik im vollen Sinne des Begriffs handelt. Zugleich wäre zu fragen, ob es ein »bevor« gibt.

stellbar.¹⁸ Eben darum erscheint die tonale Struktur der Kommunikation (wegen der die gesamte Art der Kommunikation »Tonalität« heißt) zugleich als Struktur der erklingenden »Musik« selbst (»Gegenstandsbezug«).

Tonalität umfaßt zwar die Momente von hörender Auffassung und Gegenstandsbezug. Sie erscheint aber nicht einseitig als Rezeptionsform oder als Eigenschaft eines Stücks Musik. Tonalität liegt ebensowenig in uns als Kategorienapparat bereit, der sich einem Substrat von Tönen überstülpen ließe, wie im Tonsatz als eine an sich bestehende Tatsache. Tonalität hat als Form der Auffassung einerseits subjektive Gründe, andererseits können wir »harmonisch tonale« Kompositionen von Kompositionen Alter, Neuer und außereuropäischer Musik unterscheiden und letzteren eine tonale Auffassung – auch wenn wir es wollten – nicht aufzwingen. Bei der Tonalität sind wir von den musikalischen Ereignissen ebenso abhängig wie diese von uns.

Erlaubt ist dennoch die Redeweise, nach der Kompositionen, die in einer Zeit und einer Gesellschaft entstanden sind, die in der Form von harmonischer Tonalität mit und über Musik kommunizierte (also im wesentlichen in Westeuropa zwischen 1680 und 1850 in den Residenzen und bürgerlichen Zentren), »tonal sind«. Der Ausdruck »tonal sein«, der nicht auf eine Gegenstandsverfaßtheit »an sich« zielt, weist darauf hin, daß sich Tonsätze, die für das Medium Tonalität entstanden sind, den Strukturen der Tonalität in vollkommener Weise fügen. Der Begriff der Vollkommenheit wird hier gerade wegen seiner ästhetischen Konnotationen gewählt; denn die Relevanz des Mediums Tonalität für eine bestimmte Komposition zeigt sich nicht am Zutreffen einzelner Kriterien oder an der Erfüllung einzelner Regeln und Gesetze, sondern an einer ästhetischen Erfahrung: an dem *Aufgehen* eines Vorurteils,¹⁹ an dem *vollständigen Gelingen* einer Dekomposition nach Strukturen und an der *Eleganz* in der Abstimmung der Strukturen.²⁰ Tonalität ohne diese ästhetischen Momente gibt es nicht, weil sie selbst das Epiphänomen eines künstlerischen Gelingens darstellt.

Gerade weil es auf das vollständige und elegante Gelingen einer Strukturierung von musikalischen Ereignissen ankommt, muß ein Hörer, der das Medium beherrschen will, ein Sensorium für die Bedeutung von Details entwickeln. Die Nuancen des Tonsatzes sind es vor allem, die darüber Aufschluß geben, wie weitreichende tonale Zusammenhänge zu verstehen sind (ohne daß dies dem Hörer immer bewußt sein müßte).²¹ In vielen Fällen lassen allein Details erkennen, daß ein Stück der Alten

18 In welcher Weise tonale Strukturen existieren, wenn sie nicht aktualisiert sind, muß hier nicht geklärt werden. Angemerkt sei nur, daß der Verweis auf die Kompetenz eines Menschen als ihrem »Aufbewahrungsort« auf neue Probleme führt (bspw.: Wie besitzt man Kompetenz, wenn diese gerade nicht zum Einsatz kommt?).

19 Tonalität ist aus Sicht des Rezipienten ein Vorurteil davon, was »Musik« zu Musik macht. Sie ist darüber hinaus ein notwendiges Vorurteil; denn ihre Bedingungen müssen beim Hören von »Musik« eingelöst werden, damit die erklingende oder vorgestellte »Musik« als zusammenhängend empfunden werden kann. Da vor dem tatsächlichen oder vorgestellten Erklängen einer »Musik« nicht feststeht, auf welche Weise die Strukturierung gelingen wird, bewegt sich das Hören andauernd in einem Spannungsfeld zwischen dem zu erfüllenden Vorurteil und den erklingenden musikalischen Ereignissen. Daß es während des Hörens und bei wiederholtem Hören zu Fehleinschätzungen, Unsicherheiten, Überraschungen und Korrekturen etc. kommen kann, ist selbstverständlich.

20 Phänomenal hat das Aufgehen des Vorurteils mit der Erfüllung von Erwartungen, das Gelingen der Strukturierung mit musikalischer Folgerichtigkeit und die Eleganz der Abstimmung mit der Empfindung von Schönheit zu tun.

21 Wie dies möglich ist, kann man sich am Vergleich mit der gesprochenen Sprache vergegenwärtigen. Hier ist leicht einzusehen, daß ein einzelnes Wort im Verlaufe eines Texts oder eine bestimmte Wortstellung innerhalb

Musik nicht im Sinne des Mediums »harmonische Tonalität« angefertigt wurde. Dies liegt insofern nahe, als ein vielstimmiger Tonsatz aus dem späten sechzehnten Jahrhundert – beispielsweise von Lasso – von der Art und der Fortschreitung der Zusammenklänge her einem harmonisch tonalen zum größten Teil ähnelt oder gleicht.²²

Die gesteigerte Bedeutung von Details ist ein Hinweis darauf, daß harmonische Tonalität bis in die »Kapillaren« des Tonsatzes hinein wirksam ist. Weil sie sämtliche Momente umfaßt und miteinander vermittelt, ist Tonalität ein Ausdruck der Fülle und der Einheit dieser Fülle und trotz der prinzipiellen Wiederholbarkeit von Strukturen kein abstraktes System von Akkordbeziehungen, auf das sie in den Stufen- oder Funktionstheorien reduziert worden ist. Ebenso wie die gesprochene Sprache nicht in einer Kombination aus Vokabelschatz und Schulgrammatik aufgeht, sondern dem Sprecher einen bestimmten Blick auf die Welt eröffnet, so führt die Beherrschung des Mediums Tonalität in einen Kosmos der musikalischen Beziehungen hinein. Eben weil diese Beziehungen ein Musikstück sowohl in seiner gesamten Länge (Allgegenwart) als auch in allen seinen Details (Dichte) umfassen, ist die Tonalität (zumindest die harmonische) zugleich Bedingung der Möglichkeit und Zugang zur Individualität eines Werks.²³

Aus dem Gesagten folgt dreierlei:

1. Eine Theorie der harmonischen Tonalität muß sich auf Grundlagen und Darstellungsmethoden stützen, die differenziert genug sind, die Vielzahl der Details in ihrer Bedeutung für das Ganze zu erfassen und wiederzugeben. Daß die Regeln und Zeichen der Stufen- und Funktionstheorie für diese große Aufgabe zu grobmaschig sind, muß nicht umständlich gezeigt werden, weil es offensichtlich ist. Das bislang einzige Verfahren, das Differenzierungen kennt und ausdrücken

eines Satzes über die Bedeutung einer ganzen Textpassage entscheiden kann. In gleicher Weise signalisiert beispielsweise die neue Achtelbewegung in Beethovens Klaviersonate c-moll (op. 10,1, 1. Satz, T. 70) das Anheben einer neuen Taktgruppe, die die eröffnenden Gedanken des Abschnitts (von T. 56 an) auf eine Entscheidung hinführen wird.

- 22 Vgl. hierzu meine Analyse des *Christe eleison* aus der *Missa Papae Marcelli* von Palestrina (*Individualität und Tonalität. Warum Schenkers Analysen die Individualität von Kompositionen zeigen*, in: *Individualität in der Musik*, hg. v. Oliver Schwab-Felisch, Christian Thorau u. Michael Polth, Stuttgart 2002, S. 69-93).

Die Tatsache, daß die Mittel eines Tonsatzes etwa bei Lasso denjenigen der harmonisch tonalen Kompositionen in groben Zügen ähneln oder sogar gleichen, bildet den Grund für den weitgehenden Verzicht auf eine präzise Datierung historischer Veränderungen bei Dahlhaus. Wie erwähnt, löst Dahlhaus die harmonische Tonalität als System im ganzen in relativ grobe funktionale Bestandteile auf: in Akkorde (als unmittelbare Einheiten mit Fundament), in Intervalle (Konsonanzen als selbständige Intervalle, dissonierende Töne als harmoniefremde Töne) und in Kadenzen (als Darstellung einer Tonika). Die Folge einer solchen Grobkörnigkeit bildet die geringe Dichte, mit der tonale Beziehungen im Tonsatz verfolgt werden können, und die geringe Aussagekraft von Details. Ähneln oder gleichen die Mittel bei Lasso aber denjenigen bei harmonisch tonalen Komponisten, dann ist es in der Tat kaum vorstellbar, wie unter diesen Voraussetzungen die Unterschiede zwischen den Tonalitäten des sechzehnten und achtzehnten Jahrhunderts mit der geforderten Evidenz vom Notentext abzulesen sein sollen. Umgekehrt kann ein sensibilisierter Hörer an zahlreichen Details vor, nach und an einer Klausel in einer Motette von Lasso sofort ablesen, daß die Strukturen der harmonischen Tonalität an dieser Kadenz nicht vollkommen aufgehen und daß diese Kadenz daher nicht als Darstellung einer Tonika verstanden werden darf. Die Tatsache, daß die ästhetische Anschauung Unterscheidungen treffen kann, die im Sinne einer historischen Wissenschaft nicht nachweisbar sind, sollte weniger in Resignation als in den Versuch münden, diese Unterscheidungen wissenschaftlich zugänglich zu machen.

- 23 Vgl. dazu a. a. O.

kann, die jeden Ton in seiner Funktion für die Darstellung einer Tonart bestimmen können, ist dasjenige von Heinrich Schenker. Obwohl die Formen der Vermittlung von Tönen, die Schenker zum ersten Mal benannt und damit bewußt gemacht hat, in ihrer Vielzahl einen Eindruck von der Fülle der Beziehungen geben, die in einer tonalen Komposition herrschen, darf man davon ausgehen, daß auch das Schenkersche Repertoire noch nicht an die Grenze der Möglichkeiten von harmonischer Tonalität gestoßen ist.²⁴

2. Tonalität als Medium existiert mit Sicherheit nur so lange, solange es Menschen gibt, die es beherrschen. Die Kommunikation zwischen Mensch und Musik geht vom Menschen als dem aktiven Beteiligten aus und findet »innerhalb« seiner ästhetischen Anschauung statt. Der Mensch bildet somit den nicht-hintergehbaren Grund für Tonalität, d. h. seine Erfahrung mit tonalen Zusammenhängen bildet die Primärquelle aller Theorien. Wer Tonalität untersuchen will, muß folglich die eigenen Erfahrungen mit der Dekomposition von Musik befragen und auf Strukturen hin durchleuchten.

Wie gesagt, sucht die historische Musikwissenschaft – aus Mißtrauen gegenüber dem eigenen Ohr – in den Theoretiker-Zeugnissen eine Versicherung für die Angemessenheit einer Deutung. Ein Theoretiker-Zeugnis kann jedoch aus den genannten Gründen nicht den Rang einer fundierenden Quelle einnehmen. Sollte eine historische Schrift explizit zu demselben Ergebnis kommen wie die eigene Anschauung, dann erhöht diese Tatsache selbstverständlich die Glaubwürdigkeit der eigenen These, aber beweist nicht deren Richtigkeit.²⁵

3. Da bei einer Kommunikation beide beteiligten Seiten (der kompetente Hörer und die »tonale« Komposition) wechselseitig voneinander abhängig sind, kann sich das tonale Auffassen von Musik nicht gleichgültig gegenüber der erklingenden oder vorgestellten Musik verhalten, und umgekehrt bleiben die gedeuteten musikalischen Ereignisse gegenüber der Deutung nicht gleichgültig, weil sie die in Anspruch genommenen Strukturen des Mediums als eigene Strukturen in sich aufnehmen. In der Deutung der Musik spiegelt sich somit die Beschaffenheit des Mediums wider, das in Anspruch genommen wird. Von der Reichweite und Eleganz der Analyse läßt sich ablesen, in welchem Maße dem Analysierenden das Medium vertraut ist. Je differenzierter das Medium beherrscht wird, desto detaillierter und konsistenter werden die Deutungen über die Strukturen einer Komposition ausfallen.

24 Der Vorschlag, die Lehre Heinrich Schenkers als angemessene Darstellung des Mediums Tonalität zu lesen, setzt sich in Grundzügen über die Intentionen ihres Erfinders hinweg. Entgegen Schenker gilt es vor allem festzuhalten, daß die »Ursatz-Tonalität« nur im Zeitraum zwischen 1680 und 1850 ohne Einschränkung ein Medium der Musik gewesen ist und daß die Formen der Vermittlung von Tönen auch innerhalb dieses Zeitraums geschichtlichen Veränderungen unterworfen waren.

25 Selbstverständlich gilt, daß Theoretiker-Zeugnisse wertvolle Hilfen darstellen, wenn sie offensichtliche oder versteckte Hinweise auf Deutungsmöglichkeiten enthalten, auf die vielleicht nur schwerlich zu kommen wäre. Soweit zu sehen ist, darf man allerdings bei Texten vor der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts einen umfassenden Begriff von Tonalität nicht erwarten, weil die Möglichkeiten, eine komplexes Phänomen wie musikalischen Zusammenhang zu verstehen, allzu begrenzt gewesen sind.

Da sich das tonale Hören in Auseinandersetzung mit den überlieferten Tonsätzen verbessern, d. h. differenzieren und durch Differenzierung korrigieren läßt, darf man im allgemeinen aus einer Zunahme an Detailliertheit und Konsistenz auf eine zunehmende Beherrschung des Mediums selbst schließen. Die Qualität, mit der sich ein überlieferter Tonsatz durch eine Interpretation tonal zusammenschließt und mit der seine Details an Leuchtkraft gewinnen, bildet ein intersubjektives Maß für die Qualität einer Theorie. Aussagen über die Strukturen einer Kommunikation sind zwar notwendig im Subjekt begründet, aber nicht willkürlich.

III

Daß Musiktheorie derzeit weder als historische noch als systematische Disziplin existiert, ist ein gutes Zeichen; denn wäre sie das eine oder andere, dann wäre sie verfehlt. Folglich sollte eine mögliche Renaissance der Musiktheorie, wie sie sich seit einigen Jahren abzeichnet, weder ein historisches noch ein systematisches Fach hervorbringen, weil Musiktheorie weder eine abstrakte Gesetzlichkeit zum Gegenstand hat, die musikalischen Zusammenhang in etwas anderem als den Kompositionen begründet,²⁶ noch die Rekonstruktion einer vergangenen »Hörweise« anhand von musiktheoretischen Zeugnissen. Gegenstand bildet vielmehr die historische Komposition in ihrer ästhetischen Gegenwart. Es geht um den (heutigen) lebendigen Zugang zum damaligen Schaffen durch Inanspruchnahme eines Mediums und um die Beschreibung der Strukturen dieses Mediums (eines Mediums, von dem wir annehmen müssen, daß es zur Zeit der Entstehung einer Komposition praktiziert wurde und daß seine Wiedergewinnung durch Auseinandersetzung mit den überlieferten Tonsätzen ebenso möglich wie notwendig ist).²⁷

Ein lebendiger Zugang stellt nicht eine Einsicht dar, sondern eine Fähigkeit. Er wird nicht aus der Lektüre und dem Quellenstudium erschlossen, sondern durch Umgang mit den Kompositionen geübt. Musiktheorie, die Tonalität, Metrik und Rhythmik (gleich welcher historischen Provenienz) untersucht, kann daher nur als ein Fach existieren, das neben den wissenschaftlichen Argumentationsformen auch die künstlerische Auseinandersetzung zu seinen »Methoden« zählt (wenn denn hier überhaupt von Methode die Rede sein kann). Musiktheorie verfehlt ihren Sinn, wenn sie nicht den Anspruch erhebt, den Leser oder Studenten an ein detailliertes Hören heranzuführen. Aus eben diesem Grund gehört Musiktheorie institutionell an die Musikhochschule.

26 Begründungsinstanzen außerhalb eines Kunstwerks bilden traditionsgemäß die Natur oder eine hinreichend große Menge von Probanden, die befragt werden.

27 Dieses Ziel befriedigt zum Teil auch historische Interessen. Die Dekomposition eines Musikstücks in tonale Strukturen muß sich, um sämtliche Details zu erreichen, auf das Stück im ganzen einlassen. Die Dekomposition muß am Ende jene Vollständigkeit und Eleganz aufweisen, die glaubhaft macht, daß der Tonsatz im Sinne des Mediums eingerichtet worden ist. Dieser Anspruch aber ist derselbe Anspruch, den die Historiker erheben, wenn sie ein Werk aus dessen eigenen Voraussetzungen begreifen wollen.

Sektion 2

20. Jahrhundert I

Kagel, Bachtin und eine dialogische Theorie musikalischer Intertextualität¹

VON BJÖRN HEILE

Die Bezugnahme auf bestehende Musik, mit einem Begriff aus der poststrukturalistischen Literaturtheorie als musikalische Intertextualität bezeichnet,² ist etwa seit dem Beginn der siebziger Jahre ein Hauptcharakteristikum der Neuen Musik. Im folgenden beziehe ich mich in diesem Zusammenhang insbesondere auf Mauricio Kagel, aber er ist bekanntlich nicht der einzige zu nennende Komponist. Was die Art der Bezugnahme betrifft, wird häufig zwischen Zitaten, sogenannten Stilzitaten (ein etwas widersprüchlicher Begriff), Verweisen, Allusionen, Einflüssen, Entlehnungen und Anleihen unterschieden. Weiterhin ließe sich zwischen Bezugnahmen zur abendländischen Kunstmusik, zur Musik fremder Kulturen sowie zu Jazz oder Pop trennen. Musikalische Intertextualität manifestiert sich also transhistorisch, transkulturell und transsozial – wobei man sich in der Vergangenheit etwas einseitig auf die transhistorische Variante kapriziert hat. All dies dürfte weitgehend bekannt sein, weshalb es keiner weiteren Ausführungen bedarf.³

Grob vereinfacht könnte man sagen, daß heutzutage vielfach mit Zitaten, Anleihen und Versatzstücken auf vergleichbare Weise komponiert wird wie ehemals mit Tönen. Wenn dem so ist, gilt es, diese Vorgehensweisen adäquat theoretisch zu erfassen.

1 Der vorliegende Text ist eine überarbeitete Zusammenfassung eines Abschnittes aus meiner Dissertation »*Transcending Quotation*«. *Cross-cultural Musical Representation in Mauricio Kagel's »Die Stücke der Windrose« für Salonorchester*, PhD diss., University of Southampton 2001.

2 Die wohl umfassendste Theorie der Intertextualität in der Literatur findet sich in Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris (Seuil) 1982. Vgl. dazu u. a. auch David Lodge (Hg.), *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*, London (Routledge) 1990; Judith Still/Michael Worton (Hg.), *Intertextuality. Theories and Practices*, Manchester (Manchester University Press) 1994; Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen und anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985.

3 Eine besonders umfangreiche Darstellung dieses Phänomens ist Glenn Watkins, *Pyramids at the Louvre. Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*, Cambridge (The Belknap Press of Harvard University Press) 1994. Vgl. dazu u. a. auch Reinhold Brinkmann (Hg.), *Die Neue Musik und die Tradition*, Mainz 1978; Peter Burkholder, *All Made of Tunes. Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*, New Haven (Yale University Press) 1995; Françoise Escal, *Le Compositeur et ses modèles*, Paris (Presses universitaires de France) 1984; Kevin Korsyn, *Towards a New Poetics of Musical Influence*, *Music Analysis* 10 (1991), S. 3–72; ders., *Beyond Privileged Contexts. Intertextuality, Influence, and Dialogue*, in: *Rethinking Music*, hg. v. Nicholas Cook and Mark Everist, Oxford (Oxford University Press) 1999, S. 55–72; Clemens Kühn, *Das Zitat in der Musik der Gegenwart. Mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur*, Hamburg 1972; Zofia Lissa, *Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats*, *Die Musikforschung* 19 (1966), S. 364–378; David Metzger, *Musical Decay. Luciano Berio's Rendering and John Cage's Europera 5*, *Journal of the Royal Musical Association* 125 (2000), S. 93–114; Günther von Noé, »Die Musik kommt mir äußerst bekannt vor«. *Wege und Abwege der Entlehnung*, Wien 1985; Brunhilde Sonntag, *Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Regensburg 1977; Joseph Straus, *Remaking the Past. Tradition and Influence in Twentieth-Century Music*, Cambridge (Harvard University Press) 1990. David Metzger arbeitet zur Zeit an einer Studie mit dem Titel *Music within Music. Quotation and Cultural Meaning in the Twentieth Century*, die 2003 bei Cambridge University Press erscheinen soll.

sen und Beschreibungsmodelle dafür zu formulieren (ich spreche ausdrücklich nicht von »Syntax« oder »Regeln«, um Normativität vorzubeugen). So wie die ›klassische‹ Musiktheorie im wesentlichen die strukturellen Relationen zwischen Tönen sowie größeren Tonkomplexen beschreibt, würde sich eine Theorie musikalischer Intertextualität mit den Beziehungen zwischen verschiedenen Stilebenen auseinandersetzen.

Eine solche Theorie ist auch bereits in Angriff genommen worden. Ohne hier die Fülle der Ansätze referieren und kritisieren zu wollen, lassen sich dabei zwei Haupttendenzen ausmachen. Die erste geht implizit von einem traditionellen, romantisch-modernen Begriff von Autorschaft aus und unterscheidet streng zwischen auktorialem Personalstil und Fremdmaterial. In diesen Bereich fällt meiner Meinung nach auch der vielleicht theoretisch fundierteste Ansatz, nämlich die Übernahme der freudianisch geprägten Theorie der *anxiety of influence* von Harold Bloom durch Kevin Korsyn und Joseph Straus.⁴ Wie mir scheint, wird eine solche Trennung zwischen Personalstil und Fremdmaterial der Stilvielfalt ›postmodernen‹ Komponierens nicht annähernd gerecht. Darauf werde ich noch näher eingehen, aber um kurz einige Beispiele zu nennen: Kann man bei den romantischen Idiomen bei Kurtág, Rihm oder Ruzicka, Jazz bei Turnage oder Rock bei Oehring von »Fremdmaterial« oder wörtlich von »Einfluß« sprechen, der ja vom Beeinflussten zu trennen wäre? Handelt es sich nur um »Anleihen« oder »Stilzitate«? Was diese – und viele andere – Fälle auszeichnet, ist ja gerade, daß die Grenzen zwischen musikalischen Identitäten, zwischen ›meiner‹ Musik und ›anderer‹ Musik, fließend geworden sind, so sie überhaupt existieren.

Die zweite Tendenz der Auseinandersetzung mit musikalischer Intertextualität hingegen, die man als postmodern bezeichnen könnte und die in den ›Schwesterwissenschaften‹ sowie der Popkritik häufiger begegnet als in der etwas behäbigen klassischen Musikwissenschaft, erklärt Fragen von Autorschaft und Originalität schlicht für obsolet. Dies ist zwar methodologisch konsistent, heuristisch aber wenig sinnvoll, weil so das Problem des Wechselverhältnisses verschiedener Idiome *ad acta* gelegt wird, bevor es überhaupt untersucht wurde.

Was meiner Meinung nach nötig ist, ist ein neues Verständnis vom Verhältnis zwischen Stil bzw. Stilen und Autorschaft, das zwischen der simplen Identität beider Begriffe (Autor = Personalstil) und Roland Barthes' berüchtigtem *Tod des Autors* vermittelt.⁵ Hierfür bietet sich die Theorie der Dialogizität des russischen Philologen Michail Bachtin an, wie er sie insbesondere in dem Buch *Probleme der Poetik Dostojewskis* und dem relativ späten Aufsatz *Das Wort im Roman* entwickelt hat.⁶ Bachtin

4 Vgl. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetics*, Oxford (Oxford University Press) 1973; Korsyn, *Towards a New Poetics* (Anm. 3); Straus, *Remaking the Past* (Anm. 3).

5 Siehe Roland Barthes, *The Death of the Author*, in: ders., *Image, Music, Text*, übers. v. Stephen Heath, New York (Hill and Wang) 1977, S. 142–148, orig. *La mort de l'auteur*, *Mantéa*, 5 (1968). Der ›starke‹ Intertextualitätsbegriff, der Barthes' Thesen implizit zugrunde liegt und auf den sich die von mir so bezeichnete postmoderne Intertextualitätstheorie beruft, geht außerdem zurück auf Julia Kristeva, *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris (Seuil) 1969.

6 Siehe Michail Michajlovič Bachtin, *Probleme der Poetik Dostojewskis*, übers. v. Adelheid Schramm, Frankfurt a. M. 1985, und *Das Wort im Roman*, in: ders., *Die Ästhetik des Wortes*, hg. v. Rainer Gröbel, Frankfurt a. M. 1979.

entdeckte ursprünglich an den Romanen Dostojewskis, daß alle dargestellten Personen durch einen für sie typischen Sprachgebrauch charakterisiert sind, der durch ihr Geschlecht, soziale Stellung, Herkunft, Bildungsgrad, Alter usw. bestimmt ist. Diese spezifischen Redeweisen – heutzutage würde man von »Diskursen« sprechen – werden nicht nur in der direkten Rede dargestellt, sondern überlagern sich in vielfältiger Weise auch mit dem Erzähldiskurs – etwa wenn der Erzähler über die Gedanken, Äußerungen oder Motivationen einer Figur berichtet oder spekuliert. Von einem Prosastil Dostojewskis im herkömmlichen Sinn kann also keine Rede sein, weil dieser ständig durch den Bezug zu anderen Figuren und ihre Diskurse abgewandelt wird. Genauso lassen sich die Beziehungen der Figuren untereinander durch deren kontrastierenden oder einander annähernden Sprachgebrauch verfolgen. Unter Dialogizität ist also zunächst die wechselseitige Durchdringung verschiedener Diskurse in einem Prosa-
werk zu verstehen. In den Romanen Dostojewskis herrscht eine ›Polyphonie‹ von unterschiedlichen Diskursen, die man als eine mimetische Darstellung der »Redevielfalt« (oder »Heteroglossie« nach der englischen Übersetzung)⁷ der Realwelt verstehen kann. Sie sind demnach – laut Bachtin – keine einheitlichen, sondern intentional hybride Konstruktionen (später wurde dieses Prinzip auf die Literatur im allgemeinen sowie andere Phänomene übertragen).

Dostojewskis Leistung besteht also nach Bachtin nicht in der Schaffung eines unverwechselbaren Personalstils, sondern in der Darstellung der Polyphonie verschiedener Diskurse, die in dialogischen Wechselbeziehungen zueinander stehen und von denen der Erzähldiskurs nur einer von vielen ist. Von besonderer Bedeutung ist hierbei die Repräsentation »fremder Rede«, also etwa die Wiedergabe des Diskurses einer Figur durch eine andere oder den Erzähler. Wie Bachtin zeigt, gibt es keine neutrale Sprache, der Standpunkt des Vermittlers wird immer deutlich, was Bachtin als »Objektifikation« bezeichnet. Als Mittel nennt er etwa »Stilisierung«, »Parodie« oder versteckte »Polemik«. Politische oder wissenschaftliche Debatten mögen als Beispiele dafür dienen, wie bei der Darstellung eines anderen Standpunkts stets die eigene Haltung durchscheint, was Bachtin als »Doppeltgerichtetheit« bzw. »interne Dialogisierung« der Rede bezeichnet. Dies gilt unabhängig davon, ob die fremde Rede wörtlich zitiert oder mit anderen Worten wiedergegeben wird. Jede Äußerung ist also nicht nur von den Intentionen desjenigen bestimmt, der sie ursprünglich gebrauchte, sondern auch von dem, der sie zitiert. Die Anschaulichkeit von Bachtins Theorie, die sich an diesem Beispiel zeigt, hat wohl auch dazu beigetragen, daß die Dialogizität zur viel-

7 Der russische Originalbegriff lautet *raznoročie*. In der englischsprachigen Bachtin-Rezeption ist der Terminus *heteroglossia* allgemein zum Zentralbegriff der Bachtinschen Theorie auserkoren worden, was nicht zuletzt an dessen etwas überraschender Etymologie liegen dürfte. Auch wenn diese Übersetzung auf Grund der slawischen Abstammung und zumindest zu Bachtins Zeit relativen Geläufigkeit des Originalbegriffs zweifelhaft erscheint, so hat sie gegenüber der deutschen »Redevielfalt« den Vorteil, nicht eine Allgemeinverständlichkeit vorzutauschen, die dem Begriff nicht zusteht. Zudem drückt der Originalbegriff eine gewisse Widersprüchlichkeit aus, die in der Vorsilbe »hetero-« enthalten ist, im deutschen Begriff jedoch fehlt. (Ich danke Svetlana Khylybova für die Erläuterung des russischen Originalbegriffs.)

leicht bedeutendsten Methode in der post-dekonstruktivistischen Literaturtheorie sowie in anderen Kulturwissenschaften avanciert ist.⁸

Wie in der Literatur läßt sich auch in vielen Musikstücken eine Polyphonie von verschiedenen repräsentierten musikalischen Diskursen, also vorgeprägten Stilidiomen, ausmachen, die in dialogischer Wechselbeziehung zueinander stehen. Diese Diskurse werden natürlich durch den Diskurs des Komponisten oder der Komponistin repräsentiert; dieser ist aber dennoch nur einer von vielen. Diese Bachtinsche Betrachtung von Musik als eines hybriden Gebildes, das durch die Polyphonie von repräsentierten Diskursen charakterisiert ist, ist in Ansätzen von Robert Hatten, der die Gleichzeitigkeit verschiedener Stilschichten bei Beethoven aufgezeigt hat, und Kevin Korsyn, der das Prinzip der Heteroglossie anhand von Brahms darstellt, verwirklicht worden.⁹

Diese Prinzipien sollen nun anhand eines Beispiels erläutert werden. Notenbeispiel 1 zeigt den Anfang von Mauricio Kagels *Osten* (1989) aus der Sammlung *Die Stücke der Windrose für Salonorchester*.

Moderato gracioso (MM = ca. 84)

Klarinette

Pf., Harm., Vi.

Stehgeiger

Vla., Vic., Kb.

Bsp. 1, Mauricio Kagel, *Osten*, T. 1–4

8 Siehe etwa Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*, übers. v. Wlad Godzich, Minneapolis (University of Minnesota Press) 1984; Caryl Emerson/Gary Saul Morson (Hg.), *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges*, Evanston (Northwestern University Press) 1984; Ken Hirschkop/David Shepherd (Hg.), *Bakhtin and Cultural Theory*, Manchester (Manchester University Press) 1989; David Lodge, *After Bakhtin*; Gary Saul Morson (Hg.), *Bakhtin. Essays and Dialogues on His Work*, Chicago (Chicago University Press), 1986. Die vielleicht kompakteste Einführung sowohl in Bachtins eigenes Werk als auch in spätere Ergänzungen seiner Theorie ist Lynn Pearce, *Reading Dialogics*, London (Arnold) 1994. Es ist vielleicht angebracht, darauf hinzuweisen, daß sich der Begriff der Intertextualität historisch aus dem der Dialogizität entwickelt hat, entstammt er doch Kristevas Bachtin-Rezeption in ihrem *Semiotiké*.

9 Siehe Korsyn, *Beyond Privileged Contexts* (Anm. 3); Robert Hatten, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington (Indiana University Press) 1994.

In der Textur lassen sich vier Schichten auseinanderhalten:¹⁰

1. Eine Klarinettenlinie, die durch die Verwendung der sog. jambischen Prime – also der Tonrepetition unbetont-betont in gleichmäßigen Sechzehnteln – und der Bevorzugung der übermäßigen Sekunde als ein Verweis auf ostjüdische Volksmusik, namentlich Klezmer, zu identifizieren ist.¹¹
2. Ein Wechselbaß (›umm-ta‹) auf Mollakkorden in der Begleitung (tiefe Streicher).
3. Eine Gegenmelodie des Stehgeigers mit leichter Klezmercharakteristik.
4. Eine rhythmisch an den Wechselbaß gekoppelte, aber vom harmonischen Rhythmus her schneller verlaufende Folge von Mollakkorden in Mixtur im Klavier, dem Harmonium sowie der (zweiten) Violine.

Insbesondere die Klarinettenlinie ist eindeutig als ein repräsentierter Diskurs zu bezeichnen, verweist sie doch – wie bereits erwähnt – auf Klezmer. Aber auch die Begleitung durch den Wechselbaß ist vorgeprägt, sie erinnert stark an das im Titel genannte Salonorchester – auch dies also ein repräsentierter Diskurs.¹² Mit der Identifikation als repräsentierte Diskurse werden die Klarinettenlinie und der Wechselbaß als nach Bachtin »fremde Rede«, also als die »Musik von anderen« deklariert. Die entscheidende Frage ist dabei, inwiefern es auch Kagels Musik ist, also wie er sie zu »seiner« Musik macht oder aber sich von ihr abgrenzt. Das Beispiel insgesamt *ist* weder Klezmer noch Salonorchestermusik, sondern Kagel, der beides darstellt. Dies mag zunächst banal erscheinen – doch woran wird Kagels Autorschaft und mithin der Unterschied zu »echtem« Klezmer oder »echter« Salonorchestermusik deutlich außer an Titel und Auführungskontext? Gibt es in der Musik etwas, das eindeutig Kagels Personalstil zuzuordnen wäre? Wohl kaum, abgesehen davon, daß Kagel meiner Meinung nach keinen Personalstil hat (in Analogie etwa zu Bachtins Urteil über Dostojewski). Das »Wesen« dieser Musik liegt demnach nicht in einem ihrer Einzelelemente – also Klezmer – und Salonorchesterallusionen sowie Kagelschen Zutaten – begründet, sondern im *Verhältnis* dieser Diskurse zueinander, und auf diesem Gebiet liegt die Stärke der Bachtinschen Dialogizität.

10 Siehe zu diesem Beispiel auch Wieland Reich, *Der Hörer als Komponist. Über kompositionstechnische und didaktische Aspekte in neueren Werken Mauricio Kagels*, in: Musikpädagogische Impulse, hg. v. Reinhard Schneider u. Lothar Schubert, Kassel 1994, S. 24–33.

11 Im Verlauf des Stückes wird dieser Verweis explizit, indem Kagel mehrfach wörtlich aus einer Sammlung von Klezmerstücken aus der Ukraine der 1930er Jahre zitiert. Diese ist veröffentlicht als Mark Slobin (Hg.), *Old Jewish Folk Music. The Collections and Writings of Moshe Beregovski*, Philadelphia (University of Pennsylvania Press) 1982. In den Skizzen zum Stück (Mauricio Kagel Sammlung, Paul Sacher Stiftung, Basel) weist Kagel auf diese Sammlung hin und nennt sogar explizit Titel und Seitenangabe der zitierten Stücke. Die hier vorliegende jambische Prime mit modaler Charakteristik, namentlich übermäßigen Sekunden, ist in Beregovskis Sammlung geradezu ubiquitär (wenn auch nicht in dieser Ausprägung). Vgl. dazu Heile, *Transcending Quotation* (Anm. 1); ders., *Collage vs. Compositional Control. The Interdependency of Modernist and Postmodernist Approaches in the Work of Mauricio Kagel*, in: *Postmodern Music/Postmodern Thought*, hg. v. Joseph Auner u. Judy Lochhead, New York (Routledge) 2002, S. 287–299; ders., *Kopien ohne Vorbild. Kagel und die Ästhetik des Apokryphen*, Neue Zeitschrift für Musik 162 (2001), S. 10–15.

12 Der Titel ist hier entscheidend, da er eine Erwartungshaltung erzeugt, die die Identifikation des Gehörten als repräsentierte Salonorchestermusik erleichtert. Wichtig ist hierbei auch, daß *Osten* das chronologisch erste Stück der Sammlung ist (wenngleich die Aufführungsreihenfolge freigestellt ist) und das Beispiel der Anfang des Stückes.

Zunächst einmal geht natürlich die Auswahl und Zusammensetzung der repräsentierten Idiome auf Kagels kompositorisches Wirken zurück. Diese Idiome simulieren eine Melodie- und Begleitungstextur, die aber konterkariert wird. Beide könnten hinsichtlich der jeweiligen Topoi kaum stereotyper sein, doch Harmonik und Phrasenstruktur sind gegensätzlich. Es handelt sich gewissermaßen um eine Collage, die eine ›organische‹ Konstruktion vortäuscht. Motivisch-strukturell sind die verschiedenen Schichten durchaus verknüpft; so erscheint etwa die Folge kleine Sekunde–übermäßige Sekunde sowohl in der ›Mittelschicht‹ aus Klavier, Hamonium und Geige als auch in der Klarinette und – gewissermaßen in Krebsumkehrung – in der Stehgeigerstimme. Doch eine solche motivische Beziehung erscheint eher der Angleichung von verschiedenen Elementen einer Collage zu dienen als dem Prinzip von Melodie und Begleitung zu entsprechen. Das Beharren der Begleitung auf einem starren a-moll-Akkord gegenüber der tonal heimatlos mäandrierenden Klarinettenlinie und der ebenso anarchisch vagabundierenden Mittelschicht scheint anzudeuten, daß der Dialog zwischen Klezmer und Salonorchester fehlgeschlagen ist; Kagel scheint ein konventionelles Volksmusikarrangement, also die Subsumierung ›exotischer‹ Elemente unter einen westlichen Generalstil zu parodieren (wie oben erwähnt, ist Parodie nach Bachtin ein Fall von ›Objektifikation‹).

Interessanter noch sind, wie in den meisten Fällen, die dialogischen Beziehungen zwischen dem auktorialen Diskurs und den repräsentierten Idiomen. Bei der Klarinettenlinie ist zwar der Klezmer-Topos klar identifizierbar, aber die charakteristische übermäßige Sekunde wird scheinbar willkürlich auf verschiedene Tonstufen transponiert, was man eindeutig Kagels kompositorischem Eingreifen zuschreiben kann. Dies hat zur Folge, daß die Melodie nicht modal, sondern eindeutig atonal geprägt ist. Die Überbetonung eines stereotypen Elements führt also gerade zu dessen Verfremdung.¹³ (Auffallend ist auch, daß bei Kagel die fiktiven Elemente – wie dieses durch den Appell an Stereotype – ›authentischer‹ wirken als die Originalzitate.)¹⁴

Ähnliche Vorgänge lassen sich auch beim Wechselbaß feststellen: Dieser verwendet nur Mollakkorde in der Abfolge einer Zwölftonreihe (im Beispiel erscheint nur der erste Akkord), wobei nach jedem Reihenton der erste Akkord wiederholt wird. Die rhythmische Struktur ist ebenfalls seriell geordnet, indem eine Zahlenreihe mit Werten zwischen eins und sechs die Abfolge zwischen Tönen und Pausen regelt: Im Beispiel sind die Werte für Töne 2, 4, 3, 1, 5, 6 unterbrochen von jeweils einer Achtempause. Die beiden repräsentierten Idiome sind also durch Kagels kompositorischen Eingriff abgewandelt: Wie sonst sollte der Klezmer atonal und der Salonorchester-Wechselbaß zwölftönig sein und letzterer in seriellem Rhythmus hinken? Diese Verfremdung nenne ich in leichter Abwandlung von Bachtins Terminologie »Stilisierung«. Dabei handelt es sich um den musikanalytisch vielleicht wichtigsten Begriff in meiner Theorie. Stilisierung zeigt den Dialog zwischen Diskursen an: Wenn ein Idi-

13 Zum Begriff der »Verfremdung« siehe Viktor Šklovskij, *Die Kunst als Verfahren*, in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hg. v. Jurij Striedter, München 1994¹, S. 3–35. Bachtins Begriff der »Objektifikation« scheint von Šklovskijs »Verfremdung« beeinflusst.

14 Vgl. dazu Heile, *Kopien ohne Vorbild* (Anm. 11).

om verfremdet erscheint, muß es von einem anderen Diskurs stilisiert worden sein; somit läßt sich die Stilisierung als die Differenz zwischen hypostasiertem Modell und realem Erscheinen auch heuristisch recht gut fassen. Anhand des Begriffs der Stilisierung läßt sich zwischen drei Parametern der musikalischen Repräsentation unterscheiden, nämlich erstens Nähe zwischen Modell und Verweis, zweitens Kontrast zwischen Verweis und Kontext und drittens Länge des Verweises in Relation zum Stück als ganzem. Weiterhin kann man beim theoretisch fundamentalen Parameter der Nähe zwischen Modell und Verweis zwischen verschiedenen Typen der Repräsentation differenzieren, so daß sich eine Typologie der musikalischen Repräsentation ergibt.¹⁵

Was das ursprünglich problematisierte Verhältnis von Stil und Autorschaft betrifft, ist die Stilisierung von noch größerer Bedeutung: In unserem Fall manifestiert sich die Autorschaft Kagels nur anhand der Auswahl und Stilisierung der repräsentierten Diskurse. Mit anderen Worten, es sind die Elemente, die *nicht* mit den repräsentierten Idiomen übereinzustimmen scheinen (Atonalität, Zwölftontechnik, serielle Rhythmen), die den Hörern die Konstruktion eines auktorialen Diskurses ermöglichen. Urheberschaft definiert sich also ex negativo und wird nebenbei zu einer Perzeptionskategorie. Um es zu wiederholen: Kein einziges Element im Beispiel ist eindeutig als Kagels identifizierbar, aber die Kombination – mit Bachtin gesprochen: die »Polyphonie« – aus atonaler Klezmer-Melodie und zwölftönigem Wechselbaß auf seriell-hinkenden Rhythmen ist typischer Kagal. Die kompositorische Leistung liegt demnach in der Neukombination und Stilisierung vorhandener Idiome, nicht in der Erfindung von neuen.

Was mir einzigartig an der dialogischen Betrachtungsweise zu sein scheint, ist, daß sie nicht von der textuellen Isolation von verschiedenen Diskursen ausgeht, in unserem Fall also weder den ›reinen‹ Klezmer noch den ›reinen‹ Kagal im Tonsatz zu verorten sucht, sondern sie im Konzept der dialogischen Stilisierung von vornherein ineins setzt – so wie die Klarinettenlinie wahlweise als ›verkagelter Klezmer‹ oder ›verklezmerter Kagal‹ erscheint. Diese Absage an jegliche Vorstellung stilistischer ›Reinheit‹ ist auch als eine Kritik am ideologisch fragwürdigen Begriff der ›Authentizität‹ zu verstehen.¹⁶ Die Dichotomie von »Fremdstil« und »Eigenstil« ist somit zugunsten eines dialogischen Verhältnisses aufgehoben (in den *Stücken der Windrose* hat dies die zusätzliche Wirkung, die Gegenüberstellung von westlicher und nicht-westlicher Kultur zu hinterfragen). An dem zumindest impliziten Versuch, die übernommenen ›Fremdelemente‹ im Tonsatz von der umgebenden Musik, also dem ›Personalstil‹ des betreffenden Komponisten oder der betreffenden Komponistin abzusondern, scheinen mir traditionelle Methoden musikalischer Intertextualität zu kranken – sofern sie es nicht überhaupt mit dem Benennen des Phänomens bzw. einzelner Zitate bewenden lassen, was leider recht häufig geschieht. Denn auf diese Weise wird man dem Stilplu-

15 In meiner Dissertation *Transcending Quotation* (Anm. 1) habe ich sieben Typen der Repräsentation zwischen den Polen »literal quotation« und »abstract symbolism« herausgearbeitet.

16 Zur ideologischen Kritik von musikalischer Repräsentation siehe wiederum meine Dissertation *Transcending Quotation* (Anm. 1). Kagal selbst rückt ästhetischen Purismus in die Nähe von Fanatismus und Fundamentalismus.

ralismus der Neuen Musik, der zwischen ›fremd‹ und ›eigen‹ nicht mehr unterscheidet, nicht gerecht. Kagel ist hier, wie gesagt, alles andere als ein Einzelfall.

Wie andere Methoden der Intertextualität stellt auch die Dialogizität herkömmliche Verfahren der Musikgeschichtsschreibung auf den Kopf. Im Zentrum der Betrachtung steht nicht mehr unbedingt, wodurch sich ein Musikidiom von vorhergehenden unterscheidet, sondern wie vorhandene Stilidiome neu kombiniert und stilisiert werden. So wie sich die Kategorie des Personalstiles, zumindest in konventioneller Prägung, als fragwürdig erweist, so kann es keine nicht-referentielle Musik geben; denn die Identifikation als Musik schließt schon die Konstruktion eines Vergleichshorizonts ein. Analog hatte Bachtin die Existenz eines ›neutralen‹ Wortes, das nicht durch vorhergegangenen Gebrauch geprägt ist, ausgeschlossen. Der Dialog mit bestehender Musik ist demnach selbstverständlich keine Besonderheit der neuen Musik. Ich habe in diesem Zusammenhang bereits auf die dialogischen Betrachtungsweisen von Beethoven durch Hatten und von Brahms durch Korsyn hingewiesen. Es fällt auch nicht schwer, Beispiele aus der Musikgeschichte zu nennen, zu deren Verständnis eine dialogische Theorie beitragen könnte. So haben etwa Leonard Ratner und Kofi Agawu gezeigt, daß der klassische Stil auf einer Handvoll musikalischer Codes basiert, die sie »topics« nennen und die den Komponisten der Zeit gemein waren.¹⁷ Ein solcher Topos ist aber nichts anderes als ein repräsentierter Diskurs, und klassische Werke sind durchaus als durch eine Polyphonie verschiedener Idiome geprägte hybride Konstrukte verstehbar. Weiterhin sind die komplexen Wechselwirkungen zwischen klassisch geprägten Ideen und Formen einerseits und einer Poetik der Originalität und Transgression andererseits, die bestimmend für die Romantik sind, durch dialogische Verfahren interpretierbar. Und nicht zuletzt bieten sich der charakteristische Konflikt zwischen einem modernen Idiom und dem Bezug zur Tonalität im Neoklassizismus oder die Repräsentation von Straßenmusik bei Ives und Mahler für dialogische Betrachtungsweisen an.

Insofern wäre die Frage zu stellen, ob die Dialogizität nach Bachtin geeignet ist, einen Bestandteil einer allgemeinen Theorie der Musik zu bilden. Dies wäre auch ein Weg, die Musiktheorie von der Verengung auf den Tonsatz zu befreien und dem Theoriebegriff der Schwesterdisziplinen, wie etwa der Literatur-, Kunst- und Filmtheorie, anzunähern.

17 Kofi Agawu, *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton (Princeton University Press) 1991; Leonard G. Ratner, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York (Schirmer) 1980.

Permutation als kompositions- und analysetechnische Aufgabe

Jörg Herchets *komposition für vier klaviere* (2001)

VON JÖRG HERCHET UND LYDIA WEIßGERBER

1. Die Bedeutung von Verfahren für den Musiktheorieunterricht

»Ein beobachtender Organismus ist selbst Teil, Teilhaber und Teilnehmer seiner Beobachtungswelt.«¹ Diese Erkenntnis des Physikers und Philosophen Heinz von Foerster gilt in ganz besonderer Form für den Musiktheoretiker. Dessen zentrales Problem benannte Arnold Schönberg 1911 in seiner *Harmonielehre*: »Der Musiklehrer schämt sich ..., einfach sein Handwerk zu unterrichten, weil es nicht *sein* Handwerk ist, sondern das anderer. Aber das will man nicht eingestehen, und so hat die Musik nicht, wie sogar die Malerei, einfach eine Handwerkslehre, sondern einen Theorie-Unterricht. ... Und die Folge: keine Kunst ist in ihrer Entwicklung so gehemmt durch ihre Lehrer wie die Musik.«²

Seitdem ist fast ein Jahrhundert vergangen. Die Komponisten sind mit technischen und gesellschaftlichen Entwicklungen wie Digitalisierung, Kybernetik, Chaosforschung oder Globalisierung fortgeschritten. Zweifellos gilt das auch für die Musikwissenschaft: Der Wissenschaftler weiß, daß er die Prämisse für seine Arbeit selbst setzt: Erkenntnis.

Aber wie sieht es mit der Musiktheorie aus? Die allgemeinen Theoriesysteme (Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenkunde) haben jegliche Allgemeinverbindlichkeit und damit jede Berechtigung verloren. Und der auf historische Entwicklung zielende Materialbegriff Adornos ist an der ebenso schlichten wie tiefsinnigen Geistigkeit John Cages gescheitert: »Wir möchten wir selbst sein und die Töne sie selbst sein lassen. Wir schaffen einfach eine Situation, in der sie frei sind.« – Musikalisches Material wird heute als ein Ungeschichtliches benutzt.

Kann der Musiktheoretiker, wenn er seine Prämissen nicht aus der Problematik seiner Zeit abzuleiten versucht, wie sie die heutigen Komponisten angehen, Erkenntnis vermitteln, schöpferisch werden? Wie sonst, mit welchen geistigen Voraussetzungen könnte heute, da doch Tradition verloschen ist, der Musiktheoretiker den Supermarkt Musik – oder sollte ich treffender sagen: die Leichenhalle Musik – bewältigen? Die Gefahr ist groß, daß der Musiktheoretiker nur noch vermitteln will und so der Ideologie unserer Zeit verfällt: Kommunikation durch Information.

1 Heinz von Foerster, *Unordnung/Ordnung. Entdeckung oder Erfindung*, in: ders., *Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, Frankfurt a. M. 1994, S. 146.

2 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien/Leipzig 1911, S. 2.

»Kommunikation als Ideologie« bedeutet, daß Mitteilbarkeit als wichtigstes Kriterium gesetzt wird, nicht aber Erkenntnis. Man teilt Informationen mit, um zu kommunizieren. Das können jedoch selbstverständlich nur höchst oberflächliche Informationen sein, die über unverbindliche Klischees nicht hinauskommen. Denn komplexe, schwierige oder gar unlösbare Sachverhalte kann es da einfach nicht geben. Nicht nur, weil sie einer größeren Konsumentenzahl nicht vermittelbar, also nicht »kommunikationsfähig« sind, sondern vor allem, weil die binäre Verarbeitungstechnik des Digitalisierungsprozesses komplexe, schwierige oder gar unlösbare Probleme von vornherein negiert und in primitivste Denkmuster umfälscht. Ideologie heute heißt, daß im Dienste der Kommunikation alles peinlichst vermieden wird, was mit der Tatsache konfrontiert, daß es noch etwas gibt, das sich dem Gedankenhorizont – also dem Raum, wie ihn der Computer erfaßt – entzieht. Die Aufhebung räumlicher Differenzen führt direkt zur Aufhebung von Differenzierung insgesamt, führt zu Indifferenz, zu Bagatellisierung von Problemen. Weit entschiedener als der Fernseher schaltet der Computer alles Differenzierende aus: Der Computer ist – bei aller Großartigkeit und allen seinen praktischen Vorzügen – ein Werkzeug, das mit Indifferenz wuchert. Die unreflektierte Indifferenz des Computers führt zu einer Ideologie, die völlig skrupellos alles auf den kleinsten Nenner bringt und so tut, als sei damit alles perfekt gelöst. Betrifft das auch die Musiktheorie? Nichts ist erschütternder als die indifferenten Kompositions- und Hörgeschichten unserer Zeit, die ebenso problem- wie hilflos durch einen beliebigen Musikmarkt surfen.

Auch wenn Lehre, also Vermittlung, einer der beiden wesentlichen Bestandteile von Musiktheorie ist, darf sie nicht derart übermächtig werden, daß sich Musiktheorie der heute herrschenden Ideologie von Kommunikation und Indifferenz anpaßt. Eine Entschuldigung der Musiktheorie, das Anfertigen von Stilkopien sei ja so schöpferisch, daß eine differenzierte Analyse von Einzelwerken nachzustehen habe, ist verhängnisvoll. Denn Stilkopien mögen handwerkliches Verständnis und musikalische Sensibilität wecken – wirklich schöpferisches Tun beginnt selbstverständlich erst jenseits. »Kunst entsteht aus Realitätsahnungen Wäre es anders, so könnte man sich mit den bereits vorliegenden Werken, die ohnehin unübertreffbar sind, vollauf zufrieden geben« (Hermann Broch).³

Nach meinem Wissen hat Ulrich Siegele als erster und in geradezu modellhafter Form die Prämissen einer neuen Musiktheorie aufgezeigt: Bereits 1978 stellte er in *Erfahrungen bei der Analyse Bachscher Musik* fest: »Es kommt nicht darauf an, einen vorliegenden Notentext als in sich sinnvoll zu erweisen, sondern darauf, das Repertoire der Möglichkeiten und die Argumente der Auswahl zu zeigen.«⁴ Und in seiner Analyse der c-moll-Fuge aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers⁵ zeigt

3 Hermann Broch, *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches*, in: ders., *Schriften zur Literatur 2* (Kommentierte Werkausgabe, Bd. 9,2), Frankfurt 1975, S. 168.

4 Ulrich Siegele, *Erfahrungen bei der Analyse Bachscher Musik*, in: Reinhold Brinkmann (Hg.), *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog*, Leipzig 1981, S. 137.

5 Ders., *Zur Analyse der Fuge c-moll aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers*, Cöthener Bach-Hefte 4, Köthen 1986, S. 101.

Ulrich Siegele, was eine wissenschaftlich fundierte Musiktheorie zu leisten vermag: Eine ebenso differenzierte wie schöpferische Analyse.

»Mein Interesse an der Analyse von Kompositionstechniken zielt auf das System der Regeln, nach dem ein Komponist seine Musik komponiert. Ich möchte seine Grammatik, das Repertoire seiner kompositorischen Möglichkeiten kennenlernen. Das heißt, daß ich sagen kann, welche Wahl er in einem bestimmten Fall getroffen hat, und das schließt ein, daß ich sagen kann, welche Möglichkeiten er in diesem Fall ausgeschlossen hat.« Und wie Ulrich Siegele die im Fach Musiktheorie zumeist höchst geistlos und klischeehaft gehandhabten Stilkopien einsetzt, um das »Repertoire der kompositorischen Möglichkeiten« eines Bach zu gestalten, setzt ein Vorbild, das Musiktheorie auf ein wesentlich anderes Niveau als das heute übliche heben könnte.

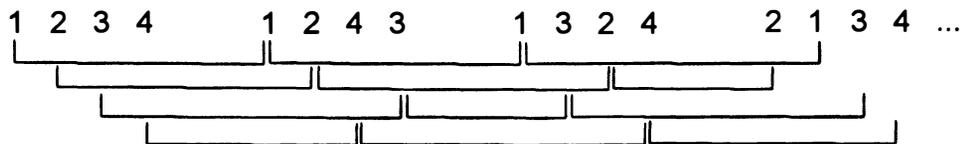
Auf der Grundlage von solchen kompositorischen Verfahren wird der Musiktheorie jenseits von all den alten und neuen Theoriesystemen die Möglichkeit eröffnet, Musiktheorie als ein wirklich schöpferisches Fach zu unterrichten. Und darauf vor allem kommt es an.

(Jörg Herchet)

*

Jörg Herchets 43-minütige *komposition für vier klaviere*, uraufgeführt im September 2001 in Heilbronn, beruht über weite Strecken auf permutativen Verfahren. Von den vier großen Teilen des einsätzigen Werkes sind der erste und der zweite Teil im engeren Sinn permutierend gebaut. Der dritte Teil, der auf den rhythmischen Extremen der »Techno«-Musik aufbaut, und der vierte Teil, der die metrische Einheit dieses »Techno«-Teiles vollständig auflöst, verwenden zwar das gleiche Grundmaterial wie die Teile eins und zwei, interpretieren es aber anders.

Sind permutative Verfahren Privatsache des Komponisten? Der Analyse scheinen sie auf den ersten Blick kaum Erkenntniswert zu bieten. Insbesondere als Form-Verfahren, angewandt also nicht nur auf einzelne Parameter, ist die Permutation problematisch. Sie löst »narratives« Geschehen in ein Mosaik aus gleichberechtigten Grundbausteinen auf.



Bsp. 1

Wo die Starre eines solchen Verfahrens nicht poetische Absicht ist und seine Anwendung episodisch, fragt sich, welche Gründe ein Komponist haben kann, sich so rigiden Bestimmungen zu unterziehen.

1. Als Idee meint Permutation eine variable Umverteilung von Elementen in gegebenem zeitlichem Rahmen. Bereits in einem überlagerungslosen musikalischen Verlauf sind so viele Varianten der Proportionsfolge eines ostinaten Elementes vorhanden, wie es Elemente gibt. In ihrer formal-rhythmischen Wirkung zeigt sich Permutation als ausgleichendes System von Verschiebungen.

2. Das herausfordernd ›Unmusikalische‹ an der Permutation ist, daß ihr System keine Übergänge einschließt. Soll indes auf Übergänge nicht verzichtet werden, ist es nötig, die einzelnen Elemente hinsichtlich ihrer strukturellen Aufgaben äußerst weit-sichtig zu bestimmen. Zugespitzt formuliert müssen Material und Verarbeitung des Materials in eins fallen. Das heißt unter anderem, daß fest umgrenzte Gestalten sich nicht als Permutations-Elemente eignen. Dank der mechanischen Spröde des Verfahrens verlagert sich also kompositorisches und analytisches Interesse hin zu dem, was permutiert werden *soll*.

Betrachten wir zunächst einige Auswahlkriterien für die Permutations-Elemente der *komposition für vier klaviere*. Um Aufgaben wie die eben angedeutete anzugehen, müssen die Elemente einerseits sehr variabel und vieldeutig, andererseits aber auch klar unterscheidbar sein. Dazu geht der Komponist von drei globalen Eigenschaften eines Satzes – im Bereich von Tonhöhen und -dauern – aus: Satzdicke, relative Lage und Einsatzdicke. Diese Eigenschaften werden konkret, indem man sie punktuell als Extreme formuliert, wobei jeweils nur der eine Pol positiv und damit eindeutig definiert ist:

	Positiv definiert	negativ definiert
Extrem der Anzahl der Ereignisse	Ton (=eins) Parameter: Klang – eine Tonhöhe	(mehr als eins) Akkord, Linie, Cluster
Extrem der relativen Lage der Ereignisse	Cluster (=engstmöglich) Parameter: Tonhöhen/ Intervalle	(weiter:) Akkord, Linie
Extrem der Einsatzfolge der Ereignisse	Akkord (=gleichzeitig) Parameter: Tondauern	(ungleichzeitig:) Linie, auch Cluster

Bsp. 2

(Die Lautstärke widersetzt sich dem Verfahren: sie fehlt in dieser Aufstellung; ebenso die absolute Lage, also hoch – tief.)

Über die Extrembildung entstehen aus den drei globalen Eigenschaften vier Charaktere – die Permutations-Elemente von Herchets *komposition für vier klaviere*. Diese vier Elemente (Ton, Cluster, Akkord und Linie) hat der Komponist in seinen Skizzen zum Werk vermerkt.

In Bsp. 3 ist ein vollständiger Permutations-Zyklus für vier Elemente dargestellt.

1. A L T C	II	7. L A T C	III	13. T A L C	IV	19. C A L T
2. A L C T		8. L A C T		14. T A C L		20. C A T L
3. A T L C		9. L T A C		15. T L A C		21. C L A T
4. A T C L		10. L T C A		16. T L C A		22. C L T A
5. A C L T		11. L C A T		17. T C A L		23. C T A L
6. A C T L		12. L C T A		18. T C L A		24. C T L A

Bsp. 3

Die 24 Kombinationen regeln den ersten Teil für das erste Klavier. Daß allerdings die vier Elemente an sich noch keinen beziehungsreichen und variablen Satz garantieren, läßt sich an folgender kurzen Studie ablesen: Drei der Elemente – Ton, Cluster und Akkord – sind positiv, eines – die Linie – negativ definiert. Wenn man die variablen Transpositionen ausschließt, lassen sich von Ton, Cluster und Akkord Typen bilden (vorgreifend sei hier bereits erwähnt, daß als eine der Möglichkeiten des Akkords der tonale D-Dur-Dreiklang auftritt, der Akkord also auch einen intervallischen Typ ausprägt). Die Linie aber läßt sich nur in Abhängigkeit von den anderen drei Elementen entwickeln. Legt man diese Abhängigkeit einem Versuch zugrunde, die Linie als Typ zu rekonstruieren, ergeben sich erstaunlich konkrete Teilmodelle:

The musical score for Bsp. 3 is divided into three sections: 1. Cluster, 2. Akkord, and 3. Ton. It features two staves: 'Tonhöhen' (Pitch) and 'Tondauern' (Duration).
 - **Section 1 (Cluster):** Shows a cluster of notes. The 'Tonhöhen' staff has two sub-sections, 'a)' and 'b)', illustrating different cluster arrangements. The 'Tondauern' staff is labeled 'entfällt (Cluster auch sukzessiv möglich)'.
 - **Section 2 (Akkord):** Shows a triad. The 'Tonhöhen' staff shows three notes. The 'Tondauern' staff is labeled '3 Zentraltöne; Reihenfolge frei'.
 - **Section 3 (Ton):** Shows a single note. The 'Tondauern' staff is labeled '(Repetition)'.

Bsp. 4

Die eigentlich negativen Bestimmungen treten aus ihrer Unschärfe heraus, wenn man sich einen nur minimalen, aber charakteristischen Schritt von den Typen der positiven Elemente entfernt, die der Linie entgegengesetzt sind. Zunächst bezogen auf Tonhöhen heißt das

1. gegenüber Cluster: Oktavversetzungen der Clustertöne (a); dabei auch Oktaven (b).
2. gegenüber Akkord: Dreiklangsintervalle (3/6, 5/4) anders kombiniert / unterbrochen.
3. gegenüber Ton: Intervall (2 Töne; kein Dreiklangsintervall, keine Sekunden wegen Clusternähe): Septimen.

Bezogen auf Tondauern (im Sinne der Reihenfolge von Tönen):

1. gegenüber Cluster: entfällt (Cluster ist auch sukzessiv darstellbar).
2. gegenüber Akkord: drei Zentraltöne in frei zu variierender Reihenfolge.

3. gegenüber Ton: Tonwiederholungen ungleich verteilt.

Natürlich steigt mit der Ausdehnung der Linie die Toleranz gegenüber den Merkmalen der Elemente Cluster, Akkord und Ton: Die abgrenzenden Eigenschaften zeigen sich dann zwischen Gruppen statt zwischen einzelnen Tönen. Im zweiten Teil der *komposition für vier klaviere* wird jedes der vier Elemente von fixierten Varianten verwirklicht, die frei aufeinanderfolgen:

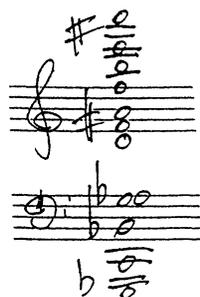
The image shows three staves of handwritten musical notation. The first staff contains measures 1 through 5, with annotations such as 'nachher davon ein die zuhalten' and 'mit in die taumel und abtauen immer'. The second staff contains measures 6 through 10, with annotations like 'Ahn mit vollstap- genen schneitau nachbartau'. The third staff contains measures 11 through 16, with annotations 'K₇=1', 'R=2', '9.=3. (auszählfen)', '10. auszählfen', and '1. 2. 3. 4. 5. 6.' above the notes. Dynamic markings like *ppp*, *mf*, *f*, and *pp* are present throughout.

Bsp. 5

Die Variantenbildung jedes der vier permutierten Elemente ist ein Mittel, auf die jeweils anderen Ebenen zurückzugreifen – ähnlich wie die Binnen-Elemente der Linie sich aus den Eigenschaften der Elemente Ton, Akkord und Linie erklären. Es ist natürlich ein generelles Kennzeichen von Varianten, daß sie die Parameter voneinander lösen. Eine Gestalt zu verändern, beleuchtet deren verschiedene Schichten. Aber die Varianten im Kontext dieser Permutation führen immer neu zu den Grundelementen zurück: Ein Prozeß der immer genaueren Definition einerseits, der wachsenden formalen Flexibilität dieser Grundelemente andererseits.

Im letzten Abschnitt des ersten Teils und im gesamten zweiten Teil der Komposition beziehen sich die Varianten des Elements *Ton* auf die zwölf Töne eines Lagenfixierten Akkordes (im folgenden A12). Ein Akkord, der für die Tonhöhenordnung

des gesamten Werkes eine zentrale Rolle spielt. Sein Zentrum bildet der oben erwähnte D-Dur-Akkord.

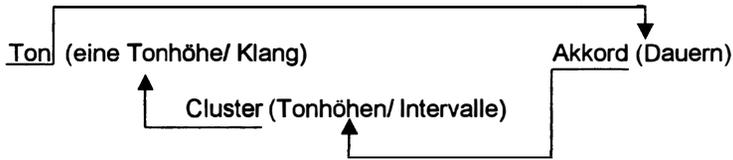


Bsp. 6

Der Lagen-fixierte Akkord A12 steht eigentlich außerhalb der Grundelemente. Man kann ihn aber verstehen als Resultat einer Delegation: Die Haupteigenschaft des Permutations-Elementes *Akkord*, der gleichzeitige Einsatz aller beteiligten Töne, überträgt sich auf die Tonhöhen. Wenn diese vollständig (als chromatische Zwölf) und Lagenfixiert erscheinen, können sie Gleichzeitigkeit auch sukzessiv ausdrücken, so daß die Abfolge der Einzeltöne nicht wesentlich und der Akkord als Ganzes gemeint ist. Auf die definitiv simultane Tonfolge *Akkord* bezogen, schließt die Form A12 also auch den Gegenpol – das Nacheinander von Einsätzen – mit ein.

Ähnlich kann das Cluster-Kriterium »engstmöglich« auch von größeren Intervallen erfüllt werden, wenn es dem Bereich der klanglichen Einheit übertragen wird (also dem Parameter, den der Ton repräsentiert). Während des ersten Teils der Komposition bewegen sich die Permutationen des zweiten Klaviers innerhalb eines Clusters *con la carta* (die Töne c^1 – b^1 sind mit Pappstreifen zu präparieren). Der Cluster steht hinter dem Geschehen und beeinflusst damit auch die Elemente *Ton*, *Linie* und *Akkord*, die sich durch den eingeschränkten (Septim-)Umfang einander annähern. Daß hier die Elemente »statistisch« bestimmt sind, leuchtet auch in diesem Zusammenhang unmittelbar ein. So enthält der Cluster in kleineren Anteilen auch Akkord, Ton und Linie.

Schließlich bedient sich der Ton des Dauern-Parameters. Um analog zu A12 und dem *con-la-carta*-Cluster auch die Formen zurückzugewinnen, von denen sich der Ton zu seiner Definition abgrenzen musste (mehrere verschiedene Töne), bietet sich eine progressive Kanonik an, technisch orientiert am Proportionskanon (vgl. Partiturbeispiel im Anhang): Das gleiche Ereignis erscheint jeweils zeitlich gestaffelt, in diesem Fall in vier Klavieren und damit vier Zeit-Ebenen, die unisono beginnen und dann unregelmäßig auseinanderdriften: Mehrere Einsätze sind so gleichsam einer.



Bsp. 7, Vertauschte Parameter

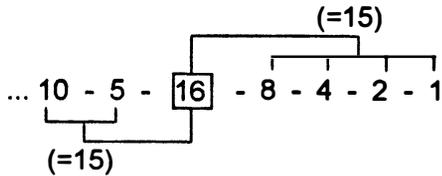
Ton, *Linie*, *Cluster* und *Akkord* können nacheinander und gleichzeitig erklingen. Unterzieht man sich aber dem Gedankenexperiment, auch die drei abgeleiteten Formen *con la carta*, *A12* und den Proportionskanon zusammensetzen, wird deutlich, daß die Eigenschaften der Grundelemente nicht ohne Rest übertragbar sind. Denn die Gleichberechtigung der vier Ebenen im Proportionskanon spräche gegen das klanglich auffällige *con-la-carta* durch *eines* der Klaviere; außerdem wäre *A12* nicht im Bereich nur einer Oktave unterzubringen.

So entfaltet der Komponist verschiedene Formteile. Die *con-la-carta*-Ebene in ihrer klanglichen Eigenständigkeit stellt Jörg Herchet in einen strukturell polyphonen Kontext: Während des großen ersten Teiles reiht das erste Klavier die Permutations-Elemente aneinander. Das zweite Klavier vermittelt die Reihung durch ›statistisch‹ definierte Elemente, innerhalb deren Wirkungsbereichs die drei anderen Elemente deutlich seltener auftreten. Das dritte Klavier arbeitet mit permanenten Übergängen, und das vierte wie das erste mit direkter Reihung, aber durchweg in höchster Lage. Hier zeigt sich, wie diejenigen Satzmerkmale, die sich nicht zur Extrembildung als Permutations-Elemente eignen, formbildend wirken können: Jörg Herchet läßt die absolute Lage im Klavier während dieses ersten Teils kontinuierlich von der höchsten zur Mittellage sinken – für den Beginn des zweiten Teils ist wegen des Kanons wesentlich, daß alle vier Klaviere gleiche Eigenschaften haben.

Auch der unterschiedliche Umgang mit Permutationen im zweiten und dritten Klavier läßt sich auf die Proportionierung der Elemente zurückführen. Wo Material und Verarbeitung – wie anfangs erwähnt – in eins fallen, ist ein Übergang zwischen zwei Elementen gleichbedeutend mit ihrer Überlagerung. Dabei wirkt das Zielelement zunächst als Variante des Ausgangselementes, dann umgekehrt. Wo sich Übergänge simultan überlagern, werden im zweiten Klavier die variantenärmeren Permutations-Elemente nacheinander nach Häufigkeit gruppiert. So kann ein Akkord im ersten Klavier, der das gesamte Element Akkord vertritt, einem einzelnen Akkord im zweiten Klavier gegenüberstehen, der statistisch untergeordnet im Kontext eines anderen Elementes erklingt.

Deutlich wird daran die außerordentliche Rolle, die in diesem Werk Proportionen spielen. Die große Freiheit, die man als Hörer spürt, die Transparenz und Geschmeidigkeit der Grundelemente rührt vor allem daher, daß der Komponist vielfältige Proportionen im Material selbst anlegt, es beinahe auflöst in klingende Verhältnisse. Die Reihen, die auf dispositioneller Ebene die Ausdehnung der Elemente regeln, werden von den Beziehungen der – in den vier Klavieren verschieden interpretierten – Elemente relativiert.

So bestimmt die Disposition des ersten Teils im ersten Klavier eine abgeleitete Form der Fibonacci-Reihe; im vierten Klavier die »Wunderbare Zahlenreihe«, ein Algorithmus, der jede beliebige Zahl auf 1 zurückführt: Man teilt die Ausgangszahl durch 2, solange die Teilung eine ganze Zahl (ohne Kommastellen) ergibt. Ist eine ungerade Zahl erreicht, wird diese mit 3 multipliziert und dem Produkt 1 hinzugefügt, darauf folgt wieder die Teilung durch 2 und so weiter, bis der Wert 1 erreicht ist.



Bsp. 8

Am Anfang dieses Beitrags stand die Forderung Ulrich Siegeles, der Analysierende möge »das Repertoire der kompositorischen Möglichkeiten« eines Komponisten kennenlernen. Diese Forderung zielt ab auf ein äußerst werkspezifisches Verständnis des Verhältnisses von Allgemeinem und Besonderem. Ein Verständnis von Analyse, vor dessen Hintergrund der Analytiker sich um Strategien bemühen muß, mit denen er das »Allgemeine« – hier die Elemente *Ton*, *Akkord*, *Cluster* und *Linie* – analytisch vergegenwärtigen und konkretisieren kann, statt es als Hintergrund für ein kompositorisch »Eigentliches« abzutun.

(Lydia Weißgerber)

»Figurale Aspekte« im Vierten Streichquartett von Brian Ferneyhough

VON KLAUS LIPPE

Ferneyhoughs Überlegungen zum Begriff der »Figur«, wie er sie in den Aufsätzen *Form–Figure–Style: an Intermediate Assessment* von 1982 und *Il Tempo della Figura* von 1984 formuliert hat,¹ stehen im Zusammenhang mit den ästhetischen Diskussionen der 1970er und 80er Jahre, vor allem um die damaligen kompositorischen Tendenzen hin zu einer Subjektivität und Unmittelbarkeit des Ausdrucks. Einerseits anerkennt Ferneyhough durchaus eine nach seinem Verständnis darin implizierte Kritik am Serialismus der vorangegangenen Jahrzehnte:

»The deepest doubts concerning serial thinking are related to the perception that total mobility of parametric deployment tended to generate a series of contextless monads, whose aural logic by no means obviously followed from the abstract rules of play to which they owed their existence. It was thus the overall decontextualization of parametric structuring which led inevitably to the decay of compositional credibility.«²

Andererseits hält Ferneyhough die Überbetonung der abstrakten, rein materialbezogenen Erzeugungsstrategien serieller Musik für ebenso einseitig, wie er die Vorstellung eines ursprünglichen und natürlichen musikalischen Ausdrucks – eine »Besinnung auf die eigentliche Natur der Musik«, wie es Hans Jürgen von Bose einmal formuliert hat³ – für eine unhaltbare Fiktion hält. Im Bestreben, durch den Rückgriff auf Tonalität und metrische Rhythmik oder auch durch eine am romantischen Ideal ausgerichtete Gestik wieder zu einer Unmittelbarkeit des Ausdrucks zu gelangen, liege das Problem, daß die musikalischen Elemente durch die Herauslösung aus ihrem Kontext, aus dem sie ursprünglich ihre Bedeutung erlangt haben, ihrerseits ihre zusammenhangstiftende Wirkung verlieren. Die musikalische Form erstarrt – nach Einschätzung Ferneyhoughs – ebenso zu einer Ansammlung unvermittelter, isolierter Ausdrucksgesten wie schon im Falle abstrakter, serieller Techniken.

Es soll hier nicht der Frage nachgegangen werden, ob Ferneyhough dem Phänomen der »Neuen Einfachheit« als Ausdruck einer zunehmenden »Innenorientierung«⁴

1 Brian Ferneyhough, *Form–Figure–Style: an Intermediate Assessment* (1982), in: ders., *Collected Writings*, hg. v. James Boros u. Richard Toop (Contemporary Music Studies 10), Amsterdam 1996, S. 21–28; ders., *Il Tempo della Figura* (1984), a. a. O., S. 33–41.

2 Ferneyhough, *Form–Figure–Style*, a. a. O., S. 26.

3 Vgl. Hans Jürgen von Bose, *Suche nach einem neuen Schönheitsideal*, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 17 (1978), S. 34–39, hier S. 36.

4 Es erscheint mir vielversprechend, die »Abkehr vom Materialdenken« (vgl. Carl Dahlhaus, *Abkehr vom Materialdenken*, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 19 [1984], S. 45 ff.) einmal im Kontext jenes allgemeinen kulturellen Wandels in der Bundesrepublik Deutschland zu diskutieren, den Gerhard Schulze als »kollektiven Trend

ästhetischer Rationalität gerecht wird. Wichtiger ist hier die eigene ästhetische Position, die er daraus entwickelt. Seine Idee der »Authentizität eines musikalischen Dialektes« impliziert, daß sich Form und Stil einer Komposition *diachron* entfalten. D. h., daß sich die kompositorischen Mittel innerhalb ihrer eigenen Geschichte erst entwickeln müssen – im Gegensatz also zu einem synchronen, pluralistischen Gebrauch von bereits vorgefundenen stilistischen Elementen oder Ausdrucksgesten. Durch den Verlust einer selbstverständlich kontinuierlichen Geschichtlichkeit und Sinnhaftigkeit musikalischer Mittel in der Moderne kommt der Konsistenz des »Personal-Stils« dabei eine besondere Bedeutung zu. Er hebt sich nicht mehr durch seine speziellen Besonderheiten von einem objektivierten Zeitstil ab, sondern erzeugt zuallererst einen kompositorischen Zusammenhang, in dem die musikalischen Elemente ihre authentische Bedeutung erhalten. Der Personalstil ist insofern eine konkrete Aktualisierung von (grundsätzlich kontingenten und unendlichen) kompositorischen Möglichkeiten durchs Metier.⁵

In diesem Zusammenhang ist der Begriff Figur (als Gegenbegriff zur Geste) von zentraler Bedeutung. Mit der Figur möchte Ferneyhough auf ein musikalisches Element verweisen, das nicht von sich aus eine bestimmte Gestalt und transparente Bedeutung besitzt, sondern das durch seine kontextuelle Disposition definiert ist. Erst im Zusammenhang soll die Figur ein Potential mobilisieren können, das über die unmittelbare materiale Existenz einer Geste hinaus fähig wäre, die Entwicklungen und Prozesse einer Komposition innerhalb einer hörbaren Logik vermittelt erscheinen zu lassen. Eine Figur in diesem Sinne existiert nicht materiell, in ihrem autonomen Recht, sondern meint eher einen *Weg*, wie die Energien konkreter gestischer Konfigurationen zuallererst kompositorisch aktiviert werden können. Daher hält es Ferneyhough auch für sinnvoller, von »figuralen Aspekten« bestimmter musikalischer Vokabeln zu sprechen. Entscheidend seien nicht primär die hörbaren Gestalten als solche, sondern die »vektorialen Tendenzen«, die »Kraftlinien« zwischen musikalischen Objekten. Zur Veranschaulichung dieses Verhältnisses zitiert Ferneyhough John Ashberys Bild einer von der Meeresenergie bewegten Welle, die an einem Felsen bricht, um ihre Form in einer Geste preiszugeben.⁶

Neben Ashbery hat vor allem Gilles Deleuze Ferneyhoughs Metaphorik beeinflusst. Ein Zitat aus Deleuze' Buch über den Maler Francis Bacon⁷ hat Ferneyhough in *Form–Figure–Style* als Motto vorangestellt:

zur Erlebnisorientierung« (bzw. »Innenorientierung«) bezeichnet hat. Vgl. Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 2000⁵.

5 Vgl. auch Theodor W. Adorno: »Metier setzt die Grenze gegen die schlechte Unendlichkeit in den Werken. Es bestimmt, was mit einem Begriff der Hegelschen Logik die abstrakte Möglichkeit der Kunstwerke heißen dürfte, zu ihrer konkreten. Darum ist jeder authentische Künstler besessen von seinen technischen Verfahrensweisen; der Fetischismus der Mittel hat auch sein legitimes Moment.« Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Gesammelte Schriften, Bd. 7), Frankfurt a. M. 1989, S. 71 f.

6 Vgl. Ferneyhough, *Il Tempo della Figura* (Anm. 1), S. 33.

7 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, Paris 1981.

»En Art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces.«⁸

Deleuze behandelt in seinem Buch unter anderem die Frage, wie die moderne Malerei der Unangemessenheit entgehen kann, bloße Figuration, Illustration oder Narration zu sein. Ein möglicher Ausweg besteht nach Deleuze in der Abstraktion; der andere, von Bacon gewählte Weg hält dagegen an der Figur fest:

»Si le peintre tient à la Figure, s'il prend la seconde voie, ce sera donc pour opposer le «figural» au figuratif.«⁹

Deleuze benutzt den Begriff des »Figuralen«¹⁰ (als Gegenbegriff zum Figurativen), um auszudrücken, daß Bacons Figuren nichts abbilden oder repräsentieren, sondern Unsichtbares, Kräfte sichtbar machen wollen. Und ähnlich wie Bacon in der Malerei versucht auch Ferneyhough in der Musik, dem »figurativen« Charakter ohnehin hörbarer Gestik zu entgehen, indem diese durch eine strukturell verankerte Komplexität gleichsam »dekonstruiert«¹¹ wird. Dabei wählt er nicht den Weg der Abstraktion, den er analogisch schon an seriellen Techniken kritisiert hatte, sondern er versucht, die »unsichtbaren«, d. h. im weitesten Sinne strukturell vermittelten Energien und Kraftlinien im Auflösungsprozeß der Gestalten selbst erfahrbar zu machen.

Im Folgenden soll versucht werden, einige konkrete Anschauungen des Begriffes aus dem musikalisch-technischen Kontext des Kompositionsprozesses selbst zu gewinnen.

*

Eine Komposition beginnt bei Ferneyhough stets mit umfangreichen Entwürfen zur Form, Struktur und Prozeßhaftigkeit. Ferneyhough nennt diese Entwürfe die »Vorkomposition«, die in der Regel bereits musikalisch weitgehend konkretisiertes Material zur Verfügung stellt. Ich möchte mich hier auf den Aspekt des Rhythmus beschränken.¹² Im Falle des ersten Satzes des Vierten Streichquartettes wurde von Ferneyhough zunächst eine Matrix erstellt, die das rhythmisch-formale Fundament der gesamten Komposition bereitstellt.

8 A. a. O., zit. nach der 12., vermehrten Aufl. v. 1984, S. 39.

9 A. a. O., S. 9.

10 Die substantivische Verwendung des Begriffs geht Deleuze zufolge bereits auf die 1971 entstandene Dissertation *Discours, Figure* von François Lyotard zurück.

11 Dekonstruktion wird hier zunächst als eine durch potenzierte Konstruktion erzeugte Destruktion verstanden. Auf den Zusammenhang zur dekonstruktivistischen Architektur gehe ich unten ein.

12 Zu Aspekten der Tonhöhenstruktur vgl. Klaus Lippe, »Pitch Systems« im Vierten Streichquartett von Brian Ferneyhough, Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung 13, Basel 2000, S. 54–60.

A zunehmende Anzahl von Impulsen →

B "konstante" Anzahl von RF 9-Impulsen →

abnehmende Takt Dauern

zunehmende polyrhythmische Dichte →

(RF = Random Funnel)

Bsp. 1¹³ zeigt, daß der Satz aus zwei aufeinander bezogenen strukturellen Ideen entwickelt wird. Teil A besteht aus einer Folge von neun Takten, die auf vier Systemen in jeweils unterschiedliche Mengen von Impulsen unterteilt werden. Der Taktfolge liegt eine ungeordnete Reihe der Zahlen von 1–9 zugrunde, die sich jeweils auf die Einheit Achtel beziehen. D. h.: Teil A wird in Taktdauern von 5/8, 9/8, 4/8, 6/8 usw. eingeteilt (wobei einige Takte direkt in weitere kleinere Einheiten gegliedert werden). Jedem dieser Takte wird in einem zweiten Schritt eine Anzahl von Impulsen zugeordnet. Im 1. System entstehen so z. B. Verhältnisse von 2, 3, 1 usw. gleichen rhythmischen Werten pro Takteinheit. Dabei folgt die Unterteilung einem schematischen Kalkül, wodurch eine innerhalb eines bestimmten statistischen Rahmens zu erwartende Zunahme der Impulsdichte resultiert.

Grundlage der Größenverhältnisse bilden insgesamt sieben »Random-Funnel-Tabellen«, bestehend aus Permutationen der Zahlenreihen 1–3 (= RF 3), 1–4 (= RF 4) usw. bis 1–9 (= RF 9). Funktion dieser RF-Tabellen ist es, eine zufällige, ungeordnete Reihe – z. B. 2, 4, 1, 3 – schrittweise in eine geordnete – also 1, 2, 3, 4 – zu überführen. Ohne auf das Prinzip dieser »Zufallstrichter« hier genauer eingehen zu können,¹⁴ sei angemerkt, daß ihr Potential für Ferneyhough vor allem in der »Möglichkeit einer allmählichen Verschiebung und Umordnung von vorher bestimmten Gegenständen oder Abstufungen«¹⁵ liegt und auch vor dem diskutierten Hintergrund »direktionaler Tendenzen« von Bedeutung ist.

In Teil B der Rhythmus-Matrix werden prinzipiell dieselben Verfahrensweisen angewendet. Diesmal jedoch in Umkehrung der für die Impulsdichte maßgeblichen Werte von Taktdauern und Impulsmengen. D. h.: Die Reihe RF 9, die in Teil A zur Festlegung der Taktlängenfolge dient, bestimmt hier (zusammen mit fünf weiteren Permutationen) die Anzahl der Impulse. Und die Reihen RF 3 bis RF 8, die in Teil A die Impulsmengen regeln, werden hier zur Bestimmung der Taktlängen verwendet. Auch in Teil B besteht der Gesamteffekt in einer Zunahme der Impulsdichte, da die durch RF 9 festgelegte Anzahl von Impulsen (insgesamt jeweils 45 Impulse) auf immer kleiner werdende Gesamtlängen der einzelnen Systeme verteilt werden muß.

Darüber hinaus resultiert aus der »kanonischen« Anordnung der Systeme und deren asynchron erfolgenden Taktwechseln gleichzeitig eine Steigerung der polyrhythmischen Dichte. Damit ist nicht nur der kontinuierliche Zuwachs an rhythmischen Schichten gemeint, sondern die immer häufiger auf irgendeiner dieser Schichten stattfindenden Taktwechsel: gegen Ende der Akkolade fast bei jedem Achtel. Obwohl die Takte natürlich keinen sinnfälligen Schwerpunkt mehr markieren, fungieren sie immer noch als Zeit-Räume, auf die die rhythmischen Ereignisse einheitlich bezogen sind. Durch die Zunahme an in sich asynchron verschobenen rhythmischen Beziehungen der Systeme untereinander ist der Prozeß hier wesentlich komplexer, so daß

13 Die Abbildung ist eine (kommentierte) Transkription eines autographen Arbeitsmanuskriptes, auf dem Ferneyhough in einem weiteren Schritt hier nicht wiedergegebene »Sekundärimpulse« eingetragen hat.

14 Vgl. dazu Ross Feller, *Random Funnels in Brian Ferneyhough's »Trittico per Gertrude Stein«*, Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung, 10 (1997), S. 32–38.

15 Brief Ferneyhoughs an den Verfasser v. 14. Juli 1999.

man insgesamt von einer fortschreitenden Auflösung rhythmischer Beziehungen reden kann: Der Prozeß steuert einem Zustand hoher Entropie entgegen.¹⁶

Beide Teile der Rhythmusmatrix wenden nicht nur vom Prinzip her die gleichen Verfahrensweisen an, sondern verwenden auch dieselben RF-Serien. Sie sind insofern strukturell aufeinander bezogen, als Teil B eine Konstruktionsvariante von Teil A darstellt. Offenbar spielt hier die Vorstellung mit hinein, daß sich durch solche, auf Zahlen-Relationen basierende Operationen ein formales Potential gewinnen lasse, das sich zwar nicht unmittelbar anhören lasse, das aber dennoch im musikalischen Kontext als eine Tiefendimension wirksam ist.

Bevor es zur »eigentlichen« Komposition kommt, werden noch viele, teilweise sehr komplizierte Stadien der Materialzubereitung durchlaufen, auf die hier im einzelnen nicht eingegangen werden kann. Die folgende Abbildung zeigt die ersten und letzten fünf Takte in ihrem (fast schon) endgültigen rhythmischen Verlauf.

Rhythmusstruktur T 1-5 (orig. Matrix)

The image shows a handwritten musical score for measures 1 through 5. It consists of four staves. Above the staves, there are various annotations including circled letters (J), (F), and numerical ratios like 6:5, 5:4, and 5:3. Brackets and lines connect notes across staves, indicating rhythmic relationships. The notation includes notes, rests, and stems, with some notes having flags or beams.

Rhythmusstruktur T 17-21 (orig. Matrix)

The image shows a handwritten musical score for measures 17 through 21. It consists of four staves. Above the staves, there are various annotations including circled letters (J), (F), and numerical ratios like 3:2, 2:1, and 3:4. Brackets and lines connect notes across staves, indicating rhythmic relationships. The notation includes notes, rests, and stems, with some notes having flags or beams.

Bsp. 2¹⁷

16 Die Metapher bezeichnet ein bei Ferneyhough häufig vorkommendes Gestaltungsmittel. Vgl. z. B. die »entropic tendencies« in der *Time and Motion Study III*. Vgl. Ferneyhough, *Epicycle, Missa Brevis, Time and Motion Study III* (1976), in: ders., *Collected Writings* (Anm. 1), S. 93 u. 96.

17 © Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Brian Ferneyhough, mit freundlicher Genehmigung. Abbildung 2 ist eine Transkription einer autographen Skizze: In der Sammlung Brian Ferneyhough der Paul Sacher Stiftung befinden sich drei zusammengehörige Skizzenblätter mit der kompletten Rhythmusstruktur der Komposition. Auf

Diese weitgehend ausgearbeitete Struktur ist Ergebnis eines mehrschichtigen Differenzierungsprozesses, bei dem die ursprüngliche Matrix durch weiteres Unterteilen, Zusammenbinden und Filtern der Impulse systematisch »überschrieben« wird.¹⁸ Die in der Matrix angelegte rhythmische Dynamik bleibt also zumindest *potentiell* auf den späteren Stufen erhalten. Ansatzweise erkennt man etwa, daß die Takte 17–21 eine höhere rhythmische Komplexität aufweisen als noch die Anfangstakte.

Auf diese Weise schreitet die Konstruktion des Rhythmus von allgemeineren zu immer weiter ausdifferenzierten Ebenen der Vorkomposition fort. Schließlich beginnt das, was im herkömmlichen Sinne als »Komposition« bezeichnet würde, mit der konkreten Vorstellung über ihren sozusagen gestischen Verlauf: Der besteht im Falle des ersten Satzes in einem einfachen, auf zwei Saiten zu spielenden Tremolo, das in neun sukzessiven »Phasen«¹⁹ mit unterschiedlichen Bewegungstypen angereichert wird.²⁰

Zu Beginn findet sich die Grundform eines auf zwei Saiten zu spielenden Tremolos auf dem Ton *gis*³ in Violine I, das von der Violine II im zweiten Takt aufgegriffen wird.

Bsp. 3,²¹ T. 1–4 (= Phase 1)

zwei Blättern notiert Ferneyhough den vierstimmigen Verlauf, wie er aus der originalen Matrix abgeleitet ist (T. 1–21). Für die endgültige Komposition wurden in diese Struktur jedoch noch weitere Takte eingefügt. Die rhythmische Skizzierung dieser (einzufügenden) Takte befindet sich auf einem dritten Blatt.

18 Dieses ist insofern auch im wörtlichen Sinne zu verstehen, als Ferneyhough zu diesem Zwecke Arbeitsmanuskripte aus transparentem Papier verwendete.

19 Die Bezeichnung der Formabschnitte als »Phasen« geht auf eine autographe erste Niederschrift der Komposition zurück.

20 Vgl. auch Ferneyhoughs Ausführungen zum Vierten Streichquartett in: Ferneyhough, *String Quartet No. 4* (1992), in: ders., *Collected Writings* (Anm. 1), S. 153 ff.

21 Brian Ferneyhough, Viertes Streichquartett (1989–90) (Edition Peters No. 7367, © 1990 Hinrichsen Edition, Peters Edition Ltd., London; mit freundlicher Genehmigung).

In einer zweiten und dritten Phase (T. 5 ff. und 8 ff.) wird das Tremolo mit weiteren Glissando-Bewegungen angereichert und in einem sich stufenartig steigernden Satzaufbau in zwei bzw. drei Stimmen gleichzeitig verarbeitet:

The image shows two musical examples, labeled 5 and 6, illustrating tremolo and glissando techniques. Example 5 (left) shows a violin (Vn. I) and cello (Vc.) part. The violin part starts with a tremolo marked 'subito' and '♩. 67,5', with dynamics ranging from *p* to *ff*. The cello part also features a tremolo, with dynamics from *p* to *mp*. Example 6 (right) shows a violin I (Vln. I), violin II (Vln. II), and cello (Vc.) part. The violin I part has a tremolo marked 'sub.' and '♩. 58', with dynamics from *pp* to *f*. The violin II part has a tremolo with dynamics from *pp* to *p*. The cello part has a tremolo with a glissando, marked 'gliss.', and dynamics from *pp* to *f*. Both examples include 'USW.' (and so on) indicating further development of the motif.

Bsp. 4,²² Tremolomotive zu Beginn der Phase 2 und 3

In den nächsten drei Phasen ändert sich die Situation insofern, als das Hauptmaterial dort stärker in den Hintergrund tritt. Grundsätzlich bleibt aber auch hier die Zunahme an Veränderung des Glissando-Motivs enthalten.

In den Phasen 7–9 werden schließlich alle bis dahin entwickelten Formen gleichzeitig verarbeitet. Phase 7 beginnt charakteristischerweise mit dem Wiedereintritt der anfänglichen Tremolofigur auf derselben Tonhöhe – nämlich dem *gis*³ – diesmal in Violine II.

The image shows a complex musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is densely annotated with performance instructions and dynamics. Key markings include 'sub. 58' at the beginning, 'deliberato' in the middle, and 'poco sl.' towards the end. Dynamics range from *pp* to *ff*. The score includes various articulations such as 'port. sim.', 'alta punta', and 'gliss.'. The overall texture is highly complex, with multiple overlapping lines and intricate rhythmic patterns.

Bsp. 5, T. 25 ff. (= Phase 7)

22 Bsp. 4 u. 5, © 1990 Hinrichsen Edition, Peters Edition Ltd., London; mit freundlicher Genehmigung.

Um die einzelnen Phasen deutlich voneinander abzuheben, hat Ferneyhough den rhythmisch linearen Verlauf, wie er sich in der ursprünglichen Matrix darstellt, aufgebrochen, indem er jeweils zwei Takte einfügt, von denen der jeweils zweite durch seine gehaltenen Töne und Pausen deutlich hörbar das Ende einer jeden Phase markiert.²³ Erkennbar etwa in den Takten 3 und 4 des oben gegebenen Beispiels (vgl. Bsp. 3).

Eine dadurch klar hervortretende neunteilige Gliederung kann zusätzlich als eine Art dreiteilige Reprisesform aufgefaßt werden. Sowohl die Wahl des Materials zu Beginn einer jeden Phase als auch die Tempobeziehungen legen eine solche Interpretation nahe.²⁴ Darüber hinaus steht die Phase 7, die – in Anlehnung an den englischen Sprachgebrauch – als »Rekapitulation« bezeichnet werden könnte, strukturell an der Stelle, an der in der ursprünglichen Rhythmusmatrix der Teil B einsetzt – also der Teil, der oben als Konstruktionsvariante von Teil A bezeichnet wurde.²⁵ In einer diesbezüglich aufschlußreichen Skizze notiert Ferneyhough acht verschiedene »Types of Movement«, die mit Hilfe von Buchstaben-Indizes in die bestehende rhythmische Struktur infiltriert werden. Auf diese Weise konstruiert Ferneyhough die Rekapitulation als Höhepunkt polymorpher Verdichtung.²⁶

Die sukzessive Veränderung und Erweiterung des Tremolos spiegelt die in der rhythmischen Struktur angelegte Dynamik wider. Während die ersten drei Phasen die Entwicklung insgesamt noch sehr deutlich nachvollziehen, wird sie mit zunehmender Dichte und Komplexität der rhythmischen Struktur zunehmend gestört. Zum einen, weil der rhythmische Kontext dem Tremolo nicht mehr genug Raum zur Entfaltung läßt, zum anderen, weil die rhythmische Struktur sich selbst kontinuierlich der rhythmischen Dichte des Tremolos angleicht. Die Entwicklung des Tremolos als Thema des musikalisch-sprachähnlichen Diskurses wird dadurch gleichsam aufgelöst, womit Ferneyhough konkret Bezug auf Schönbergs Quartett op. 10 nimmt.²⁷

23 Der jeweils erste Takt wird durch eine Art »Negativabzug« eines der vorhergehenden Takte gewonnen, wie aus dem erwähnten dritten der drei Skizzenblätter mit der kompletten Rhythmusstruktur hervorgeht. Vgl. Anm. 17.

24 In den ersten drei Phasen werden die Tempi Achtel = 58 und Achtel = 67,5 verwendet, in den mittleren drei Phasen dagegen Achtel = 50, 70 und 46. Die Phasen 7 bis 9 greifen dann wieder die anfänglichen Tempi auf und übernehmen am Schluß zusätzlich das Tempo Achtel = 46 aus dem Mittelteil.

25 Ferneyhough selbst verwendet keine traditionellen Begriffe. Bedenkt man aber, daß Schönbergs Streichquartett op. 10 programmatisch im Hintergrund dieser Komposition steht, scheint es nicht abwegig, indirekte oder analoge Beziehungen zu einer traditionellen Formvorstellung zu vermuten: Das *Fourth String Quartet* ist zwischen 1989 und 1990 als Kompositionsauftrag der Baseler Gesellschaft für Kammermusik entstanden, die Ferneyhough um ein Pendant zu Schönbergs 2. *Streichquartett* bat. Wie Schönbergs op. 10 enthält auch Ferneyhoughs Quartett zwei Sätze mit zusätzlicher Singstimme. Die Texte stammen aus den *Words and Ends from Ez* von Jackson Mac Low (Bolinás 1989).

26 Die Skizze befindet sich ebenfalls in der Sammlung Brian Ferneyhough der Paul Sacher Stiftung, Basel.

27 Hierbei bezieht sich Ferneyhough insbesondere auf den ersten Satz von Schönbergs op. 10: »the first movement has arguably the closest relationship to the Schoenberg's opening movement, in that it adopts a programmatically linear/developmental stance which quickly reveals itself as untenable in the long term.« (Ferneyhough, *String Quartet No. 4* [Anm. 20], S. 160).

*

Die umfangreichen Vorarbeiten, die der Komposition vorausgehen und die hier nur angedeutet werden konnten, haben die Funktion, der Komposition eine Geschichte zu geben, in der musikalische Entwicklungen unter den Aspekten einer Kernidee zusammentreffen. Daß die zugrundeliegenden Strukturen und Proportionen nicht als solche unmittelbar hörbar sind, ist »beside (or perhaps part of) the point«:²⁸

»It all depends – it depends, above all, on accepting that some species of musical information are immediately accessible, as momentarily grasped, holistic events with clearly delimited borders, whilst others are, by their very nature, relational, i. e. assume formal potential in consequence of their embedding in a particular musical situation.«²⁹

Nun scheint ein Erkennen dieser »relationalen« Informationen durch bloßes Hören der Musik, ohne intensiven Rekurs auf die Partituren, nur schwer möglich. Daß zur ästhetischen Erfahrung von Musik ihr auditiver Mitvollzug gehört, ist trivial. In bezug auf Ferneyhough scheint es angebracht, diesen Gemeinplatz einmal umzudrehen: Eine der Komplexität angemessene Rezeption der Musik Ferneyhoughs ist ohne Kenntnis ihrer Notation kaum vorstellbar. Die Musik kann nicht einfach *nur* gehört werden; schon deshalb nicht, weil man sicher sein kann, daß das Gehörte nur bedingt etwas mit dem Notierten zu tun hat. Forderte Carl Dahlhaus bereits in den 1960er Jahren gegenüber »Tendenzen, den Anteil des Visuellen am Verständnis musikalischer Kunstwerke zu verleugnen oder gering zu schätzen« eine »Apologie der Papiermusik«,³⁰ so ist die Dichotomie zwischen der radikalisierten Schriftlichkeit und ihrer klanglichen Reproduktion bei Ferneyhough eine das Werk selbst konstituierende Dimension. Dabei sind Ferneyhoughs Partituren weder graphisch noch bloß »hinweisend« notiert.³¹ Es gibt im Prinzip kein noch so komplexes Detail, das nicht eindeutig zu reproduzieren wäre. Gerade in diesem Spannungsverhältnis sieht Ferneyhough ein Potential an Expressivität verborgen, das zu nutzen er seit den 1970er Jahren systematisch verfolgt.

Darüber hinaus ist eine Partitur Ferneyhoughs keineswegs nur das abgeschlossene Ergebnis eines Herstellungsprozesses, der im Nachhinein ohne aktualisierbare Bedeutung für die Rezeption der Musik bliebe. Vielmehr impliziert die Notation die Komplexität ihres Entstehungsprozesses *als* Bestandteil der Komposition selbst. Während es einleuchtet, daß ein Musiker die Komplexität einer Partitur seinen Möglichkeiten

28 Vgl. Ferneyhough, *Third String Quartet*, in: Wolfgang Iser (Hg.), *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart 1*, Hofheim 1996, S. 158.

29 Ferneyhough, *Duration and Rhythm as Compositional Resources* (1989), in: ders., *Collected Writings* (Anm. 1), S. 61.

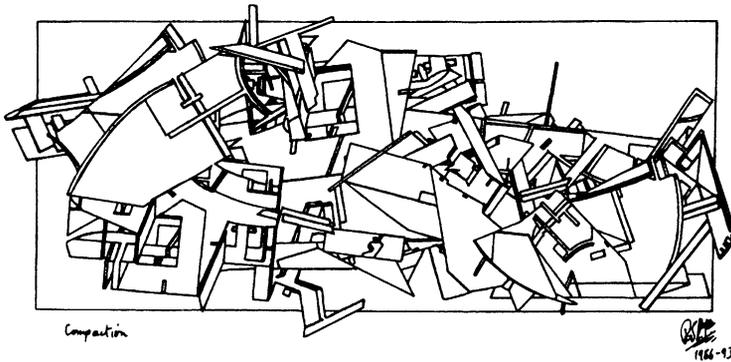
30 Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, S. 24.

31 Auch gibt es in ihr keine sonstigen außermusikalischen Elemente, wie etwa die esoterisch »schweigenden Gesänge« in Nonos Streichquartett *Fragmente–Stille, An Diotima*. Vgl. dazu das Vorwort zur Ricordi-Partitur (Nr. 133049, Milano 1981).

entsprechend reduziert,³² geht die Vorstellung, man könnte Ferneyhoughs Partituren daher ganz generell in einer vereinfachten Form umnotieren, an der Sache vorbei.³³ Die Komposition labyrinthischer Relationen und Proportionen ist für Ferneyhough überhaupt erst die Bedingung zur Formulierung authentischer ästhetischer Ziele und Bedeutungen. Die Komplexität ihrer kryptischen, palimpsest-ähnlichen Faktur ist ihr eigentlicher, nur selektiv zu aktualisierender ›Sinn‹: ein musikalisches Gefüge, dessen Elemente grundsätzlich nicht vollständig relationierbar sind.³⁴ Insofern ist der Kompositionsprozeß selbst Bestandteil eines Noten-Textes in einem weiteren Sinne. Der Text ist nicht mehr nur die Fixierung eines konventionellen, sich in der Zeit vollziehenden Klanggeschehens, sondern verweist auf einen Überschuß an Bedeutungen, deren Spuren in die Tiefe einer mehrdimensionalen Textur führen.

*

Die Besonderheit im Verhältnis von Musik und Text ist in ästhetischer Hinsicht keine singuläre Erscheinung, sondern steht auch im Zusammenhang mit dem Einzug, den das Konzept der Derridaschen Dekonstruktion nicht nur in die Literatur, sondern insbesondere auch in die Architektur gefunden hat.³⁵ Daß auch Ferneyhough an der »architektonischen Paradigmatik«³⁶ des Dekonstruktivismus partizipiert, wird anschaulich in seiner 1986–1993 entstandenen Graphik *Compaction*:



Bsp. 6

32 Vgl. dazu etwa Steven Schick, *Developing an Interpretive Context. Learning Brian Ferneyhough's »Bone Alphabet«, Perspectives of New Music* 32/1 (1994), S. 132–153; Geoffrey Morris, *Brian Ferneyhough's »Kurze Schatten II«: Performance approaches and practises*, *Context—The Journal of the Postgraduate Students of The University of Melbourne Faculty of Music* 11 (1996), S. 40–46.

33 Vgl. z. B. Christoph Keller, *Die Ferneyhough-Familie. Zürich. Tage für neue Musik 1996*, *Dissonanz* 51 (1997), S. 34–36; oder Roger Marsh, *Heroic Motives*, *The Musical Times* 1812 (1994), S. 83–86.

34 Niklas Luhmann versteht unter Komplexität eine Menge von zusammenhängenden Elementen, die nicht mehr jederzeit und vollständig untereinander relationierbar sind (vgl. Niklas Luhmann, *Soziale Systeme*, Frankfurt a. M. 1987, insb. S. 45 ff.).

35 Vgl. dazu etwa Christopher Norris u. Andrew Benjamin, *Was ist Dekonstruktion?*, Zürich/München 1990, oder Mark Wigley, *Architektur und Dekonstruktion. Derridas Phantom*, Basel/Berlin/Boston 1994.

36 Vgl. den Artikel über Jacques Derrida von Michael Wetzel (*Stichwort: Derrida*, in: Julian Nida-Rümelin u. Monika Betzler [Hg.], *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart 1998, S. 205–215).

Die Graphik läßt Ferneyhoughs Rezeption der 1979 entstandenen Serie von Zeichnungen des Architekten Daniel Libeskind mit dem Titel *Micromegas* deutlich erkennen.³⁷ Interessant scheint daran aber weniger die Ähnlichkeit der graphischen Arbeiten selbst als die konzeptuelle Übereinstimmung mit den kompositorischen Methoden und ästhetischen Zielen. Es ist die Komplexität einer »schiefer unausschöpflichen Tiefenwirkung«, die Ferneyhough mit Libeskind – und anderen (De)-Konstruktivisten – verbindet.³⁸

Auch hinsichtlich der Stellung des Textes lassen sich interessante Parallelen feststellen: Charles Jencks' Einschätzung etwa, daß im Vergleich mit den »wenigen fertiggestellten Bauten und divergierenden Theorien« die Zeichnungen den eigentlichen »Kern« dekonstruktivistischer Architektur darstellten,³⁹ korrespondiert in auffälliger Weise mit der Kritik an einem angeblich unspielbaren »graphischen *Manierismus*«⁴⁰ von Ferneyhoughs Notationen, die das Werk »in ihrer eigentlichen Existenzform« *seien*.⁴¹ Beide Positionen verkennen jedoch den besonderen Stellenwert, den der Text im jeweiligen Metier einnimmt. Ich möchte schließen mit einem Libeskind-Zitat, das sich auch wie eine Überlegung zum Verhältnis von Klang und Notat bei Ferneyhough lesen ließe:

»An architectural drawing is as much a prospective unfolding of future possibilities as it is a recovery of a particular history to whose intentions it testifies and whose limits it always challenges. In any case, a drawing is more than the shadow of an object, more than a pile of lines, more than a resignation to the inertia of convention. ... Being neither pure registration nor pure creation these drawings come to resemble an explication or a reading of a pre-given text – a text both generous and inexhaustible.«⁴²

37 Laut Auskunft Ferneyhoughs hat er die Zeichnungen in den 1980er Jahren in einer Freiburger Ausstellung kennengelernt (Brief an den Verfasser v. 30. März 1999). Sie sind veröffentlicht in: Daniel Libeskind, *Countersign*, (Architectural Monographs 16), hg. v. Andreas Papadakis, London 1991, S. 13–35.

38 »Ich habe keine Ahnung, wie er [Libeskind] seine Bilder hergestellt hat. Ich selber habe folgendes (was auch nicht so sehr meinen eigenen kompositorischen Methoden fernliegt) versucht: (1) Gestalten aus Papier schnipseln, (2) die daraus resultierenden Papierfetzen auf einem Fotokopierapparat frei geordnet, (3) Fotokopien von verschiedenen daraus resultierenden Konstellationen gemacht, (4) eine davon als Unterlage gewählt, worauf ich weitere Papierstücke geklebt habe, Zusatzlinien mit Tinte hinzugefügt, etwaige Fehler mit Tippex überpinselt (was dem Bild außerdem eine gewisse informelle ›Körperlichkeit‹ verleiht) und (5) einrahmende Quadrate gezeichnet, die dem Ganzen ein Gefühl von ›Resistenz‹ geben. Auf diese Weise fand ich mich imstande, das ›chaotische‹ Moment durch Zusatzbearbeitung auf verschiedenen Ebenen einzufangen und urbar zu machen. Wie bei den ›Carceri‹ von Piranesi suggerieren die Images von Libeskind eine frappierend mehrseitige ›Tiefenwirkung‹, die schier unausschöpflich zu sein scheint. Außerdem fand ich die durch seine Bildsprache evozierte Aura der russischen Futuristen (Lissitzki, Malewitsch u. a. m., aber auch der englischen Vorticisten) attraktiv und zwar in bezug auf die in ihr geborgene Möglichkeit einer ›Universalsprache‹ der visuellen (pseudoräumlich-grammatischen) Gestaltung.« Zit. aus dem (original in deutsch verfaßten) Brief vom 30. März 1999 (Anm. 37).

39 Vgl. Charles Jencks, *Architektur heute*, Stuttgart 1988, S. 256.

40 Vgl. Reinhold Urmetzer, *Donauesschinger Musiktage 1986*, Das Orchester 1/1987, S. 30.

41 Vgl. Keller, *Die Ferneyhough-Familie* (Anm. 33), S. 34.

42 Libeskind, *Countersign* (Anm. 38), S. 14.

Fusion von Musik und Sprache

Pierre Boulez' *Improvisation I sur Mallarmé*

VON MARTIN GRABOW

In seiner Komposition *Improvisation I* greift Boulez in großem Umfang auf eigene, frühere Werke zurück. Diese Vorgehensweise steht auf den ersten Blick in merkwürdigem Gegensatz zu seiner Absicht, ein Gedicht zu vertonen – ist man doch gewohnt, den Ausgangspunkt einer musikalischen Umsetzung von Literatur in der literarischen Vorlage selbst zu suchen. Trotz dieser Rückgriffe muß man jedoch feststellen, daß Mallarmés Gedicht *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* erheblichen Einfluß auf die Komposition hatte.

Ich will im folgenden Beitrag versuchen, einerseits die Präsenz des Gedichts in der Musik aufzuzeigen, die sich besonders in der formalen Konzeption widerspiegelt, und andererseits durch Vergleiche mit den Originalen, auf die Boulez zurückgreift, die Arten der Adaption zu ergründen. So wird es möglich sein, *Improvisation I* zunächst als eigenständiges Kunstwerk wahrzunehmen, um später aufzudecken, wie sie mit dem Lebenswerk des Komponisten beziehungsreich verflochten ist.

Improvisation I ist Teil des 5sätzigen Zyklus *Pli selon Pli*, an dem Boulez von 1957 bis 1990 arbeitete, und existiert in zwei Fassungen. Die ursprüngliche Version für Sopran und sieben Instrumentalisten, auf die ich mich hier beziehen werde, entstand 1957–58. Später hat Boulez im Rahmen von *Pli selon Pli* eine Orchestrierung des Werkes vorgenommen, die 1962 uraufgeführt wurde. Beide Fassungen unterscheiden sich, zumindest bezüglich ihrer Form, nur sehr geringfügig.

Boulez folgt in seiner Vertonung exakt dem Bau des Sonetts: Die vier Strophen bilden abgeschlossene Einheiten, die durch Zwischenspiele unterbrochen werden. Der letzten Strophe folgt ein kurzes Nachspiel, so daß sich *Improvisation I* in acht Teile gliedert, deren Grenzen Boulez in der Partitur selbst durch dünne Doppelstriche markiert hat.

	Teil
<i>Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui</i>	
<i>Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre</i>	X
<i>Ce lac dur oublié que hante sous le givre</i>	
<i>Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!</i>	
Zwischenspiel	A
<i>Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui</i>	
<i>Magnifique mais qui sans espoir se délivre</i>	B

*Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.*

Zwischenspiel C

*Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.*

Zwischenspiel E

*Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exile inutile le Cygne.*

Nachspiel G

Als konstruktives Element für seine Komposition hat Boulez aus dem Gedicht die dort versteckte Zahl Sieben herausgelöst. Sie ergibt sich, wenn man die Gesamtzahl der Zeilen des Gedichts halbiert oder jeweils ein Quartett und ein Terzett addiert. Auch im Untertitel von *Improvisation I* ist die Zahl präsent. Dort heißt es: »für Sopran und 7 Instrumentalisten«. Darüber hinaus dient sie ihm zur Bestimmung der Taktzahl des Ganzen und seiner Teile.

Teil	Taktanzahl	Dauer	Tempoangabe
X	10	41 sec	<i>Pas trop lent</i>
A	7	15 sec	Modéré
B	11	37 sec	<i>Très modéré</i>
C	14	1.25 min	Très lent
D	13	39 sec	<i>Pas trop lent</i>
E	6 +1	20 sec	Modéré
F	1 +7	29 sec	<i>Pas trop lent</i>
G	7	43 sec	Très lent

So zählen die Zwischenspiele A und E und das Nachspiel G jeweils sieben Takte; das zentrale Zwischenspiel C umfaßt die doppelte Anzahl von Takten. Addiert man die Taktmengen der ersten und zweiten Strophe (X und B) einerseits und andererseits die der dritten und vierten Strophe (D und F), erhält man jeweils 21 Takte, das Produkt von sieben und drei. Die Komposition hat insgesamt 77 Takte.

An den Zeilenenden installiert Boulez reimähnliche musikalische Bezüge: Siebenmal ist die letzte melodische Bewegung dabei aufsteigend, und siebenmal ist sie fallend.¹

1 Eine genauere Untersuchung dieser reimähnlichen Bezüge liefert Célestin Deliège in: *The convergence of two poetic systems*, in: *Pierre Boulez. A Symposium*, hg. v. William Glock, London/New York 1986, S. 99–126. Wenn

Auffällig ist die Formteilverschränkung, die die Teile E und F ineinander verhakt. Der Übergang bildet die einzige Stelle, an der der Komponist die formale Konzeption des Dichters durchbricht. Durch die Verschränkung wird das Wort »fantôme« vom Rest der Strophe isoliert und in die fremde Umgebung des Zwischenspiels gestellt (dort nimmt es sich tatsächlich wie eine Geistererscheinung aus). Gleichzeitig zeichnet er so die syntaktische Bildung des Satzes nach, in dem auf das Subjekt »fantôme« ein eingeschobener Relativsatz folgt.

Die Konzeption der Takte entzieht sich einer unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmbarkeit, da der Inhalt der Takteinheit 1 zwischen den Extremen 2/8 und 5/4 schwanken kann und Boulez zudem drei verschiedene Tempi vorschreibt. Dadurch besteht zwischen der konzeptionell festgelegten Taktanzahl und der tatsächlich beanspruchten Zeitdauer der Teile eine erhebliche Differenz, wie aus obiger Tabelle ersichtlich wird.² Auch eine Wahrnehmung durch Taktschwerpunkte ist nahezu ausgeschlossen, da Boulez diese häufig durch Überbindungen und Akzente auf unbetonten Zeiten verschleiert. Die taktmäßige Konzeption ist zwar eine analysierbare Hülse, doch erwächst die eigentliche Form erst aus ihrem Inhalt.

Die Instrumentation ist mit Sicherheit derjenige Teil der musikalischen Umsetzung des Gedichts, der am leichtesten zu rezipieren ist. Die helle, durchsichtige Klangfarbe, die die eisigen Bilder Mallarmés unterstreicht, entsteht aus der Kombination von Harfe, Vibraphon und Röhrenglocken mit weiteren metallophen Schlagzeugen unbestimmter Tonhöhe.

Eine vergleichende Untersuchung von Instrumentation und Satzart in den einzelnen Teilen der *Improvisation I* läßt die Überlagerung zweier entgegengesetzter Formprinzipien erkennen (siehe Tabelle).

	X	A	B	C	D	E	F	G
cloches				■				■
vibra- phon				■				■
blocs de métal	■		■		■		■	■
crotales	■				■		■	■
cymbales			■	■	■			■
gongs	■				■	■	■	■
caisses					!	!		!
voix	■		■		■		■	■
harpe	!*	!	!	■	!	!	!	■

* ein Ausrufungszeichen meint ein kurzes, isoliertes Ereignis (in der Harfe ein Arpeggio)

sich auch die dort aufgestellte Behauptung, der *Improvisation I* liege ein einheitliches kompositorisches Material zugrunde, als unzutreffend erwiesen hat, tangiert dies nicht die Untersuchungen zu den Reimen. Auf die Bedeutung der Zahl Sieben in diesem Zusammenhang geht er allerdings nicht ein.

- 2 Als Grundlage zur Bestimmung der zeitlichen Länge der einzelnen Teile diente mir folgende Aufnahme: *Pierre Boulez Le Marteau sans Maître*, Neues Ensemble (Dir. Stephan Meier, Sopr. Ksenija Lukić), Aufnahme 2000, Cordaria (CACD 562).



Bsp. 1b)

Daß sich dieser Vorgang in der letzten Strophe umkehrt, ermöglicht Boulez, das Wort »fantôme« mit den Tönen *fis* und *a* erneut vom Rest der Strophe abzusondern. Die Rückkehr zum c-moll des Anfangs scheint dann die zweite Zeile des Terzetts musikalisch zu versinnbildlichen; allem Aufbegehren zum Trotz herrscht am Ende Stillstand (Bsp. 1b), symbolisiert durch eine fast unverändert wiederkehrende Klangwelt.

Eine Untersuchung des Tonmaterials der zweiten und dritten Strophe bringt darüber hinaus nicht im selben Maße übersichtliche Ergebnisse wie die Analyse des in der ersten Strophe verwendeten Materials. Es hat jedoch den Anschein, daß die Modulationen in immer kürzeren Abständen aneinandergereiht werden und so das Tonmaterial beständig fluktuieren lassen. Die dadurch immer nur kurzzeitig verwendeten Tongruppen fügen sich nicht mehr widerspruchlos in ein System wie das obige. Auch die Heranziehung Messiaenscher Modi oder die Annahme symmetrisch um einen Zentralton gespiegelter Tonfolgen erweist sich als unbefriedigend. Um zu den Ursprüngen der Tonfolge in der Gesangslinie zu gelangen, muß man sich intensiv mit dem Boulezschen Lebenswerk beschäftigen.³

Zunächst geht die Tonfolge zurück auf ein Stück für Flöte solo, *strophes*, an dem Boulez im Jahre 1957 die Arbeit abbrach. Da *Improvisation I* schon im Januar 1958 zur Uraufführung kam, ist anzunehmen, daß Boulez an beiden Stücken zugleich arbeitete. Gegen Ende von *strophes* erscheint dort dieselbe Tonfolge wie in *Improvisation I* rückläufig:⁴

Sopr.

Le vier - ge. le vi - va - ce et le bel au - jour - - d' hui

Bsp. 2

3 Bei der Einsicht in das teilweise umfangreiche Skizzenmaterial zu *Improvisation I*, *strophes* und *L'Orestie*, das sich in der Paul Sacher Stiftung in Basel befindet, war mir Robert Piencikowsky eine große Hilfe.

4 Die Notenbeispiele 3-5 stellen Abschriften aus der Sammlung Pierre Boulez in der Paul Sacher Stiftung dar. Die Originale finden sich auf folgenden Folios: Bsp. 3: Mappe G, Dossier 2, Film 137, Folio 0016; Bsp. 4: ebd., Folio 0010; Notenbsp. 5: Mappe G, Dossier 2, Film 136, Folio 0855.

Dem skizzenhaften Charakter der Originalmanuskripte ist es wohl angemessener, die folgenden beiden Notenbeispiele nicht in gesetzter, sondern in handschriftlicher Form abzdrukken, auch wenn es sich dabei nur um Abschriften handelt.

Assez vif

Flute

Bsp. 3, Pierre Boulez, Skizze zu *strophes* (1957)

Auf einem Skizzenblatt zu *strophes* hat Boulez die Tonfolge mit römischen Ziffern und griechischen Buchstaben versehen, um damit eine Zuordnung der einzelnen Abschnitte auf die Zeilen des Gedichts vorzunehmen (Bsp. 4). Die Reihenfolge der Töne ist die aus *Improvisation I*, die Oktavlagen stammen aus *strophes*.

Bsp. 4, Skizze zu *strophes*

In *Musikdenken heute* bezieht sich Boulez kurz auf die Gesangslinie in *Improvisation I* und gibt einen Hinweis zu ihrer Genese: »Ebenso stellt in unserem letzten Beispiel die Monodie bereits die Reduktion einer Polyphonie dar; das erklärt die Tonwiederholungen und die stark begrenzte Auswahl an Tönen.«⁵

Die Polyphonie, die Boulez für das Flötenstück und *Improvisation I* reduziert hat, stammt aus einer Bühnenmusik zu der Dramentrilogie *L'Orestie* von Aischylos, die Boulez 1955 komponiert hatte. Eine Eintragung auf dem Skizzenblatt zu *strophes* (BC mit rückwärts gerichtetem Pfeil) stellt die Verbindung zu einer kurzen Passage in einem ersten Entwurf der Bühnenmusik her (Notenbeispiel 5). An den Seiten der Systeme von Englischhorn und Harfe hat Boulez die Buchstaben B und C notiert. Aus diesen beiden Stimmen greift er von hinten nach vorn Ton um Ton heraus und kombiniert sie zu einer neuen Linie.

5 Pierre Boulez, *Musikdenken heute 1* (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. 6), Mainz 1963, S. 119.

Bsp. 5, Entwurf zur *Orestie* (II. *Choéphores*, mélodrame)

Der erste Ton *d* findet sich als letzter im oberen System der Harfe mit dem Wert einer Halben in derselben Oktavlage wie in *Improvisation I*, der Stelle aus *strophes* und auch der Skizze dazu. Der zweite Ton *c* ist im unteren System der Harfenstimme als letzter Ton mit dem Wert einer Viertel enthalten. Obwohl dieser Ton in *L'Orestie* erst später erscheint als das *d*, hat ihn Boulez bei der rückwärtsgerichteten Reduktion erneut hinter das *d* plaziert. Ein Vergleich der Oktavlagen für diesen Ton in den vier Ausschnitten zeigt, daß diese bei der Reduktion nicht beibehalten werden müssen, sondern dem jeweiligen Instrument bzw. der Stimme angepaßt werden können. Die beiden folgenden Töne, der dritte (*as*) und der vierte (*g*) stammen aus der Stimme des Englischhorns. Der fünfte Ton, erneut ein *d* in derselben Oktavlage, läßt sich nur als nochmalige Verwendung des rückwärts betrachtet immer noch klingenden *d* im oberen System der Harfe verstehen, des ersten Tons also. Der sechste Ton (*es*) findet sich im Englischhorn. Der siebte Ton *c* ist wiederum nur als Rückgriff auf einen schon erklangenen Ton erklärbar: den letzten Ton *c* im unteren System der Harfe, der schon als zweiter Ton fungierte.

Der Bezug zwischen beiden Stellen ist auch im weiteren Verlauf nicht von der Hand zu weisen, doch handelt es sich bei der Reduktion, nach meinen bisherigen Erkenntnissen, nicht um ein streng systematisches, automatisches Verfahren, sondern wahrscheinlich eher um eine intuitive Form der Ableitung. Zwar hält sich Boulez tendenziell an die rückläufige Reihenfolge der Töne, doch entziehen sich davon abweichende Ausnahmen, genau wie die scheinbar spontan motivierten Rückgriffe oder die plötzliche Auslassung eines einzelnen Tones, einer systematischen Einordnung.

Für die Komposition der Zwischenspiele in *Improvisation I* greift Boulez auf zwei Nummern aus *douze notations* für Klavier solo zurück.⁶ Obwohl es sich fast um Zitate handelt, nahm Boulez doch kleine Änderungen im Detail vor, die den stilistischen

⁶ Den Hinweis auf die Verwendung dieser Stücke in *Improvisation I* verdanke ich Thomas Bösche.

Abstand zwischen den beiden Werken greifbar machen. Die *douze notations* entstanden 1945. Erst kurz zuvor hatte Boulez begonnen, bei René Leibowitz Unterricht zu nehmen und sich in der Folge intensiv mit der Reihentechnik der Wiener Schule auseinandergesetzt, insbesondere in ihrer Ausprägung im Spätstil Anton Weberns. Die *douze notations* stellen die erste kompositorische Umsetzung dort gewonnener Erkenntnisse und ihre Verquickung mit früheren Einflüssen dar. Neben 12-töniger Organisation der Tonhöhen begegnen dem Betrachter in Rhythmik, Satzart und manchen Effekten Phänomene, die auch bei Messiaen, seinem Lehrer am Conservatoire, häufig zu finden sind. Eine ganz profane Ursache für diverse kleine Änderungen war selbstverständlich die Tatsache, daß die Musik einem neuen Instrumentarium angepaßt werden mußte. Doch zeigt gerade dieser Sachverhalt auch eine Wandlung im Stil des Komponisten: eine Hinwendung zu ungewöhnlicheren Besetzungen, die gerade das im Œuvre zunächst überdurchschnittlich repräsentierte Klavier allmählich verdrängen.

Am auffälligsten ist sicherlich der Wandel im Gestus der Melodieführung: Aus einer organisch aufgebauten, dynamisch unterstützten, bogenförmigen Kantilene im Klavierstück (Bsp. 6a) wird eine zerklüftete Bewegung, geprägt von großen Intervallsprüngen und Wechseln in der Dynamik (Bsp. 6b). Wenn man den kurzen Ausschnitt aus *Improvisation I* hört, läßt die sprunghafte ‚Charakterlosigkeit‘ der Vibraphonlinie an eine möglicherweise serielle Organisation des Materials denken, die sich aber nicht problemlos nachweisen läßt (Bsp. 6).

5.

Doux et improvisé

Ped.

ten.

x

Bsp. 6a)

Modéré

Vib.

Soprano

Hrp.

Clavier

laissez vibrer

laissez vibrer

cédez

abrupte stop

3/4 4/4 3/4 5/8 3/8 5/8

Bsp. 6b)

Neben diesem entscheidenden Eingriff nimmt Boulez einige kleine Änderungen vor: So eliminiert er gewissenhaft alle Oktaverdopplungen. Den identisch wiederkehrenden Rhythmus in Takt 4 und 5 des Klavierstücks differenziert er in *Improvisation I* durch Spiegelung und irrationale Werte. Varietas anstelle der ausgedienten Wiederholung.

Abgesehen davon ist er gezwungen, die ursprüngliche Takteinteilung zugunsten der neuen Konzeption aufzugeben; ein Indiz für die relative Bedeutungslosigkeit der Taktstriche, deren Hauptaufgabe in der vertikalen Koordination des musikalischen Geschehens liegt.⁷

Eine Untersuchung der übrigen Bezüge zwischen *douze notations* und *Improvisation I* zeigt deutlich, daß Boulez die Abhängigkeit von Vorbildern, die in den Klavierstücken teilweise noch deutlich hervorscheint, 13 Jahre später längst überwunden und seinen eigenen Stil klar ausgeprägt hat. Die *douze notations* haben ihn trotzdem immer wieder zu Bearbeitungen gereizt, wie die umfangreichen Orchestrierungen der Nummern 1–4 in *Notation* von 1980 belegen.

Zum Schluß möchte ich auf ein Detail eingehen, das zwar bislang noch keine Erwähnung fand, doch durch den wiederholten Gebrauch der Bezeichnung »Komposition«

⁷ Auch in *douze notations* liegt eine strenge Reglementierung der Taktanzahl für alle Stücke vor: Es sind immer zwölf.

für etwas, das in seinem Titel behauptet, das Gegenteil zu sein, vielleicht indirekt ins Bewußtsein gerückt wurde. Was macht dieses Stück zur Improvisation? Die variablen Elemente des Tonsatzes sind doch rar; sie erschöpfen sich in Stichnoten, Fermaten und der Flexibilität des Tempos: »très souple«. Diese wenigen Freiräume liegen allesamt in der zeitlichen Dimension und bieten nicht mehr Entscheidungsmöglichkeiten für die Interpreten als jede klassische oder romantische Komposition.

Einige kurze Stichpunkte, die Boulez bei der Abfassung einer kurzen Einführung zu *Pli selon Pli* in seinen Skizzen niedergeschrieben hat, machen einen Vergleich mit den *Improvisations II* und *III* nötig. Boulez vermerkte: »Drei Sonette, drei Zustände der Improvisation – von der totalen Determination zur totalen Indetermination«. ⁸

Ein Vergleich der drei Stücke zeigt, daß eine solche Entwicklung tatsächlich auszumachen ist. Sie beschränkt sich jedoch, wie schon die Freiräume in *Improvisation I*, auf Phänomene in der zeitlichen Dimension. Alle anderen Ebenen des Tonsatzes bleiben fest in der Hand des Komponisten. Dessen Umgang mit seinem Material könnte man allerdings in einigen Bereichen mit gewissem Recht als improvisatorisch charakterisieren.

Gerade im rhythmischen Bereich läßt Boulez den Interpreten (hauptsächlich der Sängerin) zunehmend Freiheiten. So nehmen die Stichnoten gegenüber den Haupttönen immer mehr überhand. In *Improvisation II* gibt es *senza-misura*-Passagen mit Fermaten auf allen Noten, deren zeitliche Ausdehnung nur durch die Anweisung, die Phrase in einem Atem zu singen, eine Begrenzung erhält. In *Improvisation III* verwendet Boulez eine ungefähre rhythmische Notation, in der die Tonhöhen durch schwarze Notenköpfe angegeben werden und allein der graphische Abstand zwischen den Notenköpfen die rhythmischen Verhältnisse andeutet. Auch wenn diese dritte *Improvisation* aus Sicht eines Interpreten von totaler Indetermination noch immer weit entfernt sein dürfte, ist eine Annäherung an diesen Zustand – gemessen an der ersten *Improvisation* – doch unverkennbar. Inwiefern der Umgang des Komponisten mit seinem Material als improvisatorisch bezeichnet werden kann, müßte eine detaillierte, vergleichende kompositionstechnische Analyse der drei *Improvisations* zeigen.

Auffallend ist beim Vergleich der drei Stücke, wie Boulez die Sonettform, die in *Improvisation I* unangetastet bleibt, in den beiden folgenden Stücken bis zur Unkenntlichkeit entstellt: In *Improvisation II* durchdringen die instrumentalen Zwischenspiele nach und nach die Strophen, Zeilen und schließlich sogar einzelne Worte, und in *Improvisation III* geht Boulez so weit, Text zu wiederholen.

Der Zyklus *Pli selon Pli* ist eine Hommage an Stéphane Mallarmé. Sie spiegelt durch die Auswahl der Gedichte und deren chronologische Anordnung das Leben des Dichters wider. Die drei *Improvisations* zeichnen dabei in gewisser Weise die literarische Entwicklung Mallarmés, so wie sie Boulez gesehen haben mag, mit kompositorischen Mitteln nach. Wie in den drei *Improvisations* den Interpreten zunehmend Freiheiten gewährt werden, hatte Mallarmé nach seinen strengen, hermetischen Sonetten

8 Paul Sacher Stiftung: Sammlung Pierre Boulez, Mappe G, Dossier 3, Film 137, Folio 0046.

mit dem weit vorausweisenden Werk *Un coup de dés* eine neue Ausdrucksweise gefunden, die dem Leser eine viel freiere Art der Rezeption ermöglicht.

Obwohl *Improvisation I* nach Boulez' eigener Aussage »total determiniert« ist, sollte man ihren Titel ernst nehmen, der ja vollständig lautet: *Improvisation sur Mallarmé*. Das Wesen dieses ersten Zustands der Improvisation, wie es Boulez nannte, liegt vielleicht darin, daß weniger die Interpreten, als vielmehr der Komponist über Mallarmé und gleichzeitig über sich selbst improvisiert und diese Improvisation schriftlich fixiert hat.

Kritisches Komponieren

Nicolaus A. Hubers zweite Bagatelle und
Beethovens zweiter Satz der Klaviersonate op. 111

VON THOMAS MÜLLER

»Heute bedeutet ein kritisches Komponieren analytisches Komponieren, das nicht einfach Musik herstellt, sondern über Musik Auskunft gibt.«¹

Dieser Satz des Komponisten Nicolaus A. Huber aus dem Jahre 1972 charakterisiert nicht nur seinen kompositorischen Zugang im allgemeinen, sondern ließe sich gleichsam als Leitspruch über seine *6 Bagatellen für Kammerensemble und Tonband* aus dem Jahre 1981 stellen. Bereits die Gattungsbezeichnung im Titel läßt an historische Vorbilder denken. Wie Huber im Programmtext ausdrücklich mitteilt, geht der Titel nicht auf die Bagatellen Weberns sondern Beethovens zurück.² Suchten junge Komponisten der Nachkriegsgeneration wie Stockhausen oder Boulez an die radikal-neue Idiomatik der Musik Weberns anzuknüpfen und mieden auf der Suche nach unverbrauchtem Material möglichst allzu deutliche Anspielungen auf historische Vorbilder, ist es für Huber, einen Komponisten der »zweiten Generation«, bezeichnend, den Bezug zur Tradition wieder deutlicher herauszustellen. Dabei geht es dem Komponisten nicht um ein »Zurück-zu«, sondern um ein »Über-das-Alte-zu-einem-Neuen-hin«. Für ihn steht der Gedanke des »Unabgeholtenen«, wie ihn Ernst Bloch formulierte, im Vordergrund. In der dialektischen Auseinandersetzung mit Werken der Musikgeschichte entdeckt Huber Aspekte, die es, transponiert in die eigene Sprache, neu zu beleuchten gilt.

*

Vermutlich bildet die zweite Bagatelle den Ausgangspunkt bei der Entstehung des Zyklus. Als einzige bezieht sie sich explizit, zitierend und paraphrasierend auf das Vorbild Beethoven. Huber schreibt über diese Bagatelle: *»Nr. 2 Mit Süße und Herbheit ist unschwer mit Op. 111/II in Verbindung zu bringen. Die sehr interessante Lautstärkenkomposition habe ich in eine eigene gewandelt.«³* Bemerkenswert ist, daß trotz der Anlehnung an die durch Konventionen wenig festgelegte Gattung Bagatelle, die in Beethovens Œuvre eine interessante Alternative zu den zyklisch gebundenen

1 Nicolaus A. Huber/Josef Häusler (Hg.), *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1994–1999*, Wiesbaden 2000, S. 40.

2 Vgl. a. a. O., S. 357.

3 A. a. O.

großen Sonatenformen darstellt, nicht eine Bagatelle sondern der Satz einer Klavier-sonate als direktes Vorbild dient. Die Anführungszeichen, in die ihr Titel »Mit Süße und Herbheit« gesetzt ist, wollen diesen nicht als wörtliches Zitat kenntlich machen, sondern relativieren den romantisierenden Ton dieser Überschrift, der als Einstimmung eher über ein Charakterstück Schumanns oder Mendelssohns zu erwarten wäre, als über einem Werk des 20. Jahrhunderts. Huber schafft durch die Anführungszeichen eine gewisse Distanz zum Titel-Text. Dennoch charakterisiert die Überschrift den Satz durchaus zutreffend.

kleiner Schnitt
der T 1 - 16
(ca. 18, 3 ♯)

melodischer und dynamischer
Höhepunkt der T 1 - 8

großer Schnitt
der T 1 - 16
(ca. 29, 7 ♯)

melodischer und dynamischer
Höhepunkt der T 9 - 16

cresc. sf > p

metrisch ungewöhnliche
Positionierung von D und T [T]

Bsp. 1

Das Thema des zweiten Satzes von Beethovens Klavier-sonate op. 111 setzt sich aus zwei unterschiedlich gebauten Achttaktern zusammen. Den Ausgangspunkt für die Satzanlage der Takte 1–8 bildet das fallende Quartmotiv des ersten Taktes. Die Intervallspreizung von der Quart zur Quint im ersten Takt findet ihre Fortführung in der steigenden Sext des dritten Taktes. Nach einem kurzen Innehalten in der Mitte von Takt 4 setzt sich mit der aufwärts strebenden Dreiklangsbrechung der melodische Entwicklungsprozeß in den folgenden vier Takten fort. Mit dem Erreichen des g^2 in Takt 5/6 ist der melodisch-dynamische Kulminationspunkt erreicht. Die Takte 1–8 schließen sich aufgrund der Harmonik, der stringenten motivischen Entwicklung und der melodischen Spannungskurve zu einer Einheit zusammen. Stärkere Eigenständigkeit weisen dagegen die beiden Viertakter der Takte 9–16 auf.

In den Takten 9–12 tritt die Melodik gleichsam auf der Stelle. Ihren Kern bildet der Halbtonschritt c^2-b^1 . Die melancholische Wirkung dieses seufzerartigen Motivs

wird durch die Ausweichung in die Paralleltonart noch verstärkt. In komprimierter Form zeichnen die letzten vier Takte den melodischen Spannungsbogen der Takte 1–8 nach. In den ersten acht Takten bleibt nach dem melodischen und dynamischen Höhepunkt in Takt 5/6 noch Raum für eine angemessene Abrundung der Spannungskurve. Dagegen muß in Takt 16 eine Sechzehntel genügen, um das breit angelegte Crescendo mit dem abschließenden Sforzato und dem Spannungszuwachs der aufwärts strebenden Melodie abzufangen. Nicht nur die Positionierung des melodischen Spitzentons g^2 kurz vor dem Schluß ist ungewöhnlich, sondern auch seine Harmonisierung. Nach den kadenzierenden Schritten des Basses ab Takt 14 wäre der Eintritt der Tonika auf der ersten Zählzeit in Takt 16 die naheliegende Lösung gewesen. Durch die Dehnung der Dominante über Takt 15 hinaus entsteht so ein Moment der Irritation. Beethoven erreicht durch diese Vorgehensweise zweierlei. Erstens: Nach den klanglich abwechslungsreichen, aber spannungsarmen Takten 9–12 erhält der zweite Achtakter gegenüber dem ersten durch den überraschenden Spannungszuwachs in Takt 13–16 ein deutliches Gegengewicht. Zweitens: Die Schlußwirkung des Themas, dessen Schlußtonika die starke Taktposition verweigert wird, erscheint erheblich geschwächt. Letzteres ist für den fließenden Übergang in die folgenden Variationen nicht unwichtig. Bereits in Takt 8 ist die Überdehnung der Dominante vorgebildet. Überhaupt ist das Beharren auf dem Dominantgrundton ein Merkmal dieses Themas. In den Takten 1–4 wird es im Tenor ostinat wiederholt. Auch die Melodie der Oberstimme kehrt immer wieder zum g^1 zurück, ehe sie sich in Takt 4 ff. von diesem löst, um es wenig später wieder in höherer Lage als melodischen Spitzenton zu erreichen. Schließlich kehrt es am Ende der ersten acht Takte wieder.

Der formale Aufbau der Bagatelle Hubers teilt sich dem Hörer unmittelbar mit. In hoher Mittellage von cis^1-g^2 baut sich sukzessiv ein sechsstimmiger, tonal gefärbter Klang auf (vgl. Bsp. 7). In einem von allen Stimmen gleichzeitig ausgeführten trochäischen Rhythmus crescendoiert dieser von Takt 5–6 zum Fortissimo. Jäh wird dieser Vorgang mit einem dem letzten Akkord hinzugefügten Peitschenschlag am Ende von Takt 6 abgebrochen. Zu dem nur noch forte wiederholten sechsstimmigen Klang treten in Takt 7 die zwei Töne von Kontrabaß und Flöte hinzu, die diesem seinen Wohlklang nehmen und ihm einen dissonanten herben Charakter verleihen. Begleitet von einem Decrescendo löst sich der nun achtstimmige Klang durch das Verstummen einzelner Instrumente nach und nach auf. Übrig bleiben zu Beginn von Takt 8 die beiden zuletzt hinzugefügten Töne. Auch sie verklingen nacheinander und weichen einer spannungsvollen Stille.

Das unverwechselbare Timbre dieser Bagatelle beruht nicht nur auf der gewählten Tonhöhenlage, sondern auch auf einem besonderen Instrumentationsprinzip. Entgegen der im klassisch-romantischen Orchestersatz üblichen Praxis werden alle tiefen Instrumente wie Cello, Fagott und Kontrabaß sehr hoch geführt und Diskantinstrumente wie Violine und Flöte in sehr tiefer Lage eingesetzt. Nur die den Tonraum begrenzenden Töne g^2 und cis^1 , die von Oboe und Viola gespielt werden, erscheinen in der üblichen Lage. So liegt das Cello über der Klarinette, das Fagott über Klarinette und Flöte – und der Kontrabaß mit seinem Flageoletteton d^2 erhält gar den zweit-

höchsten Ton. Gerade der besonders stark hervortretende zweite Teilton von Cello und Fagott in hoher Lage und der scharf klingende Flageoletteton des Kontrabaß verleihen dem Stück eine fast gleißend helle Klangfarbe.

Bereits die erste melodische Geste der Klarinette zitiert das Kopfmotiv der *Arietta*. Nicht nur ihre Positionierung am Anfang sondern auch ihre Singularität als einziges melodisches Element des ganzen Satzes hebt sie besonders hervor. Von den insgesamt sieben verschiedenen Tönen des Satzes kommt den beiden Tönen c und g dieses Motivs in der Tonhöhenordnung überdies eine besondere Bedeutung zu.

Instrumente:

Kl. / Vc. Kl. VI. Fag. Ob. Vla. Kb. / Fl.

Töne: 1 2a 3 4 2b 5 6/7

⏟
einzige
Prime

⏟
einzige Oktave

Bsp. 2

Die Töne f , b , cis , d und as treten jeweils nur in einem Instrument und einer Lage auf. Der Ton c^2 hingegen wird gleich zu Beginn in Klarinette und Cello verdoppelt. Durch das g^2 der Oboe wird der Ton g^1 der Klarinette zur Oktave ergänzt. Wie in Beethovens *Arietta* begrenzt das g^2 den oberen Tonraum. Unmittelbar folgt mit dem cis^1 der Viola der den unteren Tonraum begrenzende Ton. Zwischen diesen beiden Tönen und dem b^1 des Fagott, das dem g^2 der Oboe vorausgeht, zeigen sich, wie Bsp. 3 veranschaulicht, äquidistante Verhältnisse:

gr- 6

< 7 (gr. 6)

Bsp. 3

Gemeinsam mit dem formal herausgehobenen Anfangs- und Schlußton des Stückes ergeben sie das symmetrische Grundgerüst des Tonvorrats. Um dieses deutlicher herauszuheben, ist die Reihenfolge des höchsten Tones g^2 und b^1 in Bsp. 4 gegenüber dem tatsächlichen Auftreten in der Partitur vertauscht:

Bsp. 4

Weniger abstrakt und für den Hörer unmittelbar erlebbar ist der harmonische Spannungszuwachs, der sich aus der zeitlichen Abfolge der einsetzenden Töne ergibt.

Bsp. 5

Den Beispielen a, b und c sind jeweils drei untereinander stehende Notensysteme zugeordnet. Das obere System von Bsp. 5a zeigt den tatsächlichen Tonverlauf, in dem zweiten System darunter wird der modale Hintergrund angedeutet. In der Anordnung der 4 Töne zum Quartenaakkord in System 3 spiegelt sich die Bedeutung der Quart für die Ordnung des Tonmaterials wider. Durch das Hinzutreten des Tones *cis*¹ in Takt 4 erhält der Klang seine tonale Einfärbung. *Cis*¹, als *des*¹ gelesen, zeigt in den Systemen 2 und 3 von Bsp. 5b die tonalen Deutungsmöglichkeiten. Ohne das *c*² und in etwas anderer Anordnung gespielt, erinnert der entstehende halbverminderte Septakkord entfernt an den Tristanakkord. Gerade die klanglich exponierten Töne *cis* und *g* geraten mit den in Takt 7 hinzutretenden Tönen *d*² und *a*¹ in ein äußerst dissonantes Verhältnis, das die tonalen Assoziationen mit einem Schlag zunichte macht. Während das zweite System in Bsp. 5c diese Verhältnisse darstellt, deutet das 3. System darunter

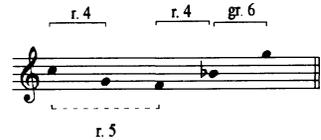
die Möglichkeit an, die beteiligten vier Töne als alterierten Quartenakkord anzuordnen. Hierdurch wird die Verwandtschaft zur Harmonik der Takte 1–3 sichtbar.

Zum Abschluß der Untersuchung der Tonhöhenanordnung sei noch auf die Parallelen in den Intervallkonstellationen hingewiesen, die sich in den jeweils ersten vier Takten zwischen *Arietta* und Bagatelle ergeben.

Arietta (Beethoven), T 1-4



2. Bagatelle (Huber), T 1-4



Bsp. 6

Die für die melodische Entwicklung der *Arietta* charakteristische Intervallspreizung von der Quart über die Quint zur Sext in den ersten vier Takten findet sich auch direkt und indirekt in der Klangentfaltung der ersten Takte der Bagatelle wieder. Während die Quart zweimal, die Sext einmal offen auftritt, entsteht das Quintintervall indirekt zwischen dem ersten und dritten Ton.

Schon der bloße Tonhöhenverlauf zeigt deutliche Bezüge zu Beethovens *Arietta*. Deren Einordnung in das rhythmisch-metrische Gefüge des Satzes spiegelt auch deren formale Anlage wider. Der trochäische Rhythmus Achtel-Sechzehntel hat bei Beethoven nur eine rhythmisch-metrisch untergeordnete Funktion. Er unterteilt den Auftakt und verleiht dem ersten Schlag des ersten Volltaktes ein höheres Gewicht. Bei Huber wird der Trochäus zum rhythmisch-metrisch bestimmenden Element. Daher sind die Zählzeiten nicht übergeordnete Werte wie die punktierten Achtel bei Beethoven, sondern die einzelnen Sechzehntel.

goldener Schnitt,
klanglicher und harmonischer
Kulminationspunkt

maximale
Tondichte

23,5

3 4 5 3 4 + 4 3 + 3 + 2,5 3 + 4 + 3 + 5 3 + 5 + 3 + 4

gr. Fl. *mp* *p*

Ob. *p* *ff* *f* *mp*

Kla. *p* *ff* *f* *mp* *p*

Fag. *p* *ff* *f* *mp* *p*

Sch.
Pfeife) *ff*

Vi. *p* *ff* *f* *mp* *p*

Via. *p* *ff* *f* *mp*

Vc. *pp* *p* *ff* *f* *mp* *p*

Kb. *ff* *f* *mp* *p*

Flag. *mp* *p*

(reale
Tonhöhe)

äußere Tonraum-
ränder erreicht

äußere Tonraum-
ränder entfallen
zuerst

Instrumente 1-6 <

Instrumente 1-6
Instrument 7 >

Instrumente 1-6 >
Instrumente 8 & 9 <

Instrumente 8 & 9 < Instrumente 8 & 9 >

15 16,5 30 31,5

annähernd hälftige Teilung,
dynamischer Kulminationspunkt

Bsp. 7

Trotz der variablen Sechzehntelgruppierungen, die zu unregelmäßigen Betonungsverhältnissen führen, wird der durchlaufende Sechzehntelpuls durch das isoliert auftretende einzelne Zweiunddreißigstel nachhaltig gestört. Damit wird der den dynamischen Höhepunkt markierende Peitschenschlag nicht nur zu einem klanglichen, sondern auch zu einem rhythmisch-metrischen Störfaktor. Vergleichbar, wenn auch mit drastischeren Mitteln gezeichnet, ist dieser Vorgang mit dem Sforzato der ungewöhnlichen Schlußbildung im *Arietta*-Thema (vgl. Bsp. 1). Dort entsteht durch die Ausdehnung der Dominante auf die erste Zählzeit des Schlußtaktes eine Störung der harmonischen Frequenz. Bei Beethoven läßt sich dieses Vorgehen als zusätzlicher Kunstgriff deuten, um dem zweiten Achttakter mehr Gewicht zu verleihen. Huber hingegen macht es zum Hauptereignis und rückt es ins Zentrum der kompositorischen Anlage. Obgleich es am Ende von Takt 6 des achttaktigen Satzes steht, teilt es die Gesamtlänge der Bagatelle von 61,5 Sechzehntel in zwei annähernd große Teile von 31,5 und 30. Ebenso wie die Gesamtlänge von 8 Takten verweist auch die hälftige Teilung der Bagatelle auf die Bedeutung der 2 mal 8 Takte für die Architektur des Vorbilds. Die Positionierung des dynamischen Höhepunktes in den Takt 6 läßt sich überdies als eine Anspielung auf den Kulminationspunkt in Takt 6 der *Arietta* interpretieren. Diese Deutung würde auch die unregelmäßigen Taktlängen der Bagatelle zu einem gewissen Teil erklären. Darüber hinaus läßt eine Betrachtung der für den Lautstärkenverlauf wichtigen Entwicklungsstufen eine angenäherte Viertelung erkennen, die ihre Entsprechung in den 4 mal 4 Takten der *Arietta* findet. Die Darstellung unter der Partitur in Bsp. 7 sucht dies zu verdeutlichen. Der Einsatz der Instrumente 1 bis 6 in den ersten 15 Sechzehnteln schließt mit dem Auftreten der tonraumbegrenzenden Töne g^2 und cs^1 ab. Durch den Einsatz der Peitsche erhöht sich die Anzahl der Instrumente im Höhepunkt des Crescendo am Ende der folgenden 16,5 Sechzehntel auf 7. Ist der dynamische Höhepunkt damit bereits überschritten, so erhöht sich in den nächsten 15 Sechzehnteln durch den Flöten- und Kontrabaß-Einsatz die Zahl der spielenden Instrumente noch einmal auf acht. Gleichzeitig setzt in diesem 3. Abschnitt unmittelbar nach dem Goldenen Schnitt mit dem Wegfall der äußeren Randtöne in Oboe und Viola eine Reduktion der Lautstärke ein, die durch das vorgeschriebene Diminuendo noch verstärkt wird. Dem Verklingen der beiden zuletzt aufgetretenen Töne in Flöte und Kontrabaß im letzten Abschnitt schließen sich 3 und 4 Sechzehntelpausen an. Da sie diesen Abschnitt auf 15 Sechzehntel vervollständigen und damit die innere Formbalance gewährleisten, sind sie gleichsam als auskomponierte Stille integraler Bestandteil der Lautstärkenkomposition. Das Längenverhältnis der vier Abschnitte zeigt, daß die von dem letzten Zweiunddreißigstel des zweiten Abschnitts ausgehende Störung der rhythmisch-metrischen Abläufe auch in der Formgebung ihren Widerhall findet. Durch die überzählige Wiederholung des Trochäus am Ende von Takt 6, dessen zweiter Notenwert um eine Zweiunddreißigstel gekürzt wird, erfährt der zweite Abschnitt gegenüber den anderen eine Dehnung um 1,5 Sechzehntel.

Neben den symmetrischen Längenverhältnissen, die in der Bagatelle nur annähernd erreicht werden, hat Huber markante Töne der *Arietta* aufgegriffen, die nahe

den stetigen Teilungspunkten liegen (vgl. Bsp. 1). In Takt 10 tritt zum ersten Mal der die Paralleltonart bestätigende Leitton *gis* auf. Nach der starken Dominanz des *g* in Takt 1–8 sorgt dieser nun für einen Farbwechsel. Der melodische Höhepunkt in Takt 6 erhält seine besondere Wirkung nicht zuletzt aufgrund der Harmonik. In den ausschließlich von Dominante und Tonika beherrschten Takten 1–6 hebt sich der Mollcharakter der Subdominantparallele mit seinem dunkleren Ton deutlich ab. Verstärkt wird diese Wirkung noch durch den Quartvorhalt auf den Grundton *D*. Das *g*² markiert den oberen Registerrand. Die Oktave *D–D*₁ stellt dagegen die maximale Öffnung des unteren Tonraums dar. Obgleich beide Töne in der *Arietta* zeitlich getrennt auftreten – das *D* liegt unmittelbar vor dem kleinen und das *gis* kurz vor dem großen Schnitt – faßt Huber sie aufgrund ihrer ähnlichen Funktion zusammen und plaziert sie, enharmonisch umgeschrieben und zum Tritonus *as–d* vereint, in die Nähe des Goldenen Schnitts seiner Bagatelle (vgl. Bsp. 7).

Die bei Beethoven in die Tonalität eingebundenen, färbenden Töne *d–gis* werden in der Bagatelle Hubers zu einer zersetzenden Kraft. Denn sie stören die tonale Aura der Takte 1–6 nachhaltig. Nahe dem Goldenen Schnitt gelegen führen sie zum klanglichen Höhepunkt und zur maximalen Tondichte des Stückes. Unmittelbar nach diesem wird durch den Wegfall der beiden Randtöne *cis*¹ und *g*² die Dissonanzwirkung wieder etwas abgemildert.

Um die binnerhythmische Struktur der Bagatelle zu veranschaulichen, sind in Bsp. 8 das Einsetzen und Verklingen aller Instrumente in ihrer zeitlichen Abfolge zusammengefaßt.

Goldener Schnitt

<p>38 rhythmische Bewegung entsteht durch das Neuaufreten und die Wiederholung von Tönen</p>	<p>23,5 rhythmische Bewegung entsteht durch das Verklingen der Töne</p>
--	---

das betonte *g*² hebt den oberen Begrenzungston *g*² hervor

*g*² verklingt als erster Ton mit "betontem" *g*²

3 4 5 3 4+4 3+3+2 1/2 3+4+3+5 3+5+3+4

*cis*¹ als unterer Begrenzungston erklingt unmittelbar nach *g*²

*cis*¹ verklingt unmittelbar nach *g*²

2 1 3 1 5 1 5 1 3 1 2

Punkt-symmetrie

Die Tondauern 1, 2, 3 und 5 $\frac{1}{2}$ entsprechen der Fibonacci-Zahlenreihe.

Bsp. 8

Hierbei wird sichtbar, daß die rhythmische Zelle Achtel plus Sechzehntel in den Takten 1–6 durch Dehnung und Stauchung ihrer beiden Einzelwerte verschiedene Entwicklungen durchläuft. Nach dem dynamischen Höhepunkt am Ende von Takt 6 findet sich in den Takten 7/8 eine augmentierte Krebsgestalt dieser rhythmischen Anordnung:

Original



augmentierte Krebsgestalt



Bsp. 9

Wenngleich die rhythmische Anordnung lang-kurz durchgängig von Takt 1–6 zu beobachten ist, erfährt die rhythmische Zelle in den Takten 4/5 eine qualitative Änderung. Durch die Positionierung des dritten Sechzehntels auf die erste Zählzeit des Taktes 4 wird plötzlich die kurze Note betont und die folgende lange Note unbetont. Mit der Durchbrechung des trochäischen Prinzips von lang-schwer-kurz-leicht und dessen Umwandlung in einen lombardischen Rhythmus mit der Gewichtung kurz-schwer-lang-leicht hebt Huber den Einsatz des oberen Randtons g^2 hervor. Ihm folgt unmittelbar der untere Begrenzungston ci^1 . Da beide in Takt 7 nacheinander im Abstand einer Sechzehntel verklingen, sind sie auch die einzigen Töne des Satzes von gleicher Gesamtlänge. Wenn hörend kaum wahrnehmbar, wird zumindest optisch sichtbar, daß das g^2 als einziger Ton auch wieder mit einem betonten Sechzehntel verlischt. Wie die Darstellung der einzelnen Tondauern in Ziffern unter den Takten 1 bis zum Beginn von Takt 6 zeigt, bildet das einzige einzelne, metrisch betonte Sechzehntel in Takt 4 gleichzeitig den Mittelpunkt einer gespiegelten Dauernfolge. Diese entsprechen den ersten fünf Ziffern der Fibonacci-Zahlenreihe. Mag dieser Hinweis als nicht zwingend notwendig erscheinen, da sich die Reihe in diesem geringen Umfang nur durch das Fehlen der Ziffer 4 von der natürlichen Zahlenreihe unterscheidet und somit ihr Auftreten als zufällig gelten kann, so soll hier nur auf die anderen Bagatellen dieses Zyklus verwiesen werden, in denen die konstruktive Bedeutung der Fibonacci-Zahlenreihe prägnanter hervortritt und daher als satzübergreifendes Gestaltungsprinzip der Bagatellen angesehen werden muß.

*

Sowohl die Disposition des Tonhöhenverlaufs und die rhythmische Anlage als auch die Gesamtform lassen Gemeinsamkeiten zwischen *Arietta* und Bagatelle deutlich erkennen. Dennoch gelangt Huber durch eine Neugewichtung der musikalischen Parameter untereinander und das Hervorheben musikalisch scheinbar zweitrangiger Ereignisse zu einer eigenen authentischen Komposition. Die vorgeschriebene Dynamik verstärkt den Spannungsverlauf der expressiven Melodik in der *Arietta*, bleibt aber ein nachgeordnetes kompositorisches Mittel. In der Bagatelle dagegen verkehrt sich dieses Verhältnis gleichsam in sein Gegenteil. Sukzessive Erschließung des Tonraums, Tondichte, rhythmische Aktionsfrequenz und nicht zuletzt die Spielanweisungen dienen vor allem der Gestaltung des Lautstärkenverlaufs. Die Idee des »Enttäuschens-von-Erwartungen«, die in der unkonventionellen Schlußbildung der *Arietta* vorgebildet ist, und das davon ausgehende Moment der Irritation werden im Zentrum der Bagatelle zu einer die gesamte Satzstruktur beeinflussenden Kraft. Sie setzt nicht nur den Kontrapunkt zu Wohlklang, rhythmischem Puls und Symmetrie der Form in der Bagatelle selbst, sondern schafft gleichzeitig eine kritische Distanz zum *Arietta*-Thema. Hubers dialektische Auseinandersetzung mit dem Vorbild eröffnet einen neuen Blickwinkel auf Beethoven und verrät uns gleichzeitig etwas über sein eigenes Denken. Oder mit Hubers eigenen Worten ausgedrückt: Seine Musik gibt uns Auskunft über Beethovens Musik.

Sektion 3

Wege »historischer« Analyse

Analyse versus Analytik

oder: Wieviel Gegenwart benötigt die musikalische Analyse?

VON CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

Die *Allgemeine musikalische Zeitschrift* brachte 1826 die Besprechung eines Konzertes mit dem Schuppanzigh-Quartett, in dem Beethovens Streichquartett op. 130 in der ursprünglichen Satzfolge aufgeführt wurde. »Aber den Sinn des fugierten Finale wagt Ref. nicht zu deuten: für ihn war es unverständlich, wie Chinesisch. Wenn die Instrumente in den Regionen des Süd- und Nordpols mit ungeheuern Schwierigkeiten zu kämpfen haben, wenn jedes derselben anders figurirt und sie sich per transitum irregularem unter einer Unzahl von Dissonanzen durchkreuzen, wenn die Spieler, gegen sich selbst misstrauisch, wohl auch nicht ganz rein greifen, freylich, dann ist die babylonische Verwirrung fertig; dann giebt es ein Concert, woran sich allenfalls die Marokkaner ergötzen können, denen bey ihrer hiesigen Anwesenheit in der italienischen Oper nicht wohlgefiel, als das Accordiren der Instrumente in leeren Quinten und das gemeinsame Präludieren aus allen Tonarten zugleich. Vielleicht wäre so manches nicht hingeschrieben worden, könnte der Meister seine eigenen Schöpfungen auch hören. Doch wollen wir damit nicht voreilig absprechen: vielleicht kommt noch die Zeit, wo alles, was uns bey dem ersten Blicke trüb und verworren erschien, klar und in wohlgefälligen Formen erkannt wird.«¹

Dieses Zeugnis ist insofern bemerkenswert, als sein Autor sowohl sein völliges Unverständnis eingesteht als auch zugleich einräumt, dasselbe könne an ihm oder den Zeitumständen liegen; er ist sensibel genug zu errahnen, daß es Kunstwerke gibt, die erst in späterer Zeit ihren Sinn enthüllen (übrigens eine moderne Erfahrung), und es ist kein Zufall, daß dieses Zeitdokument sich auf Beethoven, auf Beethovens *Große Fuge* bezieht. Ob das Unverständnis an einer schlechten, etwa intonatorisch unzulänglichen Aufführung gelegen haben mag, kann nicht bewiesen, aber vermutet werden. Bloße »Verstimmung« dürfte aber nicht der alleinige Grund für jenes Unverständnis gewesen sein. Das Werk ist formal zu kühn, morphologisch zu sperrig, fugentechnisch zu kompliziert und gattungsästhetisch zu exterritorisiert. Es wird vielmehr an der Komposition – der Faktur und der »ästhetischen Idee« – gelegen haben. In der Tat, Beethovens *Große Fuge*, noch im späten neunzehnten Jahrhundert »Papiermusik« genannt, wird erst im Laufe der Zeit verstanden und als ein aufzuführendes Werk eigenen Rechts erkannt, und erst mit den Erfahrungen der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts wird ein verstärktes analytisches Interesse geweckt: an den konstruktiven Eigenheiten sowie im Kontext des Fragekomplexes »später Beethoven«. Es verwundert

1 Zit. nach Ludwig van Beethoven. *Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, hg. v. Stefan Kunze, Laaber 1987, S. 559 f.

nicht, daß das Arditti Quartet die Serie »Streichquartette der Neuen Musik« nicht mit Schönbergs Zweitem Quartett, sondern mit Beethovens *Großer Fuge* beginnen läßt. Es spürt Beethovens Modernität, und es spürt, daß – je nach Bewertung – ein Bruch mit der Gattungstradition oder eine Selbsttransformation der Gattung durch ein singuläres Werk vorliegt. Nicht zuletzt spürt es den radikal dissonanten, ja dekonstruktiven Ausdruck.

Dieses Werk ist ein Extremfall nicht nur für eine Differenz, sondern geradezu für die Trennung von einerseits der Entstehungszeit, der Zeitgenossenschaft, der Anbindung an die musiktheoretischen Voraussetzungen und die kompositorische Praxis von damals und andererseits der Rezeption, den epistemologischen Grundlagen der musikalischen Analyse im speziellen Fall, überhaupt dem Erkenntnisinteresse, das einer Analyse zugrunde liegt. Die *Große Fuge* eignet sich daher vorzüglich, eine Reihe fundamentaler Fragen zu Theorie und Praxis der musikalischen Analyse zu stellen.

1. Wie weit muß der Analysierende neben dem musikalischen Umfeld des zu analysierenden Werks – hier: dem Spätwerk Beethovens – das theoretische Schrifttum der damaligen Zeit und parallele Kompositionen kennen und untersuchen? Daß er dies tun sollte, liegt nahe, weil er sonst vergäße, daß die Musik jener Zeit nicht nur aus jenen wenigen Meisterwerken besteht, in deren Kanon er sozialisiert ist – dieser ist bei einem Komponisten wie Beethoven besonders insistent – und von deren Nachgeschichte aus er gleichsam naiv zurückgeht, ohne diese Genealogie eigens zu thematisieren. Andererseits stellt sich auch die Frage: Wo liegen die Grenzen einer solchen Kenntnis bei der Analyse eines Werks, das offensichtlich den Horizont der eigenen Zeit sprengt, ja für eine Rezeption in weiter Zukunft angelegt zu sein scheint? Eine solche Unzeitgemäßheit ist bei der *Großen Fuge* evident, stellt sich aber bei fast jeder Komposition von Rang – weil sie den unmittelbaren Kontext *ihrer* Musikkultur transzendiert –, und es sind nicht zuletzt diese Werke, welche der Disziplin »musikalische Analyse« die Gegenstände liefern.

2. So kann umgekehrt gefragt werden: Wieviel ›modernes‹ Wissen muß eine Analyse in Anspruch nehmen, die für ein Werk wie die *Große Fuge* überhaupt einen Ansatz finden möchte? Unter ›modernem Wissen‹ verstehen wir dabei die Nachgeschichte des Komponierens, die Aufführungsgeschichte, die Geschichte der musikalischen Ästhetik und nicht zuletzt der Analysemethoden selber, also der eigenen Wissenschaftsgeschichte bis heute. Die – sagen wir – Unorthodoxie der *Großen Fuge* hat zur Folge, so scheint es, daß zuerst ein Verständnis – mithin das, was genau dem zeitgenössischen Rezensenten fehlte – gewonnen werden muß, damit ein analytischer Zugang überhaupt gefunden werden kann; denn ein solcher ergibt sich aus den zeitgeschichtlichen Umständen gerade nicht.

3. In einem weiteren Schritt kann und muß an die hermeneutische Binsenweisheit erinnert werden, daß jeder, der jetzt analysiert, nicht nur je persönlichen Bedingtheiten ausgesetzt ist – das ist trivial² –, sondern ein Vorverständnis der Sache voraussetzt,

2 Und wer so und nur so argumentiert, macht die ganze Tragweite hermeneutischer Einsichten – die objektive Dimension – vergessen.

das seiner Gegenwart geschuldet ist: der musikalischen Tradition, der geschichtlich gewachsenen Hörweise, den seiner eigenen Zeitgenossenschaft an der gegenwärtigen Kultur erwachsenen Erkenntnisinteressen, den wissenschaftlichen Paradigmen von heute, der Ausschnitthaftigkeit des musikalischen Repertoires, der ästhetischen Erfahrungen. Dies alles – mehr Ausdruck des objektiven Geistes als persönlicher Kontingenzen – bildet den Sinnhorizont einer möglichen Analyse, gleich welchen Ansatz sie benutzen und welches Ziel sie verfolgen mag. Selbst wenn eine Analyse sich dafür entschiede, strikt historistisch zu verfahren, müßte sie die Bedingungen der eigenen Gegenwart radikal aufklären, um sie zu kompensieren. (Ob sie sich dann restlos absentieren lassen, ist zu bezweifeln; ich vermute, daß historistische Analyse nur möglich ist, wenn sie diese ihre eigenen Voraussetzungen vergißt oder verschweigt, mithin, daß sie nicht möglich ist.) Aber selbst wenn der Wunsch nach ›Wertfreiheit‹ und historischer Nähe überwöge (für den Historiker durchaus nicht ehrenrührig), selbst wenn man sich bei der Analyse auf den Kontext von Beethovens Zeit beschränken wollte, müßte geklärt werden, in welchem Verhältnis die Historie (Beethovens späte Zeit) und die Geschichtlichkeit des Verstehens dieser Historie selber stehen. Und das impliziert nolens volens ein gehöriges Maß an Gegenwart.

4. Sofern das zugestanden wird, kann weiter gefragt werden, welche Traditionen oder musikalischen Diskurse in die musikalische Analytik, als eine theoriegestützte Disziplin verstanden, zu integrieren wären. Sind es »nur« wissenschaftliche bzw. musiktheoretische Ansätze oder auch Erfahrungen aus dem Bereich des gegenwärtigen Komponierens, also nicht nur der Neuen, sondern der Neuesten Musik? Und welcher? Das zwanzigste Jahrhundert auszuklammern, fordert heute kaum jemand ernsthaft. Aber wie ist es mit der Gegenwartsproduktion, bei der wir nicht einmal wissen, was Produktion, mithin erkenntnisfördernd, und was Re-Produktion, mithin für unsere Überlegungen irrelevant, ist? Ist man – je nachdem – liberal oder »progressiv« und läßt sich auf die Gegenwart nicht nur der eigenen Disziplin, sondern auch des Komponierens (mithin den Gegenstandsbereich der späteren Analytiker) ein: Wie ist mit dieser umzugehen? Konzentriert man sich auf einen pluralistischen Minimalkonsens oder, und sei es mit dem Risiko der Vereinseitigung, auf jenen »strukturalistischen Ausschnitt«, den man als Erbe (oder aber als Folge) von Beethoven selber interpretieren kann? Das letztere hieße im Falle der *Großen Fuge* übrigens: komplexe Formen der Polyphonie heute und Streichquartettkomposition der »Arditti-Generation«.

5. Kompensatorisch und anti-kairologisch muß weiter gefragt werden: Akzeptiert man die Notwendigkeit eines nicht nur ornamentalen Einbezugs von musikalischen Gegenwartserfahrungen und epistemologischen Grundlagen jüngerer Datums, wie kann man der Individualität und damit der Historizität des Analysegegenstands gerecht werden? Diese Frage ist dringlich; denn das Werk der Vergangenheit, so die *Große Fuge*, möchte man ja bei seiner ganzen Individualität nehmen und eben nicht zur Vorgeschichte oder zum Anschauungsobjekt heutiger Fragen und Phänomene herunterdefinieren. Soll, mit anderen Worten, das Werk eher als Zeugnis einer vergangenen Zeit oder aber als ein Werk *für uns* interpretiert werden? Könnte es sein,

daß diese Alternative hinfällig wird – nämlich bei exzellenten: historisch informierten, geschichtlich sensiblen und doch durch wache Gegenwärtigkeit inspirierten Analysen?

*

Die Frage »Wieviel Gegenwart braucht die musikalische Analyse?« ist in einem gewissen Sinne eine rhetorische; denn der Analysierende ist immer Gegenwart. Die Frage muß eher lauten »Wieviel Gegenwart läßt dieser zu bzw. wieviel Gegenwart wünscht er?« – denn es ist ein Unterschied, ob er die Gegenwart nicht bzw. mangelhaft kennt oder das, was er kennt, aus Gegenwartsvergessenheit beiseite schiebt. Daraus ergibt sich aber die weitere und viel schwierigere Frage: »Welche Gegenwart hat der Analysierende bzw. zu welchen Teilen der Gegenwart hätte er Zugang?« Diese Frage ist unter kompositionsgeschichtlicher, rezeptionsästhetischer, soziologischer und epistemologischer Perspektive zu stellen und zwar von jedem Analytiker eigens und bei jedem Werk neu.

Hat man sich mit diesen übrigens nicht eben originellen hermeneutischen Grundüberlegungen vom Wahn des historistischen Objektivismus freigemacht, mithin das große Gewicht der Gegenwärtigkeit unseres Erkenntnisstrebens erkannt, dann versteht man, warum der historistische Versuch, sich möglichst eng an den historischen Gegenstand anzuschmiegen, hinter eine näherliegende und im übrigen weitaus schwierigere Fragestellung zurücktritt – die nach der Allgemeinheit bzw. Besonderheit des Werks (die Geschichtlichkeit ist hierbei aufgehoben, ist *ein* Merkmal des zu analysierenden Werks, nicht mehr dessen alleinige Substanz). Diese Frage stellt sich zweifach, einmal in bezug auf die Methode, das andere Mal in bezug auf den Status des Analysegegenstands. Und beide Male ist von einer Spannung die Rede.

Die erste ergibt sich einerseits zwischen einem phänomenologischen Zugang, der von Besonderheiten des Werks, Auffälligkeiten, die seinen Reiz ausmachen, und speziellen Fragestellungen, die das Erkenntnisinteresse wecken, ausgeht, um von dort aus – und nur mit jenen Methoden, die eigens dafür sinnvoll sind – das Werk insgesamt zu erfassen, und andererseits jenen wissenschaftlichen, ja vielleicht szientistischen Ansätzen, die auf der Grundlage elaborierter Theoriearchitekturen – und wir denken an das prominente Beispiel der Schenker-Analyse – eher den allgemeingültigen, ›klassischen‹ Gehalt des Werks, mithin denjenigen herausarbeitet, der dieser Theorie kompatibel ist, die umgekehrt so ›gut‹ wie ihr Gegenstand sein muß.

Dieser Spannung zwischen Besonderheit und Allgemeinheit des Werks, zwischen der Systematizität und der Kasualität der Methodik, verwandt ist zweitens die zwischen einer Analyse, die den Gegenstand als »Stil« im Schönbergischen Sinne, unter dem Aspekt des Stands der Kompositionstechnik einer gegebenen Epoche bzw. als Fall von Theorie begreift, und einer, die sich der Individualität des Musikwerks als eines Kunstwerks stellt, und zwar mit allen letztlich ästhetischen Fallstricken. Im letzteren Falle – dem unsere Sympathie gilt – ist musikalische Analyse mehr eine bloße Vorbedingung für die Bestimmung des Gehalts, der ästhetischen Deutung, die dann – mit Adorno zu sprechen – der Philosophie obläge. Wenngleich musikalische Analyse

niemals mit der Deutung zusammenfällt, muß die konkrete Analysepraxis, die Durchführung einer Analyse – und das heißt in der Realität: das Verfassen von Texten – immer sie zum Ziele haben. In glückenden Fällen gelingt dem Analytiker dies auch, und die philosophische Unterscheidung von Analyse und Deutung bleibt ein Problem der Philosophie, nicht der Analyse.³

Unsere Frage nach der Analyse ist somit zu differenzieren, und man müßte von Analyse versus Analytik sprechen. Letztere ist theorieorientiert, möchte einer Geschichte der Stile, der Techniken, der Gattungen zuarbeiten und Theorien über die Grundlagen der Musik – voran Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre – entwickeln. Sie ist am Allgemeinen und Verallgemeinerbaren interessiert und wird sich eher nicht der *Großen Fuge* zuwenden, sondern etwa Fugen aus Haydn-Messen. Eine Analyse hingegen ist – das sagt bereits der Name – *eine* Analyse, diejenige *eines* Werks, das zwar verschiedentlich kontextualisiert werden mag und sollte, aber stets das Zentrum des Erkenntnisstrebens bleibt. Wer Wagners *Tristan* analysiert, wird beispielsweise weniger nach Opern der Zeitgenossen suchen als bei der Analyse einer Klaviersonate von Schubert nach Klaviermusik jener Zeit. Es ist kein Wunder, daß die Schenker-Analyse, eine Analytik mit dem historisch größten Gegenstandsbereich, an die Tonalität, also an ein allgemeines System, gebunden ist. Im zwanzigsten Jahrhundert freilich evozieren bereits die Werktitel, daß nicht Gattungs- und Stilidentitäten dominieren, sondern der Anspruch auf je eigene Individualität, die jenseits des Rekurses auf die Skizzen, der zumeist mehr über die Genese des Werks als über dessen ›Sinn‹ etwas aussagt, besondere – phänomenologische, ja anti-systematische und fragmentarische – Analysemethoden erheischt. Gerade die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts – die nicht mehr tonale – hat uns dafür sensibilisiert, daß Analytik und Analyse nur für Positivisten zusammenfallen.

Das Problematisch- und damit Reflexivwerden der Grundlagen des musikalischen Denkens im zwanzigsten Jahrhundert, also die keinesfalls triviale Erfahrung, daß ein bestimmtes Gewohntes auch genausogut anders sein könnte, verschiebt natürlich den Blick auch auf jene Epochen musikalischer Komposition, die auf einer stabilen Ontologie, einer gegebenen Seinssicherheit fußen (mithin aller vor der sogenannten Neuen Musik). Das ist aber als Bereicherung zu betrachten. Ein Beispiel dafür, wie eine musikalische Erfahrung eine analytische Fragestellung, ja Methodik selber induzieren mag, die dem Gegenstand zunächst unangemessen zu sein scheint: Daß Pianisten der Fehler unterlaufen kann, auswendig spielend von einer Mozartsonate zu einer anderen zu wechseln, hat einen Sachgrund in Mozarts Formenwelt selber, die man einer collageartigen, sozusagen kubistischen Technik der Fragmentierung, Variation und Re-disponierung experimentell unterziehen kann, um in der Diskussion der unterschiedlichen Resultate zu perspektivisch neuen Erkenntnissen zu gelangen. Ein solcher »Kubismus« ist eine moderne epistemische Form, bekannt nicht zuletzt von Strawinskys

3 Ein selten gelungenes Beispiel für eine analytische Arbeit, die eine »philosophische Veredelung« überflüssig macht, sehe ich in Peter Gülke, *Zur Fünften Sinfonie*, in: ders., ...immer das Ganze vor Augen. *Studien zu Beethoven*, Stuttgart/Weimar 2000.

Musik und prominent heute durch die diversen dekonstruktivistischen Moden.⁴ Warum soll so nicht vorgegangen werden? Warum sollen angeblich sakrosankten Meisterwerken der Klassik und der nicht-klassischen Epochen nicht ›moderne‹ Verfahren, sagen wir: zugemutet werden? Was spricht – neben Ängstlichkeit und Verstocktheit – gegen ein solches Experimentieren?

Müßte man nicht an die Forderung Walter Benjamins anknüpfen, demzufolge es neben der Stil- und Gattungsgeschichte noch eine Problemgeschichte gibt, in der die Werke nicht chronologisch, sondern über technische und ästhetische Fragestellungen verknüpft sind, die sich zunächst einmal von uns heute aus stellen, aber rückwirkend auch in früheren Epochen auftraten, die keineswegs weniger problematisch waren, nur weil ihr Diskurs das weniger artikulierte? Daß Mozartsonaten etwas Collageähnliches haben, daß die *Große Fuge* etwas von Hyperkomplexität, daß der *Tristan* etwas von Atonalität hat, schmälert ihren Wert genausowenig wie die Professionalität dessen, der sich das eingesteht. Ja, bei einigen Werken drängen sich historische Parallelen geradezu auf, so zwischen Tallis und Ligeti⁵ oder zwischen Schubert und Feldman.⁶

Hat man soweit die musikalische Analyse »modernisiert«, dann ist auch der letzte Schritt nicht weit, der zu einem künstlerischen Zugang. Darunter verstehe ich nicht einen, der von einer musikalischen Erfahrung allein ausgeht – das ist trivial und hoffentlich auch bei jedem Wissenschaftler gegeben –, sondern einen, bei dem eine obsessive, »ungerechte« Fragestellung vorherrscht, deren Einseitigkeit von der Größe dessen, der sie hat, gleichsam kompensiert wird. Unter den Interpreten wäre der Typus eines Glenn Gould zu nennen, der freilich Analysen nur rudimentär betrieb, unter den Komponisten Schönberg mit Brahms und Mahler,⁷ Boulez mit Strawinsky⁸ und Lachenmann mit Beethoven.⁹

Wir wissen heute, daß wir Adornos Maximalforderung, Musik vom fortgeschrittensten Stand des Musikdenkens aus zu betrachten, ihrerseits maximalistisch lesen müssen, d. h. nicht mehr nur von der Geschichte des Komponierens und der Komponisten aus, sondern konsequent interdisziplinär: als differenzorientierte, aber den-

4 Vgl. Ludwig Holtmeier, *Versuch über Mozart. Juxtaposition und analytische Collage. KV 332*, in: *Wahrnehmung und Begriff. Dokumentation des Internationalen Symposiums, Freiburg, 2.–3. Juni 2000*, hg. v. Wilfried Gruhn u. Hartmut Möller (Hochschuldokumentation zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik, Musikhochschule Freiburg, Bd. 7), Kassel 2000. Die Mißverständnisse scheinen bei einem solchen – »modernen« – Ansatz vorprogrammiert: Thomas Daniel hält die Frage für »fruchtlose Spekulation«, »ob ein Werk so sein muß oder auch anders sein könnte« (*Zum Kopfsatz aus Mozarts Klaviersonate KV 332*, in: a. a. O., S. 213), als ob die Differenz von Notwendigkeit und Möglichkeit nicht ästhetisch relevant sein könne; Christian Martin Schmidt (*Drei Analysen? Kritischer Kommentar zu den Beiträgen von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Robert W. Wason*, in: a. a. O., S. 231) unterstellt Holtmeier sogar, er ginge vom »ästhetischen Urteil« aus, »dem Satz fehle es an Stringenz und innerer Kohärenz, er sei also letztlich mißlungen«, und folgt damit nur einer naiven Genieästhetik, wonach Werke der Großen Komponisten und ihr überliefertes Sosein in keiner Weise, und sei es nur für ein Gedankenexperiment, zur Disposition stehen.

5 Markus Roth, *Organisationsformen vielstimmiger Polyphonie. Thomas Tallis' Motette »Spem in alium nunquam habui«*, Musik & Ästhetik 7 (1998).

6 Christian Kemper, *Schubert und Morton Feldman. Tangenten*, Musik & Ästhetik 4 (1997).

7 Vgl. Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke*, Frankfurt a. M. 1976.

8 Pierre Boulez, *Strawinsky bleibt*, in: ders., *Anhaltspunkte. Essays*, Kassel 1979.

9 Helmut Lachenmann, *Hören ist wehrlos – ohne Hören*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. v. Josef Häusler, Wiesbaden 1996.

noch kooperationswillige Alliance aus den international avanciertesten Analysepraktiken, aus radikaler, d. h. problembewußter Neuester Musik, moderner ästhetischer Theorien im Anschluß an den Diskurs im weitesten Sinne und nicht zuletzt der Geschichte der Interpretation – und dies, wunschgemäß, bereichert von Künstlerhaltungen, wie wir sie eigentlich nicht vom objektivitätsverpflichteten Wissenschaftler, sondern von »Praktikern«, mithin den Interpreten und Komponisten kennen, sofern diese wissen, daß sie im Wissenschafts- und nicht im Kunstsystem operieren.

Was vermag die Sonatentheorie heute noch zu leisten?

Zur Rehabilitierung eines fragwürdig gewordenen Formbegriffs

VON JIN-AH KIM

Die Geschichte der Sonatentheorie seit dem mittleren neunzehnten Jahrhundert ist durch ein hohes Maß an Kontinuität gekennzeichnet. Kontinuität nicht im Sinne unbestritten gültiger Normierungen, sondern im Sinne der Konstanz eines substanzuell identischen Themenkreises, der zu den unterschiedlichsten Problematisierungen Anlaß gab. Sie umkreisen die gleichermaßen durch Hegelsche Philosophie und Goethesche Morphologie beeinflusste Sonatenkonzeption von Adolf Bernhard Marx.¹ Obwohl als Ergebnis einer geschichtsphilosophisch determinierten, immanenten Formentwicklung entworfen, die zur Zukunft hin offen ist, wurde sie in der folgenden Zeit allmählich zu einer strukturalen Fiktion uminterpretiert und einer didaktisch motivierten Reduktion unterworfen. So haben Theoretiker des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, beispielsweise Hugo Riemann und Hugo Leichtentritt, sie aus ihrem ideengeschichtlichen Kontext gelöst und positivistisch als normatives Schema rezipiert. Dabei wurde das von Marx im Kontext seiner Kompositionslehre – ausgehend von den Klavierkompositionen Ludwig van Beethovens – als Idealtypus kodifizierte Modell so interpretiert, als ob Sonatensätze ausschließlich aus der Auseinandersetzung mit diesem Schema entstanden seien.²

Dieses schematisch-typisierende Formdenken ist in der Musikwissenschaft seit der Mitte des letzten Jahrhunderts (in Ansätzen bereits in den 20er Jahren) zunehmend in Verruf geraten.³ Somit trat in der Geschichte der Sonatentheorie eine Phase der selbstkritischen Reflexion ein, indem die Sonatentheorie auf die Tragfähigkeit des ihr zugrundeliegenden Systembegriffs untersucht wurde. Dieser methodische Ansatz ermöglichte einen Vergleich der Marxschen Theorie oder auch der an diese anknüpfenden Theorien mit den Sonatenauffassungen vor Marx. Damit einher ging das wachsende historische Interesse der Forscher an älteren Formauffassungen.⁴ Zugleich setzte

1 Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, 4 Bde., Leipzig 1837–1847, hier Bd. 3, Leipzig 1845, S. 194–291.

2 Hinweise auf diese Problematik gibt Carl Dahlhaus, *Ästhetische Prämissen der »Sonatenform« bei Adolf Bernhard Marx*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 41 (1984), S. 73–85.

3 Vgl. hierzu vor allem: Markus Bandur, Artikel *Sonatenform*, in: *MGG* 2, Sachteil, Bd. 8, Kassel 1998, Sp. 1607–1615, insb. Sp. 1611; Hans-Joachim Hinrichsen, Artikel *Sonatenform, Sonatenhauptsatzform*, in: *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1996, S. 1–20, S. 9 f. u. 18 f.

4 Vgl. etwa folgende grundlegende Beiträge zur Geschichte der Sonatenauffassungen: Arnold Feil, *Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedi, J. Riepel und H. Chr. Koch*, Phil. Diss., Heidelberg 1954; Peter Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts* (Jenaer Beitrag zur Musikforschung, Bd. 3, hg. von Heinrich Bessler), Leipzig 1961; William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, Chapel Hill (The University of North Carolina Press) 1963; Fred Ritzel, *Die Entwicklung der »Sonatenform« im musiktheoretischen Schrift-*

in der Forschung die Diskussion über Themenbereiche ein, die sich aus dem Vergleich der Sonatentheorien ergaben, etwa über die grundlegende Zwei- oder Dreiteiligkeit (bzw. im angelsächsischen Sprachgebiet über »binary«, »ternary« und »true binary sonata form«⁵) und über die Dominanz von Harmonik oder Thematik,⁶ mit dem Ziel, divergierende Momente der einzelnen Formauffassungen herauszuarbeiten.

Mit dieser Selbstanalyse auf der »via negationis« tritt die Problematik der Kontinuität aber in anderer Weise und in neuer Dringlichkeit hervor, weil im Formbegriff der neuen Theorie das Marxsche System weiterhin als Bezugspunkt vorausgesetzt wird. Es entsteht ein selbstbezüglicher Diskurs, in dem sich wissenschaftspositivistische und entwicklungsgeschichtliche Denkweisen ausschließlich an der durch Marx determinierten begriffsgeschichtlichen Prämisse orientieren. Aufgrund dieses Sachverhalts werden die Marxsche oder ihr konzeptionell (tatsächlich oder auch nur scheinbar) nahestehende Sonatenauffassungen wie diejenigen Anton Reichas und Heinrich Birnbachs als die eigentlichen erklärt und frühere als Vorstufen oder Relikte älterer Satztypen abgetan. Es besteht allgemeiner Konsens darin, Ansätze zu einer Theorie der Sonatenform seien zwar in der Musikauffassung des späten achtzehnten Jahrhunderts vorhanden; jedoch ließe sich in ihnen eine eigentliche Theorie der Sonatenform nicht konstatieren.⁷ Daraus ergibt sich konsequent der Schluß, daß die eigentliche Theorie der Sonatenform erst in den 20er und 30er Jahren des neunzehnten Jahrhunderts entstand, während die nach heutiger Formvorstellung als regulär empfundene, »dreiteilige« Sonatenform in der kompositorischen Praxis bereits vor 1770 dominant war.⁸ Eine solche Ansicht trägt ganz offensichtlich zu dem Vorwurf des immer wieder beklagten Nachhinkens der Theorie gegenüber der Praxis bei.

Als weiterer Schluß aus der historischen Differenzierung der Sonatenauffassungen ergab sich, daß die zum abstrakten Schema verfestigte Sonatentheorie Marxens und die sich daran anlehrende Sonatentheorie, die historisch-individualisierende Aspekte kaum berücksichtigt, bei der Analyse von Sonatensätzen wenig hilfreich sind. Gleich-

tum des 18. und 19. Jahrhunderts (Neue musikgeschichtliche Forschungen, Bd. 1), Wiesbaden 1968; Stefan Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert* (Handbuch der musikalischen Gattungen, hg. von S. Mauser, Bd. 1), Laaber 1993, hier speziell die Ausführungen zur Theorie der Sinfonie im 18. Jahrhundert, S. 272–299.

5 Vgl. Rey M. Longyear, *Binary Variants of Early Classic Sonata Form*, in: *Journal of Music Theory* 13 (1969), S. 162–185; Jan LaRue, *Guidelines for Style Analysis*, New York (W. W. Norton & Company, Inc.) 1970, S. 187–190; Klaus Ferdinand Heimes, *The Ternary Sonata Principle before 1742*, in: *Acta Musicologica* 45 (1973), S. 222–248; Charles Rosen, *Sonata forms*, New York (W. W. Norton & Company, Inc.) 1980, S. 16–26 u. S. 96 ff.; Roger Graybill, *Sonata form and Reicha's Grande Coupe binaire of 1814*, in: *Theoria* 4 (1989), S. 89–105; und Jack Adrian, *The ternary-sonata form*, in: *Journal of music theory* 34 (1990), S. 57–80.

6 Die mittlerweile zum Allgemeinplatz gewordene Feststellung, daß die Harmonik in den 20er und 30er Jahren des neunzehnten Jahrhunderts als bestimmender Parameter der Sonatenkonzeption von der Thematik abgelöst wurde, geht auf Leonard G. Ratner (*Harmonic Aspects of Classic Form*, in: *Journal of the American Musicological Society* 2 [1949], S. 159–168) und Ritzel (*Entwicklung* [Anm. 4], S. 66 u. 102–105) zurück. Ritzel spricht von »einseitiger Bevorzugung des thematischen Parameters« (Ritzel, *Entwicklung* [Anm. 4], S. 267). Diese Annahme wird problematisch, wenn man den Sachverhalt berücksichtigt, daß für spätere Theoretiker wie Marx harmonische Aspekte deshalb in den Hintergrund gerückt sind, weil sie mittlerweile als so selbstverständlich angenommen wurden, daß sie keiner weiteren Erklärung bedürftig erschienen. Zur Auseinandersetzung mit dieser Problematik vgl. Hinrichsen, Artikel *Sonatenform* (Anm. 3), S. 12.

7 Vgl. z. B. bei Bandur, Artikel *Sonatenform* (Anm. 3), Sp. 1610.

8 Vgl. zu dieser Praxis ausführlich: Wolfgang Gersthofer, *Mozarts frühe Sinfonien (bis 1772). Aspekte frühklassischer Sinfonik*, Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg 1993, S. 64–70.

wohl wurden ihre Kategorien als begriffliches Instrumentarium weiter benutzt, freilich unter dem Hinweis ihrer Relativität, um der eigenen Analyse, die in letzter Instanz auf die Erschließung individueller Aspekte der Werke zielt, Überzeugungskraft zu verleihen.⁹ Die etablierte Sonatenkonzeption wird dabei lediglich als heuristisches Modell angesehen. Der Ausdruck »sonata principle« etwa weist nachdrücklich darauf hin, daß es nicht um die Erfüllung eines vorgefertigten Schemas geht, sondern um »inclusive and synthetic mode of thought«.¹⁰ Die sich zur Selbstverständlichkeit verfestigende Kritik an der Sonatentheorie hat zur Folge, daß der Begriff der Sonatenform selbst – sehr zu Unrecht – dem Verdacht ausgesetzt wird, er bezeichne Varianten generalisierender Schemata und sei somit nur leere Hülse.

Die bisherigen Ausführungen legen die Folgerung nahe, daß die gegen das schematisch-typisierende Formdenken von Theoretikern der vergangenen Jahrzehnte gerichtete Sonatentheorie der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts abermals zu fragwürdigen Forschungsergebnissen führt, die letztlich auf die Diskreditierung ihrer selbst hinauslaufen. Zunehmende Wertschätzung erfährt demgegenüber die satztechnisch-formal orientierte und historisch-individualisierend verfahrenende Analyse, die sich von den Schemata zu distanzieren bemüht.¹¹

Daran schließt sich die Frage an, ob die Selbsteinschränkung von Funktion und Geltungsbereich der Sonatentheorie auf bloße Formenlehre dazu führt, daß die Kontextualität des historischen Theoriebegriffs außer acht gelassen wird. Dadurch werden offensichtlich die Zusammenhänge der Theorie mit ihrem Gegenstand, den sie zu systematisieren hat, einerseits und die Zusammenhänge der Theorien miteinander andererseits verstellt. Und eine wichtige Ursache der Diskreditierung der Sonatentheorie liegt in ihrer selbst gewählten Restriktion auf die kodifizierten Kategorien der Marxschen Theorie, an der auch ihre Depotenzierung zu heuristischen Hilfsinstrumenten nichts ändert. Die Fixierung auf einen paradigmatischen Zielpunkt, sei sein erkenntnistheoretischer Status auch noch so relativiert worden, vernachlässigt die Reflexion auf die Flexibilität des ursprünglich offenen, pluralistisch gemeinten Systembegriffs der zeitgenössischen Sonatentheorien. Die Geschichte der Sonatentheorie bedarf allererst grundsätzlicher Reflexion in geschichtstheoretischer und methodischer Hinsicht.

9 Vgl. Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 132 und ders., *Zur Theorie der Sonatenexposition*, in: *Musica* 40 (1986), S. 511–513, insb. S. 511.

10 Philips T. Barford, *The Sonata Principle. A Study of musical Thought in the eighteenth Century*, in: *The Music Review* 13 (1952), S. 255–263, insb. S. 255.

11 Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Teil 1. Grundzüge einer Systematik* (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 10), hg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin von Frieder Zaminer, Darmstadt 1984, S. 28–33; Hans Heinrich Eggebrecht, *Musikalisches und musiktheoretisches Denken*, in: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie* (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 1), hg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin von Frieder Zaminer, Darmstadt 1985, S. 40–58, insb. S. 52–54.

Die Stellung der Musiktheorie im Ensemble der musikwissenschaftlichen Einzeldisziplinen ist prekär, weil sie divergierenden Anforderungen Rechnung tragen muß. Das läßt sich damit begründen, daß sie erstens eine in sich geschlossene Disziplin ist, die im Laufe ihrer Geschichte einen selbstbezüglichen Diskurs mit systematischem Anspruch ausgebildet hat und bereits aus diesem Grund nicht nur auf die Reflexion der musikalischen Praxis beschränkt sein kann; zweitens war sie in ungewöhnlichem Maße verschiedenen von außen auf sie einwirkenden Einflüssen unterworfen und bedarf deshalb selbst der Untersuchung ihrer ideengeschichtlichen Prämissen; und drittens hat sie sich – dem systematischen Anspruch zum Trotz – in letzter Instanz an der Geschichte der Komposition zu orientieren.¹² An diese Zustandsbeschreibung schließt sich die methodische Frage an, ob und wie es gelingen kann, die Entwicklung der Musiktheorie im allgemeinen und die Entwicklung der Sonatentheorie im besonderen so darzustellen, daß ihre prekäre Stellung angesichts der Interdependenzen zwischen historischer Abhängigkeit und systematischem Anspruch angemessen berücksichtigt wird.

Lassen wir uns, um ein Stück Boden zu gewinnen, von der Selbstverständlichkeit leiten, daß jede Theorie eine Form von verbalisierter Rezeption ist. Diese Art von Rezeption ist ein individueller Akt des Empfangens. Dieser ist aber auf irgendeine Weise in ein kollektives musikalisches Bewußtsein einer Zeit oder eines Milieus eingebettet. Das bedeutet mit anderen Worten, daß jede Theorie in Relation zu dieser im Bewußtsein gestifteten Bezugsgröße steht. Diese Bezugsgröße bildet einen gewissen zeitspezifischen Erwartungshorizont. Dieser Gedanke legt eine Methode nahe, jene Theorien, die zwar denselben Sachverhalt behandeln, aber, auf Grund von durch ästhetische und philosophische Prämissen individuell präjudizierten Rezeptionsarten, einander anscheinend widersprechen, in Relation zueinander zu setzen, um einen übergreifenden, tendenziell systematisch strukturierten Zusammenhang zu gewinnen, der als die erwähnte zeitspezifische Bezugsgröße zu verstehen ist. Das Ziel dieses Unternehmens ist die Rekonstruktion zeitspezifischer Erwartungshorizonte in Form einer musiktheoretischen Systematik, wie Carl Dahlhaus sie als heuristisches Prinzip vorge schlagen hat,¹³ aber wie sie bisher nur Gegenstand rezeptionsgeschichtlich orientierter Untersuchungen war.

Angesichts des Fehlens einer wirklich umfassenden Bestandsaufnahme wäre es sinnvoll, unter Verzicht des Anspruchs auf Vollständigkeit ein idealtypisches Modell

12 Auf die vielschichtigen Probleme der Musiktheorie, die sich aus ihrer eigentümlichen Verwicklung in Funktionszusammenhänge ergeben, weist u. a. Carl Dahlhaus hin (a. a. O. Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil Deutschland* (= Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11), hg. v. Ruth Müller, Darmstadt 1989, S. 38–45). Dieses Problemfeld zu verdeutlichen war auch das Ziel des ersten internationalen Kongresses für Musiktheorie Stuttgart 1971. Vgl. hierzu vor allem die *Einleitung* zum *Bericht über den 1. internationalen Kongreß für Musiktheorie Stuttgart 1971*, hg. v. Peter Rummenhöller/Friedrich Christoph Reininghaus/Jürgen Habakuk Traber, Stuttgart 1972, S. 18–27; vgl. auch den darin enthaltenen Beitrag von Ulrich Siegele, *Normative und historische Satzlehre*, S. 40–48.

13 Dahlhaus, a. a. O. *Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* (Anm. 12), S. 38–40.

zu entwerfen, das eine zur Systematik tendierende Vermittlung zwischen älterer und neuerer Musiktheorie (vor und nach A. B. Marx) ermöglicht. Es geht darum, grundlegende Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten und sich somit den in der Geschichte der Sonatenauffassungen latent wirksamen Regeln begrifflich zu nähern, deren Explikation den erwähnten Erwartungshorizont zu umreißen hilft.

Fassen wir summarisch die theoretischen Äußerungen des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts zusammen, welche sich, zwar nicht explizit, aber dem Sinne nach auf die später so genannte ›Sonatenform‹ beziehen, etwa von Georg Joseph Vogler,¹⁴ Heinrich Christoph Koch,¹⁵ Augustus Frederic Christopher Kollmann,¹⁶ Francesco Galeazzi¹⁷ und Anton Reicha,¹⁸ aber auch bereits von Johann Adolph Scheibe und Johann Nikolaus Forkel,¹⁹ so lassen sich auf der Grundlage einer zweiteiligen Satzanlage zwei formkonstituierende Prinzipien benennen: Das erste kennzeichnet die Sonatenform als eine Formgebung, die auf der harmonischen Polarität von Tonika und (in der Regel) Dominante konzipiert ist, die eine Lösung zugunsten der Tonika irgendwo im zweiten Satzteil erforderlich macht. Und das zweite postuliert die Wiederkehr der Tonika als das wesentliche Ereignis des zweiten Satzteils. Hierbei bleibt weitgehend offen, auf welchen tonalen Wegen oder Umwegen das Ziel Tonika erreicht wird (d. h. es können tonal stabile Flächen oder modulierende Abschnitte sein). Ebenso wenig ist festgelegt, mit welchem Material sie einsetzt (d. h. es kann mit dem Material des Hauptthemas erfolgen oder unter Verzicht auf dessen Wiederkehr mit einem anderen Element). Wichtig ist, daß wenigstens die im ersten Satzteil auf der Dominante erklangenen Elemente im zweiten Satzteil in die Grundtonart versetzt werden müssen.²⁰

Es ist offenkundig, daß mit dem die zeitgenössischen Sonatenauffassungen zusammenfassenden Modell, das die erwähnte theoretische Maxime beschreibt, das Sonatendenken jener Zeit im einzelnen nicht genau so zu charakterisieren ist, wie es jeweils in den theoretischen Schriften dargelegt worden ist. Denn diese beschreiben die Sonatenform mit differenzierten thematisch-formalen Merkmalen und inhaltlich-ästhetischen Leit- und Begleitvorstellungen; in ihrer Geschichte werden unterschiedli-

14 Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, 3 Bde., Mannheim 1778, insb. Bd. 2, S. 62.

15 Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bde., Rudolstadt/Leipzig 1782–1793, insb. Bd. 3, S. 304 f.

16 Augustus Frederic Christopher Kollmann, *An Essay on Practical Musical Composition*, London (Selbstverlag) 1799, S. 5.

17 Francesco Galeazzi's *Elementi teorico-pratici di musica*, 2 Bde., Rome (Puccinelli) 1796, insb. Bd. 2, S. 263. Übertragung ins Englische von Bathia Churgin, *Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form*, in: *Journal of the American Musicological Society* 21 (1968), S. 181–199, insb. S. 184.

18 Anton Reicha, *Traité de haute composition musicale*, 2 Bde., Paris (Costallat) 1824, insb. Bd. 2, S. 296.

19 Arno Forchert hat die Zusammenhänge der von den beiden zuletzt erwähnten Theoretikern erörterten formalen Seite mit den Merkmalen der später so benannten ›Sonatenform‹ überzeugend dargestellt in den *Studien zum Musikverständnis im frühen 19. Jahrhundert. Voraussetzungen und Aspekte der zeitgenössischen Deutung instrumentaler Musikwerke*, Habil. (masch.), Berlin (FU) 1966, S. 16–21.

20 Das oben genannte Prinzip wird auch von Charles Rosen (*Sonata forms* [Anm. 5], S. 272) erwähnt, ebenso wie von zeitgenössischen Theoretikern, z. B. von Koch (*Versuch* [Anm. 15], Bd. 3, S. 306). Vgl. auch Jin-Ah Kim, *Anton Eberls Sinfonien in ihrer Zeit. Hermeneutisch-analytische Aspekte der Sinfonik 1770–1830* (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, Bd. 17, hg. v. Klaus Hortschansky), Eisenach 2002, S. 94–96 u. S. 100.

che Momente akzentuiert.²¹ Dieses Defizit verweist auf die Schwierigkeit, das gesamte Beziehungsgeflecht zwischen den einzelnen Theorien, wie sie in einem bestimmten Zeitraum formuliert wurden, lückenlos zu rekonstruieren. Andererseits bringt es das Charakteristische des Sonatendenkens in den theoretischen Schriften jener Zeit pointiert zum Ausdruck, nämlich seinen aufs Ganze gesehen dynamisch-offenen Formbegriff, in dem sich die zeitgenössische Rezeptionserwartung widerspiegelt.

Inwieweit von hier aus ein Einfluß der theoretischen Grundregel auf die kompositorische Entwicklung festzustellen ist, bedarf im einzelnen noch genauerer Untersuchungen. Unterstellt man allerdings, daß die Entstehungsgeschichte eines Werkes »offenbar bereits mit Rezeptionselementen versetzt« ist,²² so erscheint diese Vermutung nicht abwegig. In der Tat steht das aus dem Rekurs auf die Sonatenauffassungen des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts gewonnene Ergebnis in Beziehung zur kompositorischen Praxis jener Zeit. Die formal flexiblen und harmonisch-thematisch vielfältigen Gestaltungsweisen entsprechen dem offenen und mobilen Charakter der zeitgenössischen Sonatenauffassung. Deren Offenheit und Mobilität verweisen nämlich keineswegs auf einen Mangel an theoretischer Reflexion, sondern auf die kompositorische Realität. So stellen sich die Sonatensätze als ein Bündel von formalen, tonalen, motivischen, funktionalen und positionalen Merkmalen dar, die sich in wechselnden Relationen und Rangordnungen zueinander verhalten. Die Art und Weise, wie sie realisiert werden, ist unbegrenzt variabel. Bezeichnend ist, daß in dieser Fülle der Verschiedenheit der Gestaltungen die erwähnte, weit gefaßte theoretische Maxime als Grundprinzip, sozusagen als »Metaparadigma«, wirksam ist. Sie wird in der Regel in der kompositorischen Praxis – mit wenigen Ausnahmen – befolgt. Diese Ausnahmen beziehen sich auf die theoretische Forderung, daß das, was in der Exposition auf der Dominante steht, in der Reprise in die Tonika versetzt werden muß. Für einige Komponisten schien eher die zeitweise Vermeidung einer tonalen Fixierung vor der Tonikawiederkehr im zweiten Satzteil als die Transposition der dominantischen Partien in die Tonika ein zentrales Problem gewesen zu sein.²³

II

Es ist leicht einzusehen, daß das aus dem Rekurs auf die Sonatenauffassungen des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts gewonnene Ergebnis bei der Frage, wie die Einzelmomente, etwa ästhetische Charaktere, formale Funktionen, syntaktische Strukturen und thematisch-motivische Zusammenhänge, in einem interdependenten Netz aufeinander Bezug nehmen, nur wenig weiterhilft. Zum anderen wird gerade diese weitgefäßte theoretische Maxime manche Detailprobleme erklären

21 Vgl. Hinrichsen, Artikel *Sonatenform* (Anm. 3), S. 9 f.

22 Klaus Kropfinger, *Probleme der musikalischen Rezeptionsforschung*, in: Neue Zeitschrift für Musik 135 (1974), S. 741–746, hier S. 743. Vgl. auch Rainer Cadenbach, *Der implizierte Hörer? Zum Begriff einer »Rezeptionsästhetik« als musikwissenschaftlicher Disziplin*, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hg. v. Hermann Danuser u. Friedhelm Krummacher, Laaber 1991, S. 133–163, insb. S. 135.

23 Kim, *Anton Eberls Sinfonien* (Anm. 20), S. 99 f.

können, indem unter ihrer Voraussetzung manche Erscheinungen um so deutlicher sichtbar und andere Erscheinungen um so aufschlußreicher werden, je mehr sie aus synchronen Zusammenhängen und Wechselbeziehungen, aber auch aus diachronen Vorgängen und Veränderungen heraus interpretiert werden.

Zur Frage stehen nun die nächstliegenden Anwendungsbereiche des vorgestellten Modells. Es kann etwa der Analysepraxis als Hilfsmittel dienen, indem in seinem Licht Begriffe wie »Norm«, »Abweichung«, »Muster« etc. interpretiert werden. So wäre es problematisch, bei Haydn, Mozart und bis zum mittleren Beethoven von der Gültigkeit eines in Grundzügen festgelegten ›dialektischen Sonatensatztypus‹ reden zu wollen, weil bei ihnen die Bedeutung des erwähnten theoretischen Grundprinzips noch ungebrochen war. Ebenso verfehlt wäre es, die Rückkehr des Hauptthemas auf der Subdominante im zweiten Satzteil strikt als ›Regelverletzung‹ zu interpretieren. Denn die Theoretiker des späten 18. und frühen neunzehnten Jahrhunderts, wie Koch und Galeazzi, weisen auf die Möglichkeit des subdominantisches Themeneintritts hin.²⁴ Offensichtlich stand diese harmonische Wendung für die Gestaltung der Wiederkehr des Hauptthemas im zweiten Satzteil den zeitgenössischen Komponisten als Alternative zur gewöhnlichen Reetablierung der Tonika zur Verfügung. Ähnliches gilt auch für die sogenannten ›zwei- oder dreiteiligen Satztypen‹. Problematisch wäre es, Formkonzeptionen, die dem zweiteiligen Formtypus eher angemessen sind, als Ergebnis bewußter Abweichung von einer unterstellten dreiteiligen Norm aufzufassen. In der zeitgenössischen Literatur wird die Sonatenform sowohl als zweiteilig (vor und um Marx) als auch als dreiteilig (bei Marx) beschrieben.²⁵

Außerdem kann man dem Modell den Hinweis entnehmen, daß Erscheinungen, die von gegenwärtigen Analytikern immer wieder als auffällig registriert werden, als formtheoretisch durchaus legitim aufzufassen sind. Diese betreffen z. B. die freie Gestaltung des zweiten Satzteils nach dem endgültigen Wiedereintritt der Tonika hinsichtlich Tonart und Material; Theoretiker wie Koch²⁶ und Marx²⁷ sehen darin keine Regelverletzung. Und in den zeitgenössischen Sonatenauffassungen ist die Zahl thematischer Einfälle auf der dominantischen Ebene nicht festgelegt. So erweist sich die Existenz mehrerer dominantischer Themen durchaus als regulär. Im Rahmen der erwähnten theoretischen Maxime bleibt auch, eine Variante des Hauptthemas an Stelle eines zu erwartenden zweiten Themas einsetzen zu lassen. Darüber hinaus ist sowohl die Dreiteiligkeit des ersten Satzteils (Hauptsatz – Überleitung – Seitensatz; oder: Hauptsatz – Überleitung – Schlußgruppe) als auch seine Fünfteiligkeit (Hauptsatz – Fortsetzung – Seitensatz – Fortsetzung – Schluß-Satz) anstatt der in älteren

24 Vgl. Koch, *Versuch* (Anm. 15), Bd. 3, S. 311 und bezüglich der Galeazzischen Äußerung vgl. Churgin, *Francesco Galeazzi's Description* (Anm. 17), S. 184.

25 Vgl. hierzu ausführlich bei Kim, *Anton Eberls Sinfonien* (Anm. 20), S. 89–91.

26 Koch, *Versuch* (Anm. 15), Bd. 3, S. 311.

27 Marx, *Lehre* (Anm. 1), Bd. 3, S. 241.

Lehrbüchern zum Schema verfestigten Vierteiligkeit²⁸ nicht im Sinne einer Verkürzung bzw. Erweiterung zu verstehen, sondern als formtheoretisch durchaus legitim.

Außerdem weist das Modell darauf hin, daß die Entstehung von Begriffen wie »Scheinreprise« bzw. »fausse Reprise« und »vollständige« und »verkürzte« Reprise etc. auf der Modellvorstellung der sogenannten »dreiteiligen« Sonatenkonzeption beruht, die unmittelbar an das Marxsche Schema anknüpft. Ob die genannten Termini in bezug auf Sonatensätze vor 1800 als fragwürdiger Anachronismus anzusehen sind, darf zumindest als Hypothese in den Raum gestellt werden.

Das Modell bleibt freilich nicht bei der Beschreibung stehen, sondern drängt überdies auf die Klärung der Frage, in welcher Hinsicht die einzelnen theoretischen Systeme zu relativieren sind. So sind die von der Dominanz des Hauptthemas bzw. Hauptgedankens ausgehenden Theorien des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts von dem ästhetischen Postulat jener Zeit, der Einheit des Affekts, abhängig. Und die dialektische Auffassung des Themenverhältnisses späterer Theorien resultiert entweder aus der Orientierung am Denkmodell Hegels (wie bei Marx) oder aus dem an ihn anknüpfenden Positivismus, in dem Relikte der Hegelianischen Dialektik weiterleben. Daraus geht hervor, daß der Unterschied zwischen älteren und neueren Auffassungen – rein von der beschriebenen Sache her gesehen – kleiner ist, als man annimmt. So ist etwa eher von sekundärer Bedeutung, ob das Thema auf der Dominante als Nebengedanke bzw. als Episode wie von Koch oder als dialektisches zweites Thema wie von Marx und von den Theoretikern des frühen zwanzigsten Jahrhunderts bezeichnet wird. Essentiell für den Gesamtzusammenhang ist das Vorhandensein eines die neue Tonart, in der Regel die Dominante, markierenden Themas, wobei die Frage, ob dieses im ästhetischen Charakter vom vorigen Thema mehr oder weniger oder auch gar nicht abweicht, wenig relevant ist; denn für die Theoretiker des späten achtzehnten Jahrhunderts ist auf Grund der ästhetischen Prämisse der Affekteinheit die Existenz eines dialektischen zweiten Themas, das dem ersten Thema gewichtsmäßig gleichgeordnet ist, undenkbar, auch wenn tatsächlich in zeitgenössischen Sätzen ein so zu interpretierendes Thema vorkommt. Als reines Relikt Hegelschen Denkens muß auch die Idee von Marx angesehen werden, die Schlußgruppe als bloßen Appendix abzutun; denn sein dialektisches Modell duldet die Existenz eines dritten Themas nicht.²⁹

III

Ich hoffe, meine Ausführungen haben deutlich gemacht, daß die überlieferten Sonatenauffassungen in ein Netz übergreifender historischer und systematischer Zusam-

28 Vgl. Carl Dahlhaus, »Dritte Themen« in Clementis Sonaten? Zur Theorie der Sonatenform im 18. Jahrhundert, in: *Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden*, Colloquium Rom 1978, hg. v. Friedrich Lippmann (*Analecta musicologica*. Bd. 21), Laaber 1982, S. 444–461.

29 Zu Hinweisen auf die Ambiguität von theoretischer Festlegung und kompositorischer Realität vgl. vor allem Dahlhaus, a. a. O., S. 460 und ders., *Zur Theorie der Sonatenexposition* (Anm. 9), S. 512 f. und ders., »Dritte Themen« in *Clementis Sonaten?* (Anm. 28), S. 460.

menhänge eingebunden sind. Wenn die gegenwärtige Sonatentheorie sich ihren Anspruch nicht verkürzen lassen will (durch die selbst gewählte Restriktion des Bereichs ihrer Zuständigkeit), dann vermag eine ihre historische Relativität und ihre systematischen Interdependenzen berücksichtigende Sonatentheorie der Forschung neue Perspektiven zu eröffnen.

Die Hinwendung der Musiktheorie zu Rezeptionsästhetik und Rezeptionshistorie legt bereits die Lösung nahe, ihre Funktion und ihren Geltungsbereich nicht ausschließlich in der kompositorischen Praxis fundiert zu sehen, sondern ebenso im zu rekonstruierenden Erwartungshorizont der Zeitgenossenschaft. Dadurch lassen sich manche auffallenden Phänomene in der Geschichte der Musiktheorie, welche jeweils eine zeitliche Parallele zum Kategoriensystem der Rezeption aufweisen, erklären. Zu nennen wäre die von Hans Heinrich Eggebrecht festgestellte Konstanz der Beethoven-Rezeption,³⁰ der eine Verbindung zur ununterbrochenen Auseinandersetzung der Musiktheorie mit Beethovens Werken unterstellt werden kann. Ähnlich läßt sich der Wechsel des Anschauungsmodells in der Musiktheorie (weg von der Orientierung an Vokalprinzipien hin zur Ausbildung von vornehmlich der Instrumentalmusik immanenten, autonomen Gesetzen) in den Jahrzehnten nach 1800 mit der im zeitgenössischen Erwartungshorizont sich allmählich vollziehenden Wandlung in Zusammenhang bringen.

Der Sinn der bisher durchgeführten Untersuchung fügt sich ein in die übergeordnete Fragestellung, ob und inwiefern es gelingen kann, einer Vermittlung zwischen systematisch-typisierender und historisch-individualisierender Sichtweise durch eine Methode näherzukommen, die den systematischen Anspruch zwar historisch relativiert, ihm aber gerade dadurch für begrenzte historische Abschnitte neue Aussagekraft verleiht. Zu zeigen war im Laufe der Ausführungen, daß die Kritik an der Theorie, das immer wieder beklagte Nachhinken der Theorie gegenüber der Praxis, auf einem Mißverständnis basiert. Die Ursache für das vermeintlich gestörte Verhältnis zwischen Theorie und Praxis läßt sich nämlich nicht, wie man allgemein meint, auf den retrospektiven Charakter der Theorie zurückführen, sondern auf die der Theorie (als einer in sich geschlossenen Disziplin) eigenen Dynamik.

Abschließend komme ich auf die anfangs angesprochene Problematik der Sonatenkritik seit der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts zurück. Man wird der Sache nicht gerecht, wenn man den Begriff der Sonatenform ausschließlich nach Maßgabe der überlieferten Schemata zu bestimmen versucht. Die Sonatenform stellt sich in ihrer Geschichte als Inbegriff der Eigenschaften der Sätze dar, die unter diese Formkategorie zu subsumieren sind. Zur Ausprägung ihrer Geschichte gehören aber auch die überlieferten Schemata. Diese ausschließlich als heuristische Modelle zu betrachten, wie es in den letzten Jahren häufig vorgeschlagen worden ist, wäre eine Verkürzung des Sachverhaltes. Denn sie stehen jeweils in Wechselbeziehung zum Erwartungshori-

30 Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970* (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 3), Mainz 1972.

zont des jeweiligen Zeitraumes und vermögen so den kompositorischen und rezeptionsgeschichtlichen Gang zu beeinflussen.³¹

Die bisher erwähnten Thesen sollen weiteren Untersuchungen nicht vorgreifen. Sie wollen vielmehr dazu herausfordern, den vielschichtigen und weitreichenden Auswirkungen der Sonatentheorie auf die Hörerwartung einerseits und auf die kompositorische Entwicklung andererseits um so intensiver nachzugehen. Hierzu wären weitere historisch orientierte Untersuchungen wünschenswert, die differente Zeiträume ebenso berücksichtigen wie geographische Spezifik und soziale Gruppen und Milieus. Gelingt dies, so vermag die Sonatentheorie der Musikgeschichtsschreibung die kontinuierliche Veränderung des kollektiven musikalischen Bewußtseins, die etwa der Auswahl der Objekte oder der Bewertung von Formmerkmalen zu entnehmen ist, kenntlich zu machen. Ebenso vermag sie einen Ansatz zum Verständnis des Horizontwandels im Verstehen von Musik zu leisten. Somit wird die Sonatentheorie selbst ein Objekt der Hermeneutik, dessen Erforschung imstande ist, die historischen Wandlungen unterworfenen Interaktion zwischen Werk und Hörer zu erhellen.

31 Vgl. Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven* (Anm. 9), S. 222.

Die Überleitung in der Sonatenhauptsatzform

Auf den Spuren Martin Heideggers
in der Zweiten Sinfonie von Johannes Brahms

VON GRAHAM H. PHIPPS

Unter den theoretischen Beschreibungen der Sonaten(haupt)satzform, nicht nur in den Traktaten und Lehrbüchern des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, sondern auch in der heutigen »pädagogischen« Literatur, findet man vorwiegend reine Bauanleitungen, wenn es um die Definition der sog. »Überleitung« geht. Nur wenig Aufmerksamkeit hat man der Rolle der Überleitung in Hinsicht auf Gestalt und strukturelle Charakteristika des Satzganzen geschenkt. Unter den Lehrbüchern der »klassischen« Epoche seien die von Heinrich Christoph Koch¹ und Anton Reicha² genannt, die beide die Überleitung als eine Fortsetzung des ersten Subjekts in Richtung auf die »zweite Tonart« – d. h. das zweite Subjekt – betrachten. Noch weniger ergiebig sind in diesem Zusammenhang die Lehrbücher von Carl Czerny³ und Adolf Bernhard Marx,⁴ die die Überleitung lediglich als einen »Gang« bezeichnen, ohne diesen weiter zu beschreiben. In den Formenlehren der Jahrhundertwende und später finden sich dann genauere Erläuterungen – z. B. bei Ebenezer Prout⁵ und Hugo Leichtentritt.⁶ In der pädagogischen Literatur der Nachkriegszeit werden vor allem die architektonischen Merkmale der Überleitung betont – so z. B. bei Wallace Berry,⁷

1 Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Leipzig 1793, Bd. 3, S. 306.

2 Anton Reicha, *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonique pratique*, Paris 1816–18, Anhang, Abschnitte 6 u. 7.

3 Carl Czerny, *School of Practical Composition*, London 1839, Bd. 1, S. 33–37.

4 Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Leipzig 1845, Bd. 3, S. 98, 131 und 221.

5 Ebenezer Prout (*Applied Forms*, London [Augener] 1895, S. 139) behauptet: »In general there is no difficulty in determining the limits of the first subject, if it is remembered that it nearly always ends with a full close or a half close in the tonic key, and that as soon as the music begins to modulate toward the key of the second subject, we have reached the bridge-passage.«

6 Hugo Leichtentritt (*Formenlehre*, Leipzig 1927, S. 135) erklärt, »Im allgemeinen gilt es, zu Beginn das tonale Element zu stärken, die Tonart festzusetzen, von der geraden Linie des harmonischen Zusammenhangs kaum, oder nur um ein geringes abzuweichen, so daß der Übergang zum zweiten Thema in der Modulation seine volle Kraft entfalten kann. Bisweilen wird das erste Thema nach Art eines Liedsatzes für sich acht- oder sechzehntaktig ausgebaut bis zu einem Ganz- oder Halbschluß, und es knüpft sich daran der Überleitungssatz, bald mit Motiven des Hauptthemas arbeitend, bald ein neues Motiv einführend. Nicht selten jedoch kommt das Hauptthema gar nicht recht zu einem Abschluß, sondern mündet fast unmerklich in die Überleitung ein, die nach der Dominanttonart oder (in Moll) nach der Paralleltonart hinübermoduliert und schließlich in den Seitensatz führt.«

7 Wallace Berry (*Form in Music*, Englewood Cliffs, New Jersey [Prentice-Hall, Inc.] 1966, S. 182) schreibt: »It should be remembered that this transition has the function of effecting a smooth change of character, assuming that the two groups are of different character, in addition to that of modulation.«

Erwin Ratz⁸ oder Douglass Green.⁹ Solche ›baulichen‹ Beschreibungen sind an sich zwar nützlich und verdienstvoll, offenbaren aber die Tendenz, eine Überleitung lediglich als Bindeglied zu erklären, dessen Bedeutung im Vergleich zur Rolle der Themen und der Tonarten sekundär bleibt. Exemplarisch wird diese Tendenz im *New Harvard Dictionary of Music* formuliert:

»Bridge: A transitional passage whose primary function is to connect two passages of greater weight or importance in the work as a whole. Such passages often embody a modulation, as between the keys of the first and second themes of a work in sonata form.«¹⁰

So betrachtet kommt der Überleitung eine klare funktionale Bedeutung innerhalb einer Hierarchie zu – als eine den ›wesentlichen‹ Satzgliedern nach- bzw. untergeordnete Kategorie. Aber kann die Überleitung in der musikalischen Komposition nicht auch eine andere Bedeutung haben? Im Englischen bezeichnet der Terminus »bridge« als ›metaphorischer‹ Begriff die musikalische Überleitung. Vielleicht kann ein Rückgriff auf den (außermusikalischen) Ursprung dieses (musikalischen) Begriffs unser Verständnis von der Funktion der *musikalischen* Brücke erweitern.

Im Denken Martin Heideggers nimmt das Bild der Brücke eine zentrale Rolle ein. In seinem Aufsatz *Bauen Wohnen Denken* von 1951 schreibt er:

»bei den wesentlichen Worten der Sprache fällt ihr eigentlich Gesagtes zugunsten des vordergründig Gemeinten leicht in die Vergessenheit. Das Geheimnis dieses Vorganges hat der Mensch noch kaum bedacht. Die Sprache entzieht dem Menschen ihr einfaches und hohes Sprechen. Aber dadurch verstummt ihr anfänglicher Zuspruch nicht, er schweigt nur. Der Mensch freilich unterläßt es, auf dieses Schweigen zu achten.«¹¹

Was ist aber das »eigentlich Gesagte« von »bauen«? Heidegger führt aus, daß »bauen« eigentlich »wohnen« meint, und daß »wohnen« in einem umfassenden Sinne die Weise beschreibt, in der sich die Menschen in der Welt einrichten:

»Wohnen und Bauen stehen zueinander in der Beziehung von Zweck und Mittel. Aber sie sind nicht zwei getrennte Tätigkeiten. Bauen ist nicht nur Mittel und Weg zum Wohnen, das Bauen ist in sich selber bereits Wohnen. ... Das Bauen als Wohnen

8 Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien 1973², S. 32–33. Ratz unterscheidet zwei Typen von Überleitungen. Der erste Typus erklärt die Überleitung als Anhang des Hauptthemas, die mit einer »Ausführung und Bekräftigung der Dominante der Zieltonart« einhergeht. Beim zweiten Typus ist die Modulation bereits »im Rahmen einer angegangenen Wiederholung oder Fortspinnung des Hauptthemas« vollzogen.

9 Douglass Green (*Form in Tonal Music*, New York [Holt, Rinehart and Winston] 1979, S. 159) verzeichnet sechs Kriterien für eine Überleitung: »1. Modulation to the new key; 2. Development of a motive or motives from the first theme; 3. Introduction of a mood which contrasts with that of both first and second themes; 4. Introduction of new material which contrasts thematically with both first and second themes; 5. Preparation of the listener for the second theme by gradual change from one mood to another; and 6. Preparation of the listener for the second theme by anticipation of its characteristic rhythm or melodic motive.«

10 *The New Harvard Dictionary of Music*, hg. v. Don Michael Randel, Cambridge, Mass. (Harvard University Press) 1986, S. 113 f.

11 Martin Heidegger, *Bauen Wohnen Denken*, in: ders.; *Vorträge und Aufsätze* (GA 7), Frankfurt a. M. 2000, S. 150.

bleibt nun aber für die alltägliche Erfahrung des Menschen das im Vorhinein, wie die Sprache so schön sagt, ›Gewohnter‹.«¹²

Das Bild der Brücke führt Heidegger schließlich ein, um den Zusammenhang von Bauen und Wohnen zu beschreiben:

»Die Brücke schwingt sich ›leicht und kräftig‹ über den Strom. Sie verbindet nicht nur schon vorhandene Ufer. Im Übergang der Brücke treten die Ufer erst als Ufer hervor. Die Brücke läßt sie eigens gegeneinander über liegen. Die andere Seite ist durch die Brücke gegen die eine abgesetzt. Die Ufer ziehen auch nicht als gleichgültige Grenzstreifen des festen Landes den Strom entlang. Die Brücke bringt mit den Ufern jeweils die eine und die andere Weite der rückwärtigen Uferlandschaft an den Strom. Sie bringt Strom und Ufer und Land in die wechselseitige Nachbarschaft. Die Brücke versammelt die Erde als Landschaft um den Strom.«¹³

Im allgemeinen wird die Brücke heute nicht nur als wichtiges Gebäude eines sozio-ökonomischen Systems betrachtet, sondern eben auch als Kunstwerk. Es sei hier nur an die Golden Gate- und die Sydney Harbor-Brücke erinnert als Beispiele dafür, daß Brücken nicht nur unersetzliche praktische Funktionen erfüllen, sondern auch Werke von großer Schönheit sein können. Man kann sich San Francisco oder Sydney kaum ohne diese Brücken vorstellen. Ohne Zweifel haben Golden Gate und »Coathanger« (wie sie von den Australiern genannt wird) nicht nur ihre eigene engere Umgebung, sondern die ganze Welt verwandelt. Von hier aus sei ein Vergleich zu einer anderen großen »Brücke« gezogen: Es handelt sich um die Überleitung im ersten Satz der II. Sinfonie von Johannes Brahms, die von der Haupttonart zur zweiten Tonart hinleitet.

Aber wie kann man die Brahms'sche Überleitung mit Golden Gate oder »Coathanger« vergleichen? Jenseits ihres ästhetischen Wertes sind Brücken primär funktional: Sie sind Teil der Infrastruktur von Personentransport und Handel. Sie sind, was die regionale und nationale Sicherheit anbelangt, Gebäude von entscheidender strategischer Bedeutung. Sie garantieren die Verbindung zwischen den Städten und dem Weltmarkt.

Und die Brücke der Brahms'schen Sinfonie? Auch diese musikalische Brücke regelt den Verkehr; auch sie hat strategische Bedeutung; auch sie verbindet das Örtliche mit dem Allgemeinen. Lassen Sie uns genauer hinschauen:

Welche Landschaften verbindet diese Brücke? Das nahe Ufer begrenzt eine musikalischen D-Dur-Landschaft von 44 Takten. Auf dieser Seite des Stroms finden wir ein paar ruhige Phrasen, jede aus drei Elementen bestehend: erst eine Baßlinie, dann eine melodische Geste in Hörnern und Fagotten, schließlich eine antwortende Geste der Holzbläser (T. 1–10).

Die zweite dieser Phrasen (T. 10 ff.) beginnt eine Stufe höher (e-moll), einen Ausbruch aus der Grundtonart andeutend. Aber diese zweite Phrase kehrt zur Domi-

12 A. a. O., S. 148–149.

13 A. a. O., S. 154.

nante zurück, als Funktion deutlich in Erscheinung tretend dort, wo sich das ternäre Metrum in der Violinstimme in ein binäres auflöst und Bruchstücke der ursprünglichen Baßlinie noch einmal aufscheinen, so daß die Einheit und Geschlossenheit dieser musikalischen Landschaft versichert ist. Am Ende dieser Phrase (T. 44) kommt der erste Haltepunkt: ein kräftiger Ganzschluß in der Grundtonart.

Das Ufer gegenüber zeigt eine ganz andere Landschaft. Sie steht in A-Dur mit zwei weitläufigen und deutlich voneinander unterschiedenen Bereichen. Von einer schlichten Phrase mit immer größer werdenden Sprüngen (T. 127 ff.) spaltet sich ein Zwiesgespräch zwischen Baß und Sopran von schwebendem Charakter ab. Danach (T. 156 ff.) ertönt eine vollklingende melodische Tenorphrase mit anschließendem Echo in den höheren Holzbläsern, die durch einen starken Schluß in A-Dur (T. 179), etwas herausgezögert durch einen Vorhalt, abgeschlossen wird.

Wie die Heideggersche verbindet auch die Brahmssche Brücke »zwei Ufer und ihre Landschaften in wechselseitiger Nachbarschaft«. ¹⁴

Die neue Melodie, die den Anfang der Brücke (T. 44) ankündigt, unzweifelhaft von der anfänglichen Baßlinie abgeleitet, erklingt als Dialog zwischen Violine und Flöte. Der Wiederaufgriff der initialen Baßlinie (T. 59–64) führt erstens zu drei unverzierten, »wörtlichen« Wiederholungen stufenweise aufwärts von der Tonika D über die II. Stufe E bis zur III. Fis; zweitens aber zu einer Reihe von fantasiereichen – quasi arabeskenhaften – Variationen dieses Motivs (T. 64–82), die in eine neue, noch unbekanntere musikalische Landschaft führen. Jetzt, nach einer Reihe von Reminiszenzen an das nahe Ufer der D-Dur-Landschaft, haben wir den Mittelpunkt der Brücke erreicht.

Durch Wiederholungen und Verarbeitungen der Themen und musikalischen Gesten hat der erste Teil der Brücke (T. 44–82) seine Beziehung zur Landschaft des diesseitigen Ufers aufrechterhalten. Als Gegenstück zu diesem Teil stellt der zweite Teil der Brücke eine neue Landschaft vor, die wir erst ganz erkennen werden, wenn wir auf dem gegenüberliegenden Ufer des Stroms angekommen sind. Die vollklingende Tenormelodie der A-Dur-Landschaft wird hier eingeführt, aber in anderer Gestalt. Hier findet man zwei Phrasen (T. 82–89 und T. 90–98), beide in der neuen Tonart fis-moll beginnend, bald aber wieder ins D-Dur des diesseitigen Ufers zurückkehrend. In diesem Moment bringt die Brücke die zentralen Eigenschaften der beiden musikalischen Landschaften zusammen: Das wiedererreichte D-Dur und der periodische Satzbau (Vordersatz und Nachsatz), wesentliche Merkmale des diesseitigen D-Dur-Ufers, verbinden sich mit der Tenormelodie, die den Schluß des jenseitigen Ufer bildet (T. 156 ff.).

Mit der Wiederholung dieser Melodie in den Holzbläsern (T. 164 ff.) weichen die Merkmale des diesseitigen Ufers einer neuen tonalen Verankerung. Mit charakteristischen Schlußgesten leitet die Brücke sicher zum anderen Ufer (T. 127) – in die A-Dur-Landschaft mit ihren eigenen Merkmalen.

14 A. a. O.

So führt die Brahms'sche Brücke nicht nur nach vorne, sondern auch zurück und wird gerade deswegen ein vollendetes Ganzes. Nicht nur vereinigt diese Brücke zwei ungleiche Landschaften, sondern bereichert und bestimmt auch den Inhalt beider.

Ogleich die Brücke, so wie sie bisher beschrieben wurde, mit Recht als gleichberechtigter Weg in zwei entgegengesetzte gleichberechtigte Richtungen begriffen werden kann, ist unsere (des Hörers) Möglichkeit den rückwärtigen Weg einzuschlagen begrenzt. Die Musik nimmt als Zeitkunst eine Sonderstellung unter den Künsten ein. Während Golden Gate und »Coathanger« – um im Bild zu bleiben – gleichberechtigt und in gleicher Häufigkeit in beiden Richtungen überquert werden, ist die musikalische Brücke eine Einbahnstraße: Man kann das Werk gleichsam nicht vom Ende zum Anfang hören.

Aber hier der Interpretation ein Ende zu machen, würde der Brahms'schen Überleitung nicht gerecht. Alles, was ich bisher beschrieben habe, ist der Übergang von einem zum anderen Ufer, die Einheit von zwei gegensätzlichen Räumen, jeder mit seiner eigenen Tonart und seinen eigenen Merkmalen – d. h. nichts anderes als die Exposition eines klassischen Sonatenhauptsatzes. Das vollendete Ganze hingegen erfordert die Versöhnung der gegensätzlichen Räume.

Das Bild der Brücke dient Heidegger dazu, eine solche ›Versöhnung‹ für das Leben zu beschreiben:

»Immer und je anders geleitet die Brücke hin und her die zögernden und die hastigen Wege der Menschen, daß sie zu anderen Ufern und zuletzt als die Sterblichen auf die andere Seite kommen. Die Brücke überschwingt bald in hohen, bald in flachen Bogen Fluß und Schlucht; ob die Sterblichen das Überschwingende der Brückenbahn in der Acht behalten oder vergessen, daß sie, immer schon unterwegs zur letzten Brücke, im Grunde danach trachten, ihr Gewöhnliches und Unheiles zu übersteigen, um sich vor das Heile des Göttlichen zu bringen.«¹⁵

Solchem Kreuzen und Überqueren entsprechend, ist die Reprise des Brahms'schen Hauptsatzes gestaltet. Dort findet man das diesseitige Ufer wieder (T. 302 ff.), deutlich erkennbar, wenn auch anders instrumentiert. Diesmal wird der klare Einschnitt, der sowohl das Ende der Grundtonart als auch den Beginn der Überleitung markierte, von einer Linie der Violine ersetzt (T. 336–345), die den Übergang vom Ufer zur Brücke verwischt.

Es bleibt unklar, ob der Mittelpunkt der Brücke erreicht ist, wenn die Tenormelodie – jetzt in h-moll (T. 350) – erscheint. Sobald diese einsetzt, wiederholen sich die alten wohlbekannteren Ereignisse. Alles, was wir früher in der Tonart der Dominante gehört haben, erklingt jetzt in der Grundtonart. Handelt es sich hier um die Versöhnung der Verschiedenartigkeit beider Ufer? Es bleibt ein beunruhigender Eindruck zurück, da wir zum anderen Ufer gelangen, ohne die Erinnerung an die erste musikalische Landschaft fruchtbar machen zu können.

15 A. a. O., S. 155.

Wie begründet Brahms das Fehlen eines Abschnitts, den T. 44–81 entsprechend, in dieser zweiten Brücke? Er tut es am Ende der Reprise. Es beginnt mit der genauen Wiederholung der zweiten Hälfte der Brücke, auf die eine unverkürzte Wiederholung des Themas des jenseitigen Ufers folgt, bis schließlich die harmonische Schlußwendung abgebrochen wird. Hier gibt es keinen deutlichen Haltepunkt mit Ganzschluß auf der Tonika. Eher eröffnet eine ›trügerische‹ harmonische Wendung eine dritte Brücke, die viele Erinnerungen an die erste hervorruft (T. 447). Zwar ist das diesseitige Ufer in der Reprise unvollständig. Aber durch diese ›dritte‹ Brücke werden die zentralen Eigenschaften des diesseitigen Ufers eingeführt. Zu Beginn finden sich Spuren des Themas und dann setzt das Horn ein, das mit der Stimmung dieser musikalischen Landschaft ursprünglich verbunden ist. Aber diese letzte Brücke ist durch eine eigene, besondere Art von Unordnung gekennzeichnet. Statt der rhythmischen Verschiebung, die das regelmäßige Metrum auf der ersten Brücke verunklart hat, führt die letzte Brücke über eine tonale Ausweichung (T. 456), die die Haupttonart vorläufig ablöst. Später, wenn das Horn-Thema von den Streichern aufgegriffen wird (T. 477), kommt auch die Grundtonart zurück.

Drei Brücken sind in diesem Sinfoniesatz zu finden, aber nur die erste steht als ein unabhängiges Kunstwerk für sich. Von dieser Brücke aus – und nur von ihr – dürfen wir sowohl vorwärts als auch rückwärts blicken, so daß wir die Topographie des gesamten Satzes überblicken können. Deshalb ist ihre ›strategische‹ Stellung im ganzen Satz weniger wichtig als ihre Funktion, die wechselseitigen Beziehungen und den Sinn aller Kompositionsteile zu definieren.

Beim ersten Hören kann man leicht vermuten, daß die ersten 44 Takte eine Einleitung – und damit eine Art Brücke – und das folgende Violinthema den Beginn der eigentlichen Exposition darstellen. Erst auf der eigentlichen Brücke, im Rückblick, erkennen wir mit Gewißheit, daß die ersten 44 Takte nicht einleitend waren, sondern eine erste autonome musikalische Landschaft definierten. Anders gesagt: Die Brücke erst hat uns die Grenzen dieser Landschaft erkennen lassen. Sie, die sog. Überleitung, hat sowohl die Gegend der Grundtonart als auch die der zweiten Tonart bestimmt.

Diese Brahms'sche Brücke, ein architektonisches Meisterwerk und ein Werk von großer Schönheit, ist keine Ausnahmerecheinung in Kompositionen des achtzehnten oder neunzehnten Jahrhunderts. Im 1. Satz der Klaviersonate Opus 31, 2 von Beethoven bspw. findet sich ein ähnlicher Anfang, der leicht als Einleitung verstanden werden könnte, aber durch die folgende Überleitung als eigentliche musikalische Landschaft definiert wird.

Musiktheoretiker, Musikkritiker und Musikwissenschaftler sind immer wieder dazu angehalten, ihre Sprache zu präzisieren, um wesentliche Bestandteile einer hochentwickelten Komposition angemessen zu fassen – mögen solche sprachlichen Präzisierungen auch ihre immanenten Gefahren bergen. Die Sprache mit ihrer eigenen Logik verführt dazu, auch der Musik analoge Grenzen und Gesetzmäßigkeiten vorzuschreiben.

Daß die Heideggersche Begrifflichkeit für den ersten Satz der II. Sinfonie von Brahms fruchtbar gemacht werden konnte, zeigt den Nutzen von ›außermusikalischen‹ Perspektiven in unserem Fach. Ein erster Schritt könnte eine Untersuchung von zeitgenössischem Denken über musikalische Form sein. Die Heideggersche Brücke regt uns an, über Form anders als gewohnt nachzudenken. Der Heideggersche Zugang trägt dem zeitlichen Charakter der Musik Rechnung. Wir hören eine Einleitung. Aber durch die eigene Geschichte des Werks wird die erste Interpretation wiederrufen. Was folgt, dient dazu, die Form zu differenzieren. Anders gesagt: Das Werk ist das, was wir schon gehört haben. Während der Aufführung eines musikalischen Satzes ist seine Form in permanentem Wandel begriffen.

Der Wert der Heideggerschen Beschreibung besteht nicht darin, eine ›philosophische Vorlage‹ zu sein, die sich in platter Analogie auf die Musik übertragen läßt. Heideggers Beschreibung der Brücke bietet ein Mittel zu einem Verständnis der musikalischen Form, das die wirksamen Formglieder, die die ›zentralen‹ Satzteile miteinander verbinden, angemessen berücksichtigt. Diesem Verständnis nach kommt der Überleitung weder weniger Gewicht, noch weniger Bedeutung zu als den Ufern: Es ist die Überleitung selbst, die das Gesicht der Landschaften, deren Ufer sie verbindet, erst bestimmt.

(deutsch vom Autor und Ludwig Holtmeier)

Johann Philipp Kirnbergers *Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln* (Berlin 1783) als Beispiel für historische Methodik im modernen Satzlehreunterricht

VON ANGELIKA MOTHS

Den Anstoß zu folgenden Überlegungen gab ein kleines Traktat, welches – abgesehen von einer kurzen Beschreibung durch William S. Newman¹ – keine Beachtung gefunden hat. Nach kurzer Einführung in dieses Traktat wird deutlich, warum die Beachtung bis jetzt so gering ausgefallen ist. Und trotzdem steht es im Mittelpunkt des folgenden Textes als ein Beispiel für viele andere ebenso unbeachtete Traktate, von denen einige am Rande erwähnt werden, da sie es vielleicht sind, die die Vermittlung von historischer Satzlehre erleichtern könnten, vorausgesetzt, daß sie als Ergänzung im Rahmen eines Lehrplanes herangezogen werden, in dem die Beschäftigung mit historischen Quellen bereits fest verankert ist.

Es geht hierbei mitnichten darum, Kirnbergers Schriften einer umfassenden Kritik auszusetzen. Vielmehr soll anhand eines kleinen Traktats aufgezeigt werden, wie die dort aufgezeigte Art, an Komposition heranzugehen, auch und gerade für den heutigen Satzlehreunterricht von Nutzen sein kann. Denn dabei wird deutlich, daß wir uns im Unterricht zwar den historischen Quellen genähert haben, vom historischen Denken aber noch weit entfernt sind, ganz zu schweigen von der Anwendung historischer Methodik. Findet man sich in der – manchmal mißlichen – Situation, das Komponieren von Sonatensätzen unterrichten zu müssen, so mag man der Hoffnung erliegen, daß sich hinter dem Titel *Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln* eine Lösung für das Problem der Sonatenform verbirgt. Schließlich ist die Frage nach der Form im modernen Satzlehreunterricht immer noch ein zentrales Thema. Aber rund 10 Jahre vor Portmann² oder Kollmann³ oder gar rund sechzig Jahre vor Czerny⁴ einen Hinweis auf die Form finden zu wollen, ist geradezu naiv. Und doch enthält Kirnbergers Schrift in gewissem Sinne einen Hinweis; denn wir haben uns mit einem Traktätchen auseinanderzusetzen, bei dem sich die Problematik der Form überhaupt gar nicht erst stellt.

Tatsächlich handelt es sich bei dieser Art ›Flugblatt‹ Kirnbergers – der Kommentar zu den Notenbeispielen umfaßt nur eine Seite – nicht um eine Kompositionsanleitung im eigentlichen Sinne – entgegen den Erwartungen, die der Titel wecken mag –;

1 William S. Newman, *Kirnberger's Method for Tossing off Sonatas*, *Musical Quarterly* 47 (1961), S. 517–525.

2 Johann Gottlieb Portmann, *Leichtes Lehrbuch der Harmonie*, Darmstadt 1789.

3 August Frederic Christopher Kollmann, *Essay on practical musical composition*, London 1799.

4 Carl Czerny, *Über die Formen und den Bau jedes Tonstückes*, Ergänzung zu A. Reicha, *Cours de Composition musicale*, Bd. 3, Wien 1832, S. 316 ff.

vielmehr gibt es ein Verfahren an die Hand, das den Leser in die Lage versetzt, ein eigenes Werk zu schaffen, auch wenn er sich dazu eigentlich gar nicht befähigt sieht. Neu ist diese Idee nicht, aber bevor wir das Traktat genauer untersuchen, betrachten wir zunächst, was einer an Komposition interessierten Person im achtzehnten Jahrhundert an Hilfsmitteln an die Hand gegeben wurde. Schriften aus dem achtzehnten Jahrhundert in Deutschland, die die Komposition betreffen, sind in drei Gruppen aufteilbar. Die größte Gruppe bilden natürlich die umfangreichen musiktheoretischen Werke, die sich grosso modo mit der Komposition als einer Wissenschaft auseinandersetzen. Als zweite soll eine Gruppe angeführt werden, die sich sehr stark an der praktischen Musikausübung orientiert und die Vermittlung der Komposition mit der Vermittlung von Generalbaß- oder Partimentospiel verbindet. Schließlich sind die von Gerhard Hauptenthal⁵ als »Würfelmusik« bezeichneten Traktate zu nennen, zu denen hier auch alle weiteren »Verwechslungskünste« gezählt werden sollen. Diese nicht nur im achtzehnten Jahrhundert aufgekommene »Mode«, ohne Notenkenntnisse das Komponieren zu erlernen, erfreute sich großer Beliebtheit. In diesen Schriften wird ein spielerischer Umgang mit Musik vermittelt. Mitunter kommen sie etwas reißerisch daher, so heißt es z. B. über John Birchensha: »he can teach men to compose that are deaf, dum, and blind.«⁶ Und deshalb tragen sie das Prädikat »unwissenschaftlich«. Häufig sind sie aber stark verwurzelt in den Ideen des siebzehnten Jahrhunderts, die durchaus wissenschaftlichen Anspruch hatten. (Erwähnt sei z. B. Athanasius Kirchers Komponierkästchen,⁷ mit dessen Hilfe die »ars inveniendi« zum Handwerk werden soll.)

Eine Anekdote über Johann Jakob Froberger, der Kirchers Komponierkästchen ausprobiert hatte, ist zu amüsant, als daß sie hier weggelassen werden könnte. Nachdem dieser Kirchers Methode – »erfolgreich« – angewandt hatte, schrieb er ihm: »Ich hab disen psalmum mit fleiß [i. e. mit Absicht] nit mit aigner Handt geschrieben, da man recht es sonst kenne, daß ichs gemacht habe.«⁸ Froberger fürchtet also um seinen guten Ruf als Komponist, da man denken könnte, er habe alle seine Kompositionen auf diese Weise verfaßt. Und das sagt ja einiges über Kirchers Methode.

In Kirnbergers musiktheoretischem Schaffen sind alle diese drei Elemente zu finden. Bezeichnenderweise ist seine erste Schrift aus dem Jahre 1757 *Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist*⁹ der »Würfelmusik« zuzuordnen. Es handelt sich dabei wohl um das älteste mechanische Kompositionsspiel, bei dem die Augenzahl des Würfels Nummern aus einer Tabelle entspricht. Diese Nummern stehen für je einen ausgeschriebenen Takt, der mit anderen kombiniert wird.¹⁰ Seine letzte Schrift ist

5 Gerhard Hauptenthal, *Geschichte der Würfelmusik in Beispielen*, Saarbrücken 1994.

6 Sir John Hawkins, *A General history of the Science and Practice of Music* (1776), London (Novello) 1875, Bd. 2, S. 725.

7 Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Rom 1650.

8 Zitiert nach Ulf Scharlau, *Athanasius Kircher (1601–1680) als Musikschriststeller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock*, Marburg 1969, S. 351.

9 Erschienen bei Georg Ludwig Winter in Berlin.

10 Vgl. Hauptenthal (Anm. 5), S. 29 ff.

nicht etwa die *Kunst des reinen Satzes*,¹¹ sondern die *Methode, Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln* aus dem Jahre 1783. Damit schlägt er gleichsam einen Bogen vom Komponieren, ohne Noten lesen zu können, über das theoretische Schaffen wiederum zu einem winzigen Traktat, das schnelle Hilfe beim Komponieren verspricht (wobei gewisse musikalische Kenntnisse zumindest von Nutzen sein können). – Und zwischenzeitlich ist die *Kunst des reinen Satzes* entstanden, in der man notfalls nachschlagen kann.

Wie »schüddelt« man aber Sonaten »aus'm Ermel«? Kirnberger zieht zur Veranschaulichung dieses Zaubertricks die Gigue aus der sechsten *Französischen Suite* E-Dur von Johann Sebastian Bach heran: eine Hommage also an seinen hochverehrten Lehrer, in dem Kirnberger zweifellos einen Garanten für kompositorische Qualität sah. Diese Gigue wird in der Art eines Partimentos von Kirnberger umgearbeitet: Man nehme »ein Stück vom guten Meister«, tilge die Oberstimme und versehe den Baß mit einer anderen Oberstimme, möglichst »in einer anderen Gattung der Noten«, also mit anderen – zumeist kleineren – Notenwerten. Dann wird der Baß der neuen Oberstimme entsprechend umgearbeitet. Das heißt: aus der ursprünglichen Gigue



Bsp. 1

wird zunächst



Bsp. 2

und schließlich



Bsp. 3

¹¹ Erschienen u. a. bei Christian Friedrich Voss, Berlin 1771.

Der Gigue-Charakter geht durch die neu entstandenen durchgehenden Bewegungen natürlich verloren, aber das ist gerade im Sinne Kirnbergers; denn durch weitere Veränderungen metrischer und tonaler Art erreiche man, daß der »Autor« der Vorlage sie »selbst verkennen« würde. Und schließlich nennt Kirnberger seine Komposition ja auch nicht mehr »Gigue«, sondern »sonata«, die als Satzbezeichnung lediglich »allegro« trägt. Über deren kompositorische Qualität darf natürlich gestritten werden. So wird die Harmonik vereinfacht und es findet eine häufige Verwendung von Wechselnoten und Repetitionen statt. Der Möglichkeit, »Imitationen nach Gefallen anzubringen« leistet Kirnberger nur einmal unabhängig von der Vorlage Folge und das an einer Stelle, an der Bach einen gelungeneren Kunstgriff zu bieten hat: ein Zitat des Anfangs. Kirnbergers Methode ist also – ein fauler Zauber! Vorschnell beurteilt. Von uns, die wir doch gerne wüßten, wie eine Komposition zu ihrer Form kommt oder – was noch schwieriger ist – wie man diese didaktisch vermitteln kann. Kirnberger dreht uns aus sicherer Entfernung eine lange Nase.

Und doch ist die Einordnung dieser »Randtraktate« Kirnbergers als »satirische Schriften«,¹² wie Hans Joachim Moser dies in seinem Musiklexikon vermerkt, völlig unberechtigt; denn Kirnberger war es mit seinen Traktaten sehr ernst. Selbst im *Allezeit fertigen Polonoisen- und Menuettenkomponisten* ist er darum bemüht, auch den der Komposition Kundigen anzusprechen und dem Ganzen einen wissenschaftlichen Anstrich zu geben (nicht zuletzt handelt es sich ja um die Zeit, in der die Kombinatorik ins Blickfeld des mathematischen Interesses rückt und in der auch die ersten Lotterien in Deutschland aufkommen). Und gerade mit der *Methode* gelingt ihm eine Verbindung zwischen Theorie und Praxis, hier zwischen Komposition und Partimentospiel. Letzteres war in Deutschland weit verbreitet und wurde viel diskutiert.¹³ Die Nähe zwischen Kirnbergers *Methode* und dem Partimentospiel zeigt sich u. a. in der Verwendung von Wechselnoten, wie wir sie in der »sonata« gesehen haben, und die auch bei Partimentoübungen fast immer zu finden sind. Das Partimento diene also nicht nur als Hilfe zur Improvisation, wie häufig angenommen wird, sondern hatte auch Bedeutung für die Komposition. Nicht zuletzt ist die Anwendung dieser Methode bei einigen Kompositionen nachzuweisen. Als prominentestes Beispiel sei Johann Sebastian Bachs Sonate in G-Dur für Violine und basso continuo BWV 1021 genannt, der Bach vermutlich einen Baß italienischen Ursprungs zugrunde gelegt hat. Daß Bach selbst diese Methode angewendet hat, ist damit nicht gesagt, da der Baß nicht genau nachgewiesen werden kann. Jedoch basieren auch die Triosonate in G-Dur BWV 1038 und die Violinsonate BWV 1022 auf diesem Baß. Deren Authentizität ist wiederum zu bezweifeln. Wer diese Stücke umgearbeitet hat, spielt für die Tatsache, daß die Partimento-Methode Anwendung fand, allerdings keine Rolle.¹⁴

12 Hans Joachim Moser, *Musiklexikon*, Berlin 1935, S. 402.

13 So bereits z. B. in Friedrich Erhardt Niedts *Musicalischer Handleitung* von 1717.

14 Vgl. Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hg. v. Günter Hausswald und Rudolf Gerber, Günter Hausswald/Rudolf Gerber, Serie VI, Bd. 1, Werke für Violine, Kritischer Bericht, Kassel u. a. 1958, S. 121 ff.

Kirnbergers *Methode* rückt somit einerseits durch das spielerische Vorgehen in die Nähe der »Würfelmusik«, spiegelt aber andererseits eine aus der Praxis stammende Vorgehensweise wider, wobei jedoch der Aspekt des Improvisierens am Instrument außer acht gelassen wird. Dies zeigt, daß Kirnbergers *Methode* ein Stück musikhistorischer Realität und Anschauungsmaterial für ein kompositorisches Denken ist, welches im heutigen Satzlehreunterricht gerade durch dessen Praxisorientiertheit, ohne praktisch zu sein, durchaus vermittelt werden kann. Damit soll nicht zwingend gesagt werden, daß das, was damals beim Komponieren geholfen hat, dies heute auch tut. Aber gerade weil wir nicht in einem barocken oder klassischen ›Umfeld‹ leben, können solche »Spiele« als Einführung in eine musikalische Sprache von großem Nutzen sein.

Sebastian Klotz schreibt in seinem Aufsatz über die »ars combinatoria«: »Die Kombinatorik faszinierte als didaktische Strategie, in der das Medium Musik seine Elemente gleichsam wie von selbst durchspielte, versagte jedoch im Bereich der Formgebung und vor den gegen 1760 formulierten Ansprüchen an eine Musik der Gefühlssprache.«¹⁵ Die Frage nach der Formgebung hat sich aber – wie gesagt – überhaupt nicht gestellt, und es ist eine Tatsache, daß viele der Partimento- und Würfelmusiktraktate, die um 1760 und später entstanden sind, nicht zuletzt von Komponisten verfaßt wurden, an deren Fähigkeit, eine »Musik der Gefühlssprache« zum Ausdruck zu bringen, niemand zweifeln würde (z. B. von Carl Philipp Emanuel Bach¹⁶ oder von Wolfgang Amadeus Mozart¹⁷). Damit sollen keineswegs alle dickleibigen Traktate zum Teufel gejagt werden. Vor allem deshalb nicht, weil sie vorliegendem Traktätchen etwas voraus haben: Man kennt sie, und sie werden im Unterricht erwähnt und bestenfalls sogar benutzt. Davon sei hier zumindest ausgegangen.

Peter Benary schreibt anerkennend über Johann Friedrich Daubes *Musicalischen Dilettanten*: »Der Verfasser ... dringt hier aus den musiktheoretisch beschränkten Grenzen zu einer wirklich kompositorischen Anweisung vor. Die Theorie wird nur insoweit einbezogen, als es zur Erklärung bestimmter Einzelheiten notwendig erscheint. ... Es zeigt sich wieder einmal, daß die großen Namen, die in die Musikgeschichte eingegangen sind, nicht selten wesentlich bedeutendere Leistungen der sogenannten Kleinmeister verdecken und vergessen machen.«¹⁸ Und diese »bedeutenden Leistungen« sind besonders im Bereich der Didaktik zu finden. »Würfelmusiken« und Schriften wie die *Methode* Kirnbergers stießen auch zur Zeit ihrer Entstehung auf Freunde und Feinde. Versuchten sich viele an der »Verwechslungskunst« – Carl Philipp Emanuel Bach und Mozart wurden bereits genannt, aber auch Joseph Riepel und natürlich Friedrich Wilhelm Marpurg seien erwähnt –, war sie diversen Musikern und

15 Sebastian Klotz, »Ars combinatoria« oder Musik ohne Kopfzerbrechen, Musiktheorie 14 (1999), S. 232.

16 Carl Philipp Emanuel Bach, *Einfall, einen doppelten Contrapunct in der Octave von sechs Takten zu machen, ohne die Regeln davon zu wissen*, in: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 3, Teil 2, Berlin 1757, S. 167.

17 Beispielsweise Mozarts *Anleitung, so viel Walzer wie man will mit Würfeln zu componiren, ohne musikalisch zu seyn oder Composition zu wissen*, vgl. Paul Löwenstein, *Mozart-Kuriosa*, Zeitschrift für Musikwissenschaft XII (1929/30), S. 342 ff.

18 Peter Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1961, S. 140.

Musiktheoretikern ein Dorn im Auge. Sie haben sich anders mit Komposition auseinandergesetzt: ernster, wie es nicht nur aus heutiger Sicht beurteilt wird. So war Johann Mattheson ein strenger Gegner der schnellen Methoden der »Rechenmeister«. Immerhin beschäftigte er sich aber in seinem *Kern melodischer Wissenschaft* damit, wenn er auch »besagter Kunst keine grose Wunderwerke«¹⁹ zutraut. Er war aber ein Vollblutmusiker und -theoretiker, dessen Meinung der Johann David Heinichens entspricht, wenn dieser behauptet, das Erlernen des Generalbasses nehme mindestens zehn Jahre in Anspruch.²⁰ – Für das Vermitteln barocker oder klassischer Sätze im modernen Satzlehreunterricht steht uns aber in der Regel nur je ein Semester zur Verfügung. Warum uns also nicht manche Hilfe gönnen, die zumindest den Einstieg in die Materie erleichtert? Das heißt nicht, daß man zwingend anhand Kirnberger einen Lehrplan aufstellen sollte, der fordert: »Würfle!« »Kombiniere!« »Laß die Theorie bei-seite!« denn dabei bleibt es ja nicht. Schon die *Methode* führt über reine Zufallsmechanismen weit hinaus. Besonders die Tatsache, daß dem Traktat Kirnbergers noch weitere Schriften zur Seite gestellt werden können, die den Blick auf das »historische Komponieren« weg von den Stilkopien der »großen« Komponisten hin zu den spielerisch Vorgehenden lenken, läßt die Frage aufkommen, inwieweit ein Anspruch Kirnbergers, eine leichter greifbare Kompositionsmethode zu schaffen, nicht auch unserem heutigen Unterricht genügen und an die Stelle der Forderung treten könnte, ein Stück »im Stil von Bach« oder »im Stil von Mozart« (und darüber hinaus möglichst auch noch von Machaut, Josquin und Palestrina) zu komponieren; denn mit diesen praktischen Kompositions-Techniken – im übrigen nicht nur des achtzehnten Jahrhunderts und nicht nur aus Deutschland stammend – ist es möglich, spielerisch diesen ersten Einstieg zu erhalten, ohne gleich an den Klippen der Form, der Ästhetik oder der mangelnden Inventio zu zerschellen. Und doch kann man schließlich – vielleicht – die »musikalischen Geheimnisse dechiffrieren«, wie Kirnberger es nennt. »Musikalische Geheimnisse dechiffrieren« und das – durch bloßes Tun, nicht durch Analyse oder Theorie.

Wenn ich von Unterrichten spreche, so gehe ich von einer historischen Satzlehre aus, bei der über die Notwendigkeit des eigenen Komponierens für ein tieferes Verständnis der Musik kein Zweifel besteht. Die Schrift, die in einigen Instituten bereits für das Unterrichten historischer Satzlehre herangezogen wird, ist Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition*.²¹ Sehr zu Recht, wie ich meine. Weil es sich in erster Linie um eine Melodielehre handelt, soll hier keineswegs ein weiteres »Kirnberger versus ...« vom Zaun gebrochen, sondern vielmehr eine Ergänzung für den Unterricht angeregt werden: Schriften wie die Kirnbergers sind – wie zuvor gezeigt – ebenso symptomatisch für ihre Zeit wie das umfangreiche Werk Kochs und somit für den historisch orientierten Unterricht durchaus von Belang. Der Anspruch

19 Johann Mattheson, *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, Reprint Hildesheim/New York 1976.

20 Johann David Heinichen, *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden 1728, Reprint Hildesheim/New York 1969.

21 Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bde., Rudolstadt/Leipzig 1782–1793, Reprint Hildesheim/New York 1969.

auf die erste umfassende deutsche Kompositionsschule soll Koch dabei nicht abgesprochen werden. Der Gebrauch der Kochschen Terminologie als Alternative zur ›klassischen‹ Terminologie der Sonatensatzform hat sicher einiges in Bewegung gebracht, auch wenn sie mitunter Verwirrung stiftet und mit ihr den Kompositionen etwas übergestülpt werden kann, was nicht immer zu ihnen paßt. Und Koch selbst versucht das, was er anhand seiner Schrift zeigt, auch bei – in erster Linie vokalen – Werken anderer nachzuweisen. Er selber »zergliedert« also, doch beginnt auch sein Weg zum Erlernen des Komponierens nicht bei der Analyse, so wie auch Kirnberger Bachs Gigue nicht analysiert, bevor er sie umarbeitet. Vielmehr ergibt sich diese »Zergliederung« gleichsam von selbst.

Kirnberger betont explizit, daß er seine *Methode* mit Erfolg bei seinen Schülern angewandt hat, eine Praxisbezogenheit, die sicher nicht alle Kompositionslehren von sich in Anspruch nehmen können, vor allem aber nicht alle Versuche, historische Satzlehre zu vermitteln. Historische Komposition verlangt historische Methoden, und lange glaubte man, man könne diese nicht realisieren, weil sie sich zu sehr am gleichzeitigen Spielen am Instrument orientieren. Man denke an die Versuche, Bachs Unterrichtsmethode zu rekonstruieren. Nicht der Schlüssel, aber eine erste Annäherung findet sich in den Traktätchen, die ediert, kommentiert, auf den musiktheoretischen Nutzen hin abgeklopft, aufgrund mangelnder Einsicht in ihren didaktischen Wert für uns heute belächelt und deshalb vergessen in den Bibliotheken liegen.

»Nun sind meine Ohren endlich doch einmal zu Hause«

Riepels »Monte«, »Fonte« und »Ponte«
und die Poetik einer Konvention des Galants

VON STEFAN ECKERT

Im zweiten Kapitel seiner *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (1752–1768) beschreibt Joseph Riepel drei Fortführungsmuster für den zweiten Teil eines Menuetts.¹ Er nennt diese in Anlehnung an ihre Kontur »Monte«, »Fonte« und »Ponte« und diskutiert sie ausführlich in den darauffolgenden Kapiteln. Obwohl verschiedene Studien sie erwähnen, gibt es keinen wirklichen Konsens darüber, wie Riepels »Monte«, »Fonte« und »Ponte« zu verstehen sind, oder was sie bedeuten. Wolfgang Budday,² Nola Reed³ und Robert Gauldin⁴ halten sie z. B. für spezifisch harmonische Fortschreitungen, während Elaine Sisman⁵ und Steven Jan⁶ sie nur als ein Ergebnis der melodischen Fortführung beschreiben.⁷ Hinzu kommt, daß – abgesehen von ihrer Klassifizierung – auch ihre Funktion im Zusammenhang mit dem »Galant« noch immer nicht erforscht ist.

In diesem Aufsatz konzentriere ich mich auf Riepels ausführliche Beschreibung von »Monte«, »Fonte« und »Ponte« im zweiten, dritten und vierten Kapitel der *Anfangsgründe*.⁸ Ich schlage als Ausgangspunkt – wie bereits verschiedene andere wissen-

1 Joseph Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgemein. Abermal durchgehends mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen*, Frankfurt, Leipzig, und aller Orten Teutschlands, wo das erste Capitel von der Tactordnung zu haben ist 1755, S. 43 ff.

2 Vgl. Wolfgang Budday, *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790)*, Kassel 1983, S. 77 ff.

3 Vgl. Nola Jane Reed, *The Theories of Joseph Riepel as expressed in his »Anfangsgründe zur Musicalischen Setzkunst« (1752–1768)*, Ph. D. Dissertation, University of Rochester 1983, S. 77 ff.

4 Vgl. Robert Gauldin, *A Practical Approach to Eighteenth-Century Counterpoint*, Prospect Heights, IL (Waveland Press Inc.) 1995, S. 92 ff.

5 Vgl. Elaine R. Sisman, *Small and Expanded Forms. Koch's Model and Haydn's Music*, Musical Quarterly 68/4 (1982), S. 444–475; dies., *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge, MA (Harvard University Press) 1993, S. 80 ff.

6 Vgl. Steven B. Jan, *X Marks the Spot. Schenkerian Perspectives on the Minor-Key Classical Developmental Section*, Music Analysis 11/1 (1992), S. 37–53.

7 Leonard Ratner beschreibt Riepels *Monte*, *Fonte* und *Ponte* umfassender sowohl als funktionalen Bestandteil einer Komposition (Beginn des zweiten Teils, den Ratner auch *X Section* nennt) als auch als eine sequenzierende Fortschreitung (vgl. Leonard G. Ratner, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York [Schirmer] 1980, S. 213 ff.).

8 Riepel, *Tonordnung insgemein* (Anm. 1), S. 43 ff. und S. 58 f.; Joseph Riepel, *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere. Zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein. Wieder durchaus mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen*, Frankfurt, Leipzig und aller Orten Teutschland, wo das erste und zweyte Capitel, wie auch die 3 Violinconcerte zu haben sind 1757, S. 1 ff. u. S. 81 ff. und Joseph Riepel, *Erläuterung der betrüglichen Tonordnung, nämlich das versprochene vierte Capitel. Abermal durchaus mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen*, Augsburg 1765, S. 13 ff. u. S. 28 ff.

schaftliche Beiträge – die Annahme vor, daß Riepels »Monte«, »Fonte« und »Ponte« sich einer eng verordneten Definition verweigern. In der Tat demonstriert Riepel anhand einer großen Anzahl von Beispielen eine Vielzahl von Veränderungen, die diese Muster eingehen können, ohne dabei ihre Identität zu verlieren. Riepels Verständnis von »Monte«, »Fonte« und »Ponte« scheint deshalb am besten mit Hilfe von Wittgensteins Begriff der »Familienähnlichkeiten« erklärt: als ein »Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen.«⁹ Darüber hinaus erlaubt uns Riepel durch seine Beschreibungen dieser und anderer Muster, Zugang zu der Poetik einer Konvention des Galants und ermöglicht uns dadurch, die Musik des mittleren achtzehnten Jahrhunderts von einem historischen Standpunkt aus zu hören und zu verstehen.

Joseph Riepel diskutiert »Monte«, »Fonte« und »Ponte« im Zusammenhang mit dem musikalischen Satzbau, den er als eine Kombination von musikalischen Einheiten von verschiedener Länge, bestimmten melodischen Inhalts und Schlußqualität versteht. Riepel unterscheidet dabei zwischen »Einschnitt«, »Absatz« und »Cadenz«. Obwohl sich diese drei im Sinne ihrer Schlußqualität klar voneinander unterscheiden – ein »Einschnitt« ist schwächer als ein »Absatz«, welcher wiederum weniger schlußkräftig als eine »Cadenz« ist –, hängt deren Identifizierung jedoch weit weniger von ihrer Definition, als vom musikalischen Zusammenhang ab. Riepel beschreibt sie in folgender Weise:

»[Præc.] Nun diese dreyerley Exempel muß du dir merken, so lang du lebst und gesund bist. Das erste, wobey Monte stehet, fängt nach der ☒-Cadenz in G, mit einem Schusterfleck an, welcher aber doch ein wenig varirt ist. Das zweyte (Fonte) macht nach besagter Cadenz einen Einschnitt in D Terz minor, um hiedurch eine Stufe tieffer wieder einen Grundabsatz, nämlich in C als dem Haupttone, zu formiren, und glücklich wieder nach Hause zur ☐-Cadenz zu kommen, das dritte (Ponte) hebt nach mehrbemeldeter Cadenz glatterdings wieder in G an, um zur ☐-Cadenz zurück zu kehren.«¹⁰

Und in einer Fußnote erklärt er, daß »Monte, Berg zum hinauffsteigen. Fonte, Brunn zum hinabsteigen. Ponte, Brücke zum hinübergang« bedeutet.¹¹

9 Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, New York (Macmillan), 1953, S. 31 ff.

10 Riepel, *Tonordnung insgemein* (Anm. 1), S. 44. Eine kurze Bemerkung zu Riepels Symbolen: Das ausgefüllte Quadrat bedeutet ein »Absatz« oder eine »Cadenz« in der Tonika oder im Grundton, das leere Quadrat hat meist mit der Dominante zu tun. Im Gegensatz zu Koch, der für die letzteren den Begriff »Quintabsatz« oder »Quintcadenz« benutzt, nennt Riepel diese Absätze und Cadenzen »Aenderungs-Absatz« und »Aenderungs-Cadenz«, weil danach »allezeit eine Ausweichung des Tones geschieht« (Riepel, *Tonordnung insgemein* [Anm. 1], S. 36).

11 A. a. O., S. 36.

Bsp. 1a, »Monte« (Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgesamt*, S. 43)

Bsp. 1b, »Fonte« (Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgesamt*, S. 43 f.)

Bsp. 1c, »Ponte« (Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgesamt*, S. 44)

Während Riepel im Falle von »Monte« und »Fonte« (Bsp. 1a und b) jeweils Schlußstufe und Fortsetzung unterscheidet – »Monte« besteht aus einem »Einschnitt« in F (Dur), der von einem »Aenderungs-Absatz« gefolgt ist, und »Fonte« aus einem »Einschnitt« in d (Moll) gefolgt von einem »Grundabsatz« –, besteht der »Ponte« (Beispiel 1c) nur aus einem einzigen »Grundabsatz« (» \square -Abs.«). Beispiel 2 faßt die Struktur der drei Muster noch einmal graphisch zusammen.

	: 1ster Teil :		: 2ter Teil :		
<i>Monte</i>	\square -Abs.	\boxtimes -Cad.	Einschnitt in F	\boxtimes -Abs.	\square -Cad.
<i>Fonte</i>	\square -Abs.	\boxtimes -Cad.	Einschnitt in d	\square -Abs.	\square -Cad.
<i>Ponte</i>	\square -Abs.	\boxtimes -Cad.		\square -Abs.	\square -Cad.

Bsp. 2, »Monte«-, »Fonte«-, und »Ponte«-Struktur (Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgesamt*, 43–44)

Riepels »Monte«, »Fonte« und »Ponte« erscheinen also am Beginn des zweiten Teils in einem Menuett, nach einem starken Schluß in der Dominante, und besitzen eine klar ausgeprägte melodische Form und spezifische harmonische Ausrichtung.¹² Wie wir jedoch durch Riepels weiterführende Diskussion sehen werden, sind nicht alle diese Merkmale notwendig, um die Identität von »Monte«, »Fonte« und »Ponte« festzustellen.

Nachdem Riepels »Præceptor« diese drei Fortführungsmuster vorgestellt hat, beginnt der »Discantista« – nach alter Gewohnheit – sie im Gespräch weiter zu ergründen.¹³ Dabei kreiert er eine Reihe von »Monte«, »Fonte« und »Ponte« mit allen möglichen Veränderungen. Im folgenden werde ich mich der Einfachheit halber auf den »Monte« konzentrieren.

	: 1ster Teil :		: 2ter Teil :		
(1)	▣-Abs.	▣-Cad.	Einschnitt in F	▣-Abs. mit Schusterfleck	▣-Cad.
(2)	▣-Abs.	▣-Abs.	Einschnitt in F	▣-Abs. mit Schusterfleck	▣-Cad.
(3)	▣-Abs.	▣-Abs.	Einschnitt in F	▣-Abs. ohne Schusterfleck	▣-Cad.
(4)	▣-Abs.	▣-Cad.	Einschnitt in F	▣-Abs. ohne Schusterfleck	▣-Cad.

Bsp. 3, Veränderungen des »Monte«
(Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgesamt*, S. 45)

Bsp. 3 stellt seine Veränderungen des »Monte« dar, die alle möglichen Kombinationen von »▣-Cad.« oder »▣-Abs.« am Ende des ersten Teils und »▣-Abs.« oder »▣-Abs.« am Anfang des zweiten Teils erschöpft. Am auffälligsten ist, daß er in den letzten zwei Veränderungen die harmonische Sequenz wegläßt, so daß diese ohne Schusterfleck erscheinen. Später im selben Kapitel benutzt der »Præceptor« den »Monte«, »Fonte« und »Ponte« auch im Zusammenhang mit seinen Erklärungen zur Erweiterung der Melodie.¹⁴ Unter Beibehaltung von »Einschnitt« und »Absatz« dehnt er dabei den »Monte« bis auf sechzehn Takte aus. Im dritten Kapitel der *Anfangsgründe*, in dem die »Tonordnung insbesondere« ihren Platz hat, stellt der »Discantista« dem

12 Im Gegensatz zu vielen nachfolgenden Beispielen hat Riepels erster Beispiel-»Monte« interessanterweise keine aufsteigende Melodie. Wie Riepel im ersten Kapitel ausführlich darstellt, kann er jedoch mit einem aufsteigenden Baß harmonisiert werden (vgl. Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst: Nicht zwar nach arithmetischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst, De Rhythmpoëia, oder von der Tactordnung*, Regensburg 1752, S. 19).

13 Die *Anfangsgründe* dokumentieren Riepels Angaben zufolge den Kompositionsunterricht zwischen einem Lehrer, dem »Præceptor« und seinem Schüler, dem »Discantista«. Ich bin in meiner Dissertation ausführlich auf die Auswirkungen der Dialogform auf das Verständnis von Riepels Schriften eingegangen (vgl. Stefan Eckert, *Ars Combinatoria, Dialogue Structure, and Musical Practice in Joseph Riepel's »Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst«*, Ph. D. Dissertation, State University of New York at Stony Brook 2000).

14 Riepel, *Tonordnung insgesamt* (Anm. 1), S. 58 f.

›normalen‹ »Monte« – dem »Monte insgesamt« – den »Monte insbesondere« gegenüber.¹⁵ Der »Monte insbesondere« geht dabei nach einem »Einschnitt« in A-Dur zu einem »Absatz« in b-moll, also von der V. zur VI. Stufe. Während der Schusterfleck erhalten ist, ändert sich dabei der erste »Einschnitt«, der bisher bei allen Beispielen unverändert war.

: 2ter Teil :			
<i>Monte insgesamt</i>	<i>Einschnitt</i> in G (IV)	☒-Abs. (V)	☒-Cad. (D)
<i>Monte insbesondere</i>	<i>Einschnitt</i> in A (V)	Abs. in b (vi)	☒-Cad. (D)

Bsp. 4, »Monte insgesamt« und »Monte insbesondere«
(Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insbesondere*, S. 3)

Im vierten Kapitel – den *Erläuterungen zur betrüghchen Tonordnung* – beschäftigen sich Lehrer und Schüler mit der Frage, wie weit »Monte« und »Fonte« veränderlich sind, ohne ihre Identität zu verlieren. Der »Discantista« berichtet nämlich, daß »die Schusterflecke, nämlich sowohl dein *Fonte* als *Ponte* in viel Orten und zwar in musicalischen Hauptprovinzen schon lang so verruffen wären, wie eine falsche Müntze; sie mögen ausgedehnt oder kurz sein.«¹⁶ Da ihm der »Præceptor« zustimmt, fährt er fort: »Aber da hat es ja mit der Composition eine End; wie kann man sonst was ausführen?« »Was kleinlaut seyn?«, erwidert der »Præceptor«, »das wäre ja die rechte Höhe! Wenn du tausend Jahre lebtest, und alle Jahr tausend Concerten setzen solltest, so hättest du immer noch einen unzahlbar Überfluß an Figuren und Wendungen ohne hierzu einen einzigen ... Schusterfleck zu brauchen.«¹⁷ Zuerst macht der »Discantista« einen »Monte« mit »Schusterfleck«. Danach verändert er »Monte« zusammen mit seinem Lehrer über dreißigmal, zuerst ein-, dann zwei-, drei- und schließlich vierstimmig.

: 2ter Teil :			
	<i>Einschnitt</i> in F	☒-Abs.	<i>Monte</i> mit <i>Schusterfleck</i>
No. I	<i>Einschnitt</i> in F	☒-Abs.	<i>Monte</i> ohne <i>Schusterfleck</i>
Nr. II	<i>Einschnitt</i> in F	☒-Abs.	erweitert mit ☒-Abs.
No. III	<i>Einschnitt</i> in F	☒-Abs.	mit Erweiterung mit Sequenz (offenes Ende)
[No. IV]	<i>Einschnitt</i> in F	☒-Abs.	mit Erweiterung (offenes Ende)
[No. V]	<i>Einschnitt</i> in F	☒-Abs.	erweitert durch eine absteigende Sequenz, die wahrscheinlich zum ☒-Abs. oder ☒-Cad. führt

Bsp. 5, Veränderungen des »Monte«
(Riepel, *Erläuterungen zur betrüghchen Tonordnung*, S. 13–14)

¹⁵ Riepel, *Tonordnung insbesondere* (Anm. 8), S. 3.

¹⁶ Joseph Riepel, *Erläuterung der betrüghchen Tonordnung* (Anm. 8), S. 12.

¹⁷ A. a. O., S. 12.

Die ersten fünf Veränderungen, deren Struktur in Bsp. 5 graphisch wiedergegeben ist, behalten alle den ersten »Einschnitt« in F-Dur bei. Veränderung I hat keinen »Schusterfleck«, in No. II ist nach dem » \boxtimes -Abs.« noch eine Erweiterung angehängt, die mit einem » \boxplus -Abs.« aufhört, No. III und IV sind nach dem jeweiligen Absatz erweitert und brechen ab, bevor ein anderer Absatz erreicht ist, und Veränderung V, die durch eine absteigende Sequenz erweitert ist, bricht kurz vor einer erwarteten Ankunft in der Tonika mit » \boxplus -Abs.« oder » \boxplus -Cad.« ab. Die folgenden Veränderungen beinhalten Absätze in D-Dur, E-Dur und A-Dur, die zwei- und dreistimmigen Beispiele harmonisieren die einstimmigen Melodien oft mit waghalsig chromatischen Gängen, die alle harmonischen Erwartungen zum Schweigen bringen. Manche dieser Beispiele verwirft der »Præceptor«, weil er sie zu ekelhaft findet, doch viele finden seine Zustimmung.

Betrachten wir alle Veränderungen des »Monte«, sind wir mit der Tatsache konfrontiert, daß der »Monte« sich nicht einfach in bezug auf seine Kontur oder harmonische Orientierung bestimmen läßt; dies gilt übrigens in Übertragung auch für den »Fonte« und »Ponte«. Während bestimmte Aspekte der einzelnen Fortführungsmuster erklärt werden können, können wir sie jedoch nicht einwandfrei definieren, sondern nur durch eine Reihe von Beispielen exemplifizieren. Solch eine Situation kann vielleicht am besten durch den Begriff der »Familienähnlichkeit« des Philosophen Ludwig Wittgenstein erläutert werden. Wittgenstein benutzt den Begriff »Spiele« als ein Beispiel und schreibt:

»Betrachte z. B. einmal die Vorgänge, die wir ›Spiele‹ nennen. Ich meine Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiele, Kampfspiele, u. s. w. Was ist allen diesen gemeinsam? – Sag nicht: ›Es muß ihnen etwas gemeinsam sein, sonst hießen sie nicht Spiele.‹ – sondern schau, ob ihnen allen etwas gemeinsam ist. – Denn, wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was allen gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen, und zwar eine ganze Reihe. ... Und das Ergebnis dieser Betrachtung lautet nun: Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen.«¹⁸

Wittgenstein argumentiert, daß wir mehr über Spiele wissen, als wir erklären können, und daß wir – wenn wir ein einzelnes Spiel beschreiben – Grenzen ziehen, die einige andere Spiele ausschließen. Solch eine Beschreibung ist jedoch nicht nutzlos; sie bringt ein Konzept hervor, daß in speziellen Fällen benutzt werden kann. Doch sie schränkt auch unser generelles Verständnis von »Spielen« ein. Da es unmöglich ist, alle Spiele zu beschreiben, muß die abstrakte Idee von Spielen im allgemeinen durch die Benutzung von Beispielen erklärt werden. Wittgenstein sagt darüber:

»Und so erklärt man etwa, was ein Spiel ist. Man gibt Beispiele und will, daß sie in einem gewissen Sinn verstanden werden. – Aber mit diesem Ausdruck meine ich nicht: er solle nun in diesen Beispielen das Gemeinsame sehen, welches ich – aus irgend einem Grunde – nicht aussprechen konnte. Sondern: er solle diese Beispiele nun in be-

¹⁸ Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (Anm. 9), S. 31 ff.

stimmter Weise verwenden. Das Exemplifizieren ist hier nicht ein indirektes Mittel der Erklärung, in Ermanglung eines Bessern. Denn mißverstanden kann auch jede allgemeine Erklärung werden. So spielen wir eben das Spiel. (Ich meine das Sprachspiel mit dem Worte ›Spiel‹).«¹⁹

Ich glaube, daß Riepels vielgestaltiges Verständnis von »Monte«, »Fonte« und »Ponte« in ähnlicher Weise zu verstehen ist. Zwar können individuelle Erscheinungen der Fortführungsmuster klar beschrieben werden, diese Beschreibungen haben jedoch nur momentane Geltungskraft. Das bedeutet nicht, daß solche Erklärungen nicht ihren Platz haben, sie umfassen jedoch nicht die ganze Komplexität aller »Monte«, »Fonte« und »Ponte«. Eine Erklärung schafft ein Bezugssystem, in welchem ein generelles Verständnis stattfinden kann. Die Komplexität der einzelnen Konzepte kann jedoch wirklich nur verstanden werden, wenn alle einzelnen Beispiele und Erklärungen zusammen in Betracht genommen werden.

In den *Anfangsgründen* diskutiert Riepel »Monte«, »Fonte« und »Ponte« als funktionelle Elemente der Musik. In der Tat: In einer zweiteiligen Komposition wie dem Menuett funktionieren sie als Fortführungsmuster für den Beginn des zweiten Teils nach dem Wiederholungszeichen. Da diese Fortführungsmuster eine spezifische Funktion in einer Komposition haben, ist ihre Anwesenheit, Abwesenheit oder veränderte Erscheinung für den Hörer von Bedeutung. Riepel spricht dies an, wenn er den »Præceptor« über die Implikation eines veränderten »Monte« oder »Fonte« nach dem erstmaligen Einschnitt sprechen läßt.²⁰ Er legt dadurch nicht nur nahe, daß solche Veränderungen vom Publikum erkannt werden, sondern daß sie auch dazu dienen, diese Muster unterhaltsam zu machen. Durch seine Diskussion von »Monte«, »Fonte« und »Ponte« ermöglicht Riepel uns, einige stilistische Merkmale, die den Galanten Stil mitbestimmen, zu erkennen und zu verstehen. Dies wird besonders klar, wenn Lehrer und Schüler nach »Monte«, »Fonte« und »Ponte« auch noch »Stieglitz«, »Spatz« und »Pfau« diskutieren (Bsp. 6 gibt deren Struktur wieder).

	: 1ster Teil :		: 2ter Teil :			
<i>Stieglitz</i>	☒-Abs.	☒-Cad.			☒-Abs.	☒-Cad.
<i>Stieglitz</i>	☒-Abs.	☒-Cad.			☒-Abs.	☒-Cad.
<i>Spatz</i>	☒-Abs.	☒-Cad.	<i>Einschnitt in F</i>			☒-Cad.
<i>Pfau</i>	☒-Abs.	☒-Cad.	☒-Abs.(G)	☒-Cad.	☒-Abs.	☒-Cad.

Bsp. 6, »Stieglitz«, »Spatz« und »Pfau«
(Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgesamt*, S. 50–51)

Während die letzteren eher ironisch gemeint sind, da der »Præceptor« die meisten Beispiele als unsinnig verwirft, so bleibt doch die Idee erhalten, bestimmte musikali-

19 A. a. O., S. 34.

20 Vgl. Riepel, *Erläuterung der betrügerlichen Tonordnung* (Anm. 8), S. 13 ff.

sche Gänge in ihrer Funktion zu bestimmen. Obwohl Riepel der einzige Theoretiker ist, der in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts spezifisch funktionale Muster des galanten Stils zur Diskussion stellt, lädt sein Theoretisieren uns ein, selbst anhand des Repertoires ähnliche Muster zu bestimmen und auch weitere Veränderungen von »Monte«, »Fonte« und »Ponte« zu erkennen. Ein solcher historischer Ansatz kann uns dann helfen, den Reichtum des galanten Stils besser kennenzulernen, und erlaubt uns, diese Musik möglicherweise so zu hören, wie Zeitgenossen sie wahrgenommen haben. Dadurch bietet er uns einen Zugang zum historischen Hören und Verstehen des »Galants« und seiner oft so geringgeschätzten Musik.

Sektion 4

Arnold Schönberg / Zweite Wiener Schule

Schönbergs Kontrapunktlehre(n) aus europäischer Zeit¹

VON ANDREAS JACOB

Während seiner gesamten Lehrtätigkeit beschäftigte sich Arnold Schönberg mit dem Kontrapunkt, wobei sich für den Lehrer und Komponisten stets aufs neue bestimmte Fragen stellten: grundsätzlich-ästhetische Fragen nach dem Wesen des Kontrapunkts und seiner Relevanz für den angehenden zeitgenössischen Komponisten, aber auch praktisch-pädagogische Fragen nach dem Ziel und Zweck von Kontrapunktunterricht sowie der angemessenen Methode des Unterrichtens. Entsprechend sind Phasen ausführlicher Beschäftigung mit der Materie ebenso dokumentiert wie die in periodischen Abständen gefaßten Pläne zu einem Kontrapunkt-Lehrbuch. Derartige zeitliche Schwerpunkte lassen sich für die Jahre 1911, 1917, 1923 bis 1926, 1931/1932, 1934 und 1936 nachweisen, bevor schließlich im letzten Lebensjahrzehnt das fragmentarische große Manuskript *Preliminary Exercises in Counterpoint* entstand, das von Leonard Stein posthum herausgegeben, teilweise bearbeitet und vollendet wurde.²

In Relation zu diesen zahlreichen Anläufen, seinen Standpunkt bezüglich des Wesens der Kontrapunktik schriftlich niederzulegen, mag das schließlich (bezeichnenderweise als letztes der drei großen amerikanischen Lehrwerke) posthum publizierte Resultat als ein relativ bescheidener Ertrag lebenslanger Auseinandersetzungen mit dem Stoff wirken: Wie aus Schönbergs Äußerungen hervorgeht, war geplant, ein Lehrwerk vorzulegen, das die kontrapunktische Komposition in allen ihren Implikationen und historischen Ausprägungen beschreiben sollte. Das präsentierte Ergebnis einer »Vorschule« (eines reinen Propädeutikums also) scheint nun hinter den selbstgesteckten Anspruch zurückzufallen; denn der flüchtige Betrachter findet hier zunächst nicht viel mehr als die Ausführung der fünf Gattungen des Kontrapunkts, wie sie spätestens seit Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* zum Standard des Tonsatzunterrichts gehört.

Die Zusammenschau der verschiedenen Skizzen und Fragmente zur Kontrapunktlehre und zur kontrapunktischen Komposition ergibt jedoch, daß Schönberg im Laufe der Zeit durchaus unterschiedliche Ansätze zur Kontrapunktlehre vorlegte. Bei allen Konstanten, die sich in seiner Beurteilung des Wesens des Kontrapunkts aufzeigen lassen, sind immer wieder auch Revisionen der eigenen Position anzutreffen, die als Zeugnis der undogmatischen und kritischen Herangehensweise des Pädagogen Schönberg gewertet werden können.

1 Dieser Vortragstext beruht auf den ausführlicheren Ausführungen des Verfassers im entsprechenden Kapitel der Habilitationsschrift *Grundbegriffe der Musiktheorie bei Arnold Schönberg*, Druck in Vorbereitung.

2 Arnold Schoenberg, *Preliminary Exercises in Counterpoint*, hg. v. Leonard Stein, New York 1964; deutsch als: *Vorschule des Kontrapunkts*, eingeleitet u. kommentiert v. Leonard Stein, Übersetzung aus dem Amerikanischen von Friedrich Saathen, Wien 1977.

Die folgende Darstellung von Schönbergs Entwürfen zum Kontrapunkt soll sich auf die – zum Großteil noch unveröffentlichten – Dokumente bis zum Jahr 1932 beschränken, da eine entsprechende Darstellung der Entwürfe aus der Zeit des amerikanischen Exils vom Verfasser bereits an anderer Stelle vorgelegt wurde³ (überdies rekurren die späteren Schriften vielerorts auf die früher angestellten Studien). Deutlich wird bereits hier, wie Schönberg zwischen zwei Polen oszillierte: einerseits dem der kontrapunktischen Komposition, wie er sie historisch vor allem im Werk Johann Sebastian Bachs verwirklicht sah und die auch für den zeitgenössischen Komponisten eine wichtige Aufgabenstellung darstellte; andererseits dem des ›reinen‹ Kontrapunkts, der eher als propädeutische Aufgabe gesehen, dabei aber gleichzeitig zur Bestimmung des ›Wesens‹ von Kontrapunkt herangezogen wurde. Mit diesen zwei Grundpositionen in der Vermittlung des Kontrapunkts befand sich Schönberg in einem bereits durch die Lehrtradition des Faches vorgegebenen, antagonistisch aufgebauten Feld.⁴

Schönbergs frühe Entwürfe zu einer Kontrapunktlehre

In Schönbergs *Harmonielehre* aus dem Jahr 1911 heißt es über die Kontrapunktik lakonisch: »Kontrapunkt: Die Lehre von der Stimmführungskunst mit Rücksicht auf motivische Kombination.«⁵ Wohin die hier eingeschlagene Richtung führen könnte, zeigte der im gleichen Jahr verfaßte Entwurf zum »Komponieren mit selbständigen Stimmen«. Dieser ist relativ gut erforscht und wurde bereits 1972 von Rudolf Stephan publiziert.⁶ Wie Stephan bemerkt, steht dieser Entwurf, »obgleich er sich selbst als Aufstellung einer neuen Kontrapunktlehre empfiehlt, nicht in der Tradition der Kontrapunktlehren, sondern in der der Kompositionslehren.«⁷ In der Tat wird als eine der Zielstellungen des Werks die »Kritik der alten Kontrapunkt Lehrmethode und Aufstellung einer neuen« angegeben;⁸ vom grundlegenden »Verhältnis zwischen Stimme und Akkord« sollte hier zu Fragestellungen der zeitgenössischen Komposition vorgedrungen werden (letzteres analog bzw. komplementär zur Darstellung in der *Harmonielehre*). Fundierend für die neue Methode wirkt der Begriff der »selbständigen Stimme«. Schönberg geht dabei vom »Grundsatz« aus: »selbständige Stimme ist jene, welche dem Entwicklungs-Bedürfnis eines Motives folgt.«⁹ Auf dieser Basis werden – in Überlagerung von Kontrapunkt- und Formenlehre – Möglichkeiten kontrapunktischer Komposition vorgestellt: Untersucht werden zunächst die »formbildenden-

3 Vgl. dazu vom Verfasser, *Schönbergs »amerikanische« Skizzen und Entwürfe zu einer Kontrapunktlehre*, in: *Arnold Schönberg in Amerika. Bericht zum Symposium 2.–4. Mai 2001*, hg. v. Christian Meyer, Wien 2002, S. 119–135.

4 Vgl. dazu vom Verfasser, *Von zwei Kulturen des Kontrapunkts. Bach, Cherubini und die »Lehrtradition«*, in: *Luigi Cherubini & Georg Schumann* (Beiträge zur Musikforschung. Jahrbuch der Bachwochen Dill 2001), Dillenburg 2001, S. 46–54.

5 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1911, S. 8.

6 Vgl. Rudolf Stephan, *Schönbergs Entwurf über »Das Komponieren mit selbständigen Stimmen«*, *Archiv für Musikwissenschaft* 29 (1972), S. 239–256.

7 A. a. O., S. 244.

8 A. a. O., S. 246.

9 A. a. O., S. 249.

den Prinzipien« in genetischer und ästhetischer Hinsicht, darauf deren Anwendung im musikalischen Satz.

Fux' didaktischer Aufbau wird 1911 nicht bemüht, auch finden die Kirchentonarten keinerlei Berücksichtigung. Dafür kümmert sich die Darstellung relativ bald um »Modulationen«: Ein entsprechendes Kapitel sollte bereits als vierter von zehn geplanten Teilen zu stehen kommen (die anderen Teile schließen Aufgabenstellungen zum formalen Aufbau ebenso ein wie zu den unterschiedlichen Möglichkeiten der Instrumentation).¹⁰

Das Manuskript von 1917 über *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre* fußt – den Kontrapunkt betreffend – im wesentlichen auf dem Entwurf von 1911. Darüber hinaus geht Schönberg hier dem Begriff der »melodischen Stimmführung« nach: Im Gegensatz zu entsprechenden Stellen in »rein harmonischen Sätzen«, die nur die »Vermeidung des Unmelodischen« beinhalten, ist eine »melodische Stimme« so geformt, »daß ihr *musikalischer Inhalt musikalisch faßlich ist.*«¹¹ Mit der inhaltlich definierten »melodischen Stimme« liefert Schönberg eine Demonstration seines Ziels der Abhebung der selbständig operierenden Einzelstimme gegenüber dem Kontext vor allem in tonal gearbeiteten Kompositionen.

Daß trotz der zunehmenden Orientierung an älteren Modellen weiterhin in erster Linie kompositorische Anwendungen der kontrapunktischen Satztechnik als Zielsetzung verfolgt wurden, läßt sich an dem hohen Gewicht der vom Schüler zu entwerfenden Satzteile ablesen. Ist hier zunächst vom strengen, »klassischen« Satz die Rede, so geht aus den für das Lehrbuch bestimmten Notenbeispielen hervor, daß sich Schönberg im Verlauf vor allem für Bildungen interessierte, die einem dissonanten Kontrapunkt entsprechen, die also für die zeitgenössische Komposition direkt nutzbar zu machen waren.¹²

1923

Einen gewissen Neuansatz gegenüber diesen Arbeiten an einer Kompositionslehre auf der Grundlage des stimmenbezogenen Satzes stellen verschiedene Äußerungen Schön-

10 Wie Ulrich Krämer dargelegt hat, läßt sich der hier fixierte Kurs in Schönbergs entsprechender Unterrichtspraxis des Kontrapunkts etwa bei Alban Berg durchaus wiederfinden; vgl. Ulrich Krämer, *Schönbergs Kontrapunktlehre*, in: *Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. »Arnold Schönberg – Neuerer der Musik.*« Duisburg, 24.–27. Februar 1993 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, Bd. 3), hg. v. Rudolf Stephan u. Sigrud Wiesmann unter Mitarbeit von Matthias Schmidt, Wien 1996, S. 147–161.

11 Arnold Schönberg, *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre – Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*, hg. v. Severine Neff, Lincoln 1994, S. 68.

12 Der Begriff des »dissonanten Kontrapunkts« avancierte ab der Mitte der 20er Jahre – dort vielfach im Zusammenhang mit Strömungen der Jugendmusik-, Sing- bzw. Orgelbewegung – zu einem Kampfbegriff, der auch in der internationalen Diskussion rezipiert wurde; vgl. Charles Louis Seeger, *On Dissonant Counterpoint*, *Modern Music* 7/4 (1930), S. 25–31. Zum hier angesprochenen Zeitpunkt spielte dieser Begriff jedoch noch nicht die gleiche Rolle wie später, wenngleich die tonalitätssprengende Wirkung streng kontrapunktisch verfahrenender Kompositionsweisen im Bewußtsein der Zeit durchaus verankert war.

bergs aus dem Jahr 1923 dar (dem Jahr also, in dem er seine neuentwickelte Zwölf-ton-Technik vorstellte¹³).

Zum einen kritisiert Schönberg im Rahmen einer Polemik gegen Schenker¹⁴ dessen naives Vertrauen darauf, daß mittels der von Fux festgehaltenen Regeln sich das Wesen des kontrapunktischen Kompositionsbegriffes positiv bestimmen ließe. Bei derartigen Regeln handle es sich laut Schönberg vielmehr um negative Festschreibungen dessen, was innerhalb einer kunstgemäßen Komposition dieses Stils ausgeschlossen bliebe. Die Tradierung der positiven Gebote hingegen sei geradezu esoterischer Natur gewesen: Für Schönberg ist in der Kontrapunktik ein gewisses Element des Geheimnisvollen beschlossen, das es zu dechiffrieren gilt.

Zum anderen legt Schönberg in einer nur vier Tage später, am 11. Juni 1923, geschriebenen Notiz¹⁵ dar, wie die Einheit der gedanklichen Konzeption in einer Fuge und in einer zeitgenössischen kontrapunktischen Komposition zu erzielen sei – hier tritt auch das später so wirkungsmächtige Bild des »Abwickelns« eines Gedankens in Erscheinung. In der »klassischen Fuge«, wie überhaupt in der älteren Kontrapunktik, sei die Erfindung des Themas (eines »Tongedankens«) von großer Wichtigkeit gewesen: Die »spätere Durchführung« würde die in ihm angelegten »Zusammenklangsmöglichkeiten ... erst enthüllen, abwickeln oder auslösen«.¹⁶ Die an dieser Stelle geäußerte Ansicht hängt aufs engste mit dem Konzept des musikalischen Gedankens zusammen, das sich im Verlauf der 20er Jahre herauskristalisieren sollte:¹⁷ So entstand im August 1923 das erste Dokument, das die »Darstellung des Gedankens« explizit im Titel anspricht.¹⁸ Dort wird nicht allein der Unterschied zwischen Darstellungsmodi in Kunst und Wissenschaft dargelegt; sondern Schönberg geht weiterhin im sofortigen Anschluß daran (und dies wurde von der Schönberg-Literatur oft übergegangen) auf die Konsequenz für die Gedankendarstellung im Kontrapunkt ein. Kontrapunktik wird als eigener Modus der Darstellung des Gedankens begriffen, der seinen Wert nicht durch die vermutete Schwierigkeit (bzw. – wie es an einer anderen Stelle vom Mai des gleichen Jahres heißt¹⁹ – die »Gelehrsamkeit«) seiner kombinatorischen Herstellung bezieht, sondern durch die mögliche Immanenz verschiedenster Bildungen aus der Formulierung des Themas selbst: »Im Kontrapunkt handelt es sich keineswegs so sehr um die Kombination an sich (d. h. sie ist nicht Selbstzweck) als vielmehr um eine solche vielseitige Darstellung des Gedankens: das Thema ist so be-

13 Kontrapunkt bei Schönberg mit der Entwicklung der Zwölfertonmethode zusammenzudenken, stellt eine spätestens seit Adorno geläufige Denkfigur dar; vgl. Theodor W. Adorno, *Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik*, in: ders., *Klangfiguren* (Gesammelte Schriften, Bd. 16), Frankfurt a. M. 1997, S. 145–169, bes. S. 160 ff.

14 Vgl. Arnold Schönberg, [Schenker-Polemik], datiert auf den 7. Juni 1923, T34.18 im Archiv des Arnold Schönberg Center Wien (im folgenden stets abgekürzt als: ASC).

15 Vgl. Arnold Schönberg, *Polyphonie – heute*, datiert auf den 11. Juni 1923, T34.19 im Archiv des ASC.

16 Wie Schönberg hier noch um die adäquate Terminologie ringt, wird in dem handschriftlichen Zusatz zu dieser Stelle im Typoskript deutlich: Als weitere mögliche Verben wurden noch »auseinandersetzen, darlegen, darstellen« notiert.

17 Vgl. dazu vom Verfasser, *Die Entwicklung des Konzepts des musikalischen Gedankens 1925–34*, in: *Arnold Schönberg in Berlin. Bericht zum Symposium 28.–30. September 2000*, hg. v. Christian Meyer, Wien 2001, S. 177–190.

18 Arnold Schönberg, *Zu Darstellung des Gedankens*, datiert auf den 19. August 1923, T34.29 im Archiv des ASC.

19 Vgl. Arnold Schönberg, *Gelehrsamkeit*, datiert auf den 25. Mai 1923, T34.14 im Archiv des ASC.

schaffen, daß es alle diese vielen Gestalten, durch welche sie möglich wird, schon in sich birgt.«

Welche Art von Kontrapunktlehre Schönberg Unbehangen bereitete bzw. welche Art von Kontrapunkt ihm als brauchbare Möglichkeit in der zeitgenössischen Komposition vorschwebte, geht aus einem bemerkenswerten Dokument vom 6. Juli 1923 hervor. Es handelt sich um eine Polemik gegen Hermann Wetzels Rezension von Otto Fiebachs Kontrapunkt-Lehrbuch *Die Lehre vom strengen Kontrapunkt*²⁰ in der Zeitschrift *Die Musik*, in welcher der Riemann-Schüler Wetzel an Fiebach vor allem kritisiert, »dieser Autor« lehre »die Nachahmekunst, ohne den Begriff des Motivs ... genauer zu erläutern«.²¹ Dazu nimmt Schönberg Stellung, indem er als Gegenbeispiel neben Bach interessanterweise Max Reger anführt: »In dieser Kritik ist das Mißverständnis des Wesens des Kontrapunktes einmal so klar ausgesprochen, wie das Wesen des derzeitigen falschen Kontrapunktunterrichts ... Natürlich handelt es sich im Kontrapunkt *nur* und ausschließlich um die Verhältnisse zwischen den Tönen und das Motiv ist nur ein in eine feste Form gebrachtes Verhältnis. Nur das zu lernen lohnt überhaupt ... Darum war ich ja so verblüfft, als ich das Violinkonzert von Reger studierte und fand, was ich nicht zu finden gehofft hatte: eine an Bach gemahnende Vertrautheit mit den Tonverhältnissen.«²²

Immerhin wird das Motiv als eines der möglichen Verhältnisse zwischen den Tönen bezeichnet, worin Schönberg eine Analogie zur »Manier« bzw. (in amerikanischer Terminologie) »conventionalized figure« sieht. Der Hinweis auf Regers Violinkonzert berührt nicht allein das Wesen des Kontrapunkts, sondern auch das der motivischen Arbeit: Bei diesem Stück hatte Schönberg etwa zur gleichen Zeit die Ausprägung von »Figurenwerk« konstatiert, »das in kleinsten Noten die Grundmotive umschreibt«.²³ Gemeint ist hier einerseits die Fähigkeit, das (bezüglich der Diastematik) gleiche motivische Material in thematischer Funktion wie als begleitende Figur zu präsentieren, womit ein kontrapunktisches Verfahren im Sinne des oben erwähnten Umgangs mit dem »klassischen« Fugenthema bezeichnet ist – das Thema kann »sich selbst begleiten«. Andererseits – und damit ist die eigentliche motivische Arbeit angesprochen – »umschreibt« dieses Figurenwerk das Grundmotiv, das heißt, variative Techniken kommen zum Einsatz, die unter Umständen entwickelnd wirken können.

Festzuhalten bleibt, daß Schönberg zu diesem Zeitpunkt das Verhältnis von Kontrapunktik und motivischer Arbeit noch nicht als eines des wechselseitigen Ausschlusses sah: Weder ließe sich das Wesen des Kontrapunkts auf den historischen »strengen

20 Vgl. Otto Fiebach, *Die Lehre vom strengen Kontrapunkt (Palestrinastil)*, Berlin 1921.

21 Hermann Wetzel, Rezension: *Otto Fiebach, »Die Lehre vom strengen Kontrapunkt (Palestrinastil)«*, *Die Musik* (Juli 1923) (beigelegt in T34.22 im Archiv des ASC).

22 Arnold Schönberg, *Mißverständnis des Kontrapunkts*, datiert auf den 6. Juli 1923, T34.22 im Archiv des ASC. – Schönberg fährt auf für ihn charakteristische Weise fort: »Ich gebe gerne zu, daß auch ich lange in diesem Irrtum befangen war – theoretisch nämlich, denn praktisch war das bei mir wohl nie anders als richtig. Während diese Herrn Wetzel und dgl. diesen Kontrapunkt nicht nur unterrichten, sondern ihn sogar selbst schreiben! Ich bin übrigens sicher, daß ich durch meine Korrekturen immer wieder das Wesentliche hergestellt habe. Uebrigens ist es ja auch schon einige Jahre her, daß ich mir über diese Frage klar bin.«

23 Vgl. Arnold Schönberg, *Zu Regers Violinkonzert* (1923) (mit Nachtrag vom 7. August 1932), T36.02 im Archiv des ASC.

Satz« reduzieren, noch träfe eine Kontrapunktlehre den Kern der Aufgabenstellung, die – vom harmonischen Satz ausgehend – Kontrapunktik als imitatorischen Einsatz von Füllstimmen unter Anwendung von motivischer Arbeit faßte (was Schönberg vor allem bei Riemann und seinen Schülern festzustellen glaubte).

Dabei harmonisiert Schönberg den didaktischen Aufbau der Kontrapunktlehre mit seiner Konzeption einer historischen Entwicklung der kontrapunktischen Komposition. So erläutert Schönberg im Juli 1923 – im Zusammenhang mit der Frage nach dem Verschwinden von Verzierungen in der neueren Musik – seine Vorstellung vom grundsätzlichen Aufbau der Kontrapunktik, bei dem Nebennoten ursprünglich wie bzw. als Verzierungen in den Satz eingedrungen seien: »Die Grundkombination in den kontrapunktischen Formen besteht fast ausschließlich zwischen den *Hauptnoten*. Die Nebennoten dienen teils dazu, gewisse ›harte‹ Ereignisse zu mildern, teils, sie überhaupt im Sinn der Stimmführungsregeln, erst zu ermöglichen; insbesondere aber werden sie so gesetzt daß sie in harmonischem und rhythmischem Sinn verschieden aufgefaßt werden können (Sinn der Wechsel-*Vexier*-Noten!).«

Weiterhin wird in diesem Text die Differenz von Polyphonie und Homophonie nicht nur als Epochenwechsel mit entsprechend geänderten ästhetischen Präferenzen verstanden, die den einen oder den anderen Aspekt der Musik ins Zentrum rückten, sondern hier wird dieser Unterschied als grundsätzlicher geschildert: Der Entwicklungsgedanke und damit die motivische Arbeit wird in Opposition zum Denken der Kontrapunktik gestellt.

»Der kontrapunktische Gedanke«

Die Schriften aus der Mitte der 20er Jahre bringen eine weitere qualitative Änderung mit sich: Als konstitutiv für die kontrapunktische Schreibart wird das – nunmehr schon durch die Diktion als Gegenbegriff zur Entwicklung eingesetzte – Verfahren der »Abwicklung« dargestellt. Im Manuskript *Der musikalische Gedanke; seine Darstellung und Durchführung* vom 6. Juli 1925 wird eine entsprechende, definitorisch gefaßte Beschreibung des Prinzips der Abwicklung und des daraus resultierenden »kontrapunktisch-polyphonen Stils« geliefert:

»Abwicklung ist die dem kontrapunktisch-polyphonen Stil gemäße Methode. Denn das Wesen dieses Stils beruht darauf, daß eine Anzahl von Tönen in ein solches gegenseitiges Verhältnis des Klang und Miteinander gebracht (kontrapunktiert) werden, daß dadurch alle im Laufe des Stückes erscheinenden Gestalten in dieser Grundgestalt bereits enthalten, ausgebildet vorhanden oder teilweise ihrer Möglichkeit nach bestimmt sind. Das daran anschließende Stück wickelt wie ein Film, Bild um Bild, Gestalt um Gestalt bloß ab, denn auch die Reihenfolge der Geschehnisse ist hier logisch fast ganz gegeben.«²⁴

24 Arnold Schönberg, *Der musikalische Gedanke; seine Darstellung und Durchführung*, datiert auf den 6. Juli 1925, T37.08 im Archiv des ASC, § 16 des Manuskripts.

Ausgehend von der Kategorie des musikalischen Gedankens und unter Annahme dieses wirkenden Prinzips der Abwicklung schrieb Schönberg im Oktober 1926 einen Entwurf für ein Kontrapunkt-Lehrbuch,²⁵ das den Begriff der selbständigen Stimmen beibehält, wobei »die Beschaffenheit dieser Stimmen und ihr Verhältnis zueinander geregelt wird durch den zugrundeliegenden Gedanken.« Das Prinzip der entwickelnden Variation wird zum »Formprinzip der homophon-melodischen Kompositionsmethode« erklärt, auf das die abwickelnd verfahrenende Kontrapunktik weitgehend verzichten müsse: Das »Grundmotiv« der kontrapunktischen Arbeit unterliegt keiner logisch verfahrenenden Entwicklung, sondern enthält idealerweise »alle zukünftigen Gestalten« bereits in sich, so daß sie »ohne weitere Hinzufügung, ohne Entwicklung ... aus ihm herausgeschält werden können.« Das Hauptinteresse der kompositorischen Arbeit wird somit auf spezifische Weise umgelenkt: weg von der Prozessualität des dargestellten Gedankens in der entwickelnden Variation und hin zur Erfindung einer thematischen Entität, in der alle denkbaren aus ihr zu ziehenden Konsequenzen prädisponiert sind, so daß die Komposition nur verschiedene Aspekte des in ihr ausgedrückten Gedankens beleuchtet. Er schließt hier eine ebenso interessante wie in ihrer Plausibilität zumindest fragwürdige Begründung für die Einübung der fünf klassischen Gattungen des Kontrapunkts an: »Da jedoch manche Lehrer sie für nötig finden und vielleicht auch der Wissensdrang mancher Schüler sie ungerne vermissen wird, sollen auch diese mit diesen Vorübungen anfangen.«

Bevor Schönberg die verschiedenen Regeln für diese ältere Kontrapunktlehre angibt, differenziert er »äußere« bzw. »innere« »Merkmale des kontrapunktischen Stiles«. Zum einen: »Selbständige Stimmen, die bei ihrem Zusammenklingen gewisse (durch einen Zeitgeschmack diktierte) Gesetze nicht verletzen dürfen.« Zum anderen: »Verarbeitung des thematischen Motivteils in allen Stimmen: gleichmäßige Verarbeitung des Gedankens auf allen Dimensionen des musikalischen Raumes.«

Dieser Hinweis auf die Mehrdimensionalität der kompositorischen Gedankendarstellung führt nicht zufällig den im Zusammenhang mit der Zwölftontechnik so prominent gewordenen Begriff des musikalischen Raums in die Diskussion der Kontrapunktik ein. So hält Schönberg eine Erweiterung der »Gesetze, die den Zusammenklang regeln«, für denkbar. Im Sinne der Emanzipation der Dissonanz wäre dann die Faßlichkeit komplizierter Klänge derjenigen von einfachen Intervallverhältnissen gleichgesetzt, die im strengen Satz zulässig sind.

Zu diesem Zeitpunkt verwahrt er sich nicht dagegen, neben der Behandlung von Dur und Moll auch die Kirchentonarten in seinen Kurs aufzunehmen. Dies mag unter anderem im Zusammenhang mit seiner Anlehnung an das Lehrbuch von Heinrich Bellermann²⁶ stehen, das beispielsweise auch als Quelle für die zu bearbeitenden *cantus firmi* herangezogen werden sollte. Diese an Bellermann orientierte Übung im »klassischen Stil« ist auch durch Äußerungen aus dem Schülerkreis dokumentiert.

25 Arnold Schönberg, *Entwurf eines Kontrapunkt-Lehrbuchs*, datiert auf den 29. Oktober 1926, T37.10 im Archiv des ASC.

26 Vgl. Heinrich Bellermann, *Der Kontrapunkt*, 2. Aufl., Berlin 1877.

Hingewiesen sei nur auf die Erinnerungen von Adolph Weiss: »In his teaching of strict counterpoint Schönberg is most rigid. He follows Bellermann in general principles and in the use of the church modes, but differs from Bellermann as to melodic construction, application of major and minor modes and modulations. The pupil creates his own cantus firmi, canons, themes, etc., and uses the fifth species throughout after the others have been mastered.«²⁷

Wie einem der »Gedanke«-Manuskripte der (wohl späten) 20er Jahre zu entnehmen,²⁸ möchte Schönberg weiterhin den Nachweis führen, daß Kontrapunkt eben nicht nur bloße »Stimmführungskunst« sei, sondern »daß der Kontrapunkt beruht auf den Gesetzen der kontrapunktischen Komposition, welche richtig dargestellt das Familiengeheimnis der Bach'schen Fugenkunst lüften und entsprechend erweitert der Komposition mit zwölf Halbtönen den Weg ebnen werden«. Dementsprechend sieht er die Beschäftigung mit dem Verhältnis des musikalischen Gedankens zu seiner Darstellung als Grundlage und »Vorarbeit« zu einer einheitlich begründeten Kompositionslehre.

In einem Beitrag zur Ende der 20er Jahre intensiviert geführten Diskussion um älteren und neueren Kontrapunkt²⁹ gibt Schönberg 1928 ein solches »letztes Ziel allen kontrapunktischen Könnens« an, das zunächst innerhalb der »alten Kunst« konstatiert wird: nämlich solche Stimmen zu verfassen, »welche in vielen (oder allen) Lagen, in die man sie zueinander bringt, ›auffaßbare‹ Zusammenklänge ... ergeben.«³⁰ Damit ist gleichzeitig ein Kriterium für kontrapunktische Meisterschaft gegeben, das auch als Bindeglied zwischen altem und neuem Kontrapunkt fungiert; denn dieses angegebene Ziel hat zur Voraussetzung, daß »jedes Zusammenklangsverhältnis zweier oder mehrerer Stimmen die beliebige Weiterführung jeder Stimme (aufwärts, abwärts, liegen bleiben) zuläßt, daß somit von einer Dissonanzbehandlung wie sie die alte Kontrapunktlehre kennt, keine Rede ist, da keines der dissonanten Intervalle gebunden ist, da jeder solche Zusammenklang auf alle Arten auflösbar ist.«

Es ist klar, daß dieser Fall innerhalb der älteren Kontrapunktik eher die Ausnahme als die Regel darstellt. Jedoch liegt Schönbergs Hauptinteresse darin, für seine geschichtlich argumentierende These von der Erweiterung des Konsonanzbegriffs und der schließlich erfolgenden »Emanzipation der Dissonanz« historische Vorläufer als Zeugen heranzuziehen – nicht intendiert ist damit, den älteren Kontrapunkt generell als unempfindlich gegenüber Regeln der Dissonanzbehandlung darzustellen. Infolge-

27 Adolph Weiss, *The Lyceum of Schönberg*, *Modern Music* 9/3 (1932), S. 99–107, hier S. 106 f.

28 Arnold Schönberg, *Der musikalische Gedanke und seine Darstellung und Durchführung*, (o. D.), T37.07–08 im Archiv des ASC.

29 Zumeist spielt in diesem Zusammenhang der ›sachliche, ›unsubjektive‹ Charakter der kontrapunktischen Schreibart eine Rolle, die sowohl ein Mittel zur Erweiterung der Tonalität als auch ein Bindeglied zur Tradition darstellte – nicht umsonst wurde der Begriff vielfach (jedoch keineswegs ausschließlich) von Vertretern der Jugendmusikbewegung und von Apologeten historisierender Stile angesprochen. Als Beispiele für die Spannweite der zeitgenössischen Diskussion seien hier angeführt: Heinrich Kaminski, *Einiges über polyphone Musik*, *Musikblätter des Anbruch* 8/1 (1926), S. 7–8; Hans Mersmann, *Alte und neue Polyphonie*, *Musikblätter des Anbruch* 8/6 (1926), S. 257–259; Alfred Einstein, *The Newer Counterpoint*, *Modern Music* 6/1 (1928), S. 29–34.

30 Arnold Schönberg, *Alter und neuer Kontrapunkt*, datiert auf den 10. Juni 1928, T35.34 im Archiv des ASC; vgl. den englischsprachigen Abdruck in: SI 1975, S. 288 f.

dessen erblickt Schönberg in der hier konstatierten »Einflußlosigkeit (Unverbindlichkeit) der Dissonanz« ein »Seitenstück« zu seinem Standpunkt, die Harmonie stehe in der neuen Musik »nicht zur Diskussion« (und nicht andersherum). Sehr wohl wird aber das Ziel der Kontrapunktik darin gesehen, Dissonanzen im musikalischen Satz zu legitimieren und damit schließlich den Skopus der als konsonant empfundenen Zusammenklänge zu erweitern. Die Emanzipation der Dissonanz bedeutet in diesem Sinne »nur die Anwendung des alten kontrapunktischen Grundsatzes auf die neue Technik«.

Mit dieser postulierten Gleichartigkeit der Behandlung von Konsonanzen und Dissonanzen (vor allem bezüglich ihrer Fortführung) und der damit intendierten Erweiterung des Konsonanzbegriffs sieht Schönberg eine Konstante in der Problemgeschichte des Komponierens berührt, die sich in ihrer ästhetischen Wirkung für ihn am klarsten im Schaffen Johann Sebastian Bachs manifestierte.³¹ Wie Carl Dahlhaus aufgrund zahlreicher einschlägiger Äußerungen feststellen konnte, erblickten Schönberg und seine Schule hierin eine Analogie zu ihrer eigenen historischen Situation, sei doch das Verhältnis von Kontrapunkt und Harmonie an Wendepunkten der Musikgeschichte auf jeweils unterschiedliche Weise neu zu bestimmen.³²

Interessant ist nun die Weise, mit der Schönberg den Umschlag zur Emanzipation der Dissonanz in seiner Epoche im Aufsatz über »Nationale Musik« erneut in Analogie zu Verfahren der älteren Musik, namentlich der Kontrapunktik bringt. Zum einen erblickt er in der Verwendung aller zwölf Töne die Möglichkeit zu einer neuen, harmonischen Polyphonie. Zum anderen wird der Begriff der »Manier« (der konventionalisierten Figur also) an dieser Stelle nutzbar gemacht:

»Die neue Vieldeutigkeit der Töne über den neuen Akkorden gestattete ›manierenartige‹ Motivverwendung ohne Rücksicht auf dissonante Zusammentreffen: sie erklärten sich, wie die in den ›Manieren‹, aus der Logik der ganzen Figur.«³³

Schönberg gibt an, das Folgende von Bach gelernt zu haben:

»Das kontrapunktische Denken, d.i. die Kunst, Tongestalten zu erfinden, die sich selbst begleiten können. Die Kunst, alles aus Einem zu erzeugen und die Gestalten ineinander überzuführen. Die Unabhängigkeit vom Takteil.«

Die erste Bestimmung des Kontrapunkts hebt nicht allein auf die paradigmatische Gattung Kanon und auf die Fuge ab, sondern – wie der zweite Punkt klärt – auf die Gestaltung des Werks unter Zugrundelegung einheitlichen Materials. Im Hintergrund steht einerseits das Konzept der »Abwicklung« von einmal exponiertem Material, an-

31 Zur Funktion des Verweises auf Bach in diesem Zusammenhang vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, *Schönberg, Bach und der Kontrapunkt. Zur Konstruktion einer Legitimationsfigur*, in: *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz hg. v. Andreas Meyer u. Ullrich Scheideler, Stuttgart 2001, S. 29–64.

32 Vgl. Carl Dahlhaus, *Schönberg und Bach*, *Neue Zeitschrift für Musik* 128 (1967), S. 109–111; Wiederabdruck in: ders., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978, S. 199–203.

33 Arnold Schönberg, *Nationale Musik*, in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (Gesammelte Schriften 1), hg. v. Ivan Vojtech, Frankfurt a. M. 1976, S. 250–253, hier S. 251.

dererseits (und das wird beim zweiten Punkt deutlich) jederzeit auch der Entwicklungsgedanke. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf ein 1936 entstandenes Dokument zu Bachs Fugentechnik.³⁴ Als Kriterium des Kunstgehalts der Fuge bestimmt Schönberg hier den Grad der inhaltlichen Geschlossenheit, der sich »als Einheitlichkeit des Materials manifestiert«. Das Gedankenkonzept schwingt in dem Postulat mit, alle Gestalten sollten idealerweise »aus einer Grundidee, das ist einem Thema und seiner Behandlungsweise«, herzuleiten sein. Dies führt zu einer Forderung, die als Übergang zur Technik der entwickelnden Variation verstanden wird:

»In der höchsten Form, welche vielleicht eine bloß theoretische Konstruktion sein mag, würde in einer Fuge nichts auftreten, was nicht zumindest mittelbar aus dem Thema abgeleitet wäre.«

Variation sei bereits in der Aufstellung der Themenformen (Dux und Comes) am Werk, umso mehr »in Erzeugung von Contrasubjecten und Material der Episoden«. Die Vielzahl der auf Variation beruhenden Verfahren in Bachs Fuge führt Schönberg zu einer Formulierung, die im genauen Gegensatz zu Schönbergs gebräuchlicher Gegenüberstellung von Kontrapunkt und Homophonie die »Identität der Denkungsweise« bei Bach und seinen Nachfolgern feststellt:

»Aber auch die wechselnde ›Begleitungsweise‹ des Themas, durch andere Stimmen, durch Versetzungen umkehrungsfähiger Kombinationen, durch Canons der verschiedensten Arten, sowie durch harmonische Umdeutung, wird am besten als Variation aufzufassen sein. Hierin zeigt sich die Identität der Denkungsweise im Vergleich mit der klassischen Kunst der Homophonie, wo auch aus einer Grundgestalt durch Variation erzeugte neue Gestalten, ›Bilder‹ in wirkungsvoller Weise zu einem Ganzen zusammengeschlossen werden.«

Linearer Kontrapunkt?

Die Jahre 1931/32 stellen eine Zäsur hinsichtlich der Beschäftigung mit der Kontrapunktlehre dar, die in Konsequenz auch die theoretische Beschäftigung mit dem Schaffen Bachs betreffen sollte: In diese Zeit fällt die Auseinandersetzung mit dem Begriff des linearen Kontrapunkts, und kurz darauf änderte die Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland Schönbergs Lehr- wie Lebenssituation einschneidend. Beide Ereignisse trugen dazu bei, daß Schönberg sich in der darauffolgenden Zeit in erster Linie den propädeutischen Kontrapunktstudien zuwandte: Sah sich Schönberg durch die erstgenannte Diskussion veranlaßt, das »Wesen« des Kontrapunkts genauer zu fassen, so führten ihn die veränderten Anforderungen des amerikanischen Kontrapunktunterrichts zur Überzeugung, daß an eine Vermittlung von kon-

34 Arnold Schönberg, Zu Marc André Souchaux »Das Thema in der Fuge Bachs«, datiert auf den 8. August 1936, T36.14 im Archiv des ASC; vgl. den englischsprachigen Abdruck mit dem Titel *Fugue* in: SI 1975, S. 297 f.

trapunktischer Komposition in seinem Verständnis erst einmal nicht mehr zu denken war.

Schönbergs Auseinandersetzung mit dem Begriff des »linearen Kontrapunkts« zielt weniger auf dessen Formulierung in Ernst Kurths einflußreichem Buch, ³⁵ das Schönberg eingeständenermaßen gar nicht gelesen hatte, ³⁶ als auf die Verwendung dieses Terminus als Kampfbegriff durch verschiedene zeitgenössische Strömungen, welche die »Linie« in den Vordergrund der ästhetischen Betrachtung rückten. ³⁷ Der Anknüpfungspunkt an Kurth wird von Schönberg denn auch hauptsächlich darin gesehen, daß sich viele Zeitgenossen auf diesen beriefen, um ihre kompositorischen Verfahrensweisen zu legitimieren. Wie aus Schönbergs Polemik hervorgeht, trafen sich hierin (häufig in Personalunion) neobarocke Tendenzen mit dem Bemühen um die Erschließung des Jazz für die Neue Musik sowie der Restitution einer »Neuen Tonalität« – zu weiten Teilen (abzüglich der »Folkloristen«) also jene Strömungen, gegen die Schönberg bereits seine *Satiren* op. 28 gerichtet hatte.

Schönberg sah bereits in der Wortzusammenstellung »linearer Kontrapunkt« fehlerhaftes Denken am Werk. Er fand es deswegen auch wahrscheinlicher, Kurth eher die Begriffsbildung »lineare Polyphonie« zuzuschreiben und den inkriminierten »linearen Kontrapunkt« dessen »Nachbetern« in die Schuhe zu schieben. ³⁸ Unter einer derartigen »linearen Polyphonie« konnte sich Schönberg immerhin noch etwas vorstellen, nämlich: »eine Vielstimmigkeit (Mehrstimmigkeit), in welcher nicht mehr der Zusammenklang, sondern (ausschließlich) die einzelne Linie, die Horizontale also (nicht mehr die Vertikale) den Maßstab der Zulässigkeit enthält.«

Doch bereits dieses Ausgehen von einer Linie sei fehlerhaft, da hierdurch kein »Band des Zusammenhanges« zwischen zwei Stimmen gestiftet werden könne. Denkbar sei immerhin, eine Beziehung durch »motivischen Zusammenhang« herzustellen, doch sei dies von den Apologeten der Linearität nicht intendiert gewesen.

Den Ausdruck »linearer Kontrapunkt« betrachtet Schönberg nun schlichtweg als einen »Widerspruch in sich«, da im Begriff Kontrapunkt selbst die Beziehung eines Punktes zu einem anderen indiziert wird, »also die *Beziehung* in einer *anderen Richtung*, als der der *Linie*«. Derart beschreibt »Kontrapunkt« das – hier als »magisch« bezeichnete – Verhältnis von Tönen bzw. Tonfolgen zueinander, so daß diese dem

35 Vgl. Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Bern 1917, Nachdruck Hildesheim 1977.

36 »Ich muß hier einflechten, daß ich das Buch E. Curths ›Der lineare Kontrapunkt‹ nicht kenne und eigentlich kaum viel mehr davon weiß, als den Titel und was man so hier und da davon hört.« (Arnold Schönberg, *Der lineare Kontrapunkt*, datiert auf Anfang Dezember 1931 [hier 3. Dezember 1931], T35.22 im Archiv des ASC; vgl. den englischsprachigen Abdruck in: SI 1975, S. 289–295, hier S. 291.) Schönberg merkte hier weiterhin an, daß er den Begriff des linearen Kontrapunkts allein vor dem Hintergrund seiner eigenen Theorie interpretierte.

37 Dies war durchaus eine internationale Tendenz; vgl. etwa Theodore Chanler, *Form is Line*, *Modern Music* 22/1 (1944), S. 21–22.

38 »Linearer Kontrapunkt – Lineare Polyphonie – Diese beiden Ausdrücke – einer von beiden stammt von Prof. Curth, der andere von seinen Nachbetern – bilden eine der Grundlagen der heutigen Musiktheorie. – Ich kenne wenig Ausdrücke, die ebenso hohl und leichtfertig sind, wie diese und es gibt viele: zB. Gelockerte Harmonie, oder aufgelockerte und dgl. – Ich nehme an, daß Curth Lin. Polyphonie gesagt hat.« (Arnold Schönberg, *Linearer Kontrapunkt – Lineare Polyphonie*, o. D. [1931], T35.36 im Archiv des ASC; vgl. den englischsprachigen Abdruck in: SI 1975, S. 295–297, hier S. 295.)

künstlerischen Grundprinzip des »zusammenhangsvollen Gegensatzes« genügen. Schon aus etymologischen Gründen könne also mit dem Begriff Kontrapunkt nur und »unter allen Umständen ... die Beziehung zweier oder mehrerer Reihen aufeinander« benannt werden.³⁹

Jedoch liegen – und auch hier kommt ein Reflex auf die theoretischen Implikationen der Zwölfton-Methode zum Ausdruck – die möglichen Verhältnisse innerhalb einer Komposition bereits in der Grundgestalt des verwendeten Materials beschlossen; diese wiederum kann in herkömmlichen Formen als Thema auftreten. Das Thema in der Kontrapunktik stellt dergestalt eine komprimierte Form des zugrundeliegenden Gedankens dar, in der die späteren Verarbeitungsmöglichkeiten bereits enthalten sind. Die »Methode der Darstellung« im Kontrapunkt (also das Prinzip der Abwicklung) wird in »Lagenveränderungen« der Ausgangsstellung erblickt, womit Schönberg das als »Permutation« beschriebene Verhältnis der Stimmführung meint.

Hier ist nun endgültig nicht mehr die Einzelstimme und ihr »Entwicklungsbedürfnis« im Zentrum der Betrachtung, sondern das Verhältnis mehrerer Stimmen zueinander. Damit stellt sich die Frage nach dem von Schönberg zwanzig Jahre vorher so emphatisch vorgetragenen Begriff der »selbständigen Stimme«, der ja eben diesen Aspekt fokussiert hatte. Die Definition dieses Begriffs wird nunmehr auf wesentlich differenziertere Art vorgetragen. Hier heißt es demzufolge: »*Selbständigkeit* der Stimmen ist nicht bloß so aufzufassen, daß sie nach ihrem horizontalen Verlauf von einander nicht abhängen.« Damit werden zunächst verschiedene Identitäts- bzw. Ähnlichkeitsverhältnisse ausgeschlossen: längere Parallelbewegung, die Verwendung des gleichen Motivs bzw. dessen gleichartige Entwicklung, rhythmische Konformität und ähnliche Verlaufsform. Weiterhin wäre von wirklich selbständigen Stimmen auch harmonische Unabhängigkeit zu fordern: Sie dürften nicht auf die gleiche Harmonie zu beziehen sein, sollten statt der herkömmlichen Harmonien im Zusammenklingen möglichst Dissonanzen ergeben; weiterhin sollten sie keine gleichförmigen Gliederungsformen aufweisen und somit keine Kadenzen oder ähnliche konventionelle Möglichkeiten der Zusammenfassung anstreben. Derart »linear« konzipierte Stimmen, die nur ihrem jeweils eigenen Entwicklungsmuster folgen, werfen in ihrem Zusammenklingen verschiedene Fragen auf: bezüglich des inneren Zusammenhangs, der Deutung der jeweils entstehenden Zusammenklänge und der Motivation ihres mehrstimmigen Auftretens überhaupt.

In der Disposition für ein Kontrapunkt-Lehrbuch vom 24. November 1931,⁴⁰ das aus der Auseinandersetzung mit dem Begriff des »linearen Kontrapunkts« resultierte, tritt folgerichtig neben die Betrachtung der Einzelstimme stets die Beschreibung des Satzgefüges. Anders als in den vorangegangenen Schriften legt Schönberg aber nunmehr großes Gewicht auf die Feststellung, daß die »Stimmführungskunst als selbständiges Handwerk« aufzufassen sei. Damit ist der Weg geebnet hin zu den verstärkt als

39 Schönberg, *Linearer Kontrapunkt – Lineare Polyphonie* (Anm. 38), S. 5 des Manuskripts.

40 Arnold Schönberg, *Disposition eines Lehrbuchs des Kontrapunkts*, datiert auf den 24. November 1931, T35.19 im Archiv des ASC.

Propädeutikum auftretenden Lehrwerken der amerikanischen Zeit, die darauf abzielen, entsprechendes Handwerkszeug zur Verfügung zu stellen und in denen die Konzeption einer einheitlichen Kompositionslehre – die Prägung aller früheren Entwürfe – zunächst in den Hintergrund tritt.

Die Pointe seines Lehrsystems verschiebt sich damit weg von der »Erfindung von Stimmen« hin zur »Erfindung von Folgen von Zusammenklängen«. Wie die in etwa zeitgleich erfolgende, intensive Beschäftigung mit Bachs Kontrapunkt unter Postulierung einer dort anzutreffenden Gleichbehandlung von Konsonanz und Dissonanz belegt, war es Schönberg dabei nicht primär darum zu tun, etwaige Regeln für mögliche Zusammenklänge aufzustellen. Vielmehr ging es ihm darum, einer gespürten Bedenkenlosigkeit im Umgang mit den Harmonien entgegenzutreten, die sich auf Kurth (und – wie Schönberg meinte – sein eigenes Diktum, daß die »Harmonie nicht zur Diskussion« stünde) berief. Entsprechend steht – und dies wurde oftmals übersehen – auch in Schönbergs eher propädeutisch gehaltenen Kontrapunkt-Lehrwerken die bereits im älteren Kontrapunkt vermutete, bewußte Erschließung von neuartigen Zusammenklangsmöglichkeiten (von Dissonanzen also) und die Lehre von den tonalen Zusammenhängen (insbesondere Modulationen) im Zentrum des Kursus. Wie verschiedene Fragmente belegen, plante Schönberg in seinen letzten Lebensjahren auch, sich wieder verstärkt der »Contrapuntal Composition« zuzuwenden, die »Bach's Counterpoint« ebenso behandeln sollte wie »Counterpoint in Homophonic Music«. ⁴¹ Dort ist Schönberg wieder bei seinem Ausgangspunkt angelangt: der Frage nach dem Prinzip der kontrapunktischen Komposition, die nun aber dezidiertmaßen unter Berücksichtigung historischer Zusammenhänge beantwortet werden sollte.

⁴¹ Vgl. hierzu die von Leonard Stein als »Appendix B« beigefügten Dokumente in: Schoenberg, *Preliminary Exercises in Counterpoint*, S. 224 f.

»Tonal problem«.

Zu einem historisch-systematischen Analysemodell

VON MURRAY DINEEN

In diesem Text unternehme ich den Versuch, den Begriff »tonal problem« zu definieren. Ein musikalisches Werk stellt dem Analytiker im wesentlichen rhythmische, metrische, kontrapunktische oder formale Probleme. Ich werde mich im folgenden auf die Tonalität betreffende Probleme konzentrieren, die ich im Anschluß an Patricia Carpenter mit »tonal problems« bezeichne.¹ Bei meiner Begriffsdefinition beziehe ich mich ausschließlich auf die Schriften Arnold Schönbergs und Patricia Carpenters.

Schönberg selbst hat den Begriff, um den es hier geht, so nicht verwandt. Er sprach statt dessen von »Problemen der Harmonik«.² Die »Probleme der Harmonik« sind für Schönberg tatsächlich aber »Probleme der Monotonalität«. Für ihn gibt es eine wesentliche Bestimmung aller Töne eines musikalischen Werkes, die er mit »monotonicity« bezeichnet: Alle Töne beziehen sich auf *ein* einziges tonales Zentrum. Es gibt in einem Werk nur *eine* Tonalität. Ausweichungen in neue Tonarten sind gewissermaßen Gebietserweiterungen einer zugrundeliegenden einheitlichen Tonalität.

In der kompositorischen Praxis aber sind nicht alle »monotonalen« Verhältnisse gleich: Manche Töne und Klänge entziehen sich dem tonalen Zentrum. Dabei entsteht das »tonal problem«, um das es im folgenden gehen soll.

Schönberg schreibt:

»jeder Akkord, der sich an die I. Stufe reiht, muß als Abschweifung vom Hauptton von der Tonart ablenken. Nur durch eine bestimmte Gruppierung ist es möglich, dieser Ablenkung Herr zu werden und zum Hauptton zurückzuführen. So liegt in jedem noch so kleinen harmonischen Sätzchen ein Problem: das Abirren vom und wieder Zurückfinden zum Hauptton.«³

1 Vgl. Patricia Carpenter, *Grundgestalt as Tonal Function*, *Music Theory Spectrum* 5 (1983), S. 15–38; dies., *Musical Form and the Musical Idea. Reflections on a Theme of Schoenberg*, Hanslick and Kant, in: Edmond Strainchamps/Maria Rika Maniates (Hg.), *Music and Civilization. Essays in Honor of Paul Henry Lang*, New York (W.W. Norton) 1985, S. 394–427; dies., *Aspects of Musical Space*, in: Eugene Namour/Ruth A. Solie (Hg.), *Explorations in Music, the Arts and Ideas. Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, Stuyvesant, NY (Pendragon Press) 1988, S. 341–374; dies., *Music Theory and Aesthetic Form*, in: Richard S. Park/Gary Tucker (Hg.), *Music Theory Canada 1990. Selected Essays* (Studies in Music from the University of Western Ontario 13), London, Ontario 1991, S. 21–47; dies., *A Problem in Organic Form: Schoenberg's tonal body*, *Theory and Practice* 13 (1988), S. 31–63; dies., *Schoenberg's Philosophy of Composition*, in: Walter B. Bailey (Hg.), *The Arnold Schoenberg Companion*, Westport (Greenwood Publishing Group) 1998, S. 209–222; dies./Severine Neff (Hg.), *The Musical Idea and the Art, Logic and Technique of its Presentation. A Theoretical Manuscript by Arnold Schoenberg*, New York (Columbia University Press) 1995.

2 Arnold Schönberg, *Problems of Harmony* (1934), in: *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, Berkeley 1984, S. 268–287.

3 Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1922³, S. 153.

Ein »tonal problem« stellt sich oft zu Beginn eines Werkes: Es konkretisiert und löst sich in dessen Verlauf. Nach Schönberg entsteht ein Problem, wenn Töne oder Klänge Funktionen in unterschiedlichen Regionen der Tonalität einnehmen. Schönberg spricht von einem Prinzip der »Mehrdeutigkeit«, davon daß:

»jeder Akkord, seinen verschiedenen Neigungen entsprechend, vielfache Funktion haben kann, daß er somit nicht eindeutig ist und seine Bedeutung erst durch die Umgebung festgestellt wird.«⁴

Diese Mehrdeutigkeit erzeuge »Fliehkraft« oder »Zentrifugal«-Kräfte:

»Jeder Ton, der einem Anfangston hinzugefügt wird, macht dessen Bedeutung zweifelhaft. Wenn zum Beispiel G auf C folgt, kann das Ohr nicht sicher sein, ob dadurch C-Dur oder G-Dur, oder sogar F-Dur oder e-Moll ausgedrückt wird; und die Hinzufügung anderer Töne kann dies Problem klären oder nicht. Auf diese Weise wird ein Zustand der Unruhe, der Unausgewogenheit erzeugt, die fast das ganze Stück hindurch wächst und durch ähnliche Funktionen des Rhythmus weiter verstärkt wird. Die Methode, durch die das Gleichgewicht wiederhergestellt wird, scheint mir der eigentliche Gedanke der Komposition.«⁵

Ein »tonal problem« ist demnach ein Problem des Gleichgewichts innerhalb der Tonalität. Verhalten sich alle Töne eines musikalischen Werkes in ihrem Verhältnis zum tonalen Zentrum wie Stufen zur Tonika, dann existiert eine innere Ordnung – ein tonales Gleichgewicht. Der Begriff des »tonalen Gleichgewichts« impliziert, daß allen Tönen und Klängen jenseits des Grundtones bzw. der Tonika eine zentripetale Funktion zukommt: Sie streben zurück zum Ursprung. Wenn aber das Verhältnis zur Tonika mehrdeutig ist und zwei oder mehrere tonale Zentren möglich sind, ist das tonale Gleichgewicht erschüttert. Nach Schönberg wirken die Kräfte, die ein »tonal problem« hervorrufen, gegen das tonale Zentrum und sind zentrifugal. Man löst das Problem, indem man den zentrifugalen zentripetale Kräfte entgegensetzt. Diese Kräfte und Funktionen bestimmen die (eigentlichen) Verhältnisse zum tonalen Zentrum und setzen einen Klärungsprozeß in Gang. Das tonale Zentrum »fixiert« die Beziehungen und stellt dabei das Gleichgewicht wieder her.

Ein »tonal problem« hat formale Funktion: Es bewirkt die zentrifugale »Aufspaltung« des Werks. Für Schönberg ist vor allem das thematische Material zentral mit diesem Problem verbunden, da »ein Thema das Problem löst, indem es seine Konsequenzen zieht.«⁶ Ein »tonal problem« erst schafft die Form eines Werkes, in dem es die Einheit des initialen Zentrums in Teilgebiete aufspaltet. Diese Teile stehen untereinander und zum tonalen Zentrum in einem Spannungsverhältnis. Sie verbinden sich und lösen diese Spannung, indem sich im Werk schließlich das Verhältnis *aller* Töne zum tonalen Zentrum klärt.

4 A. a. O., S. 229.

5 Schönberg, *Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke*, in: ders., *Stil und Gedanke*, Frankfurt a. M. 1992, S. 51.

6 Schönberg, *Grundlagen der musikalischen Komposition*, Wien 1979, S. 49.

Patricia Carpenter hat aus diesem Schönbergschen Gedanken (dem sie den Namen »tonal problem« gab) eine Methode der Analyse entwickelt. Für Carpenter ist Tonalität von räumlicher Natur. Der Carpentersche tonale Raum wird durch Stufenverhältnisse definiert: »Tonality ... is a set of functions of scale degrees.«⁷ Im Falle eines »tonal problem« sind die Stufen mehrdeutig und klären ihre Funktion erst später. Im Sinne des musikalischen Raums heißt das, daß die problematischen Töne erst aus einer anderen Raumperspektive gesehen ihre Lösung erfahren.

Nach Carpenter sind dabei die Motive Träger der harmonischen Logik. Sie sind der eigentliche Motor der harmonischen Bewegung: »Harmony ... is the logic of music without its ›motor‹ or motive.«⁸ Carpenters Motive bestehen nur aus zwei oder drei Intervallen und sie haben immer Stufenfunktion. Sie hat das Verhältnis von Motiv als Stufenfunktion zum tonalen Umfeld aufgezeigt und die Relation von Motiv und Monotonalität erklärt. Intervalle als Stufenfunktionen werden zu Motiven eines Themas kombiniert. Carpenter definiert nach Schönberg das Thema als Hypothese bzw. als Annahme mit logischen Konsequenzen. Schönberg schreibt:

»Ein Thema dagegen sieht eher einer wissenschaftlichen Hypothese ähnlich, die nicht ohne einige gelungene Versuche, ohne Darbietung von Beweisen, überzeugen kann.«⁹

Die zentrifugalen Funktionen mehrdeutiger Töne oder Akkorde schaffen ein »tonal problem«. Sie implizieren ein falsches tonales Zentrum. Um das Problem zu lösen, müssen die zentrifugalen Momente des Tonsatzes im Begriff der Modulation als zentripetale interpretiert und auf das wahre tonale Zentrum bezogen werden. Carpenter beschreibt diesen Prozeß der ›Zentripetalisierung‹ als Integration der Zentrifugalkräfte in das Konzept der Monotonalität.

Patricia Carpenter folgend habe ich zwei Konzepte entwickelt:¹⁰ Das erste nenne ich den »doppelten Weg« oder die »doppelte Zielrichtung«. In der Analyse des Liedes *Erwartung*, op. 2, Nr. 1 in Es-Dur von Schönberg habe ich die »doppelte Zielrichtung« dargestellt:

7 Carpenter, *Grundgestalt as Tonal Function* (Anm. 1), S. 17.

8 A. a. O., S. 16.

9 Schönberg, *Grundlagen* (Anm. 6), S. 49.

10 Vgl. P. Murray Dineen, *Schoenberg's Logic and Motor. Harmony and Motive in the ›Capriccio‹, no. 1 of Fantasien op. 116, by Johannes Brahms*, GAMUT 10 (2001), S. 3 ff., ders., *Schoenberg's Viennese Tuition. Viennese Students, and the Musical Idea*, in: *Arnold Schönberg Wiener Kreis. Arnold Schoenberg's Viennese Circle*. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, hg. v. Christian Meyer, Wien 2000, S. 218–226; ders., *The Contrapuntal Combination: Schoenberg's Old Hat*, in: Christopher Hatch/David W. Bernstein (Hg.), *Music Theory and the Exploration of the Past*, Chicago 1993, S. 435–448; ders., *From the Gerald Strang Bequest in the Arnold Schoenberg Institute: Documents of a Learning*, in: *Theory and Practice* 18 (1992/93), S. 109–125; ders., *Schoenberg's Concept of Neutralization*, in: *Theoria* Vol. 2 (1987), S. 13–38.

Sehr langsam (♩)

Aus dem meer-grü-nen Tei - che ne - ben der ro - ten Vi - la

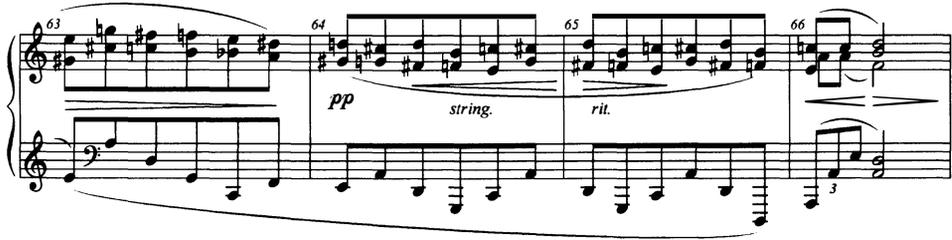
sin - ken. Und er küßt sie,

etwas zurückhaltend **18 steigernd**

Bsp. 1, Arnold Schönberg, *Erwartung*, op. 2, Nr. 1, T. 1 f.; T. 17 f.

Im ersten Takt gibt es die mehrdeutigen Töne *ces*, *es*, *ges* und *a* (Bsp. 1a). Diese Töne haben keine primär diatonische Funktion im tonikalen Bereich: Sie wirken zentrifugal und sind »problematisch«. Das tonale Problem dieser Stelle ist es, die korrekte »zentripetale« Stufenfunktion dieses Klanges zu bestimmen. Bis zu Takt 17 gibt es harmonische Ausweichungen nach C, G, D und A. In Takt 17 schließlich (Bsp. 1b) erscheint der Dominantseptakkord der E-Tonalität. Dieser Dominantseptakkord ist aber der problematische Akkord des ersten Taktes in erharmonischer Schreibweise. Am Ende von Takt 17 sind zwei Fortsetzungen möglich. Es gibt zwei »Zielrichtungen«: In der enharmonischen, »zentrifugalen« Schreibweise (*b-dis-fis-a*) führt der Klang weiter zur E-Tonalität. In seiner zentripetalen Schreibweise als übermäßiger Quintsextakkord *ces-es-ges-a* führt der Akkord über einen kadenzierenden Quartsextakkord zurück zur Tonika. In Takt 18 klärt sich somit die Funktion der problematischen Töne des ersten Taktes: Als übermäßiger Quintsextakkord im engeren Tonika-Bereich, nicht etwa als Dominantseptakkord des neapolitanischen *Fes*- oder *E*-Bereichs. Die zentripetale Reintegration der Töne löst das »tonal problem«.

Ein zweites, neues Konzept ist es, die historische Entwicklung eines »tonal problem« zu verfolgen. Man kann in den Werken unterschiedlicher Komponisten Probleme finden, die es ermöglichen die Werke untereinander zu vergleichen. Das *Intermezzo* op. 116, Nr. 2 von Brahms beispielsweise hat ein »tonal problem«, das mit dem aus Schönbergs op. 2, Nr. 1 vergleichbar ist.



Bsp. 2, Brahms, *Intermezzo* op. 116, Nr. 2, T. 63 ff.

Im Brahms'schen *Intermezzo* gibt es eine Reihe von Dominantseptakkorden vergleichbar denen in Schönbergs Lied. Auch hier gibt es ein Moment der doppelten Zielrichtung: In zentrifugalem Sinn kann man den letzten Akkord des Taktes 63 als *f-a-es* begreifen, als Dominantseptakkord des neapolitanischen Bereichs, als *f-a-dis* hat er die Funktion eines übermäßigen Sextakkordes. Wie in Schönbergs Lied ist der übermäßige Sextakkord auch bei Brahms die zentripetale Lösung des initialen »tonal problem«, das durch die Konfrontation von *f* und *dis* in den Takten 2 und 3 hervorgerufen wurde. Viele Komponisten haben diese Konstellation genutzt, jeder in einer eigenen Weise. Es gibt *Gattungen* von »tonal problems«, so wie hier die des übermäßigen Sextakkordes.

Patricia Carpenter hat den Begriff der »Idee« in Zusammenhang mit der Hanslick'schen Unterscheidung von Inhalt und Gehalt gebracht, oder in ihrer Terminologie: von »content« und »substance«. ¹¹ Musikalischer Inhalt ist für sie der tonale ›Stoff‹ bzw. Tonalität. Musikalischer Gehalt ist Einheit.

Inhalt und Gehalt – Tonalität und Einheit – drücken sich in (musikalischen) Ideen aus. Als Inhalt gründet die Idee in Tönen und Stufenfunktionen. Als Gehalt zielt die Idee auf die Einheit in der Lösung des »tonal problem« – auf die Wiederherstellung des Gleichgewichts. Für Schönberg sind Gleichgewicht und problematischer Konflikt die zentralen Ideen eines musikalischen Werks.

In Sinne von Nähe und Ferne der Töne eröffnet das »tonal problem« einen musikalischen Raum der Möglichkeiten. Fred Lerdahl hat den musikalischen Raum als »die Nähe und die Ferne oder den Abstand zwischen den Tönen, die den Hörer dazu bringen, tonale Stücke zu hören«, ¹² definiert. Das analytische Konzept des »tonal problem«, insbesondere die »doppelte Zielrichtung« zeigt uns einen Weg, über den musikalischen Raum nachzudenken.

(deutsch vom Autor und Ludwig Holtmeier)

¹¹ Vgl. dazu Carpenter, *Musical Form and Musical Idea* (Anm. 1).

¹² Fred Lerdahl, *Tonal Pitch Space*, *Music Perception* VI/35 (1988), S. 343.

Aufklärung der Musik

Die Kategorie des Faßlichen in Krisensituationen der Moderne

VON KARSTEN MACKENSEN

In einem Kommentar zu *Diderot's Versuch über die Malerei* bemerkt Johann Wolfgang Goethe 1799 in der Zeitschrift *Propyläen*:

»Die Menge begreift die Harmonie und die Wahrheit der Farben eben so wenig als die Ordnung einer schönen Zusammensetzung. Freilich werden beide nur desto leichter gefaßt, je vollkommener sie sind, und diese Faßlichkeit ist eine Eigenschaft alles Vollkommenen in der Natur und der Kunst, diese Faßlichkeit muß es mit dem Alltäglichen gemein haben; nur daß dieses reizlos, ja abgeschmackt sein kann, Langeweile und Verdruß erregt, jenes aber reizt, unterhält, den Menschen auf die höchsten Stufen seiner Existenz erhöht, ihn dort gleichsam schwebend erhält und um das Gefühl seines Daseins so wie um die verfließende Zeit betriegt.«¹

Damit resümiert er am Ende des Jahrhunderts noch einmal eine zentrale Forderung klassizistischer Ästhetik, die sich explizit und implizit seit ihrer Etablierung im ästhetischen Diskurs Vorstellungen vom Unüberschaubaren, Unbegreiflichen und Unendlichen entgegenstellt. Dagegen nobilitiert Johann Friedrich Reichardt 1784 die Musik Georg Friedrich Händels zum Paradigma des Erhabenen, wenn er über eine Aufführung des Oratoriums *Judas Maccabaeus* berichtet:

»Aber ich hörte auch noch nie die Zaubertöne jenes Herzensbezwingers; hörte es nie, wie seine gewaltigen Harmonien die Seelen der Zuhörer mit Furcht vor nahem Donner erfüllen; wie sie ihnen vor Schrecken die Gebeine zittern und das Blut erstarren machen; und wie wieder reine, himmlische Harmonien die Seelen beruhigen, und süßser lieblicher Gesang Ruhe und Wonne in die Herzen giesset, und die Augen mit Thränen der süssesten, edelsten Freude erfüllen.«²

Mit dem Erhabenen ist jenes Gegenmodell zum Faßlichen benannt, das es als dessen Komplement ebenso mit konstituiert, wie es in einer dialektischen Verschränkung erst durch das Faßliche zu seiner vollen Entfaltung gebracht wird. Erhabene, irrationale und durch das Wort nicht mehr zu bändigende Wirkung zu zeitigen, ist der Musik erst da möglich, wo sie von außermusikalischer Fundierung sich – absolut – gelöst

1 Johann Wolfgang Goethe, *Diderot's Versuch über die Malerei*, übersetzt u. mit Anmerkungen begleitet, in: Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Bd. 1.45, Weimar 1900, S. 245–322, hier S. 292 f.

2 Johann Friedrich Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend. An seine Freunde geschrieben*, Erster Theil, Frankfurt/Leipzig 1774, S. 83.

und ihre Autonomie als zweite Natur zu unmittelbarer Wirksamkeit gebracht hat. Diese Autonomie wächst ihr aus der Natur des Faßlichen zu.

Nun ist Faßlichkeit eine zentrale Kategorie in den Vorträgen, die Anton Webern von Februar bis April des Jahres 1933 vor einem ausgewählten Publikum in einer Wiener Privatwohnung über den *Weg zur Neuen Musik* hält. Über die Bedeutung des Faßlichen für Webern kann kein Zweifel bestehen; prononcierter als bei seinem Lehrer Arnold Schönberg, von dem er die Kategorie übernimmt, avanciert sie bei ihm zum obersten Gesetz der Musik. Daß er dies gerade zu jenem Zeitpunkt in solch nachdrücklicher Weise hervorhebt, ist angesichts der Krise, in der sich die moderne Gesellschaft befand, kein Zufall. Ohne an dieser Stelle den Versuch zu unternehmen, Weberns politische Haltung vor und in der Zeit des deutschen und österreichischen Nationalsozialismus im Detail auszuleuchten,³ steht doch fest, daß ihn die Ereignisse mittelbar durch die manifeste Bedrohung seines Lehrers und Freundes Arnold Schönberg und unmittelbar in seiner Identität als Künstler tangierten. Zehn Tage nach der sogenannten Selbstausschaltung des österreichischen Parlaments und nur neun Tage vor dem deutschen Ermächtigungsgesetz⁴ benennt Webern in seinem Vortrag vom 14. März 1933 die Rolle der Faßlichkeit als aufklärerische und rationale Instanz in aller Deutlichkeit:

»Ich weiß nicht, was Hitler unter Neuer Musik versteht –, aber ich weiß, daß für diese Leute das, was wir als solche bezeichnen, ein Verbrechen ist. Der Moment ist nicht ferne, daß man eingesperrt wird, weil man solche Sachen schreibt. ... Werden sie sich in letzter Stunde noch besinnen? – Wenn nicht, dann geht das Geistige dem Untergange zu. Nun sehen wir zu – in letzter Stunde gewissermaßen –, wie die von uns entwickelten Gedanken und Prinzipien der Faßlichkeit und des Zusammenhanges historisch sich aufrollen.«⁵

Diese letzte Stunde, von der Webern spricht, bedeutet mit dem Ende des Faßlichen das Ende der Aufklärung.

Die Kategorie der Faßlichkeit wird von Schönberg erstmals in dem im April 1917 begonnenen Manuskript über *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre* theoretisch expliziert, und zwar in einem Abschnitt, der als *Entwurf zur Disposition der ›Lehre vom Zusammenhang‹* überschrieben ist. Das Manuskript, obwohl ungeschlossen, stellt den ambitioniertesten und umfangreichsten musiktheoretischen Entwurf Schönbergs seit seiner Harmonielehre von 1911 dar und entsteht während der Zeit der Komposition an der *Jakobsleiter*, in der er Vorformen der späteren Rei-

3 Dies leisten die Beiträge in dem von Hartmut Krones hg. Band *Anton Webern. Persönlichkeit zwischen Kunst und Politik*, Wien u. a. 1999.

4 Vgl. Reinhard Kapp, *Weberns Politik*, in: Krones, *Anton Webern* (Anm. 3), S. 121–163, S. 133 f. Der Begriff »Selbstausschaltung« bezeichnet den Rücktritt der drei österreichischen Präsidenten, der den Staatsstreich von Bundeskanzler Dollfuß am 12. Februar 1934 ermöglichte.

5 Anton Webern, Vortrag v. 14. März 1933, in: ders., *Wege zur Neuen Musik*, hg. v. Willi Reich, Wien 1960, S. 20–24, hier S. 21.

hentechnik etabliert.⁶ Der Faßlichkeit gewährleistende und Form stiftende Zusammenhang ist Grundbedingung jedes musikalischen Kunstwerks. Dessen Einheit ergibt sich aus vielfältigen Binnenbezügen zwischen seinen formalen Bestandteilen stärker als aus einem irgend hermeneutisch zu ermittelnden musikalischen Ausdrucksgehalt. Ohne einen bestimmbareren Zusammenhang zwischen den einzelnen Bestandteilen eines Musikstücks, seien es Motive, Phrasen oder größere Formteile, ist das große Ganze, die einheitliche Form nicht herzustellen. Faßlichkeit ist etwas, das dann hinzutreten kann als eine »Forderung a) der *Mitteilungsbedürftigen* b) der *Aufnahmeslustigen*« und dient durchaus künstlerischer Abgrenzung: »Die Grenzen des Fasslichen sind nicht die Grenzen des Zusammenhangs. Der kann auch da sein, wo Fasslichkeit aufgehört hat. Denn es gibt Zshge, die hinter dem Bewusstsein liegen. Solche wirken dann eventuell auf besser Vor- und Ausgebildete.«⁷ Der Grad der Faßlichkeit, also mit anderen Worten der Begreifbarkeit der formalen Struktur eines Kunstwerks, ergibt sich aus der Komplexität der Bezüge, wobei dieser Konnex nicht linear ist. Ohne Zusammenhänge ergibt sich keine Form; was aber formlos ist, kann nicht begriffen werden. Ein Übermaß an Zusammenhängen hingegen kann zu einer Überkomplexität führen, deren Wahrnehmung als deterministisches Chaos sich nicht von der Wahrnehmung kontingenter Einzelelemente unterscheiden würde. Für Schönberg gewährleisten vor allem die Prinzipien der Wiederholung und der Ähnlichkeit (als wesentliche Voraussetzungen etwa der entwickelnden Variation) Zusammenhang und dessen Begreifbarkeit. Faßlichkeit gründet aber nicht alleine in derartigen Ordnungskategorien; mit der Idee des musikalischen Gedankens aktiviert Schönberg ergänzend eine Kategorie musikalischen Sinns. Musikalischer Zusammenhang ergibt sich aus der Kohärenz verschiedener oder ähnlicher Gedanken, die ihrerseits als Beziehung zwischen musikalischen Elementen begriffen werden: »Wenn man als Gedanken bezeichnen kann: die Herstellung von Beziehungen zwischen Dingen, Begriffen u. dgl. (also auch zwischen Gedanken), so ist beim musikalischen Gedanken eine solche Beziehung nur zwischen Tönen herstellbar und es kann nur eine musikalische Beziehung sein.«⁸ Der Zusammenhang zwischen solchen Gedanken dann muß faßlich sein: »Zwei Gedanken haben Zusammenhang, wenn in dem einen ein Teil des andern enthalten ist. ... Von dem Grade, in welchem vorhandene wesentliche oder unwesentliche Gemeinsamkeiten auffällig oder unauffällig benutzt oder herausgearbeitet sind, hängt die Fasslichkeit ab.«⁹ Eine wesentliche Rolle spielt dabei das Motiv als kleinster Träger einer musikalischen Sinneinheit: »Da sich als der kleinste Teil ... eines musikalischen Stückes dessen Motiv herausstellt, so wird im Allgemeinen das Vorkommen dieses klein-

6 Arnold Schönberg, *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre. Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*, ed. and with an introduction by Severine Neff, translated by Charlotte M. Cross and Severine Neff, Lincoln/London (University of Nebraska Press) 1994; vgl. Einleitung, S. XXV.

7 A. a. O., S. 8. Hervorhebungen im Original.

8 Arnold Schönberg, Undatiertes Manuskript ohne Titel, in: ders., *The Musical Idea and the Logic, Technique, And Art of its Presentation*, ed., transl., and with a commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff, New York (Columbia University Press) 1995, S. 425.

9 Schönberg, *Zusammenhang* (Anm. 6), S. 18.

sten Teiles in jedem grösseren als Unterpfand für das Zustandekommen von Fasslichkeit gelten dürfen.«¹⁰

Es ist diese Bestimmung von Faßlichkeit, auf die Webern in seiner Vortragsreihe rekurriert. Zweierlei scheint er hervorzuheben. Da ist zum einen eine auch bei Schönberg angelegte, aber hier zur vollen Entfaltung gebrachte Abkehr von jeder Ausdrucksästhetik zugunsten einer eher formal-strukturellen Bestimmung musikalischer Autonomie und zum anderen die Nobilitierung der Kategorie zum obersten musikalischen Gesetz. Während für Schönberg Faßlichkeit eine Vermittlungsform unabhängig von den vermittelten Ausdrucksinhalten bleibt, wird sie, wie Joachim Noller bemerkt hat,¹¹ für Webern selbst zur ästhetischen Qualität. Und zwar zu einer totalen, umfassenden Qualität, die noch einmal, wie schon im achtzehnten Jahrhundert, die Identität einer durch Kunst geschaffenen zweiten Natur als Unmittelbarkeit und Natur behauptet. Sowohl im achtzehnten wie im zwanzigsten Jahrhundert stellt sich Faßlichkeit als Indikator einer gesellschaftlichen Krisensituation dar, deren Bewältigung sie dienen soll.

Nachdem der Begriff »Faßlichkeit« bereits seit dem siebzehnten Jahrhundert bekannt ist, wird er erst 1755 in den musikästhetischen Diskurs eingeführt und zwar an höchst bezeichnender Stelle durch den Lübecker Kantor Caspar Ruetz. Dieser mischt sich mit einem unscheinbar wirkenden Beitrag in die Diskussion um das Naturnachahmungskonzept Charles Batteux' ein und schreibt in Friedrich Wilhelm Marpurgs *Historisch-Kritischen Beyträgen*: »Wie man saget, daß einem eine Rede nicht gefalle, die man nicht begreift, so kann auch eine Musik, die unsere Faßlichkeit übersteiget, und da weder Gehör noch Einbildungskraft dem Musico nachfolgen kann, unsre Herzen nicht rühren.«¹² Damit wird hier Faßlichkeit zunächst nicht als Eigenschaft der Musik, sondern als Erkenntnisvermögen des Menschen begriffen, dem die Musik, und das heißt vor allem ihre technisch-formale Faktur, angemessen sein muß. Die Kritik am Kunstideal der Naturnachahmung impliziert bei Ruetz bereits latent eine Formästhetik absoluter Musik. Das Faßliche ist dabei in der Vielschichtigkeit seiner Bedeutungsnuancen besonders geeignet, als Paradigma einer vernünftigen, gleichsam aufgeklärten Musik zu fungieren. Der Begriff spiegelt einerseits die Komplementarität von *ratio* und *sensus*: aus dem sinnlich Ge-Griffenen, der bloßen Perzeption, wird erst durch rationale Durchdringung das Be-Griffene, die Apperzeption. Gleichwohl beinhaltet die seit der Jahrhundertmitte virulente Faßlichkeitskonzeption weniger ein Erklären der Musik, sondern eher das – offensichtlich stark intuitive – Erfassen musikalischer Strukturen und musikalischen Ausdrucks. Faßlichkeit verlangt darüber hinaus nach Agieren auf vertrautem Terrain, in Räumen, die Vertrauen zulassen, im Übersichtlichen, im eindeutig Begrenzten. Denn auch diese psycho-soziale Komponente

10 A. a. O., S. 24.

11 Joachim Noller, *Faßlichkeit—Eine kulturhistorische Studie zur Ästhetik Weberns*, Archiv für Musikwissenschaft 43, Nr. 3 (1986), S. 169–180, insb. S. 171.

12 Caspar Ruetz, *Sendschreiben eines Freundes an den andern über einige Ausdrücke des Herrn Batteux von der Musik*, in: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, hg. v. Friedrich Wilhelm Marpurg, Berlin 1755, S. 273–311, S. 298.

des Vertrauten spielt in den Begriff hinein. In einer Übersetzung von Charles Avisons *Essay on musical Expression* verwendet Johann Joachim Eschenburg 1775 bezeichnenderweise den Begriff des Faßlichen, wenn er eine Passage über »those agreeable and familiar airs«¹³ wiedergibt. Hier wird die Bedeutung von Faßlichkeit in der Musik als Evozierung eines immer bereits Vertrauten, eines Selbstverständlichen und Natürlichen explizit gemacht – bestimmt nicht zufällig im Kontext dieser für die englische Instrumentalmusikästhetik höchst wichtigen Schrift Avisons.

Tatsächlich arbeitet die Idee des Faßlichen im achtzehnten Jahrhundert mit der voraussetzungslosen Vertrautheit eines stets schon Bekannten, des nicht Überraschenden, des Identischen, das aber in einem Prozeß gesellschaftlich-musikalischer Selbstindoktrination als Natürliches erst erlernt wird.¹⁴ Denn in dem Maße, in dem etablierte rhetorisch-musikalische *topoi* an Bedeutung verlieren und in dem Musik nicht mehr mittels konventioneller Zeichen etwas ihr Äußerliches darstellt, sondern selbst zum – zumindest vermeintlich – unmittelbar verständlichen Ausdruck von Empfindung promoviert wird, muß sie ein neues Vokabular an natürlichen und jedem verständlichen Ausdrucksmitteln entwickeln. Diese musikalischen Gestaltungsmittel richten sich nach dem menschlichen Fassungsvermögen. Bereits René Descartes hatte zwei-, vier- und achttaktige musikalische Gebilde als besonders übersichtlich erkannt: sie ließen sich »leichter erfassen«.¹⁵ Die Entwicklung der musikalischen Periode in den Melodielehren von Joseph Riepel und Johann Mattheson dann greift auf dieses Modell zurück. Durch den Rekurs auf vom Text unabhängige Momente, insbesondere das Prinzip der Wiederholung, kann die periodisch gegliederte Melodie schließlich selbst zu einem musikalischen Bedeutungsträger werden, kann Ausdruck eines Gedankens, ja zu diesem Gedanken selbst werden. In dem Maße, in dem die Form musikalischer Gestaltung deutlicher und nachvollziehbarer sich präsentiert, wird auf die tatsächliche textlich-begriffliche Deutlichkeit zugunsten des nun so genannten musikalischen Gedankens verzichtet. Die Formulierung dieser Vorstellung erfolgt zeitnah zu der Etablierung von Faßlichkeit im musikästhetischen Diskurs. Es ist der Berliner Advokat Christian Gottfried Krause, der in seiner Abhandlung *Von der musikalischen Poesie* 1752 das Augenmerk auf überschaubare und funktional in ein Ganzes eingebundene musikalische Partikel richtet und als musikalische »Gedanken« von der Last der Begrifflichkeit zu befreien vermag.¹⁶ Das Motiv wird zum kleinsten musikalischen Bedeutungsträger innerhalb der einheitlichen Melodie. Musikalische Periodik kann von hier aus, vom gesicherten Ort faßlicher, einheitlicher, geschlossener und einfacher Gestaltung, ihr Eigenrecht, ihre Autonomie erlangen und ausbauen. Solche Autonomie erlaubt einen ganz neuartigen, begrifflich absichtsvoll unscharfen Ausdruck in

13 Charles Avison, *An Essay on Musical Expression*, London 1752, S. 73. Hervorhebung v. K. M.

14 Vgl. ausführlicher hierzu Karsten Mackensen, *Simplizität. Genese und Wandel einer musikästhetischen Kategorie des 18. Jahrhunderts* (= Musiksoziologie, Bd. 8), Kassel 2000, S. 224 ff.

15 Vgl. Renatus Descartes, *Leitfaden der Musik* (Amsterdam 1656), hg., ins Deutsche übertragen u. m. Anm. versehen v. Johannes Brockt (Texte zur Forschung, Bd. 28), Darmstadt 1978, S. 7.

16 Vgl. Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785* (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, Bd. 24), Tübingen 1998, S. 86 f.

sich deutlich zu erkennen gebenden musikalischen Strukturen. Erst vor dem Hintergrund dieser schließlich eingeführten Logik universell verstehbarer musikalischer Abläufe, die von der Angst vor dem Unerwarteten, Gewagten oder Devianten entlastet sind, erschließt sich die Möglichkeit der Darstellung des Charakteristischen, Großen, Erschreckenden oder sogar Häßlichen. Dies als Abweichung von dem als »natürlich« eingübten Modell. Erst die Etablierung einer Faßlichkeit der Musik verhilft ihr im achtzehnten Jahrhundert zu jenen erhabenen, irrationalen Wirkungen, denen sich das aufklärerische Denken entgegensperrt.

Weberns Verständnis von Faßlichkeit leistet bestimmten Auswirkungen der zuvor kurz skizzierten Entwicklung durch eine radikale Wiederaufnahme der Denkform Widerstand. Er rekurriert unausgesprochen auf den aufklärerisch-rationalen Kern der Kategorie und versucht noch einmal, den unkontrollierten, undurchschaubaren und massenhaften Wirkungen der Musik ein gleichermaßen elitäres¹⁷ wie universelles Modell einer natürlichen Ordnung und einer in Worte faßbaren Rationalität der Musik entgegenzusetzen. Weberns wesentliche Anknüpfungspunkte an das achtzehnte Jahrhundert und damit Ausgangspunkte seiner höchst zeitgemäßen Überlegungen sind dabei die Einheit in der Mannigfaltigkeit, die Deutlichkeit des musikalischen Gedankens und die Verschmelzung von schaffender und geschaffener Natur im einer naturgesetzartigen Ordnung folgenden Kunstwerk. Der totale Anspruch, der Wahrheitsanspruch, den aufklärerische Musikästhetik in selbstlegitimatorischer Absicht gegenüber anderen Entwürfen ins Feld führt, und der sich im Verdikt gegen das Überflüssige, Zeitverschwendende und Unmoralische stark figurierter Musik artikuliert, bestimmt dabei Weberns Konzept grundlegend. Nicht nur ist Faßlichkeit ein oberstes Gesetz der Musik,¹⁸ sondern es existiert eine – und zwar *genau eine* – »gesetzmäßige Natur« der Musik »in bezug auf den Sinn des Gehörs«, wie er in Analogiebildung zu Goethes Farbenlehre formuliert.¹⁹ Für Webern steht fest, »daß die Dinge, von denen in der Kunst im allgemeinen die Rede ist, mit denen sie zu tun hat, nichts ›Ästhetisches‹ sind, sondern daß es sich da um Naturgesetze handelt, daß alle Betrachtungen über Musik nur in diesem Sinne erfolgen können.«²⁰ Der Naturbegriff, den Webern solchermaßen ins Zentrum seiner Überlegungen stellt, ist ebenso problematisch bzw. widersprüchlich wie der im achtzehnten Jahrhundert als *tertium comparationis* fungierende Naturbegriff. »Natur« kann stets, je nach Standpunkt, in verschiedener Weise instrumentalisiert werden. Panajotis Kondylis hat darauf hingewiesen, daß der Begriff im achtzehnten Jahrhundert »Waffen an allen Fronten«²¹ liefert. Politisch Konservative wie Progressive vermögen ihn als Legitimationsinstanz zu nutzen, wenn seine jeweils als »richtig« vertretene Interpretation »einen konkreten, konkrete

17 Vgl. hierzu Albrecht Riethmüller, *Hermetik, Schock, Faßlichkeit. Zum Verhältnis von Musikwerk und Publikum in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Archiv für Musikwissenschaft 37, Nr. 1 (1980), S. 32–60.

18 Webern, Vortrag v. 7. März 1933, in: ders., *Wege zur Neuen Musik* (Anm. 5), S. 17–20, hier S. 18.

19 Webern, Vortrag v. 20. Februar 1933, a. a. O., S. 9–13, hier S. 11.

20 A. a. O.

21 Panajotis Kondylis, *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, München 1986, S. 350. Vgl. auch den gesamten Abschnitt S. 342–356.

Herrschaftsverhältnisse implizierenden Moralkodex«²² nach sich zieht. Weberns Argumentationsstrategie muß auf zweierlei zielen: Erstens muß er den politisch korrekten Naturbegriff seiner Zeit in Frage stellen, der eine dem wie auch immer bestimmten gesunden Volksempfinden nicht genügende Kunst als »entartet« bezeichnet; darüber hinaus muß er zweitens gerade für diese – seine – Kunst Natur als letzte Begründungsinstanz reformulieren. Dies scheint kein leichtes Unterfangen. Es ist bezeichnend für das Dialektische der Aufklärung, daß Faßlichkeit auch bereits im achtzehnten Jahrhundert zum Zwecke der Volksaufklärung aus einer totalitär anmutenden Vorstellung vom besseren (aufgeklärten) Menschen indoktrinierend eingesetzt wird.²³ Nicht unvergleichbar wirken in dieser Hinsicht die Versuche der Reichsjugendführung in der NS-Zeit, über die Hitlerjugend eine neue, in der Volksmusik verwurzelte Art der Musik als Basis für eine neue Kunstmusik zu installieren.²⁴ Pseudowissenschaftlich fundiert und rassentheoretisch ergänzt wird die Suche nach dem wahren Deutschtum in der Musik – das etwas mit Wahrheit, Mut und Tiefsinnigkeit zu tun haben muß – bekanntlich durch die zeitgenössische Musikforschung.²⁵ Freie Atonalität oder Zwölftontechnik schließen sich mit solchen Vorstellungen aus: »Uns Nordeuropäern ist ... die Durtonleiter und das Durmolltonale System eine rassische Ureigentümlichkeit unseres Musikdenkens, von der wir einzig durch Preisgabe unseres innersten Wesens grundsätzlich abzugehen vermögen, so viele Erweiterungen von dieser Grundlage aus übrigens denkbar und tragbar sein können.«²⁶ Unterstützung gewährt Webern beim Versuch des Beweises der Naturgesetzmäßigkeit avancierter Musik die aufklärerische Vorstellung der beständigen Vervollkommnung von Kunst. Gerade für den Bereich der Musik war innerhalb der *Querelle des anciens et des modernes* der Gedanke von der Überlegenheit der Antike leicht von der Hand zu weisen.²⁷ Dem wurde eine konsequente und kontinuierliche Weiterentwicklung des musikalischen Materials entgegengestellt. Es ist bezeichnend für Weberns unhistorische Argumentationsweise, wenn er hinsichtlich dieser scheinbar zwangsläufigen Entwicklung das Anstreben von Faßlichkeit als über die Jahrhunderte, ja Jahrtausende währende Leitidee annimmt. Dadurch gelingt es ihm beiläufig, zusätzlich zur Legitimation durch Natur eine Legitimation seines modernen Komponierens aus der Tradition zu gewinnen, also auch hier eine wichtige Argumentationsfigur seiner musikalisch-politischen Gegner zu übernehmen und sie gegen ihre Intentionen zu wenden. In der physikalischen Natur

22 A. a. O., S. 347.

23 Vgl. Mackensen, *Simplizität* (Anm. 14), S. 238 ff.

24 Vgl. Michael Meyer, *The Politics of Music in the Third Reich*, New York (Lang) 1991, S. 286 f.

25 Stellvertretend für die jüngere Forschung zu dieser Problematik hier nur der Verweis auf Pamela M. Potter, *Die deutscheste der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*, Stuttgart 2000; vgl. insb. den Abschnitt S. 251 ff.

26 Hans Joachim Moser, *Geschichte der deutschen Musik*, Bd. 2.2: *Vom Auftreten Beethovens bis zur Gegenwart*, Stuttgart/Berlin 1924, S. 504 f. Moser nimmt die Musik Schönbergs ausdrücklich von den angesprochenen denkbaren Erweiterungen aus.

27 Vgl. z. B. Johann Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre, Oder universelle und gründliche Anleitung / Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen / seinen Gout darnach formiren / die Terminus technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschafti raisonniren möge*, Hamburg 1713, S. 8.

des Materials, in seiner Herkunft aus der Obertonreihe liegt für Webern die gleichberechtigte Verwendung aller zwölf Töne der chromatischen Skala begründet: »Die Reihe der Obertöne ist praktisch als Unendliche zu bezeichnen. Immer feinere Differenzierungen sind da denkbar ... Wir wollen uns also klar werden, daß das, was heute angefeindet wird, ebenso von Natur gegeben ist, wie das, was früher praktiziert wurde.«²⁸ Die notwendigen Beschränkungen für ein solchermaßen zur Verfügung stehendes, naturgegebenes Material ergeben sich aus dem Prinzip der Faßlichkeit des musikalischen Gedankens. Dieser Gedanke, ein über Musik und Sprache hinausgehendes Drittes, bindet sich an formale Abschnitte – insbesondere die Einheit des Motivs – und an absolutmusikalische Gestaltungsprinzipien – vor allem das der Wiederholung. Damit kann Webern an eine in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts sich vollziehende Entwicklung anknüpfen, die qua Faßlichkeit Musik ausdrucksfähig macht, ohne sie – zunächst – der rationalen Kontrolle zu entziehen. Johann Adam Hiller verbreitet 1770 durch seine Übersetzung eines Beitrages von François Jean de Chastellux dessen Konzept der »unité de melodie«:

»Sie [die Italiener des siebzehnten Jahrhunderts] sahen wohl, daß sie anders keinen Gesang finden könnten, als wenn sie sich an eine einfache und einzelne Idee hielten, und dem Ausdrucke derselben eine geschickte Einkleidung und ein bestimmtes Verhältniß gäben. Diese Bemerkungen brachten sie bald dahin, daß sie die musikal[ische] Periode erfanden. ... Eine Arie mochte noch so modulirt seyn, so musste sie allemal eine einfache Idee zum Grunde haben, einen Hauptgedaeken [!], welcher das Thema oder Motif (il Motivo) genannt wurde.«²⁹

Auch für Webern steht fest: »Mit dieser Form der Periode ... ist eine der allerwichtigsten Formen gegeben, in denen ein musikalischer Gedanke dargestellt werden kann.«³⁰ Die Fortführung dieses Satzes dann kann als Schlüsselstelle für den historisch in Widerspruch zu dem entwickelten Faßlichkeitsmodell zu stehen scheinenden Rückgriff auf die polyphone Musik Bachs und auf die sogenannte niederländische Vokalpolyphonie begriffen werden. Die Überwindung aufklärerischer Musikästhetik durch das Begrifflose, Unendliche und Irrationale, mithin durch das »romantische« Prinzip mit dem Paradigma der Tristan-Harmonik, scheint in der nachgestellten Formulierung Weberns auf, der endet: »und in dieser Form sind dann die unerhörtesten Gedanken ausgedrückt worden.« Obwohl dieses Unerhörte unübersehbar positiv konnotiert ist, bezeichnet es doch auch den Kontrollverlust der Musik, den Aspekt des Irrationalen und nicht mehr Steuerbaren, dem Webern, obwohl, oder vielmehr weil er in jener Tradition selbst steht, gegensteuert. Solch Unerhörtem zu begegnen, muß Webern den logischen Fortschritt von der musikalischen Periode aus gerade nicht in

28 Webern, Vortrag v. 27. Februar 1933, in: ders., *Wege zur Neuen Musik* (Anm. 5), S. 16.

29 François Jean de Chastellux, *Versuch über die Vereinigung der Poesie und Musik. Aus dem Französischen*, in: *Musikalische Nachrichten und Anmerkungen*, hg. v. Johann Adam Hiller, Bd. 4, Leipzig 1770, S. 57–61, 65–70, 73–86, 89–101, 103–107, 67. (Das französische Original erschien als *Essai sur l'union de la Poesie et de la Musique*, Paris 1765.)

30 Webern, Vortrag v. 20. März 1933, in: ders., *Wege zur Neuen Musik* (Anm. 5), S. 24–28, 27.

dem suchen, was ihr historisch gefolgt ist, sondern ganz im Gegenteil in dem, das ihr vorangeht. »Nun hat sich aber bald das Bedürfnis herausgestellt, das noch kunstvoller zu gestalten, und es ist eine Form entstanden für die Themenbildung, die ungefähr so ausgesehen hat:«³¹



Bsp. 1, V. Englische Suite, Sarabande

Bachs Sarabande aus der fünften der englischen Suiten dient Webern zur Demonstration der Weiterführung der in sich abgeschlossenen Periode zur entwickelnden Variation. In der Sarabande wird, wie Webern ausführt, ein zweitaktiges Gebilde (T. 1–2 in der melodieführenden Oberstimme) unmittelbar wiederholt. Dies weicht von der »klassischen« Form eines zu erwartenden viertaktigen Vorder- und Nachsatzes ab und verlangt statt dessen nach etwas Neuem, das aus den vorhandenen Motiven entwickelt wird, hier speziell aus dem rhythmischen Baustein Achtel plus zwei Sechzehntel (T. 1) und aus dem Rückgriff auf die in Terzen absteigenden Achtel des ersten Taktes in Takt 7. Der Begriff der Entwicklung ist für Webern an dieser Stelle deshalb besonders wichtig, weil er darin eine bestimmte Art der Wiederholung sieht: »Entwickeln bedeutet aber wieder eine Art der Wiederholung.«³² Wiederholungen sind also nicht statisch zu begreifen, sondern formbildend dynamisch.³³

Es ist die Musik Bachs, die für Webern gerade in der Verbindung von motivischer Entwicklung und kontrapunktischer Technik ein besonders hohes Maß an Faßlichkeit aufweist. Wenn Zusammenhang stiftende Redundanz wesentliche Voraussetzung für Faßlichkeit ist, dann sind es musikalische Formen wie die Fuge oder der Kanon mit

31 A. a. O., S. 28.

32 A. a. O.

33 In dieser Argumentationsfigur läge vielleicht die Antwort auf die Frage nach der scheinbar paradoxen Konstellation eines strikten Tonwiederholungsverbots in der Zwölftontechnik und der Forderung nach Wiederholung zur Herstellung von Faßlichkeit, wie sie Martin Vogel eindringlich stellt (*Schönberg und die Folgen. Die Irrwege der Neuen Musik*, Teil 1: *Schönberg* [Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 35], Bonn 1984, S. 337 ff.). Die durch die Reihe gestiftete Einheit ist keine der Tonalität, sondern eine der Form, die sich über Ähnlichkeit und Differenz musikalischer Partikel bis hinab zur kleinsten Einheit des Motivs ergibt.

ihren inhärenten vielfältigen Bezügen, die, entgegen dem Denken des achtzehnten Jahrhunderts, für die musikalische Komposition prädestiniert sind. Hatte Bach für Weberns Vorstellung bereits die vollständige Zwölftonreihe etabliert, stellt sich ihm der sich in den 1730er Jahren abzeichnende Paradigmenwechsel als ein Rückschritt dar, der die Errungenschaften auf dem Gebiet polyphoner Gestaltung negiert: »Diese Epoche [Bachs] ist aber abgelöst worden durch eine andere, die – zuerst in primitivster Weise – sich darauf beschränkt hat, zur einstimmigen Melodie zurückzukehren.«³⁴ Daß es genau diese musikästhetische Position ist, die – beginnend mit Konzeptionen vom Primat der Melodie über die sogenannte Harmonie bei Johann Mattheson und Johann Adolph Scheibe – »Faßlichkeit« gegen eine als »Schwulst« empfundene, undurchsichtige musikalische Gestaltung namentlich bei Bach wendet, muß Webern hier zugunsten seines ahistorischen Gedankengangs übergehen. Gerade das Argument einer »Menschlichkeit« der Musik, einer dem menschlichen Fassungsvermögen entsprechenden musikalischen Gestaltung, übernimmt Webern aber – aus dem Wissen heraus, daß die erfolgreiche Konstituierung bestimmter absolutmusikalischer Momente als naturgegebene, also die Strategie aufklärerischer Musikästhetik, nun auch ermöglicht, eine hochkomplexe, polyphone Gestaltungsweise als »natürlich« zu empfinden. Das didaktische Anliegen musikalischer Aufklärung aus der Gewißheit eines absoluten Standpunkts der Wahrheit verbindet sich dabei mit klarer sozialer Distinktion, wie sie auch im achtzehnten Jahrhundert die Träger des aufklärerischen Diskurses vom »Pöbel« (wie es regelmäßig heißt) unterscheidet: »Es ist etwas ganz Merkwürdiges, wie wenige Menschen imstande sind, einen musikalischen Gedanken zu erfassen. Ich möchte da nicht von der großen Masse sprechen, die sich mit Geistigem nicht viel befassen kann.«³⁵ Dementsprechend ist die Wahrheit des natürlichen Gesetzen folgenden Kunstwerks in Wirklichkeit nicht jedem zugänglich, sondern verbindet sich auch als Natur mit einem »als ob«, dem klassischen Argument einer Kunst der verborgenen Kunst, das bei aller Unmittelbarkeitsempfasse auch im achtzehnten Jahrhundert stets gültig bleibt. Es ist Natur selbst, die Webern in Kunst gestaltet – folgerichtig, da nur natürliche (ergo faßliche) Kunst dem totalen Wahrheitsanspruch aufgeklärter Musik genügen kann: »Ich möchte die Dinge selber. Die ›Realität‹ des Kunstwerks ist kein Symbol, keine Nachahmung weder der äußeren noch der inneren Natur.«³⁶ Gerade das Fortschreiten auf dem Weg zu immer vollkommenerer Kunst nähert diese Kunst der Natur bis zur Verschmelzung von *natura naturata* und *natura naturans* an: »Je weiter man vordringt, um so identischer wird alles, und man hat zuletzt den Eindruck, keinem Menschenwerk gegenüberzustehen, sondern der Natur.«³⁷ Aber – das ›als ob‹ des Eindrucks, den man bloß hat, macht es deutlich – solche Natur muß als Natürliche auch erst erlernt, trainiert, sozialisiert werden. Denn

34 Webern, Vortrag v. 14. März 1933, in: ders., *Wege zur Neuen Musik* (Anm. 5), S. 22.

35 Webern, Vortrag v. 27. Februar 1933, a. a. O., S. 13 f.

36 Webern, Brief an Alban Berg v. 12. Juli 1912, zit. nach Angelika Abel, *Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre. Zur Kompositionstheorie und Ästhetik der neuen Wiener Schule* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 19), Wiesbaden 1982, S. 280.

37 Webern, Vortrag v. 2. März 1932, in: ders., *Wege zur Neuen Musik* (Anm. 5), S. 59–61, 60.

die Behauptung Weberns («Die zwölf Töne haben ihre Herrschaft angetreten und die praktische Notwendigkeit dieses Gesetzes ist uns heute vollkommen klar») wird erst zur historischen Wahrheit und bestätigt damit ihre Naturnotwendigkeit, wenn die komplexen Strukturen entsprechender zwölfstimmiger Kompositionen tatsächlich bis zur Faßlichkeit immer wieder dem musikalischen Bewußtsein eingehämmert werden. Die Erfolge Weberns mit den Konzerten des Wiener Arbeiter-Singvereins und mit den Arbeiter-Sinfonie-Konzerten waren vielleicht ein erster Schritt in diese Richtung.³⁸

Anton Webern verwendet »Faßlichkeit« als einen Begriff, der historisch als »Sattelzeitbegriff«³⁹ einen Umbruch gesellschaftlich-ästhetischer Art charakterisiert, genau zu dem Zeitpunkt, zu dem Kunst und Ästhetik der modernen Gesellschaft vom Unfaßlichen verdrängt und zerstört werden, dessen irrationale und »romantische« Aspekte ohne ebenjene Faßlichkeit nicht zu denken sind. Damit wird die Kategorie an zwei Krisenpunkten der Moderne virulent. Die Klarheit des musikalischen Gedankens, manifest im formalen, motivischen Zusammenhang, wie er sich von der Mitte bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts entwickelt, dient Webern als letzte, rationale Begründungsinstanz gegen das Unkontrollierbare musikalischen Ausdrucks und gegen das Irrationale schlechthin. Der Umstand, daß das Abweichende und Irrationale das Denken der Musikästhetik des achtzehnten Jahrhunderts stets mitbestimmt – zunächst negativ, als Abgrenzungsgröße, später als Komplement des Schönen –, veranlaßt Webern dazu, als Paradigma der originär aufklärerischen Kategorie genau die Musik zu wählen, der sie sich ursprünglich entgegenstellt: die Johann Sebastian Bachs. Damit reformuliert er eine vermeintlich abstrakt-mathematische, eine künstlich-kunstvolle Musik als die eigentlich Natürliche, gerade weil sie vom konkreten Ausdruck eines der Musik Fremden und Äußerlichen abzusehen vermag zugunsten des ihr eigenen, in diesem Sinne natürlichen, musikalischen Gedankens. Vielleicht ist es genau diese radikal moderne, antiromantische Haltung aus dem Geist der Aufklärung, die die auffallende Anknüpfung an Anton Webern in der europäischen Kunstmusik nach 1945 beförderte.

38 Kapp betont zu Recht, daß solches Einüben eine neue Art des musikalischen Bewußtseins erzeugt und mit bloßer »Dressur« nichts gemein hat; vgl. Kapp, *Weberns Politik* (Anm. 4), S. 130.

39 Zum Begriff der Sattelzeit vgl. Reinhart Koselleck, *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politischen Sprache in Deutschland*, hg. v. Otto Brunner u. a., Bd. 1, Stuttgart 1971, *Einleitung*, S. XIII–XXVII.

»... Mahler als Sprachrohr benützt«?

Zur Analyse von Arnold Schönbergs op. 19, Nr. 6
und Anton Weberns op. 21

VON OLIVER WIENER

einem ägyptischen auge
überm ufer

chiffrieren – dechiffrieren – chiffrieren

»le rôle du système n'est pas ici de transmettre un message positif (ce n'est pas un théâtre des signifiés), mais de faire comprendre que le monde est un objet qui doit être déchiffré (c'est un théâtre des signifiants).«

Roland Barthes

Luigi Dallapiccola hatte unterm Mond des 9. März 1942 auf der Durchreise von Ungarn nach Italien die Gelegenheit, im Hause seines Wiener Freundes Schlee Anton Webern »die Hand zu drücken«. ¹ Bei dem unruhigen Gespräch über Krieg und Musik fiel »der Name von Kurt Weill. ... Webern explodiert plötzlich ... und stellt mir die unumwundene Frage: Was finden Sie an einem solchen Musiker noch von unserer großen mitteleuropäischen Tradition, der Tradition, die Namen wie (und hier zählt er sie an den Fingern auf) Schubert, Brahms, Wolf, Mahler, Schönberg und den meinen umfaßt:« Der um die Antwort Verlegene, weniger befremdet über Weberns Zornausbruch als über seine Verwendung des Begriffs »Tradition«, von dem er »angenommen hätte, daß er keinen Platz in Weberns Wortschatz fände«, hat den Vorfall aus 23 Jahren Distanz so kommentiert:

»Was mir 1942 unverständlich erschien, ist heute allen klar, die mit Anton Weberns Werk vertraut sind. Ohne alle Anstrengung sehen wir, wieviel er der Tradition, dem ›Ländler‹ verdankt; und wenn man die erste Seite der Symphonie op. 21 als ›Transpa-

1 Luigi Dallapiccola, *Begegnungen mit Anton Webern*, Melos 32 (1965), S. 115–117, hier S. 116. Es handelt sich hier um Tagebuchaufzeichnungen, die Dallapiccola für die spätere Veröffentlichung mit kleinen Kommentaren versehen hat. Der Bericht verdeutlicht wie kaum ein anderes Dokument Weberns historisch-apologetischen Traditionsbegriff (vgl. hierzu Wolfgang Martin Stroh, *Anton Webern. Historische Legitimation als kompositorisches Problem*, Göttingen 1973). Unüberhörbar kommt hinter der Wortwahl »Musiker« eine starke Verachtung zum Vorschein. Audiatur et altera pars: Weill hat die (ihm abgesprochene) Einsicht in Weberns »Tradition« sehr wohl besessen, vgl. v. a. seine beiden Berichte über Mahlers 9. Symphonie und die Musik Arnold Schönbergs, die Weill 1926 für die Zeitschrift *Der deutsche Rundfunk* geschrieben hat, ediert in: Kurt Weill, *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften. Erweiterte und revidierte Neuausgabe*, hg. v. Stephen Hinton u. Jürgen Scherbera unter Mitwirkung v. Elmar Juchem, Mainz 2000, S. 314 f. und 316 f.

renz: hören will, wird es nicht zu schwer sein zu bemerken, daß sie trotz aller Verschiedenheit als eine letzte Erinnerung an den Anfang der vierten Brahms-Symphonie betrachtet werden kann.«²

Im Hören des Geschriebenen³ geht Dallapiccola nicht über die graphozentrische Praxis musikalischer Analyse (der auch Schönberg huldigt) hinaus: Erst das Lesen entbirgt Geheimnisse, die dem der sinnlichen Unmittelbarkeit und der Transitorik musikalischer Phänomenalität ausgelieferten Gehör verschlossen bleiben.⁴ Aufmerksamkeit verdient Dallapiccolas Aufwertung des Rezipierens zum arbiträren Akt, in der eine Poetik des offenen Kunstwerks⁵ anklingt. Erst der hermeneutische Zugriff des Rezipienten ermöglicht die Interpretation eines Werkes als historische ›Transparenz‹. Gerade aber an diesem Wort, das wohl nicht ganz zufällig jenes andere schon durch die alliterative Rekurrenz substituiert, wird deutlich, daß Dallapiccola in seinem Vokabular dem Begriff ›Tradition‹ so wenig Platz einräumt, wie er zur Zeit vor der Tagebuchnotiz Webern unterstellt hatte.⁶

2 Dallapiccola, *Begegnungen* (Anm. 1), S. 116.

3 Der Vergleich von Weberns op. 21 mit der 4. Symphonie von Brahms ist kaum über den Höreindruck, eher über analytische Reflexion nachvollziehbar. Wahrscheinlich hat Dallapiccola den Terzenaufbau des Hauptthemas aus dem ersten Satz im Sinn, den Schönberg in *Brahms the progressive* beschreibt (*Style and Idea*, New York 1950, S. 62 f. Schönbergs Erklärung des zusammenhangstiftenden Moments als aus Inspiration gezeugte Kombination erinnert nicht zufällig an den Beginn seines Essays *Composition with twelve tones*, a. a. O., S. 102 f.). Die Quartenschichtung des Tonraums im ersten Teil des ersten Satzes von Weberns *Symphonie* ließe sich in dieser Hinsicht als Äquivalenz (zur Terzschichtung) innerhalb der dodekaphonen Struktur beschreiben. Es wäre leicht, weitere Deutungsangebote für den Vergleich zu finden. Da ihn Dallapiccola nicht expliziert, bleibt nur, die Rekonstruktion des Gemeinten im hypothetischen Status zu belassen. Anhaltspunkte mag sein eigenes Schaffen geben. Zur kompositorischen Auseinandersetzung mit Schönbergs Wiener Schule und der spätromantischen deutschen Musik vgl. Fiamma Nicolodi, *Luigi Dallapiccola e la Scuola di Vienna. Considerazioni e note in margine a una scelta*, Nuova rivista musicale italiana 17 (1983), S. 493–528.

4 Es gibt freilich auch den umgekehrten Fall. Die hier gezeigte Verbindung zwischen den Kompositionen Weberns und Mahlers wurde vom Höreindruck ausgelöst.

5 Vgl. Umberto Eco, *Opera aperta*, Mailand 1962. Deutsch v. Günter Memmert, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1973, insb. S. 27–59.

6 In Dallapiccolas brüchigem Übergang Ländler/Symphonie spiegelt sich ein mit diskriminierender Wertung geladenes Dispositiv oraler/skripturaler Überlieferung, das von der aufgeklärten Philosophie mit Dichotomien wie Tradition/Verstand verschärft worden war. In ähnlicher Weise unaufgelöst begegnet uns dieser Gegensatz bei dem grundlegenden Aufsatz von Zofia Lissa (*Prolegomena zur Theorie der Tradition in der Musik*, Archiv für Musikwissenschaft 27 [1970], S. 153–172), der in erster Linie auf die Produktion musikalischer Kunstwerke innerhalb der (nationalen) Tradition abzielt und den musikanthropologischen und -ethnologischen Bereich gründlich ausklammert. – Die kritische Rekonstruktion von Weberns Begriffsverwendung wird vermutlich ähnliche Probleme aufwerfen wie die von ›Falschheit‹ (vgl. den Beitrag von Karsten Mackensen in diesem Band). Für Webern dürfte am ehesten der durch die Erfahrung von Historizität und durch den dialektischen Rückbezug aufs Subjekt angereicherte Traditionsbegriff, wie er bei Goethe in der Geschichte der Farbenlehre formuliert wird, Geltung finden. Vgl. Siegfried Wiedenhofer, Art. *Tradition, Traditionalismus*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hg. v. Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck, Bd. 6, Stuttgart 1990, S. 607–650, hier insb. S. 630–635 und S. 636–638. Dieses historisierte ›In-der-Tradition-Stehen‹ des Subjekts Webern wird durch Dallapiccolas Bericht evident. Einen ausbaufähigen Anstoß zur Rekonstruktion von Weberns Denken im Rahmen der Goethe-Rezeption seit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts gibt Barbara Zuber (*Gesetz + Gestalt. Studien zum Spätwerk Anton Weberns*, München 1995, vgl. insb. S. 20–29). Sie hebt hauptsächlich auf monistische morphologische Metaphorik des musikalischen Kunstwerks ab. In diesem Zusammenhang spielt schon früh Gustav Mahler eine für Weberns kompositorisches Denken konstitutive Rolle (vgl. a. a. O., S. 24). Der Bezug zu Weberns Selbstverständnis als Komponist in der ›Tradition‹ ist Desiderat. – Als Beispiele scheinbar ›voraussetzungsloser‹ Begriffsverwendung: William Austin, *Webern and the Tradition of the Symphony*, in: Hans Moldenhaut/Demar Irvine (Hg.), *Anton Webern Perspectives*, Se-

In der folgenden Skizze wird Weberns Umgang mit seiner Tradition anhand eines Ausschnittes aus einem größeren intertextuellen Netz auch nur schlaglichtartig aufgezeigt werden können.⁷ Bei der Analyse dieses Intertextes besteht meine Absicht weniger darin, modellhafte als vielmehr individuelle Momente hervorzuheben.⁸ Daß Musik sich zu ihr vorgängiger Musik (Prätext) irgend intertextuell verhält, ist eine triviale Aussage, die durch eine Eingrenzung des Textbegriffs einerseits, durch ein spezielles Interpretationsinteresse andererseits konkretisiert werden muß. Die folgenden Textbeziehungen können als zusammenhängende Narration gelesen werden. Bislang ist die musikalische Intertext-Analyse zumeist auf dichte und schnell erkennbare Textbeziehungen eingegangen. Im vorliegenden Fall geht es um die dunkle Umkehrung dessen: die Formulierung als Rätsel.

Die Narration beginnt auf dem Grinzingen Friedhof: Dort wird Gustav Mahlers Leiche am 22. Mai 1911 zu Grabe getragen. Schönberg hat dieses einschneidende Ereignis schöpferisch in zweierlei Weise reflektiert, zum einen in einem Gemälde *Das Begräbnis Gustav Mahlers*,⁹ zum anderen in einer Komposition, dem Klavierstück op. 19, Nr. 6.¹⁰ Daß dieses Stück »unter dem Eindrucke von Mahlers Begräbnis entstanden« sei, ist mit Egon Wellesz' Monographie seit 1921 allgemein bekannt geworden.¹¹ Schönberg hat es als letztes Stück komponiert, die Niederschrift trägt das Da-

attle/London 1966, S. 78–85; Kathryn Bailey, *Webern's Opus 21. Creativity in Tradition*, *Journal of Musicology* 2 (1983), S. 184–195.

- 7 Der vorliegende Beitrag ist die erste Teilskizze zu einem größeren Projekt, dessen Ziel es ist, den Textbegriff Schönbergs und seines direkten Umfelds, insbesondere Weberns, zu rekonstruieren und zu kritisieren. Dabei wird ›Text‹ nicht in enger dokumentarischer, sondern in weiter Bedeutung als Überbegriff für Prämissen und systematische Dispositive der Kunstproduktion, als ›kultureller Text‹ verstanden. Vgl. Detlef Garz/Klaus Kraimer (Hg.), *Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1994; Dirk Hartmann/Peter Janich (Hg.), *Die kulturalistische Wende. Zur Orientierung des philosophischen Selbstverständnisses*, Frankfurt a. M. 1998.
- 8 Der Begriff ›Modell‹ innerhalb der musikalischen Intertextualitätsdebatte scheint prekär. So untersucht Thomas Schäfer in seiner Dissertation (*Modellfall Mahler. Kompositorische Rezeption in zeitgenössischer Musik*, München 1999) am »Modellfall Mahler ... Formen produktiver respektive kompositorischer Rezeption in der zeitgenössischen Musik.« Der in der Einleitung entwickelte Diskurs postmodernen Komponierens zeigt aber, daß Mahler nicht als ein Modellfall unter mehreren, sondern als zentraler Referenzpunkt an der historischen Schnittstelle zur musikalischen Moderne zu werten ist; vgl. Martin Zenck, *Musik als begrifflose Erkenntnis*, München 1977, S. 225. – Eine stärker auf technische Details fixierte Studie zum gleichen Komplex, die kurz vor Schäfers Studie entstanden ist, bietet Lisa Brooks Robinson, *Mahler and Postmodern Intertextuality*, Phil. Diss. Yale University 1994.
- 9 Abbildung bei Karin von Maur, *Arnold Schönberg oder die Vereinigung von Musik und Malerei*, in: Max Hollein/Blazenka Perica (Hg.), *Die Visionen des Arnold Schönberg. Jahre der Malerei – The Visions of Arnold Schönberg. The Painting Years* (Katalog zur Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt, 15. Febr.–28. April 2002), Ostfildern-Ruit 2002, S. 21–35, hier S. 26. Von der linken Bildseite ist starker Lichteinfall zu sehen, der sich als Erleuchtung durch den Geist des ›Heiligen‹ Mahler deuten ließe. Das Grab ist sicher auch deshalb leer dargestellt, weil Mahler in enger Parallele zu Christus als wiederauferstanden und unsterblich apostrophiert werden soll. Die plötzliche Erleuchtung durch den wolkigen Himmel korrespondiert mit der Beschreibung Bruno Walters, der das Begräbnis wie eine Mahlersche Sequenz von »Kondukt« und »Durchbruch« stilisiert (*Gustav Mahler. Ein Porträt*, Berlin/Frankfurt a.M. 1957, S. 55).
- 10 Das enge Verhältnis zwischen Schönberg und Mahler ist oft erörtert worden und bedarf keines ausführlichen Referates mehr.
- 11 Egon Wellesz, *Arnold Schönberg*, Wien 1921, S. 39. Hans Heinz Stuckenschmidt und Willi Reich haben später versucht, den Bezug zu explizieren: vgl. Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg. Leben, Umwelt, Werk*, Zürich 1974, S. 100; Willi Reich, *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, München 1974, S. 64. Von Schönberg selbst liegt uns diesbezüglich kein autorisiertes Dokument vor. Wie die Informationskolportage vor sich gegang-

tum des 17. Juni 1911, die Komposition der fünf ihm vorausgehenden Stücke war schon im Februar abgeschlossen.¹²

1993 hat Albrecht von Massow eine überdenkenswerte Deutung des sechsten Stückes unter den Schlagworten »Abschied« und »Neuorientierung« vorgelegt:¹³ Der erste Klang des Stückes kann (mit Stuckenschmidt) als Reflex auf Mahlers Spätwerk verstanden werden, genauer: als Reflexion über eine zentrale Tonkonstellation zu Beginn der 9. Symphonie Mahlers.

a) Mahler IX:1 3 (Hr.)

4-5 (Hr.)

5-6 (Hr.)

6-7 (Vi.2, Hr., Vc.)

b)

c) Schönberg op.19:6, 1-2

pp

d) Schönberg op.9, 1-2

sf

f

e)

Bsp. 1

Suggestiv ist die Deutung der »weiten, hohen Lage ... als Ausdruck von Verklärung«. ¹⁴ (Der verklärende Lichteinfall in Schönbergs Begräbnis-Bild könnte mit dem hohen Klang parallelisiert werden.) Daß erst Schönberg die drei Töne *a-fis-h* zu einem Akkord zusammengefaßt habe, um diesen als statisches »Relikt einer vergangenen Zeit erscheinen« zu lassen, scheint mir übertrieben (und auch sachlich nicht richtig; bereits bei Mahler wird die Konstellation vertikalisiert); überspitzt auch die Deutung der sich hinzugesellenden Quartstruktur, die in gleicher Weise als Reflex, diesmal auf die har-

gen sein könnte, ist leicht zu imaginieren, wenn man an Max Deutschs Bericht denkt: *Das dritte der Fünf Orchesterstücke opus 16 ist eine Fuge*, in: *Arnold Schönberg* (Musik-Konzepte Sonderband), München 1980, S. 20–28.

12 Zur Datierung: Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke, Abteilung II, Reihe B, Bd. 4: Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*, hg. v. Reinhold Brinkmann, Mainz/Wien 1975, S. 17.

13 Albrecht von Massow, *Abschied und Neuorientierung – Schönbergs Klavierstück op. 19,6*, Archiv für Musikwissenschaft 50 (1993), S. 187–195. Einschlägige analytische Literatur dort insb. S. 187, Anm. 2.

14 Von Massow, *Abschied* (Anm. 13), S. 190.

monische Struktur von Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9, bezogen werden kann (Bsp. 1d und e), als kontrastives dynamisches Moment: Ob das leise Ineinanderklingen »den einschneidenden Übergang der Musikgeschichte von der Tonalität zur Atonalität«¹⁵ bezeichnen soll, ist zu bezweifeln. Erstens ist dasselbe pitch-class-set zu Beginn des ersten Stückes anzutreffen,

Schönberg op.9:6, 1-4 op.9:1, 1

pc set 9-3
(subset 8-z15)

Bsp. 2

doch wird dort niemand in der stärker syntaktisch geprägten Struktur einen fundamentalen Bruch im Material diagnostizieren wollen. Zweitens steht der erste Akkordkomplex des sechsten Stückes geradezu musterhaft für graduellen Aufbau emanzipierter dissonanter Akkorde, wie ihn Schönbergs *Harmonielehre*¹⁶ erläutert. Die dort der weiten Lage attestierte Abmilderung der Dissonanzwirkung spricht gegen die These einer kontrastiven Juxtaposition.

Es ist überhaupt fraglich, ob eine so rigoros denotierende Deutung (die von der ›Gehalt-Analyse‹ Eggebrechtscher Prägung ausgeht und auf Konstatierung ›semantischer Vokabeln‹ abzielt) nicht eigentlich schief zu den ästhetischen Prämissen des op. 19 steht. Schönberg formuliert um 1911, deutlich etwa im Briefwechsel mit Kandinsky,¹⁷ eine inspiratistische Poetik des Enigmatischen, die besagt, daß das Kunstwerk produktiv nur als Rätsel geschrieben und gelesen werden kann. In Karl Kraus' aphoristischer Formulierung: »Künstler ist nur einer, der aus der Lösung ein Rätsel machen kann.«¹⁸ Würde die Lösung als Regel mißverstanden, entstände das von Schönberg als bloße Stilkopie verfernte »Konstrukt«.¹⁹ Schönberg nennt das antikonstruktivistische Komponieren eine Suche nach der jeweils adäquaten »Chiffrier- und Dechiffrier-Methode«, die »an sich wertlos, Material bietet, neue Rätsel zu schaffen« –

15 A. a. O., S. 191.

16 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1922², S. 491 ff.

17 Zu der bemerkenswerten künstlerischen Parallelentwicklung Kandinskys und Schönbergs vgl. insb. Matthias Schmidt, *Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky. Biographische Annäherungen*, in: *Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und die Russische Avantgarde. Die Kunst gehört ganz dem Unbewußten – Art belongs to the unconscious, 9. März bis 28. Mai 2000*, hg. v. Christian Meyer, Wien 2000, S. 16–31; Esther da Costa Meyer, *Schönberg and Kandinsky. Emancipations*, a. a. O., S. 33–45.

18 Karl Kraus, *Beim Wort genommen*, in: ders., *Aphorismen* (Schriften, Bd. 8), Frankfurt a. M. 1988, S. 338.

19 Vgl. Schönbergs Brief an Kandinsky v. 19. August 1912, in: Arnold Schönberg/Wassily Kandinsky, *Briefe, Bilder und Dokumente*, hg. v. Jelena Hahl-Koch, Salzburg/Wien 1981, S. 69. Zu diesem Komplex vgl. auch Schönbergs oben angeführte Bemerkung zur zyklischen Motivverwandschaft in der 4. Symphonie von Brahms (Anm. 3).

das Rätsel als »Abbild des Unfassbaren«, als »unvollkommenes, d. i. menschliches Abbild«. ²⁰ Das schöpferische Subjekt wird ausgelagert auf die Position eines sich Offenbarungsmechanismen unterwerfenden, unbewußt Nachvollziehenden. ²¹ Dementsprechend gibt es keine aus Teilen konstruierte Form, sondern nur ein Ganzes, von Schönberg ausgedrückt durch die Gleichung »Form = Erscheinungsform«. Hier wäre der Raum zu suchen, in der zwei so disparat erscheinende Werke in Dialog miteinander treten können. Bekanntlich gipfelt Schönbergs Prager Gedenkrede in der Apotheose von Mahlers symphonischem Spätwerk als Verheißung visionärer Kunst: ²²

»Seine Neunte ist höchst merkwürdig. In ihr spricht der Autor kaum mehr als Subjekt. Fast sieht es aus, als ob es für dieses Werk noch einen verborgenen Autor gebe, der Mahler bloß als Sprachrohr benützt hat. Dieses Werk ist nicht mehr im Ich-Ton gehalten. Es bringt sozusagen objektive, fast leidenschaftslose Konstatierungen, von einer Schönheit, die nur dem bemerkbar wird, der auf animalische Wärme verzichten kann und sich in geistiger Kälte wohlfühlt.« ²³

Diese Charakterisierung ist keineswegs unverständlich, man denke an den Schein antisubjektivistischer und konstruktionsnegierender Entwicklungslosigkeit, der den hermeneutischen Zugang zur 9. oft erschwert hat. ²⁴ Wie Schönberg begonnen hat, dieses Kunsträtsel zu dechiffrieren, bleibt uns verborgen, doch ist anzunehmen, daß seine Aneignung der Partitur den Weg der üblichen Praxis über die Klaviertastatur ging, ²⁵ da zur Zeit der Komposition von op. 19, Nr. 6 die Uraufführung der 9. noch ausstand. Der Verlauf des Klavierstücks ließe sich als vorsichtiges ›Ertasten‹ beschreiben, ein Eindruck, zu dem ein stark haptisches Moment beiträgt, das das Stück von vielen anderen Klavierkompositionen Schönbergs merklich unterscheidet. Mit dieser Vorstellung eines improvisatorischen Ertastens korreliert das im Gegensatz zu den oft dichten Prozessen der vorangehenden Stücke relativ offenliegende Ausgreifen des Quartensystems.

20 Alle Zitate aus demselben Brief, a. a. O.

21 Mit diesem Bild des Künstlers als Visionär korreliert Schönbergs Portrait von Gustav Mahler als Vision. Vgl. Hollein/Perica (Hg.), *Die Visionen des Arnold Schönberg*, (Anm. 9), S. 133. Dazu von Maur, *Vereinigung* a. a. O., S. 26.

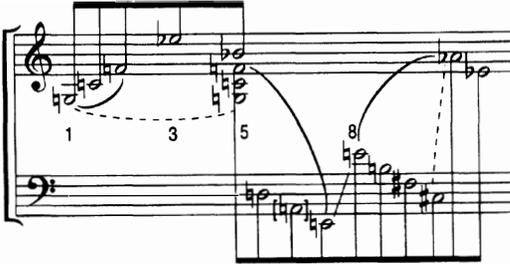
22 Diese Partie hat Webern stark beeindruckt: Anton Webern, *Briefe an Heinrich Jalowetz*, hg. v. Hans Lichtenhahn (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 7), Mainz 1999, S. 225.

23 Schönberg, *Mahler*, in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (Gesammelte Schriften 1), hg. v. Ivan Vojtech, Frankfurt a. M. 1976, S. 23. Zur problematischen Textgestalt vgl. a. a. O., S. 482.

24 Vgl. Bernd Sponheuer, *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*, Tutzing 1978, S.403 ff.

25 Vgl. Weberns Bericht, wie er mit Berg und Jalowetz am 28. Juni 1912 die Partitur der 9. durchgespielt habe: Hans u. Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. A Chronicle of His Life and Work*, London 1978, S. 160.

Schönberg op. 19:6, Quartstrukturierung (Zahlen bezeichnen Takte)



Bsp. 3

Dieser Prozeß reicht bis in den achten Takt, wird jedoch durch zwei negierende Gesten verunklart: Im siebten Takt eine Melodie, die mit ihrem weiten Sprung kaum als solche kenntlich ist; im achten eine gegen die Akzentstruktur des Takts geschriebene akkordische Wendung, die »genau im Takt« gespielt werden soll.

Es ist zweifelhaft, ob aus den disparaten Zeichen, die Schönberg setzt, positive Aussagen abgeleitet werden können. Durch konventionalisierte Zeichen (z. B. ›Topoi‹) präsentierbare Aussagen sind nur innerhalb eines syntaktischen Rahmens verständlich. Ein solcher ist in op. 19, Nr. 6 schon durch die Negation metrischer Gleichmäßigkeit fast gänzlich destituiert: Die Mahler-Reminiszenz wird entzeitlicht. Zugleich wird sie als Programm, als Chiffriermaschine des eigenen Tastens in harmonischen Systemen dechiffriert. Vielleicht ist die ›Aussage‹ des Stücks in diesem selbstreferentiellen Suchen zu finden, in der Befragung der Signifikanten nach potentieller Referenz zueinander. Ein Rätsel; und vielleicht kein Wort, das trifft?²⁶

rechiffrieren

No digas una palabra mas
 No me fio de ti, ya oi
 Eso en algun lugar y no
 Te lo has aprendido bien ...

Baja, amor
 El volumen de tu receptor
 Y en silencio intenta convencerme ...

Es una historia de play-back
 Alguien dicta en la sombra y tu
 Solo mueves los labios
 Solo mueves los labios ...

Radio Futura, *La ley del desierto – la ley del mar*

26 Auch dies eine Charakteristik, die Sponheuer (*Logik des Zerfalls* [Anm. 24], S. 406), an Mahlers 9. entwickelt, deren »gesamter Ton ... sich sprachlichem Zugriff hartnäckig widersetzt«.

In Anton Weberns 1912 publizierter Würdigung von Schönbergs kammermusikalischem Schaffen nimmt der Topos des Nicht-Verbalisierbaren die Position ein, die in Schönbergs Prager Rede der enigmatischen Vision zukam. »Die neuen Klavierstücke«, schreibt Webern, »sind ganz kurze, unglaublich zarte und ausdrucksvolle Gebilde. Was man auch sagt, alles wird zur Phrase dieser Musik gegenüber.«²⁷ In einem Text, der zuvor die Neuerungen des Lehrers als lineare technische Fortschrittsgeschichte beschreibt, mutet dieser Satz seltsam an. Offenbar hatte Webern gehnt, daß er das Rätsel wiederum nur musikalisch würde dechiffrieren können.

Dies geschieht relativ spät und zwar mit einem Werk, in dem Webern zu einer neuen Form der Faßlichkeit durch dichtesten Zusammenhang dank des Januar 1922 im Hause Schönbergs verkündeten »Gesetzes« gekommen zu sein glaubt, der *Symphonie* op. 21.²⁸ Über den oft analysierten und von Webern selbst thematisierten immanenten Konnex des Satzes hinaus läßt sich ein geschichtlicher Konnex ausfindig machen, der nicht nur generell auf die Gattungsgeschichte zurückverweist. Vielmehr ist die im ersten Satz der *Symphonie* repräsentierte Idee des »musikalischen Raumes«²⁹ als Raum der Reminiszenz entzifferbar. Elmar Budde³⁰ hat darauf aufmerksam gemacht, daß Webern sich mit dem Symphoniker Mahler bereits in den atonalen Orchesterstücken auseinandergesetzt und die Mahlerschen »Suspensions«-Partien in seinen Kompositionen als statische Klangflächen dechiffriert hat. Zwar ließen sich die von der Tonhöhe her statisch angelegten Partien des ersten Satzes der *Symphonie* als solche (allerdings stark gebrochenen) Klangflächen noch interpretieren.³¹ Näher liegt, daß diese Klangstruktur der *Symphonie*, vor allem ihre für Weberns spätere Werke wenig übliche Verwendung von Horn, Harfe und im mittleren Register geführten Streichern, den Beginn von Mahlers 9. revoziert.

Wie der erste Satz der Mahlerschen *Neunten* entwickelt sich Weberns Satz aus der Zelle *a-fis* (Bsp. 4a). Das allmählich sich entfaltende D-Dur des Mahler-Satzes wird

27 Anton von Webern, *Schönbergs Musik*, in: *Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh, K. Horwitz, Heinrich Jalowetz, W. Kandinsky, Paul Königer, Karl Linke, Robert Neumann, Erwin Stein, Anton v. Webern, Egon Wellesz*, München 1912, S. 22–48, hier S. 48.

28 Die Entwicklungsphase des sogenannten »Interregnums« der atonalen Komposition (Begriff von Anton Webern, *Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen*, in: ders., *Wege zur Neuen Musik*, hg. v. Willi Reich, Wien 1960, S. 47) ist später von Schönberg wie Webern leider zu simplifiziert dargestellt worden. Angeblich hätte sich größerer Zusammenhang nur durch Entlangkomponieren am Text ergeben (vgl. a. a. O., S. 57, und Schönberg, *Komposition mit zwölf Tönen*, in: ders., *Stil und Gedanke* [Anm. 23], S. 106). Dadurch werden existierende Alternativen verschleiert. Z. B. sah Webern 1921 gerade durch die in den Liederzyklen entwickelten Verfahren die Möglichkeit, »in der Erfindung von größeren geschlossenen melodischen Gestalten bald in die Lage zu kommen, ein größeres symph. Werk zu schreiben«, *Briefe an Jalowetz* [Anm. 22], S. 494. Aus Raumgründen muß eine detaillierte Darstellung hier entfallen.

29 Zum Begriff vgl. Regina Busch, *Über die horizontale und vertikale Darstellung musikalischer Gedanken und den musikalischen Raum*, in: *Anton Webern I* (Musik-Konzepte Sonderband), München 1983, S. 225–250.

30 *Bemerkungen zum Verhältnis Mahler-Webern*, Archiv für Musikwissenschaft 33 (1976), S. 159–173. Wichtig in unserem Zusammenhang auch: René Leibowitz, *Webern und Mahler*, in: *Darmstadt-Dokumente I* (Musik-Konzepte Sonderband), München 1999, S. 106–109; Oliver Fürbeth, *Die Frage nach dem »Ausdruck« im Spätwerk Anton Weberns*, Musik & Ästhetik 11 (1999), S. 43–50.

31 Vgl. Derrick Puffett, *Gone with the summer wind, or, What Webern lost. Nine variations on a ground*, in: Kathryn Bailey (Hg.), *Webern Studies*, Cambridge/New York 1996, S. 32–73.

von Weberns *Symphonie* in einen ebenso weichen klangfarblich aufgefächerten Zwölf-tonraum übersetzt« (Bsp. 4b):

a)

b)

Bsp. 4

Die wohlbekannte Organisation des Raumes als symmetrische Verkettung zweier Quartschichtungen (Bsp. 5a) läßt sich auf Schönbergs *Kammersymphonie* beziehen und ruft zugleich die integrative Bedeutung in Erinnerung, die Schönberg in der Harmonielehre dem »Quartensystem«³² zuschreibt (Bsp. 5b). In der Tat klingen in Weberns Quartan-Ordnung auch strukturell zentrale Akkorde aus Mahlers Satz latent mit (Bsp. 5c) und zwar der D-Dur-Klang mit Sexte und None und der d-moll-Klang mit großer Septime (das harmonische Zentrum des zweiten Themas).

a)

b)

c)

Bsp. 5

Sogar die erste strukturell gewichtige Alteration des *b* zu *b* (bei Mahler eindringlich querständig zwischen Streichern und Horn in Takt 13) findet sich bei Webern als langes Echo von Klarinette und Horn:

Bsp. 6

32 Schönberg, *Harmonielehre* (Anm. 16), S. 486.

Darüber hinaus dechiffriert die Tonraum-Konstellation der *Symphonie* ein Merkmal des Schönbergischen Klavierstücks, die verborgene Symmetrie um den Ton a^1 , um den bereits der erste sechstönige Klang angeordnet ist (Bsp. 7a):

Bsp. 7

Lagenunabhängig ist das a auch als Symmetrieachse der Entfaltung des chromatischen Totals im Klavierstück beschreibbar (Bsp. 7b). Bei Webern kann das a , die harmonische Symmetrieachse, als Rekonstruktion des bei Schönberg aus dem Mahlerschen Satz dekonstituierten Dominantpedals a , Zentrum des tonalen »Kräfteparallelogramms«,³³ in die Dodekaphonie gelesen werden. Nur erwähnt sei die echoartige, quasi-imitatorische Folge von Einsätzen, bei Mahler eine dichte assoziative Folge, die Webern in einen von inneren Echos durchdrungenen Satz aufhebt, angedeutet an einer Gegenüberstellung der beiden Initialaktionen: Die Mahlersche ›Variante‹ (Harfe und Horn) findet eine Beantwortung in der ineinandergeschobenen Sextimitation (Horn und Harfe) bei op. 21:³⁴

Bsp. 8

33 Zum Begriff vgl. Webern, *Wege* (Anm. 28), S. 16.

34 Die Analyse ließe sich erheblich, bis in Ähnlichkeiten größerer struktureller Prozesse, vertiefen. Ferner wäre der Aufhebung der Dur-Moll-tonalen »Zweigeschlechtigkeit«, die Mahlers Satz beherrscht, in das chromatische »Übergeschlecht« (Webern, *Wege* [Anm. 28], S. 39) mit Ansätzen der Gender Studies zu begegnen. Dies soll an einem anderen Ort geschehen.

Wenn wir – im Hinterkopf Peter Oswalds These, daß musikalische Zeitgestalt ein Seismograph historischer Zeit sei³⁵ – die rhythmische Faktur betrachten, so ist parallel zur harmonischen Organisation zu konstatieren, daß Webern sich der rhythmischen Ordnung Mahlers, die in den Ausschwingphasen der Klavierakkorde von op. 19, Nr. 6 verklungen war, wieder annähert. Webern nimmt jenen rhythmischen Gestus auf, der dem Mahler-Satz den unterdrückt dumpfen Kondukt-Charakter verleiht, und integriert ihn in einen äußerlich durch die Summation quiétierten, doch innerlich komplex aufgespaltenen Zeitraster.

The image shows a musical score example labeled 'Bsp. 9'. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Mahler, IX.:1, 5-6' and 'Hrf.' (Harp). It shows a rhythmic pattern of quarter notes with stems pointing down, followed by rests. The middle two staves are labeled 'ostinate Figur' and 'Komplementärrhythmus'. The 'ostinate Figur' shows a sequence of quarter notes with stems pointing down, followed by rests. The 'Komplementärrhythmus' shows a sequence of quarter notes with stems pointing up, followed by rests. The bottom staff is labeled 'Webern, op. 21:1, 2-3' and shows a rhythmic pattern of quarter notes with stems pointing down, followed by rests. The key signature for all staves is one sharp (F#).

Bsp. 9

Bereits die Vorschrift »Ruhig schreitend« schreibt Mahlers »Andante comodo« in direkter Übersetzung nach. Der synkopische Rasterrhythmus kann auf Mahlers Harfenostinati zurückgeführt werden, die immer wieder den dreitönigen Kern *fis-a-h* vertikalisieren (Bsp. 9); die rhythmische Struktur des Kanonkopfs in Weberns Hörnern ist entzifferbar als ›Um-Schreibung‹ des repetitiven »Leitrythmus« (Adorno) der 9. in den Zweihalbe-Takt.

35 *Subkutane Seismographen. Zeit und Geschichte im ersten Satz von Mahlers IX. Symphonie, Gustav Mahler* (Musik-Konzepte Sonderband), München 1989, S. 276–303.

The image shows a musical score for Example 10. It consists of two systems of staves. The top system is for Mahler IX, I, 1-5, featuring a violin part (Vc.) and a horn part (Hr.). The bottom system is for Webern, op. 21, I, 1-2, featuring a horn part (Hr.). The Webern part is labeled 'rhythmische Kontur Beginn Kanon 1'. There are annotations for 'rhythmisches Ostinato' and 'rhythmische Kontur Beginn Kanon 1' with brackets and dashed lines indicating specific rhythmic patterns.

Bsp. 10

Eine Deutung liegt auf der Hand. Weberns *Symphonie* entwirft den Mythos eines Fortschritts, der ihre Prämisse ist, der Komponist schreibt ihr ihre ›Überlieferung‹ ein. Zugleich verrätst er sie durch eine opake Strukturierung, die der Musikologe Webern erklären kann (die Kanontechnik und die ›alten Niederländer‹). An die Stelle der nicht verbalisierbaren (da vielleicht zu sehr privatisierten) Historie tritt ein ›erlaubter‹ wissenschaftlicher, ›systematisch‹ sich gerierender Ersatzritus. Die Analyse wäre in einen breiteren Rahmen zu setzen, in dem weitere der Komposition präzedierende Mythen erkundet werden könnten, die es erlauben, diese Musik als Transparenz zu hören: die der Form, der Einheit, des Organischen,³⁶ auch die des Dispositivs Kultur/Natur: Im ersten Entwurf hieß der nicht realisierte erste Satz »Sonne«, der letzte (später erste) Satz »Mond«. – »Freilich [wäre] eine ganze mythologie von seitengassen nötig, um die gezeiten eines kleinen dezembermondes in fluss zu halten.«³⁷

36 Als kritischer Ansatz vgl. Alan Street, *Superior Myths, Dogmatic Allegories. The Resistance to Musical Unity*, Music Analysis 8/1 (1989), S. 77–124.

37 H. C. Artmann, *Gesammelte Prosa*, hg. v. Klaus Reichert, Bd. 1, Salzburg/Wien 1997, S. 23.

Sektion 5

Musiktheorie in der Lehre

Musikhören

Zwischen kognitiver und sinnlicher Erkenntnis

VON HARTMUT FLADT

I

Beim metaphorischen Sprechen über Musik und ihre Wirkungen werden oft und gern diverse Körperteile bemüht. Ich gehe systematisch von unten nach oben:

- Musik »fährt in die Beine« (bzw. in die Füße) – und das bisweilen so heftig, daß von Grimms Märchen bis hin zur Raver-Szene Fälle des Sich-zu-Tode-Tanzens aktenkundig wurden;
- Musik »kommt aus'm Bauch« oder sie ist »für'n Bauch« – erstaunlicherweise steht also der Gesamt-Verdauungstrakt für ungetrübte Unmittelbarkeit, für gesamtkörperliches Empfinden, auch für physiologische und sensorische Reiz- und Reaktions-Muster, für heftige und zugleich noch nicht besonders differente Affekte;
- etwas höher schlägt Musik gern »auf den Magen«, und weiter hinten ist sie (besonders für die Kids) oft »für'n Arsch«;
- kommen wir zu Musik in den höheren Gefilden: »von Herzen – möge es wieder zu Herzen gehen« – mit Beethoven (*Missa Solemnis*) meinen wir das emotive Involviertsein in Primäraffekte wie Schmerz, Freude, Trauer, Gelassenheit; die »Gefühlssprache des Herzens« bewegt uns seit der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nahezu ungebrochen bis heute. Doch wie weit in dieses Emotive auch Kognitives und der Ethos-Charakter von Musik verwoben sind, darüber denkt man in der Regel nur ungern nach (Rhythmus im Blut hat erstaunlicherweise mit Herz nichts zu tun);
- Musik bleibt schon auch einmal »im Hals stecken« – als berüchtigter Kloß in ebendemselben, verbunden mit Schluckenmüssen als Betroffenheits-Reaktion;
- der Kopf schließlich muß herhalten für die kognitive Seite des Musikhörens und auch des Komponierens, also für alles, was mit Wissen und Reflexion zu tun hat; der Kopf hat auf diese Weise eine Wertepolarität von »total verkopftes Zeug« auf der Negativseite bis zu – auf der anderen Seite – »hach, diese zerebrale Luzidität!«;
- Musik geht »unter die Haut« – besonders, wenn die bis jetzt tabuisierte Goldene Mitte betroffen ist. Dabei ist doch bei allen Psychodynamikern und Energetikern die Rede von Steigerungswellen, vom Erreichen diverser Höhepunkte, vom Abebben (nie von der Zigarette danach). Der Konnex von Musik und Sexualität ist nicht erst seit Elvis the Pelvis (das Becken) offenkundig,

sondern wird bereits in kirchlichen Verbotskatalogen des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts manifest, und gern darf man auch in die Antike zurückblicken. Kids wiederum – aber nicht nur sie – sprechen gern davon, daß Musik ihnen oft »auf die Eier« geht – das gilt in der männlichen wie der weiblichen Variante.

In solcher Körpermetaphorik ist der Erfahrungsschatz von Jahrhunderten von Musikrezeption aufbewahrt. Das ist auf der einen Seite zwar durchaus komisch, auf der anderen Seite aber zutiefst wahr. Ich denke, daß jede(r) an sich selbst zumindest weite Teile des Dargelegten unmittelbar erfahren hat. Uns allen aber ist klar, daß der Kopf auch für alle anderen Regionen regulierend zuständig ist. Ich werde im folgenden versuchen, die wechselseitigen Abhängigkeiten genauer zu entfalten.

II

Ebenso wie Ulrich Kaiser zitiere ich gern und immer wieder Goethe, sogar im Kontext der Gehörbildung. In den *Maximen und Reflexionen* findet sich ein Satz, den sich jeder, der in den musiktheoretischen Disziplinen lehrt und lernt, rahmen und aufhängen, zumindest aber tief in seinem Herzen (Achtung, Metapher!) bewahren sollte:

»Es hört doch jeder nur, was er versteht.«¹

Natürlich ist diese Reflexion nicht allein auf Musik bezogen; dennoch ist sie äußerst aussagekräftig in bezug auf das musikalische Rezipieren und für musikalische Erkenntnisprozesse. Also: Erst, wenn der Rezipient über einen verstehenden kategorialen Apparat verfügt, kann von Hören als sinnbildender und sinnvoller aktiver Tätigkeit überhaupt die Rede sein. Grob gesagt: Ohne Kategorien (vielfältigster Art) höre ich nur ›Bahnhof‹. »Gut«, könnte hier ein Techno-Freak sagen, »ich will aber nur ›Bahnhof‹ hören.« Bitte, warum nicht, solange sich nach dieser Musik tanzen läßt und – um in unserer Körpermetaphorik zu bleiben – auch Sexualorgane und Bauch erreicht werden. Die Funktion bestimmt den kategorialen Rezeptionsapparat, so eingeschränkt er auch sein möge.

Nun ist Goethe aber auch ein abgefeimter Dialektiker: »Es hört doch jeder nur, was er versteht« – das zeigt unerbittlich die Gefahr des bornierten, engen, dummen Hörens, wenn der vorhandene kategoriale Apparat des Rezipienten mangelhaft ausgeprägt ist. Und implizit steckt in der Reflexion Goethes die Aufforderung, den kategorialen Apparat, das potentielle Verstehen zu schulen, zu erweitern, reicher zu machen, um ein reicheres Hören erst zu ermöglichen. Was aber ist, auf der anderen Seite, mit der Möglichkeit, daß das Hören (als eine sinnliche und emotive Erlebnisqualität) umgekehrt auch das Verstehen beeinflusst und – im Hörenden – präformiert, welche Kategorien er überhaupt aktiviert? Ich möchte keinem Hip-Hop-Hörer, der im Moment des Rezipierens ein durchaus eingeschränktes kognitives Vermögen hat, un-

1 Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, in: ders., *Werke* (HA 12), München 1988, S. 528.

terstellen, daß er dumm oder ungebildet sei. Und über die Möglichkeit von spezifisch sinnlichen Erkenntnisweisen darf durchaus nachgedacht werden.

In jedem Fall ist Wissen in jeder Kunst immer zugleich ein sinnliches Wissen.

Auch ein körperlicher Nachvollzug ist wichtig – zumindest für Unmittelbarkeiten sinnlicher Erkenntnis: Das gilt nicht nur für jede rhythmische Bewegung, speziell die tänzerische, sondern ebenso für Körperlich-Gestisches, für Mimetisches, für Haltungen (ich meine hier nicht den umfassenden Begriff des »Gestus« im Sinne Brechts). Nachsingen und sogar Nachspielen auf einem Instrument ist für mich noch im Vorfeld kognitiver Aneignung angesiedelt, aber zugleich eine substanzielle Art sinnlichen Erkennens. Wenn ich einen Fußballstadionrhythmus nachklatschen kann, dann weiß ich noch lange nicht, wie er strukturiert ist; aber umgekehrt, wenn ich besagten Rhythmus »rastern« und kognitiv nachvollziehen, ja aufschreiben kann, heißt das nicht unbedingt, daß ich die sinnlichen Qualitäten dieses Rhythmus erfaßt habe – körpermetaphorisch gesprochen: eine verkopfte Rezeption garantiert keinen bauchigen groove.

III

Wir sind unversehens mitten in eine erkenntnistheoretische Debatte hineingeraten, in die auch die kognitive Psychologie hineinspielt. Und wenn es schon um Erkenntnis geht, dann möchte ich Sie mit einigen (musiktheorielevanten) erkenntnistheoretischen Grundsätzen belästigen (bzw. belustigen). Das Verhältnis von kategorialem Denken und sinnlicher Anschauung ist bei Immanuel Kant in einer Weise dargelegt, die auch für musiktheoretische Erkenntnisprozesse, seien sie nun primär auditiv oder primär analytisch-textlesend motiviert, ganz erstaunlich erhellend ist:

Begriffe ohne Anschauung sind leer, Anschauung ohne Begriffe ist blind.²

Die Nähe zu Goethes Reflexion ist frappierend, aber Kant geht einen Schritt weiter, indem er eine unauflösliche Wechselbeziehung zwischen sinnlicher Anschauung und kategorialem Vermögen konstatiert. Fachphilosophen werden mir jetzt völlig zu Recht ein unzulässiges Vermischen von Erkenntnistheorie und transzendentaler Analytik mit Kunsttheorie vorwerfen – aber das Zitat bleibt wunderbar aussagekräftig.

Wie weit verselbständigt sich unser musiktheoretisches Kategoriensystem von unserer sinnlichen musikalischen Anschauung und wird leer – und wann verselbständigt sich unsere sinnliche Anschauung von kategorialer Bestimmung und Reflexion und wird blind (bzw. taub)?

Man hört oft die Forderung nach dem Primat »sinnlicher Unmittelbarkeit«. Jede Art von musikalischer Sinnlichkeit und Praxis baut auf irgendeiner Form von kategorialer Reflexion und Theorie auf, und wenn sie noch so unentwickelt oder auch unbewußt ist. Aufgabe des Theorieunterrichts und der mit ihm verbundenen Gehörbildung muß es sein, die Selbstverständlichkeiten durchschaubar zu machen, mit denen

² Extrakt besonders aus den *Prolegomena* und der *Kritik der reinen Vernunft*, wo es in der *Transzendentalen Elementarlehre*, 2. Teil (B76/A51) heißt: »Ohne Sinnlichkeit würde uns kein Gegenstand gegeben, und ohne Verstand keiner gedacht werden. Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind.«

man normalerweise an Musik herangeht. Unmittelbarkeit und Spontaneität von Gefühlen sind eine sehr schöne und auch wichtige Sache, aber sie genügen nicht. Oft ist zu hören: »ich fühle das so« – »an dieser Stelle der Symphonie habe ich diese oder jene Assoziation« – und man glaubt sich frei bei diesen Reaktionsweisen. Was aber geschieht wirklich? Man projiziert in das Gehörte seine eigenen gespeicherten und gebündelten Erfahrungen hinein – und das meist unhinterfragt. Man ist an seine Vorurteile gekettet, ohne es zu merken. Das hörende Subjekt ist zugleich informationsverarbeitend und informationsschaffend. Jede Höranalyse ist gleichzeitig auch eine bewußtseinsgeleitete, bisweilen sogar unbewußte Konstruktion ihres gehörten Gegenstandes (aber nicht ausschließlich, wie die Ritter der Dekonstruktion suggerieren). Diese Mechanik ist unvermeidbar, aber man muß sie begreifen, um aktiv eingreifend mit ihr umgehen zu können.

IV

Hörend verfolgen, wie sich Musik in der Zeit entfaltet: Das hat immer starke sinnliche Erlebnisqualitäten. »Erlebnishören« ist die Grundlage für jede Höranalyse (schrecklich, wenn diese Qualität fehlt und nur wahrhaft »idiotische« Partikulkategorien einrasten, zum Beispiel harmonische Funktionen oder Satzmodelle oder Kochsche Interpunktion – erst im Kontext hat das alles seinen Sinn). Doch bei jedem »Erlebnishören« muß klar sein, daß sich chronometrisch exakt meßbare Zeit von der erlebten Zeit unterscheidet. Es gibt Musik, die »wie im Fluge« vergeht, und solche, die sich zäh dahinzieht. Igor Stravinskij unterschied in seiner *Musikalischen Poetik* von 1939/40 zwischen ontologischer und psychologischer Zeit in der Musik, die wesentlich durch verschiedene Grade von Ereignis-Dichte und den Grad psychischer Involvierung des Subjekts ins emotive Geschehen der Musik bestimmt ist.

»Erlebnishören« ist in der Regel auf der Ebene der unmittelbaren sinnlichen Anschauung angesiedelt, wirkt aber dort immer auch auf eine spezifische Weise erkenntnistiftend: Ich verstehe grundlegende Emotionen und Charaktere einer Musik aus meinem kulturellen und historischen näheren Umfeld (körpermetaphorisch gesprochen bin ich also »mit dem Herzen dabei«), aber ich verstehe sie – später – adäquater, wenn ich mehr über sie weiß. Ich verstehe kognitiv abstrakte Strukturen, Korrespondenzen, Verläufe eines Musikstücks (aber ich verstehe auch sie später adäquater, wenn ich beispielsweise ihre historischen Voraussetzungen und damit verknüpft die semantischen Qualitäten im jeweiligen Werk rekonstruiert habe).

Vielleicht kann man eine Korrelation aufstellen: Je fremder mir eine Musik ist (historisch oder stilistisch oder kulturell), desto höher ist die Wahrscheinlichkeit, daß ich beim Rezipieren auf der Ebene des Erlebnishörens bleibe.

Natürlich habe ich, wenn ich beispielsweise eine neue Komposition aus der unmittelbaren Gegenwart höre, bestimmte Kategorien, die ich als ein Bündel von Wertmaßstäben projiziere, »konstruiere«, aber ich weiß nicht (noch nicht), ob sie adäquat sind, und ich rette mich in abstrakte Kriterien wie interessant (immer dann, wenn man gar nichts zu sagen hat) – aufregend – öde – dramaturgisch plausibel –

dumm – mitreißend – epigonal – viel zu lang – anrührend – gleichgültig etc. Ich bin mir aber immer im klaren darüber: Um eine zweite Unmittelbarkeit (zu diesem Begriff später) dieser Komposition gegenüber zu erreichen, müßte ich mich in einem längeren Erkenntnisprozeß mit ihr befassen und sie dann erneut hören – und verändert erfahren.

Doch jetzt spricht der Realist in mir, der ganz hinter seinen eigenen Wert- und Vorurteilen steht: Ich habe bei vieler Musik schlicht keine Lust, mich näher mit ihr zu beschäftigen. Und bitte keine Diskussion über die Kantischen Begriffe »Pflicht« und »Neigung« und das sehr ehrenwerte wissenschaftstheoretische Falsifikationsprinzip von Sir Popper.

Die Aufgabe von Theorie muß sein, für das adäquate – also auch das adäquat hörende – Verstehen von Musik auch einen jeweils spezifischen, nicht dogmatisch fixierten Kategorienapparat bereitzustellen, und die Aufgabe des Theorielehrers und der Theorielehrerin muß es sein, das Bewahrenswerte aller bisherigen Theorie mit dem Ziel eines umfassenden analytisch-höranalytischen Verstehens von Musik zu vermitteln.

Umfassendes Verstehen von Musik heißt: weg von der ersten, spontanen Unmittelbarkeit des Hörens (ohne dabei aber die Qualitäten sinnlicher Erkenntnis und sinnlichen Wissens auszuschalten) hin zu dem, was mit Hegel als »zweite Unmittelbarkeit« bezeichnet werden könnte, also eine neue und reichere Unmittelbarkeit, die durch Wissen und Erkenntnis hindurchgegangen ist.

V

Ich möchte Ihnen nun einige erkenntnistheoretische Varianten eines metaphorischen Basissatzes präsentieren, nebst musiktheoretisch-musikologischen Nutzenwendungen. Unser Satz lautet:

»Er sieht vor lauter Bäumen den Wald nicht.«

Hier handelt es sich zweifellos um einen Empiriker, der eine Abscheu vor nomothetischen Verallgemeinerungen hat. Dazu die Geschichte zweier englischer, philosophisch gebildeter Musikologen, die im Zug fahren und eine Schafherde sehen: »Schau, sie sind grade geschoren«, sagt der eine; darauf der andere: »Aber nur auf der Seite, die wir sehen.« Übertragen Sie das auf die hörende Konfrontation der beiden mit Vivaldischen Konzertsätzen. Also: Der Empiriker sieht vor lauter Bäumen den Wald nicht.

Der Platoniker/Hegelianer dagegen »sieht vor lauter Wald die Bäume nicht«.

Diese Spezies ist in der Musiktheorie sehr verbreitet. Gerade Gelehrte, die die unwandelbare Natur und das Urwesen von Musik entdeckt hatten – wie Hugo Riemann, Heinrich Schenker und viele andere – reagierten unwirsch, wenn die Wirklichkeit nicht mit ihrem System übereinstimmte, nach dem Hegel-Motto: »Um so schlimmer für die Wirklichkeit«. Wissenschaftstheoretisches Vorbild ist ein Herr namens Prokrustes (der mit dem Bett).

Der Adornit (von Eingeweihten auch Teddyaner genannt, vgl. den Wiener Philosophen Günter Anders, der da sagte: »ja, ja, der Teddy, immer in His-Dur ...«), der Adornit also »sieht die Bäume lauter, den Wald nicht«.

Denn das Ganze ist das Unwahre, was auch die Herausgeber einer berühmten musikologischen Reihe in ihrem Konzept haben, die gern die thematischen Gestalten von Kompositionen gegen ihre Form in Schutz nehmen, die ihnen bekanntlich Gewalt antut.

Der Lebensphilosoph unter den Theoretikern beruft sich auf Bergson, bisweilen Nietzsche und ist gern Psychodynamiker und Energetiker und heißt Kurth oder Halm oder Mersmann; der Lebensphilosoph also »bäumt vor lauter Sehen im Wald sich«.

Was Baum, was Wald, entscheidend bleibt der Schwall, der hindurchgeht und uns mitwogen läßt.

Der existenzphilosophisch angehauchte Heideggerianer hingegen »läßt den Wald abholzen und sieht das Geworfensein des Baumes«. Motto: Ich mach' mir meine musikalischen Grenzerfahrungen, wo ich will, auch mit Gewalt.

Nun ein Typus, der nach meiner Erfahrung öfter unter den Studierenden des Hauptfachs Musiktheorie auftaucht, der Agnostiker (also der Erkenntnisleugner). Man hat da häufig einen schweren Stand, weil es fast unmöglich ist, sogenannte »letzte Begründungen« für bestimmte musiktheoretische Begrifflichkeiten abzuliefern oder die absolute Gewißheit von historischen Faktizitäten zu beweisen. Der Agnostiker also »leugnet ›Wald‹ auch dann noch, wenn er schon gegen drei Bäume gerannt ist«.

Nahe bei ihm ist der Kritische Rationalist. Wie verhält er sich zu unserer Basismetapher? »Er hinterfragt den Begriff ›sehen‹ und entlarvt Bäume und Wald als Hypostasierungen.«

Schließlich die Postfeministin, hallo Beethoven- und Schubert-Forscherinnen, hallo Formtheoretikerinnen, Ihr »reißt die Maske von der aufgeforscten männlichen Herrschaftsstruktur ›Wald‹ und dekonstruiert die Bäume als Pflanzen (weiblich) aus ihrer Gender-Determinierung.«

VI

Noch einmal Goethe, aus den *Xenien* (Musenalmanach 1797):

»Die Systeme

*Prächtig habt ihr gebaut. Du lieber Himmel! Wie treibt man,
Nun er so königlich wohnt, den Irrtum heraus?»³*

Gut, nicht? Es ging um Musikhören und, darin verwoben, um sinnliche und kognitive Erkenntnis in der Musik. Um noch einmal Extrempositionen abzustecken:

- es gibt die Auffassung, Musik sei nichts weiter als eine Ansammlung von sensorischen Reizmustern, auf die man mit katalogisierbaren Reaktionsmustern

3 Goethe/Friedrich Schiller, *Xenien*, in: *Musen-Almanach für das Jahr 1797*, zit. nach F. W. Bernstein/Eckehardt Henscheid (Hg.), *Unser Goethe*, Frankfurt a. M. 1999², S. 336.

anspringt – der Gefühlsmotor fängt an zu tuckern, gesamtkörperliche Reaktionen sind meßbar;

- es gibt die Überzeugung, mit der Rekonstruktion von strukturellen Fahrplänen das Wesen von Musik erfaßt zu haben (Sie haben Anschluß in Takt 19 zum Quintzug in Richtung prolongierte V. Stufe. Vorsicht an der Ursatzkante!);
- es begegnet die theologische Gewißheit, daß hinter jeder Schaukelterz und jeder symmetrischen Gegenbewegung zweier Stimmen das Chi als Christussymbol steckt;
- es befinden Spätkömmlinge der Kritischen Philosophie, daß jede kompositorisch mißlungene Bagatelle der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts notwendig mißlang und so der Gesellschaft erbarmungslos den Spiegel vorhält, der sie zur Kenntlichkeit verzerrt.

Das alles klingt (und ist in dieser satirischen Zuspitzung) absurd. Doch die Absurdität stellt sich erst dann ein, wenn solche Erklärungsmodelle verabsolutiert werden. Es ist überhaupt nicht zu leugnen, daß auf einer Ebene von sinnlicher Unmittelbarkeit des Musikhörens das Schema »sensorisches Reizmuster-Reaktionsmuster« eine Rolle spielt, aber eben nur eine, und unendlich differenzierter als beim Pawlowschen Hund.

Strukturtheoretische Erklärungsweisen sind sehr erkenntnisfördernd, seien sie auf der Ebene von thematisch-motivischen Konstruktionen im Sinne der Schönberg-Schule angesiedelt oder auf der Ebene von Stimmführungs-Analysen, die in Prinzipien des Tonsystems verankert sind wie bei Schenker und den Nachfolgenden der »Layer-Analysis« (»Schichten-Analyse«).

Aber auch das kann nur ein Teilaspekt des Verstehens und Erkennens sein. Selbstverständlich spielen semantische und symbolische Qualitäten von musikalischen Konfigurationen eine eminente Rolle beim Dechiffrieren von Bedeutungszusammenhängen in der Musik; nur: Die Grammatik und das Vokabular einer musikalischen Norm- oder Normalsprache in einer bestimmten historischen Phase dürfen bitte nicht als exzeptionell »be-deutend« mißverstanden werden.

Und der Verzicht schließlich auf die kritische Würdigung von Kompositionen als Musikwerke, die die Widersprüche ihrer Zeit in sich austragen, würde die Musiktheorie zurückwerfen auf das Abarbeiten von braven Immanenzen.

Zum Schluß noch zwei Lichtenberg-Varianten:

»Wer nur von Musik etwas versteht, versteht auch davon nichts.«

Und, den Bogen zurückspannend zur Körper-Metaphorik des Beginns:

»Wie geht's«, fragte der Blinde den Lahmen. »Wie du siehst«, sagte der Lahme zum Blinden.

In diesem Sinne: vorwärts zu neuen, hellsichtigen Erkenntnissen.

Zugabe:

Es gibt noch die Wiener Geschichte vom Pistolenduell zwischen einem fast blinden Maler und einem ziemlich tauben Komponisten: »Wo steht das Schwein?« rief der Maler. Und der Komponist: »Hat der Strolch schon geschossen?«

Ein Fragebogen zum Hören der Musikerinnen und Musiker

VON CATHERINE FOURCASSIÉ UND VIOLAINE DE LARMINAT

Ausgangspunkt

Die Schulung des Gehörs erfolgt wie bei kaum einem anderen Fach unter von Land zu Land unterschiedlichsten Bedingungen: Dies betrifft insbesondere Zeitpunkt, Dauer und Intensität der Hörschulung innerhalb der Musikausbildung. Doch auch Inhalte, Methoden und Stellenwert sind äußerst unterschiedlich und dementsprechend wenig decken sich auch die Bedeutungsfelder der Termini, mit denen dieses Fach in den verschiedenen Ländern bezeichnet wird (*sofège*, *formation musicale*, *Gehörbildung*, *Blattsingen*, *sofeggio* usw.). Da jede Pädagogik andere Akzente setzt, scheinen verschiedene Gewichtungen bei der Anwendung von Hörtechniken und -strategien sowie erlernter Automatismen die bewußten Hörvorgänge zu prägen.

Gewiß sind schon viele musikpsychologische Studien über das musikalische Hören durchgeführt worden; allerdings werden bei diesen meistens Hörergruppen nach ihrer musikalischen Qualifikation in Nicht-Musiker, Laien und Profi-Musiker unterschieden, letztere Gruppe dabei aber als homogen postuliert: Eine Beobachtung, die eine interkulturelle Betrachtung relativieren müßte. Infolge von einseitigen Erfahrungen sowie von Sprachbarrieren bei der Rezeption solcher Studien entstehen leicht ›nationale‹ Theorien (etwa zur Proportion von Absoluthörern) bzw. Klischees (im deutschsprachigen Raum etwa: Das absolute Gehör ist ein ›dummes‹ Gehör; in Frankreich dagegen: Wer nicht absolut hört, hört nicht gut).

Im langjährigen Umgang mit Studierenden und MusikerInnen aus der ganzen Welt stellte sich die Notwendigkeit heraus, die Heterogenität der Gruppe der professionellen MusikerInnen und MusikstudentInnen zu untersuchen, Methoden und didaktische Konzepte zu hinterfragen und den daraus resultierenden Unterschieden in den Hörweisen auf den Grund zu gehen. So wurde gezielt für diese Gruppe ein Fragebogen entwickelt, der sich unter Wahrung der Anonymität behutsam, aber umfassend an dieses sensible Thema heranwagt. Um die interkulturellen Aspekte besser berücksichtigen zu können, wurde der Fragebogen sowohl in französischer als auch in deutscher Sprache formuliert und in mehreren Ländern an Musikhochschulen und unter professionellen MusikerInnen verteilt. Die beiden Sprachräume, die damit erreicht wurden, stehen stellvertretend für drei wichtige Traditionen: Die »Do-re-mi-Welt« der relativen und absoluten Solmisation und die »C-D-E-Welt«. Der Einflußbereich dieser Traditionen erstreckt sich weit über die beiden genannten Sprachräume hinaus – in manchen mehrsprachigen Ländern (wie in Belgien oder in der Schweiz) existieren sie aber auch getrennt nebeneinander.

Inhalt

Im Gegensatz zu Hörtypologien, die soziologische Dimensionen einbeziehen, und zur Wahrnehmungspsychologie, die oft sehr punktuelle Aspekte zum Gegenstand ihrer Studien macht, beschäftigen wir uns mit den vielfältigen Aspekten der Technik des musikalischen Hörens. Durch gezielte Fragen sollen Details der Hörausbildung ermittelt sowie die Verarbeitungsprozesse von musikalischen Elementen zunächst introspektiv beobachtet und dann verbalisiert werden. Der Fragebogen erforscht die Anwendung kognitiver Hörstrategien und sucht assoziative Vorgänge bewußt zu machen.

Einleitend werden Fragen gestellt, die wichtige Hintergrundinformationen zur Person (Identität, Alter, Muttersprache, Studium und musikalische Tätigkeit) und zur Hörausbildung des Probanden (Inhalt, Methoden und Dauer) geben. Ergänzt werden diese Auskünfte durch Angaben zu psychologischen Aspekten des Musikhörens: Persönlichkeit, Intelligenztyp, Arbeitsgewohnheiten und -methoden, Verhältnis zu den fünf Sinnen, Konzentrations-, Aufmerksamkeits- und Selektionsfähigkeiten, Gedächtnis bzw. Memorisationsprozesse und -techniken. Mit Fragen zum Einfluß kultureller Unterschiede auf das Hören ist ein Blick über das rein technische Hören hinaus gewagt worden, der eine weitere Beleuchtung der interkulturellen Unterschiede zum Gegenstand hat. Dabei geht es sowohl um die musikalische Kultur im engeren Sinn, d. h. Repertoire- und Fachkenntnisse, als auch um das allgemeine kulturelle Umfeld der Kindheit, zu dem Muttersprache und Denkweisen eines bestimmten Kulturkreises gehören. Im Hauptteil wird dann jeder technische Aspekt des Musikhörens gründlich und systematisch erforscht: sensorielle Diskrimination und Fähigkeit zur Kodierung und Entkodierung in den Bereichen Wahrnehmung der Tonhöhe, d. h. melodische, harmonische und kontrapunktische Aspekte, relatives und absolutes Gehör (auch absolutes Gehör und transponierende Instrumente), Intonation, Verhältnis zur eigenen Singstimme, Wahrnehmung des Rhythmus, Wahrnehmung der Klangfarbe, Wahrnehmung der Form und inneres Hören. Als weitere Annäherung an das musikalische Denken sind je ein Abschnitt dem Verhältnis zwischen innerem und äußerem Hören (für Interpreten und Komponisten) und der Rolle des Hörens in der Improvisation gewidmet.

Die gesamte Konzeption des Fragebogens beruht auf der Idee, daß die Ausbildung des Gehörs im weitesten Sinn wesentlich verbunden ist mit der Entwicklung der musikalischen Intelligenz. Diese manifestiert sich in der Interaktion sensomotorischer Fähigkeiten mit affektiven und intellektuellen Kompetenzen. Im sensomotorischen Bereich wiederum ist die Arbeit des Ohrs ständig mit der Arbeit anderer Sinne gekoppelt – besonders des Auges (Lektüre) und des Tastsinnes (Spezialisierung des Bewegungsapparats für die jeweilige Instrumentaltechnik) – bei bestimmten Ausbildungswegen auch sehr stark mit der Stimme (Versprachlichung: z. B. das innerliche Nennen von Notennamen beim Spielen). Diese Koppelung der Sinne führt zu festen, teilweise regelrecht automatisierten Assoziationen, nach denen wir systematisch und mit der Bitte um Erklärungen gefragt haben.

Es galt auch, das Verhältnis zwischen Hören und Theorie zu erforschen bzw. zu erfragen, wie das Hin und Her zwischen sensorischer und intellektueller Wahrnehmung beim technisch orientierten Hören der Berufsmusiker funktioniert. Mit der Einschätzung ihrer Kompetenzen geben die Probanden Auskunft über ihre Befindlichkeit als professionelle HörerInnen, die aufschlußreich ist bei der Frage nach Adäquation zwischen Ausbildung und beruflicher Tätigkeit.

Dieses umfassende Konzept hat uns dazu geführt, Aspekte der Musik zu behandeln, die zwar nicht unbedingt mit der traditionellen Gehörbildung in Verbindung gebracht werden, die aber zu den Hörtätigkeiten des praktizierenden Musikers gehören.

In einer ersten Version wurde der Fragebogen von Musikerinnen und Musikern aus unserem Bekanntenkreis getestet, die wir auf Grund der Vielfalt ihrer Herkunft und Kulturkreisangehörigkeit – oft mit internationaler Ausbildung verbunden – sowie auf Grund der Vielfalt ihrer musikalischen Tätigkeit sorgfältig ausgewählt hatten.¹ In ihren Äußerungen zeigten die Probanden großes Interesse für dieses Thema und für die Reflexionen, die der Fragebogen in Gang setzte; andererseits stießen einige Personen durch manche Fragen an die Grenzen ihrer Fähigkeit zur Selbstbeobachtung, gerade wenn Vorgänge im Hörprozeß angesprochen wurden, die bei ihnen durch Automatismen unbewußt erfolgen. Für viele wurde ein Denk- und Bewußtseinsprozeß über bestimmte Parameter des Gehörs bzw. über bestimmte Hörstrategien erst durch diesen Fragebogen initiiert.

Methodische Ansätze

Die Zweisprachigkeit des Fragebogens ermöglicht es, Personen aus unterschiedlichen Kulturkreisen mit denselben Fragen zu konfrontieren. Durch diesen internationalen und interkulturellen Ansatz möchte diese Studie dem Mangel an internationalen Studien entgegenwirken und präsentiert erstmals eine differenzierte Sammlung von Äußerungen über das Gehör von Berufsmusikerinnen und -musikern unterschiedlicher Herkünfte.

Wenn der Fragebogen sehr umfassend und detailliert geworden ist – er umfaßt 38 Seiten –, so liegt dies am Vorhaben, alle Komponenten des musikalischen Hörens gleichzeitig zu untersuchen, um den Bezug zur musikalischen Praxis zu gewährleisten. Das Ohr der MusikerInnen soll ja in der Berufsausübung alle Parameter der Musik gleichzeitig (detailliert und global in einem) beherrschen können; die unterschiedlichen Hör- und Denkstrategien, die er bzw. sie anwendet, wirken dabei im Dienste eines selben Ziels zusammen.

Die Fragen sind unterschiedlich formuliert: Sie können teilweise durch ja/nein oder anhand einer Skala von 1 bis 5 beantwortet werden. Teilweise erfordern sie auch schriftliche Stellungnahmen, besonders wenn es um die Modalitäten des Hörens und

¹ Diese ersten Teilnehmer stammten aus Japan, Frankreich, Österreich, Brasilien, Belgien, USA, Deutschland und sind tätig im Bereich Orgel, Chorleitung, Gesang, Gitarre, Komposition, Musiktheorie.

deren Erklärungen bzw. um Meinungsäußerungen geht. Es ist jeweils auch Platz für Antworten außerhalb der vorgeschlagenen Schemata zur Verfügung gestellt worden.

Einige Fragen werden durch Selbsteinschätzung beantwortet. Da es sich hier in keiner Weise um eine Prüfung oder einen Hörtest handelt, die ein gewisses ›Hör-Niveau‹ und bestimmte Leistungen zu ermitteln versuchen, ist dies relativ unproblematisch. Dabei spielt jedoch der Vergleich mit anderen Musikern bzw. die vague Empfindung einer Normleistung des Umfelds eine gewisse Rolle – man weiß, wie sehr dieser Wechsel der Werteskala anlässlich eines Auslandsaufenthalts bis zur Identitätskrise für Verunsicherung sorgen kann. Aus diesem Grund sind die Äußerungen der Personen, die im Ausland leben oder gelebt haben, für unser Thema besonders wertvoll.

Da die Verarbeitung von Musik in einem verborgenen mentalen Prozeß stattfindet, beruht die Methode vor allem auf Introspektion. Jeder Gehörbildungslehrer, der daran gewöhnt ist, raten zu müssen, was im Kopf der Studenten vorgeht, und der gewohnt ist, ihnen bei der Artikulation dieser Vorgänge zu helfen, kennt diese Arbeit ›im Dunkeln‹ aus der Unterrichtssituation. Basierend auf unseren Lehrerfahrungen geben die Fragen und deren Antwortvorschläge hier eine Hilfe zur Verbalisierung und zur Bewußtmachung der Hörprozesse.

Diese Studie steht also nicht auf experimenteller Basis (es sei denn man betrachtet die Introspektion selbst als solche). Um aussagekräftig zu sein, wird das experimentelle Feld meistens auf Teilaspekte beschränkt, die der Komplexität des Hörvorganges in der musikalischen Praxis nicht gerecht werden können. Diese Art der Vorgehensweise wäre hier zu punktuell gewesen. Unser Ziel ist also nicht etwa eine spezialisierte Untersuchung im Bereich Psychoakustik, Neurophysiologie oder Neuroakustik. Der Bezug zur professionellen Praxis an einer Musikhochschule ist auch ein vollkommen anderer Blickwinkel als der musikwissenschaftliche. Im Hochschulbereich wird das Verhältnis zwischen sensoriiellen und intellektuellen Herangehensweisen an das Hören geübt, denn das Sensorielle ist bei den Studenten bereits vorhanden – und ist normalerweise ein wichtiges Kriterium bei der Aufnahmeprüfung. Es zeigen sich aber gerade in diesem ganz besonderen Spannungsfeld zwischen Fühlen und Denken viele Unterschiede bei den Studenten, die durch Kultur, Herkunft und Persönlichkeit bedingt sind. Indem wir diese legitime Vielfalt der Hör- und Denkweise ans Licht bringen, hoffen wir, dazu beizutragen, Komplexe abzubauen und Vorurteile zu entkräften: Jede Person setzt beim Hören verständlicherweise Schwerpunkte, diese sollten aber im Rahmen des Studiums ergänzt werden können.

Uns ist bewußt, daß die introspektive Untersuchungsmethode ein hohes Maß an Subjektivität bei den Antworten bewirken wird; allerdings ist das Thema, das viele psychologische Aspekte mit einbezieht, an sich bereits sehr subjektiv. Unsere Unterrichtspraxis in einem internationalen Umfeld hat uns in der Meinung bekräftigt, daß Hören eine sehr persönliche, freie und situationsbedingte Interaktion zwischen erlernten Techniken und Automatismen im Umgang mit Stärken und Schwächen ist. Im Gegensatz zu musikpsychologischen, psychoakustischen oder neurophysiologischen Untersuchungen, die meistens gemeinsame und belegbare Faktoren suchen und un-

tersuchen, möchten wir mit der Untersuchung der analytischen Vorgehensweise des hörenden Musikers vor allem zeigen, wie unterschiedlich das Hören als ein wesentliches ›Handwerk‹ der Musikausübung ist, sein darf und sogar sein soll.

Ausblick

Wir möchten mit der Auswertung des Fragebogens eine detaillierte Dokumentation über Ausbildungswege, insbesondere über die Bedingungen, Inhalte und Methoden der Hörschulung und ihre Wechselwirkungen mit den Verarbeitungsprozessen und musikspezifischen mentalen Vorstellungen im bewußten zielgerichteten Hörvorgang vorlegen. Es geht um eine Bestandsaufnahme von vielfältigen Hörweisen, wobei die Vielfalt des Hörens einer Vielfalt der Bedürfnisse in der Praxis entspricht. Durch die Anregungen, die eine solche differenzierte Materialsammlung bieten kann, möchten wir versuchen, die hochschuldidaktische Reflexion im Fach Gehörbildung voranzutreiben: Es gilt die eigenen Hörautomatismen und Wertigkeiten zu überwinden, den Horizont zu erweitern, um eine Umorientierung des Unterrichts in Richtung einer größeren Offenheit und Methodenvielfalt zu fördern, ein Plädoyer also für ein offenes interkulturelles Nachdenken über das Fach Gehörbildung in einem Hochschulbetrieb, der sich immer mehr internationalisiert. Es geht in letzter Konsequenz darum, eine Hörschulung anzubieten, die den Erfordernissen der unterschiedlichen Musikerberufe entspricht. Im Falle der Kompositionsstudierenden z. B. stellt sich die Frage, welche Hörfähigkeiten zu entwickeln sind, bzw. welche charakteristischen Strukturen des Repertoires des zwanzigsten Jahrhunderts bewußt wahrgenommen werden sollten. In Verknüpfung mit Ästhetik und Rezeptionsforschung der zeitgenössischen Musik sind hier neue Wege zu suchen.

Uns ist bewußt, daß eine solche empirische Studie zunächst keine Beweise im Sinne einer unanfechtbaren Wissenschaftlichkeit erbringen wird. Wir sind jedoch überzeugt, daß die Musikpraxis die komplexe Interaktion aller von uns erforschten Hörprozesse erfordert und daß gerade diese Bestandsaufnahme von der praktischen Seite aus als Ausgangspunkt für eine differenzierte wissenschaftliche Forschung etwa im Austausch mit der Neurophysiologie dienen kann.

Der Fragebogen kann unter folgender Adresse abgerufen werden:
www.gmth.de/site/a_projekte.html

»Erziehung zur Erfahrung« oder Überforderung der Erziehung?

Zur Aktualität von Adornos musikpädagogischen Ansätzen
im Hinblick auf Musiktheorie im Hochschulbereich

VON BENJAMIN SCHWEITZER

Theodor W. Adornos Texte und Entwürfe zur Musikpädagogik bilden innerhalb seiner musikalischen Schriften auf den ersten Blick eher einen Randkomplex. Dazu gehören kritische Anmerkungen zur musikalischen Jugendbewegung, Analysen mit pädagogischer Zielsetzung sowie Untersuchungen mit musiksoziologischem Hintergrund. Sie sind teils skizzenhaft, teils auch polemisch und oft aus einer mehr oder weniger unmittelbaren Reaktion auf eine bestimmte Anregung hin entstanden, erheben also nicht immer den – Adorno oft pauschal zugeschriebenen – Anspruch von Endgültigkeit und Allumfassendheit.¹

Hier soll nicht die Gesamtheit dieser verstreuten Schriften,² sondern ein einzelner, umfangreicherer Text im Vordergrund stehen – *Zur Musikpädagogik* aus den *Dissonanzen* – und dabei zugleich eine Betrachtung von dessen Ansätzen mit einem besonderen Schwerpunkt. Wenn Adorno dort von Musikpädagogik spricht, so ist seine Zielgruppe in erster Linie die ausübende Musiker (respektive dessen Lehrer) beziehungsweise die Frage, wie man – aus der Sicht des Komponisten oder Musikwissenschaftlers – diesen eine Handhabe zum besseren Verstehen und damit zum besseren *Spielen* jeglicher Musik vermitteln kann. Genau hier setzen die im folgenden angestellten Überlegungen an: mit der Frage danach, ob nicht die von Adorno skizzierten musikpädagogischen Ziele und Mittel auch für das Fach Musiktheorie, wie es heute im Fächerkanon einer professionellen Musikausbildung zumindest nominell verankert ist, von richtungsweisender Bedeutung sein könnten.

Es soll hier zunächst eine kurze Zusammenfassung der Hauptlinien von Adornos Text gegeben werden. Im Grunde paraphrasieren viele der Abschnitte das eröffnende Postulat: »Der Zweck musikalischer Pädagogik ist es, die Fähigkeiten der Schüler derart zu steigern, daß sie die Sprache der Musik und bedeutende Werke verstehen lernen; daß sie solche Werke so weit darstellen können, wie es fürs Verständnis notwendig ist; sie dahin zu bringen, Qualitäten und Niveaus zu unterscheiden und, kraft der Genauigkeit der sinnlichen Anschauung, das Geistige wahrzunehmen, das den Gehalt eines jeden Kunstwerks ausmacht. Nur durch diesen Prozeß, die Erfahrung der

1 Allerdings muß man durchaus in Erinnerung behalten, daß ein Autor wie Adorno, dem ein wie auch immer kritisch reflektierter aufklärerischer Impetus nie ganz abzusprechen ist, auch dort eine erzieherische Absicht impliziert, wo Pädagogik nicht unmittelbar als Thema eines Textes in Erscheinung tritt.

2 Eine umfassende Untersuchung hierzu findet sich bei Lucia Sziborsky, *Adornos Musikphilosophie. Genese-Konstitution-Pädagogische Perspektiven*, München 1979, insb. S. 204–264.

Werke hindurch, nicht durch ein sich selbst genügendes, gleichsam blindes Musizieren vermag Musikpädagogik ihre Funktion zu erfüllen.«³

Hier, wie auch in den folgenden Abschnitten, muß behutsam zwischen polemischen Spitzen gegen die Fortsetzung der Jugendbewegung in den 50er Jahren und Vorstellungen allgemeingültiger Zielsetzung getrennt werden. Doch die Kernaussage von Adornos Ideal einer Musikpädagogik ist nicht an diese polemische und im Grunde politisch motivierte Kritik gebunden: Wie sich weiterhin zeigt, geht es ihm grundsätzlich um einen Musikunterricht, der jeden Praktizismus, jede Reduktion auf scheinbar leicht Erfäßbare von sich weist. Der Kernbegriff des zweiten Abschnittes vertieft dies: »Ist Musik, gleich aller Kunst, was einmal die große Philosophie das sinnliche Scheinen der Idee nannte, dann müßte Musikpädagogik vorab die Fähigkeit der musikalischen *Imagination* fördern, die Schüler lehren, mit dem inneren Ohr Musik so konkret und genau sich vorzustellen, als erklinge sie lebhaft.«⁴

Nicht die – wie auch immer von Umständen und Unzulänglichkeiten korrumpierte – Realität wird also als das Eigentliche angesehen, sondern die Vorstellung, die sich aus der Partitur direkt erschließt, »das adäquate, aber stumme Lesen von Musik, so wie das Lesen der Sprache selbstverständlich ist.«⁵

Der dritte Abschnitt widmet sich einer Rehabilitation des Klaviers als Instrument der – wenn auch behelfsmäßigen, so doch im Vergleich mit den Melodieinstrumenten überlegenen – Darstellung musikalischer Vorgänge im Ganzen,⁶ der vierte geht aus vom Verlust der Musikerziehung als Bestandteil eines bürgerlichen Bildungsideals,⁷ der fünfte Abschnitt bringt nach den Stichworten von Erfahrung und Imagination wieder einen, möglicherweise *den* zentralen Begriff für den vorliegenden Interpretationsansatz, nämlich »daß man jedes Werk so zu begreifen lernt, wie das Ganze seiner klanglichen Erscheinung sich als ein geistiger Zusammenhang konstituiert. Es ist der Weg der *Analyse*, in dem Sinn, daß der Schüler von Anbeginn dazu angehalten wird, was immer in der Musik begegnet, die er spielt, aus seiner Funktion fürs Gebilde, seinem konstruktiven Stellenwert heraus zu verstehen.«⁸

Im weiteren Verlauf des Textes konkretisiert Adorno seine Ansichten im wesentlichen mit Bezug auf eine Instrumentalpädagogik, die heute, knapp fünfzig Jahre nach der Erstveröffentlichung der *Dissonanzen*, so nicht mehr vorherrschend ist, kommt jedoch am Schluß noch einmal zu einem anderen Aspekt der Kernthesen zurück, indem er den Bogen zu einer selbstverständlichen Integration avancierter Musik in den Unterricht schließt: »Unabdingbar aber scheint die Forderung, daß wahre muskali-

3 Theodor W. Adorno, *Zur Musikpädagogik*, in: ders., *Dissonanzen* (Gesammelte Schriften, Bd. 14), Frankfurt a. M. 1997, S. 108. Alle Hervorhebungen in den Zitaten sind original.

4 Adorno, *Zur Musikpädagogik* (Anm. 3), S. 109.

5 A. a. O., S. 110.

6 Auch das ist bis heute, wo viele arrivierte Berufsmusiker mit ihrer Unfähigkeit im Umgang mit Tasteninstrumenten kokettieren, kein wirklich aufgehobenes Desiderat.

7 Dabei handelt es sich um ein Problem, das zwar, angesichts dessen, daß Bildung heute zumeist durch eine dubiose Art fungiblen ›Trainings‹ ersetzt wird, von brennender Aktualität ist, aber für die vorliegende Untersuchung keine unmittelbare Bedeutung hat.

8 Adorno, *Zur Musikpädagogik* (Anm. 3), S. 115.

sche Pädagogik terminiere im Verständnis dessen, was in der Kunstmusik ihrer Epoche sich zuträgt.«⁹ Auch dies eine Forderung, deren Berechtigung außer Zweifel steht, deren Erfüllung Musikpädagogik im vergangenen halben Jahrhundert jedoch nur unwesentlich nähergekommen ist.

Wie nun ließen sich aus diesen Gedanken, kristallisiert um die Begriffe »Erfahrung«, »Imagination« und »Analyse« Ansätze zu konkreten Inhalten und didaktischen Strategien für das Fach Musiktheorie entwickeln?

Eine kurze, beispielhafte Bestandsaufnahme der Situation an deutschen Hochschulen zeigt, wie weit entfernt wir von diesem Ideal derzeit sind: Der Fächerkomplex ist meist gespalten in Einzeldisziplinen wie Gehörbildung, Formenlehre, Tonsatz oder Musikgeschichte, zwischen denen Synergien nur selten genutzt werden. Das Fach Analyse gar wird für Studenten der instrumentalen und vokalen Studiengänge häufig nicht einmal eigenständig angeboten, zeitgenössische Musik spielt nur eine marginale Rolle. Ein grundsätzliches Problem liegt dazu im *Stellenwert*, den Musiktheorie in der professionellen Musikausbildung besitzt – oder vielmehr: nicht besitzt. Wenn die Aufnahmeprüfungen im Bereich Theorie nicht selten so gewertet werden, daß auch miserable Leistungen bei guten Noten im Hauptfach nicht ins Gewicht fallen, mag man dies noch mit einer unzureichenden Verankerung von Musiktheorie in der Musikausbildung auf dem Weg zum Studium begründen. Doch leider werden die Interpreten auch aus dem Nebenfach Musiktheorie an der Hochschule meist nach wenigen Semestern relativ mühelos in eine von derartigem Ballast fürderhin unbeschwerter Zukunft entlassen. Forderungen an umfassende Literaturkenntnis, Fähigkeit des Partiturlesens, der raschen wie der intensiven, detailgenauen harmonischen, formalen, motivischen Analyse, dem Erkennen und Bezeichnen stilistischer oder kompositionstechnischer Besonderheiten und der Kompetenz, »Qualitäten und Niveaus zu unterscheiden«,¹⁰ können selten ernsthaft gestellt werden. Kaum ein Sänger lernt im Studium ein spätes Beethoven-Quartett genau kennen, kaum ein Oboist muß – vielmehr: darf – sich intensiv mit einem Liedzyklus wie der *Winterreise* befassen, kaum ein Geiger wird in der Brahms-Sinfonie, die er später wer weiß wie oft im Tutti oder als Konzertmeister spielt, die Verästelungen der *ganzen* Partitur durchschauen lernen. Hinsichtlich des Stichworts »Qualitäten und Niveaus« kommt erschwerend hinzu, daß das Training der Praxis allemal dahin geht, zu spielen, was »aufliegt«, ohne zu entscheiden, ohne wirklich wissen zu wollen, ob es sich um gute Musik handelt, ob und warum einem dieses Werk gefällt und jenes nicht. Wer mit Musikern zu tun hat, seien es auch hervorragende Könner ihres Instruments, der trifft in erschreckender Regelmäßigkeit auf solche, die nicht allein trotz völlig unzureichender musiktheoretischer Kenntnisse auf eine oft beachtliche künstlerische und pädagogische Laufbahn blicken können, sondern zuweilen nachgerade stolz darauf sind, sich in ihrer Arbeit nicht durch das Gewicht theoretischer oder gar philosophischer Reflexion über Musik belastet zu wissen. Die ungebrochene Aktualität von Adornos Forderungen kann mit

⁹ A. a. O., S. 126.

¹⁰ A. a. O., S. 108.

Hinweis auf die gegenwärtige Praxis nicht wirklich bestritten werden; der Versuch, daraus Veränderungsvorschläge abzuleiten, erscheint also legitim.

»Erziehung zur Erfahrung« – das bedeutete zunächst: Erziehung zum aktiven, wissenden und immer neugierigen Hören. Die »konkrete Utopie« von Adornos »strukturellem Hörertypus«,¹¹ wie sie in der *Einleitung in die Musiksoziologie* skizziert wird, ist dabei als Zielvorstellung nicht die schlechteste Perspektive. Für ein mehrfaches, angeleitetes, dann immer selbständigeres Hören und Diskutieren von Musik ist im gegenwärtigen Theorieunterricht wenig Zeit. Eine Entwicklung vom »Hören und Nicht-Wissen« über das »Hören, was man weiß« zum »Hören, was man vorher noch nicht wußte« jedoch ist allemal ein pädagogisches Ziel von höchster Dignität. Dabei steht die Forderung Adornos, der Ausgangspunkt solle das Ganze eines Werkes oder zumindest eines Satzes sein, außer Zweifel. Das kann einen herkömmlichen, am rhythmisch-harmonischen Detail orientierten Gehörbildungsunterricht nicht ersetzen, doch diesem wird ein Teil seiner Wirkung genommen, wenn er nicht zu einer *Hörerziehung* im eigentlichen Sinn hinführt.

»Imagination« – das wäre praktisch zu übersetzen in einen Instrumentations- und Partiturrkundeunterricht, der den Namen wirklich verdient, und der nicht allein Dirigenten und Komponisten vorbehalten bleibt. Vor allem aber hieße es, dem *Musik-Machen*, das den Interpreten allzu oft vom *Nachdenken* über Musik abhält, ein wenig Boden abzutrotzen, und den negativen Beigeschmack, der (meist zu Unrecht) aller Theorie beigegeben wird, ein Stück weit zu entschärfen.

»Analyse« schließlich, als Zugang vom Hören her *und* vom Lesen – wie oben erwähnt –, ist Ziel der beiden anderen Bereiche und Ausgangspunkt für eine neue Qualitätssteigerung im Hören und Spielen, der wieder ein neues Nach-Lesen zu folgen hätte – bis hin zur Persönlichkeit des »mündigen« Interpreten, dem kein altmodischer Kapellmeister, kein neomodischer Intendant aus einer musikfernen Branche und schon gar kein zur Masse von Konsumenten einer Pseudokultur aus Spaß und Event verkommenes Publikum mehr vorschreiben könnte, wie und was er wider besseres Wissen und Wollen zu spielen habe. Für derart geschulte Musiker wäre auch das von Adorno erträumte »Verständnis dessen, was in der Kunstmusik ihrer Epoche sich zuträgt« die Selbstverständlichkeit, von der wir heute, trotz der ungeheuren Entwicklung der Orchester- und Ensemblekultur zumindest in Westeuropa und, zum Teil, den USA, noch immer nicht mehr als einen Ansatz finden.

Doch es wird bei diesen Überlegungen auch klar, daß es zu wohlfeil wäre, die Schuld den Musikern allein zu geben. Der gegenwärtige Musiktheorieunterricht seinerseits krankt nicht nur an zu wenig Zeit für zu viel Stoff, am Fehlen von interdisziplinären Arbeitsmöglichkeiten, sondern auch an einer partiell ungeschickten Gewichtung, nicht zuletzt am Übergewicht des problematischen Fachs ›Tonsatz‹. Zu Beginn des fünften Abschnitts von *Zur Musikpädagogik* heißt es: »Entgegnet wird darauf mit dem Gestus des ›Du hast gut reden‹, dem Vorwurf, die Erkenntnis solcher Wider-

11 Theodor W. Adorno, *Typen musikalischen Verhaltens*, in: ders., *Einleitung in die Musiksoziologie* (Gesammelte Schriften Bd. 14), Frankfurt a. M. 1997, S. 182 f.

sprüche¹² sei ein Luxus, den nur der sich leisten könne, der mit der erzieherischen Praxis nicht befaßt ist, sondern negativistisch beiseite tritt.«¹³ Diesen Gestus mag man auch als Erwiderung auf die bis hier ausgeführten Vorstellungen annehmen – die Frage ist berechtigt, wie sich ein solcher Unterricht unter dem gegebenen Druck von Stoffplänen und Zeitmangel umsetzen ließe.

Doch muß es nicht um ein Mehr an Zeitaufwand gehen – der in Semesterwochenstunden gemessene Anteil von Musiktheorie und Gehörbildung am Studienplan ist ja durchaus kein geringer –, sondern um eine modifizierte Nutzung dieser Zeit. In der aktuellen Situation wird vielerorts großes Gewicht darauf gelegt, Musikstudenten historische Fakten vorzubeten, die sich bei Bedarf in jedem Lexikon nachschlagen ließen, und sie damit zu beschäftigen, Volkslieder und Chormelodien zu harmonisieren, barocke Suitensätze und Fugenexpositionen und – im Höchstfall – Vokalpolyphonie des Vorbarock, romantische Charakterstücke oder scheinbar leicht zu erfassende Zwölftonkompositionen zu kopieren. Das Ergebnis steht dabei meist in keinem Verhältnis zur aufgewandten Unterrichtszeit und schon gar nicht zum Gewicht, das dem ›Tonsatz‹ innerhalb der Musiktheorie beigemessen wird. Analyse hat zumeist zum Ziel, aus kleinen, dem Zusammenhang entrissenen Portionen von Werken möglichst rasch eine Anleitung zur Nachahmung zu destillieren, anstatt das zu verfolgen, was Analyse eigentlich leisten müßte: dem Studenten ein Werkzeug an die Hand zu geben, mit dem er komplexe, im Ganzen betrachtete Zusammenhänge zu erfassen und: das Ergebnis auch *formulieren* lernt. Ein Blick in die schriftlichen Diplomarbeiten von Musikstudenten zeigt, wie ärmlich dieser so wichtige Aspekt meist ausfällt: Es fehlt nicht nur an sprachlicher Geschliffenheit, die ja nicht jedem zu Gebote stehen muß, sondern schon an grundständiger musiktheoretischer oder musikwissenschaftlicher Terminologie, und – abgesehen davon – überhaupt an der Fähigkeit, einen Sachverhalt, wenn er denn einmal erkannt wurde, in eigenen Worten adäquat darzustellen. An das Diskutieren und Verteidigen von komplizierteren, gar von provokanten Thesen ist entsprechend kaum zu denken. Könnte nicht im Unterricht in Musiktheorie ein Beitrag dazu geleistet werden, einen Umgang mit Musik zu lehren, bei dem den strukturell und emotional hoch anspruchsvollen Werken, wie sie auch den Kern des Repertoires bilden, wirklich »auf Augenhöhe« begegnet wird?

Es soll hier nicht eine vollständige Abschaffung des Faches ›Tonsatz‹ gefordert werden: Studien im Kontrapunkt eines Josquin oder J. S. Bach, in den Harmonisierungstechniken des letzteren oder in Liedern Schuberts können, gerade durch die Forderung zum Selbermachen, zum Erkennen, wie schwer es ist und wie es praktisch funktioniert, einen wertvollen Beitrag zur »Erfahrung der Werke« leisten. Doch der Vorwurf, den Adorno in erster Linie gegen das »Drauflosspielen«¹⁴ anbringt, nämlich, daß ein Lernprozeß nach dem Erreichen einer elementaren Stufe abgebrochen wird,

12 Adorno bezieht sich hier auf den Schluß des vierten Abschnittes, der vom Widerspruch zwischen pädagogischer Ohnmacht und der (Wieder)Installation vorgefertigter »Leitbilder« handelt, die er – auch hierin ungebrochen aktuell – scharf kritisiert.

13 Adorno, *Zur Musikpädagogik* (Anm. 3), S. 114 f.

14 A. a. O., S. 109.

daß die Zufriedenheit darüber, irgend etwas selbst gemacht zu haben, höher bewertet wird als eigentliche – und sei es auch »nur theoretische« – Erkenntnis, gilt gegen das »Draufloskomponieren« nicht minder. Durch ein stärkeres Gewicht auf seminaristischer, zu eigenem Nachforschen, Nachlesen und Neuinterpretieren anregender Arbeit im musikwissenschaftlichen Lehrbereich könnte eine solche analysezentrierte Konzeption für den Komplex Musiktheorie ergänzt werden.

Es darf auch nicht vergessen werden, daß Adornos *Zur Musikpädagogik* primär vom Unterricht für eine Zielgruppe handelt, die weit unterhalb der Altersstufe von Musikstudenten anzusiedeln ist. Wenngleich seine Forderungen im Hinblick darauf in der Tat als hochgesteckt angesehen werden dürfen, so ist unter dem hier gewählten Blickwinkel auch darauf hinzuweisen, daß man von einer studentischen Zielgruppe weitaus mehr verlangen kann und sollte, als es die gegenwärtige Ausbildung in Wahrheit tut. Adornos Lob des Spezialisten¹⁵ in diesem Text klingt ein wenig mißverständlich, aber gemeint ist wohl kaum jene einschränkende Spezialisierung, deren Gefahr in der gegenwärtigen Ausbildung an den Musikhochschulen strukturell verankert ist und die so an Orchester, Musikschulen und Privatmusikerziehung und damit nicht zuletzt an die Hochschulen selbst wieder weitergereicht wird.¹⁶ Es geht ihm um eine existentielle Intensität von Musikausbildung und Musikausübung, die sich mit einer Reduktion auf das Machbare, das Praktische, das scheinbar pädagogisch Sinnvolle allein nicht verwirklichen läßt. Vielleicht hat diese Interpretation von Adornos Text aufgezeigt, daß das Ziel einer »Erziehung zur Erfahrung« durchaus keine Überforderung der Erziehung bedeuten muß: Im Gegenteil besteht das Problem vielmehr in einer *Unterforderung*, die nur wenige hochintelligente, kritische und wissenshungrige Musikstudenten derzeit aus eigener Initiative kompensieren können oder dies zumindest versuchen. Erst wenn ein solches Potential an Interesse geweckt und bedient wird, werden Studenten auch von ihren Instrumentallehrern verlangen, jenseits technischer Perfektion und emotionaler Intensität auch an einem gleichermaßen entwickelten geistigen Niveau der Interpretation zu arbeiten, und erst dann kann es auch zu einer wirklich umfassenden Lösung des dargelegten Problems kommen: nämlich zu der, daß die nunmehr jahrhundertealte Trennung von Theorie und Praxis in der Musik aufgehoben wird, praktische Ausführung und theoretische Reflexion wieder Hand in Hand gehen.

Zugleich aber würde eine derartige Theorieausbildung – und ›Theorie‹ ist da schon ein zu enger Begriff für etwas, das über die gegenwärtige Unterrichtspraxis weit hinausginge – gerade dem dienen, in dessen Namen Musiktheorie heute in der Ausbildung so weit in die Defensive gedrängt wird: der Effizienz und Professionalisierung

15 So heißt es etwa gleich im ersten Abschnitt: »nur durch die Spezialisierung hindurch, nicht durch deren Verleugnung errettet Musik den Anteil an dem Menschlichen, das durch Spezialisierung zerstückt dünkt. Jeder Versuch, dem sich zu entziehen und dadurch, daß man die Musik ›ins Leben stellt‹, sie von jener Spezialisierung zu heilen, der sie doch wiederum ihr Großes verdankt, würde die produktiven musikalischen Kräfte nicht entfesseln und sublimieren, sondern unter dem Vorwand, damit den Menschen zu dienen, hemmen und zurückstauen.« (a. a. O., S. 108).

16 Die etwas anders gelagerte und noch weitaus kompliziertere Problematik des Faches Schulmusik soll hier aus naheliegenden Gründen ausgeklammert bleiben.

der Interpreten. Es liegt auf der Hand, daß ein Orchester aus Musikern, die die Partitur nicht schlechter kennen und analysiert haben als ihr Dirigent, in weitaus kürzerer Zeit zur technischen Beherrschung, korrekten Dynamik, Phrasierung und Artikulation und zum Stadium der ›Interpretation‹, der individuellen künstlerischen Ausdeutung des Werkes gelangen wird.¹⁷ Einen Ausblick darauf finden wir heute vor allem in der Probenarbeit spezialisierter Ensembles für ›Alte‹ und ›Neue‹ Musik. In der Musiktradition, die wir heute in Mitteleuropa, allen Brüchen zum Trotz, weiterführen, steht das Sinfonie- und Opernorchester des bürgerlichen neunzehnten Jahrhunderts noch immer im Mittelpunkt, doch es ist abzusehen, daß es diese Position nicht mehr lange wird halten können. Was heute noch immer eher die Ausnahme ist: ein Musiker, dessen Arbeit durch freiberufliche, wechselnde Tätigkeit in Kammermusik, Unterricht oder Spezialensemble geprägt ist, kann in nicht viel mehr als einer Generation zur Regel werden. In einer solchen Situation, die weit mehr den Gegebenheiten der postindustriellen Gesellschaft entspreche, wird ein Musiker – insbesondere, wenn er nicht zu den wenigen gehört, die den Erfordernissen des Klassik-Starkults entsprechen – besser überleben können, wenn er neben seiner künstlerischen Begabung und technischen Souveränität auch über einen geistigen Hintergrund verfügt, der ihm die geforderte Durchdringung und Flexibilität überhaupt erst ermöglicht.

So konkret und modern ließen sich die jahrzehntealten, partiell vielleicht bewußt utopisch formulierten musikpädagogischen Ansätze eines durchaus kulturkonservativen Autors wie Adorno umsetzen: Es könnte an uns sein, an den Theoretikern, mit solchem Weitblick ein Stück zur Erhaltung, wenn nicht Rettung einer zivilisierten und im besten Sinne elitären Musikkultur beizutragen.

*

Nachtrag (Juni 2002)

Wer nach Vorschlägen für eine praktischen Umsetzung dieser Ansätze fragt – wie auch in der Diskussion nach diesem Vortrag geschehen, wo zunächst der Hinweis auf den begrenzten zeitlichen Rahmen, der eine solche Konzeption des Textes nicht zuließ, genügen mußte –, der sei eindringlich auf Helmut Lachenmanns *Aufgaben des Fachs Musiktheorie in der Schulmusik-Ausbildung*¹⁸ verwiesen. Zwar richten sich Lachenmanns Vorschläge explizit an den Bereich Schulmusik, sie ließen sich aber in vielen prinzipiellen Erwägungen auf andere Abteilungen übertragen. Auch Lachenmann geht es um Musikerfahrung im Sinne von Analyse von Strukturen, Erkennen von Zusammenhängen, kritische Auseinandersetzung und Erfahrung des Schöpferischen. Und ähnlich wie Adorno dem ›Tonsatz‹ äußerst distanziert gegenübersteht, heißt es auch bei Lachenmann: »Das Fach Musiktheorie ist weder ein Fach des kreati-

17 Auch dieser Gedanke ist nicht besonders neu: Im Hinblick auf die Arbeit des Interpreten ist dies zum Beispiel eine der Kernforderungen Rudolf Kolischs.

18 Helmut Lachenmann, *Aufgaben des Fachs Musiktheorie in der Schulmusik-Ausbildung*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 359–366.

ven Operierens (Komponierens) noch ein Fach des Musizierens (Improvisierens), sondern ein Fach des Analysierens, Beschreibens, Untersuchens und des immanent orientierten Reflektierens.«¹⁹

19 A. a. O., S. 359.

Vision und Wirklichkeit

Musiktheorie als Musikschulfach

VON HEINZ GASSENMEIER

»Musikschulen sind Bildungseinrichtungen für Kinder, Jugendliche und Erwachsene. Ihre Aufgaben sind die musikalische Grundausbildung, die Heranbildung des Nachwuchses für das Laien- und Liebhabermusizieren, die Begabtenfindung und Begabtenförderung sowie die eventuelle Vorbereitung auf ein Berufsstudium.«¹

Mit diesen Worten umreißt der *Verband deutscher Musikschulen* (VdM) im Vorwort zu dem von ihm herausgegebenen *Strukturplan für Musikschulen* Aufgaben und bildungspolitische Ziele der Musikschularbeit. Der *Strukturplan* repräsentiert nicht nur eine umfassende musikpädagogische Konzeption der Musikschularbeit, er dokumentiert auch den inhaltlichen Wandel, den die Musikschulen seit den ersten Gründungen in den zwanziger Jahren bis heute vollzogen haben.² Ein Blick auf die Geschichte mag dies verdeutlichen:

Im Zentrum der ersten von Fritz Jöde initiierten *Musikschulen für Jugend und Volk* stand die Pflege des Singens, genauer: des *gemeinschaftlichen* Singens und die Verbreitung des Volkslieds. Die Verbundenheit mit dem Geist der Jugendmusikbewegung manifestierte sich in der Berufung auf die »gemeinschaftsbildende Kraft«³ der Musik in einer Zeit der vermeintlichen ›Orientierungslosigkeit‹ und ›Individualisierung‹; »Volkwerdung durch Musik«⁴ war erklärtes politisches Ziel. Die *Musikschule für Jugend und Volk* distanzierte sich bewußt von einer Kunstmusik, die sich als »unerreichbar hohe Kunst in die luxuriöse geistige Atmosphäre der musikalisch Gebildeten verflüchtigt« habe.⁵ Das heißt, die Ausbildung war dezidiert *antiakademisch* ausgerichtet, vokales Musizieren stand im Vordergrund, Instrumentalspiel wurde nur insofern gefördert, als es der Begleitung des Gesangs dienlich schien. Nach der Zeit des National-

1 Verband deutscher Musikschulen e. V. (Hg.), *Strukturplan für Musikschulen* (1973), in: *Die Musikschule, Bd. II. Dokumentation und Materialien*, hg. v. Diethard Wucher, Mainz 1994, S. 10.

2 Gemeint sind hier die auf die Initiative von Fritz Jöde entstandenen *Musikschulen für Jugend und Volk*. Die tatsächlich erste Musikschule, die dem geistesgeschichtlichen Hintergrund der Jugendmusikbewegung zugeordnet werden kann, wurde bereits im Jahre 1905 als *Städtische Singschule Augsburg* von Albert Greiner gegründet.

3 *Denkschrift des Arbeitskreises um Fritz Jöde über seine Bemühungen um eine lebendige Musikkultur im deutschen Volke*, in: Fritz Jöde (Hg.), *Musikdienst am Volk. Ein Querschnitt in Dokumenten* (Werkschriften der Musikantengilde, Bd. 3), Wolfenbüttel/Berlin 1927, S. 11.

4 *Bericht über den I. Kursus zur Ausbildung von Lehrern und Lehrerinnen an Volksmusikschulen Mai 1925-März 1926*, in: a. a. O., S. 105.

5 *Denkschrift des Arbeitskreises um Fritz Jöde*, (Anm. 3), S. 11.

sozialismus⁶ knüpften die ersten Musikschulgründungen in den 50er Jahren zunächst im wesentlichen an Jödes Vorbild an. Erst ab dieser Zeit vollzog die Musikschule die entscheidende Entwicklung, die zu ihrem heutigen Erscheinungsbild führte: Den Mittelpunkt der Musikschulausbildung bildet heute das instrumentale Hauptfach und nicht mehr das Singen (und schon gar nicht mehr das Volkslied), anspruchsvolle Instrumente wie Klavier oder Streichinstrumente bilden mittlerweile sogar die größten Fachbereiche innerhalb des Musikschulgefüges. Dem Ensemblespiel steht das solistische Musizieren nun gleichberechtigt gegenüber, die strikte Abgrenzung des Laienmusizierens von beruflicher Professionalisierung existiert nicht mehr – im Gegenteil versteht sich die Musikschule mittlerweile auch als Ort der Begabtenfindung und -förderung und übernimmt die vorberufliche Ausbildung. Für die Umsetzung dieser Ziele existiert in Deutschland ein nahezu flächendeckendes Netz von knapp 1000 Musikschulen, die durch die Bindung an den eingangs erwähnten *Strukturplan* des *VdM* eine relativ einheitliche Organisation aufweisen und ein Mindestmaß an Qualität garantieren. Es liegt nahe, daß dieses – zumindest im Instrumentalbereich – differenzierte Unterrichtsspektrum der Musikschule durch entsprechende Angebote aus der Musiktheorie ergänzt werden kann und muß. Einerseits entwickelt der Musiktheorieunterricht Grundkompetenzen, die für das Erlernen bestimmter Instrumente die Voraussetzung bilden; die Instrumentalbildung andererseits bietet den Hintergrund, vor dem ein effektiver Musiktheorieunterricht erst möglich wird.⁷

Die aktuelle Situation des Fachs an der Musikschule stellt sich wie folgt dar: Der *Strukturplan* sieht neben dem instrumentalen Hauptfach einen Kanon von Ensemble- und Ergänzungsfächern vor, zu denen auch die Musiktheorie zählt. Der Ergänzungsfachunterricht wird darin ausdrücklich als fester »Bestandteil des Unterrichts einer Musikschule« definiert; die Teilnahme der Schüler an einem Ergänzungsfach sei verbindlich.⁸ Der *VdM* gibt ein Lehrplanwerk heraus, in dem Musiktheorie als Unterrichtsfach ebenfalls berücksichtigt ist. Unter dem Titel *Hörerziehung, Musiklehre und Musiktheorie* formuliert der sogenannte *Rahmenlehrplan* umfassende pädagogische Ziele, die den Schüler in die Lage versetzen sollen, »die Elemente der Musik und ihre Abläufe begrifflich zu definieren, den Ablauf eines Musikstücks im Notenbild zu verfolgen, das Notenbild in eine innere klangliche Vorstellung umzusetzen und melodische Linien vom Blatt zu singen«, und schließlich sogar, »Form und Inhalt der Musik analytisch zu erfassen und improvisatorisch darzustellen«.⁹ Um das zu erreichen, sieht der Lehrplan mehrere aufeinander aufbauende Kurse vor, die insgesamt eine Ausbildungsdauer von 10 Jahren umspannen – länger also als jedes Studium. Formal ist die

6 Die Nationalsozialisten wußten die von Jöde geschaffenen Strukturen in ihrem Sinne zu instrumentalisieren und bauten die Musikschulen als »kulturelle Schulstätte im Dienste der Musikerziehung der Hitler-Jugend« weiter aus. Vgl. Wolfgang Stumme, *Musik im Volk*, in: Dorothea Hemming (Hg.), *Dokumente zur Geschichte der Musikschule (1902-1976)* (Materialien und Dokumente aus der Musikpädagogik, Bd. 3), Regensburg 1977, S. 156.

7 Für den Theorieunterricht der Musikschule dürfte diese Forderung nach direktem Praxisbezug von noch zentralerer Bedeutung sein, als dies an der Hochschule ohnehin schon der Fall ist.

8 Erläuterungen zum Strukturplan, in: *Die Musikschule* (Anm. 1), S. 12.

9 Verband deutscher Musikschulen e. V. (Hg.), *Lehrplan Hörerziehung, Musiklehre und Musiktheorie*, Kassel 1990, S. 10.

Musiktheorie demnach als Unterrichtsfach in die Musikschule integriert. Der beschriebenen Konzeption zufolge könnte die gesamte Musikschullaufbahn eines Schülers von der Unterstufe bis zur vorberuflichen Ausbildung von musiktheoretischem Unterricht begleitet werden.

Um so bedauerlicher ist es, daß das Fach Musiktheorie – nicht nur gemessen an diesen Vorgaben – in der Realität des Musikschulalltags eine lediglich marginale Rolle einnimmt. Aus der alljährlichen statistischen Bilanz des *VdM* geht hervor, daß nur höchstens jeder hundertste Schüler einer deutschen Musikschule musiktheoretischen Unterricht erhält.¹⁰ Obwohl aus den Erhebungen nicht genau zu entnehmen, liegt der Schluß nahe, daß die geringen Schülerzahlen darauf zurückzuführen sind, daß Musiktheorie nahezu ausschließlich innerhalb der sogenannten »Studienvorbereitenden Ausbildung« unterrichtet wird.¹¹ Das heißt: Der Unterricht in Musiktheorie, sofern überhaupt angeboten, dürfte sich auf einen spezialisierten Schülerkreis konzentrieren. Er richtet sich an Schüler, die ein Musikstudium planen, und setzt in der Regel erst zum Zeitpunkt dieser Spezialisierung ein. Die Bilanz dieser Überlegungen ergibt: Obwohl formal vorgesehen, hat eine geregelte Ausbildung in Musiktheorie auf den zentralen Aspekt der Musikschularbeit, die systematische Förderung des Musizierens von klein auf, keinen Einfluß.

Es wurde also versäumt, Konzepte zu entwickeln, mit denen die selbstgesteckten pädagogischen Ziele umgesetzt werden konnten. Auch der Lehrplan, der zwar einen gewissen inhaltlichen Rahmen absteckt, bleibt die entscheidenden methodischen Hinweise schuldig. Das ist insofern unverständlich, als die Musikschulen und der *VdM* in der Vergangenheit durchaus bewiesen haben, daß sie in der Lage sind, neue Strukturen zu schaffen – Strukturen, die über das Wirkungsfeld der Musikschule selbst weit hinausreichen. Als Beispiel sei hier nur die Entwicklung des gesamten Bereichs der »Musikalischen Früherziehung« und »Grundausbildung« genannt. Hier wurden nicht nur völlig neue Unterrichtsformen an den Musikschulen installiert und mit diesen breite Schülerschichten erschlossen,¹² sondern auch in Zusammenarbeit mit Musikhochschulen Unterrichtskonzepte entworfen und ganze Studiengänge für die Lehrerausbildung neu entwickelt. Vergleichbare Anstrengungen hat es auf dem Gebiet der Musiktheorie nie gegeben. Für ein umfassendes Unterrichtsangebot in Musiktheorie fehlen daher sowohl entsprechend ausgebildete Lehrkräfte wie auch geeignete Fach- und Unterrichtsliteratur.¹³ Obwohl die Haupt- und Leistungsfachstudiengänge in

10 Verband deutscher Musikschulen e. V. (Hg.), *Dokumentation 1999. Statistisches Jahrbuch der Musikschulen in Deutschland*, Bonn 2000, S. 25.

11 Einige Musikschulen führen die Studienvorbereitende Ausbildung (SVA) als Spezialprogramm, für das besondere Fördergelder bereitstehen, aber auch bestimmte Auflagen erfüllt sein müssen, wie beispielsweise das Angebot von Theorieunterricht.

12 Vgl. *Statistisches Jahrbuch* (Anm. 10), S. 13 ff.

13 Lehrbücher, die ein langfristig angelegtes Unterrichtskonzept für den Bereich der Musikschule ausbreiten, existieren bislang nicht. Die wenigen vor allem in den letzten Jahren erschienenen Publikationen vermitteln zudem ein äußerst eingeschränktes Bild vom Begriff »Musiktheorie«. In der Regel beschränken sie sich auf die elementarsten Grundfragen der allgemeinen Musiklehre.

Musiktheorie an den Hochschulen in der Regel zu einem pädagogischen Diplom führen, ist die Fragestellung nach Aufgaben und Möglichkeiten eines Theorieunterrichts an der Musikschule nicht Gegenstand der Ausbildung. Eine Methodik hierfür existiert bislang nicht.

Die Ursachen hierfür sind in Wesen und Geschichte des Fachs selbst zu suchen: Das heutige Unterrichtsfach Musiktheorie ist seinem Ursprung nach akademisch. Mit seinem traditionellen Fächerkanon soll es die musikalische Berufsausbildung begleiten, also außerhalb der reinen Instrumentaltechnik liegende, musikalisch-handwerkliche und intellektuelle Fähigkeiten schulen. Auf der anderen Seite war der Begriff des elementaren Instrumentalunterrichts früherer Jahrhunderte wesentlich weiter gefaßt als heute. Instrumentalunterricht war zugleich immer auch Kompositions- und Improvisationsunterricht und schloß die allgemeinmusikalische Bildung des Schülers mit ein. Ein großer Teil der Aufgaben, die heute von der Musiktheorie übernommen werden, waren also Bestandteil dieses erweiterten musikpraktischen Unterrichts. Daß der heutige Instrumentalunterricht von dieser Vorstellung weit entfernt ist, zeigt der Blick auf die Ausbildung von Musikschule und Musikhochschule gleichermaßen. Die Spezialisierung des Instrumentalunterrichts ist die Ursache für eine inhaltliche Lücke in der musikalischen Ausbildung. Nach Wegen zu suchen, diese zu schließen, liegt auch in der Verantwortung der Musiktheorie. Das heißt: Die handwerklichen, wissenschaftlichen und künstlerischen Aufgaben des Hochschulfachs Musiktheorie bedürfen der Erweiterung um die pädagogische Dimension.

Mit Blick auf die Musikschule bedeutet dies die Notwendigkeit, die Methodik einer »Musiktheorie für den Elementarbereich« zu entwickeln. Gemeint ist damit eine Konzeption, die sich an den eingangs beschriebenen Zielsetzungen der Musikschule orientiert. Der Unterricht müßte mit Beginn der Instrumentalausbildung ansetzen – also ab einem Alter von etwa 6-8 Jahren – und dort bereits erste Grundlagen legen, auf denen der Schüler im folgenden aufbauen kann. In diesem Elementarstadium der musiktheoretischen Ausbildung stößt die traditionelle Vorstellung von Musiktheorieunterricht allerdings an ihre Grenzen: Denn der musiktheoretische Fächerkanon der Hochschule läßt sich nicht ohne weiteres auf die Gegebenheiten der Musikschule übertragen, indem beispielsweise Gehörbildungs- und Tonsatzaufgaben anhand besonders einfacher Beispiele gestellt werden: Simplität als methodisches Mittel allein ist weder dem Gegenstand angemessen, noch trifft sie den Kern der Problematik.¹⁴ Die eigentliche Schwierigkeit eines elementaren Musiktheorieunterrichts gründet in der Diskrepanz zwischen den Bedingungen, unter denen Lernprozesse von Kindern stattfinden, und dem Wesen des Fachs Musiktheorie selbst: Die Erfahrungswelt des Kindes liegt vor allen Dingen in der Anschauung, nur zu einem sehr geringen Teil aber in der Fähigkeit zur Abstraktion. Letztere jedoch ist wesentliche Voraussetzung für die Auseinandersetzung mit einem Fach, dessen Hauptfunktion in der begrifflichen Annäherung an Musik besteht. Im Elementarbereich hätte der Theorieunterricht propädeutischen Charakter, indem er zwar die Anschauung musikalischer Phänomene

14 Dies ist der Fehler, den die wenigen zu diesem Thema bisher veröffentlichten Arbeiten begehen.

vermitteln, auf deren sprachliche Fassung aber zunächst verzichten müßte. Er hätte aber zum Ziel, die Voraussetzungen für eine spätere begriffliche Differenzierung zu schaffen.

Um die Frage nach den methodischen Mitteln für einen solchen Elementarunterricht zu beantworten, sollen hier zunächst die verschiedenen Möglichkeiten der Solmisation diskutiert werden.

Seit jeher war Solmisation Teil der musikalischen Ausbildung und zeitigte je nach intendierter Funktion unterschiedlichste Erscheinungsformen: Das in den romanischen Ländern und im osteuropäischen Kulturraum weitverbreitete »Solfege« mit der Identität von Tonname und Solmisationssilbe richtet sich vor allem auf das Training des Vom-Blatt-Singens, mehr noch des Vom-Blatt-Lesens. Relative Systeme wie »Tonika-Do«¹⁵ richten sich dagegen mehr auf die Entwicklung des – dann tonal gebundenen – Gehörs und des musikalischen Gedächtnisses. Andere Modelle wie das Eitzsche »Tonwort«¹⁶ oder dessen praktische Ableitung, das »Jale«-System von Richard Münnich,¹⁷ verdanken ihren Ursprung dem Versuch, die Silben aus ihrem rein diatonischen Kontext zu lösen: Durch ein System variabler Silben soll insbesondere das Problem von Enharmonik und Leittongerichtetheit erfaßt werden. Die Diskussion solcher Solmisationsmodelle sollte deren entwicklungsgeschichtlichen Hintergrund allerdings nicht aus dem Auge verlieren: Ihre Entstehung verdanken sie in erster Linie den Versuchen, rationale Methoden für die sängerische Ausbildung zu entwickeln. Daher war der enorme Aufschwung der ›Tonika-Do-Methode‹¹⁸ in Deutschland zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts eng mit der Ausbreitung der Jugendmusikbewegung verknüpft. Auch die Jödesche Singschule basierte auf Tonika-Do. Daher verlor das Solmisieren in den 60er Jahren konsequenterweise mit dem Rückzug des Singens in der Schulmusik und dem Laienmusizieren auch wieder an Bedeutung. Für den elementaren Musiktheorieunterricht bietet die relative Solmisation jedoch Möglichkeiten, die einer Diskussion wert sind und nicht unterschätzt werden sollten: Diese liegen in dem funktionalen Aspekt, den das Silbensystem – wenn es entsprechend angelegt ist – in sich trägt. Dieser tritt insbesondere dann in den Vordergrund, wenn das System der relativen Solmisationssilben auf der einen Seite bewußt den absoluten Tonnamen auf der anderen gegenübergestellt wird.¹⁹ Insbesondere mit dieser Technik

15 Agnes Hundoegger, *Lehrweise nach Tonika Do. 9. Auflage des Leitfadens völlig neu bearbeitet von Elisabeth Noack*, Köln 1967.

16 Carl Eitz, *Das Tonwort. Bausteine zur musikalischen Volksbildung*, Leipzig 1928.

17 Richard Münnich, *Jale. Ein Beitrag zur Tonsilbenfrage und zur Schulmusikpropädeutik*, Wolfenbüttel 1959².

18 Die Tonika-Do-Methode leitet sich direkt aus dem englischen »Tonic-Sol-fa« ab. Dieses von Sarah Ann Glover begründete System wurde im Zusammenhang mit der Entwicklung der kongregationalistischen Chorkultur in England Mitte des 19. Jahrhunderts durch John Curwen weiterentwickelt und war weit verbreitet.

19 Diese Überlegung macht insbesondere deutlich, daß die Ursachen für die Entwicklung absoluter und relativer Solmisationsmethoden nicht allein in pädagogischen Initiativen, sondern mindestens ebenso in den historischen Gegebenheiten gesucht werden müssen. Daß die Kultur des absoluten Solmisierens in den romanischen Ländern aufgrund der geschichtlich bedingten Identität von ›Tonwort‹ und Tonname beheimatet ist, erscheint ebenso folgerichtig wie die Verwurzelung von ›Tonika-Do‹ in der angelsächsischen Tradition, in der die Tonnamen keinen vokalen Hintergrund haben (vgl. Anm. 19).

– die übrigens der Denkart der »Tonika-Do«-Lehre völlig fremd ist – läßt sich der gesamte Themenkomplex der Tonarten, (auch modalen) Skalen und sogar ein einfaches Verständnis von Modulation anschaulich und nachvollziehbar vermitteln.²⁰ So verstanden ist Solmisation nicht allein effektives Mittel für den Gehörbildungsunterricht, sondern gibt auch ein brauchbares Instrument zur Bildung einer begrifflichen Vorstellung, eben einer ›Theorie‹ (wenn auch) einfacher musikalischer Vorgänge.

Der berechtigten Kritik, relative Solmisation sei zur Vermittlung der Tonsprache des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts ungeeignet und daher aus heutiger Sicht ein Relikt jugendmusikbewegter Zeiten, seien folgende Überlegungen entgegengehalten:

Erstens: Die pädagogische Praxis des Autors fördert die nüchterne Bilanz zu Tage, daß sich der musikalische Erfahrungsschatz des Schülers einer Musikschule – bestenfalls! – auf tonal gebundene Musik beschränkt. Das pädagogische Postulat, der Schüler sei bei seinem jeweiligen Bildungs- und Entwicklungsstand abzuholen, impliziert wenigstens im Elementarbereich den Vorrang der Tonalität als Unterrichtsgegenstand beim Erwerb erster kognitiver und handwerklicher musikalischer Fähigkeiten.

Zweitens: Nur weil die relative Solmisation die Erscheinungsformen der Neuen Musik nicht darzustellen vermag, heißt das noch lange nicht, daß letztere vom elementaren Theorieunterricht ausgeschlossen bleiben muß. Unabhängig davon sind erste Erfahrungen mit Neuer Musik auch im Elementarstadium möglich, auch wenn brauchbare Unterrichtskonzeptionen noch entwickelt werden müssen.

Drittens: Es ist ohne Schwierigkeiten möglich, ab einem gewissen Entwicklungsstadium des Schülers die Gehörschulung auf ein absolutes Silbensystem umzustellen; schließlich wird auch in den romanischen Ländern im Elementarunterricht ›tonal begonnen. Zudem stehen im deutschen und angelsächsischen Sprachraum für rein intervallisches absolutes Singen jederzeit auch die absoluten Tonnamen zur Verfügung.²¹

Letztlich bietet die Solmisation für einen Musiktheorieunterricht, der auf den Erwerb kognitiver Fähigkeiten ausgerichtet ist, einen effektiven Einstieg, der aber bald durch weitere Unterrichtsinhalte erweitert werden muß. Für die moderne Musikschule kann Solmisation nur Mittel, aber nicht Zweck wie bei Jöde sein. In dem zunehmenden Maße, in dem der Schüler in der Begrifflichkeit Fuß faßt, geht der Unterricht

20 Der einzige dem Autor bekannte Versuch, die Möglichkeiten des Solmisierens in dieser Weise aufzufassen, stammt von dem amerikanischen Musikpädagogen Edwin Gordon. Seine *Music Learning Theory* zielt auf die systematische Vermittlung einer bewußten musikalischen Wahrnehmung auf vorbegrifflicher Ebene, die Gordon mit dem Kunstbegriff »Audiation« bezeichnet, was in etwa mit »verstehendem Hören« übersetzt werden könnte. In diesem Zusammenhang entwickelte er auch funktionale Modelle tonaler und rhythmischer Solmisation (Edwin Gordon, *Learning Sequences in Music. Skill, Content, and Patterns. A Music Learning Theory*, Chicago [G. I. A. Publications] 1988).

21 Auch das romanische System zeigt nicht nur in der Anwendung auf Neue Musik Schwächen. Das betrifft insbesondere die Tatsache, daß Alterationen nur unzureichend erfaßt werden. Manche relative Solmisationsmethoden sind hier eindeutiger, weil sie die Guidonischen Silben durch variable Endungen erweitern. Gordon beispielsweise singt die chromatische Tonleiter aufwärts »Do-Di-Re-Ri-Mi-Fa«, absteigend »Do-Ti-Te-La-Le-So« usw. (*Learning Sequences in Music*, a. a. O., S. 241 ff.).

dazu über, den Schüler schrittweise in eine elementare Handwerkslehre einzuführen oder ihm erste Fragestellungen zu Stil und Form in der Musik zu erschließen. In den Blickpunkt des Unterrichts könnten einfache musikalische Formen des achtzehnten Jahrhunderts rücken. Der Tonsatzunterricht würde dann nicht mit Chorsatz, sondern mit dem Menuett beginnen. Dieses stünde mit seiner klar strukturierten Harmonik und Melodik nicht nur dem musikalischen Erfahrungshorizont des Schülers nahe, als Ausgangspunkt der Kompositionslehre des achtzehnten Jahrhunderts eröffnete es sogar die Möglichkeit, einen historischen Aspekt in den Musiktheorieunterricht mit einzubeziehen. Zudem erlaubte es den Versuch eines ersten analytischen Zugriffs: Insbesondere am Menuett ließe sich das Prinzip der Dialektik von allgemeinem Stilmerkmal und dessen Individualisierung im musikalischen Kunstwerk beispielhaft verdeutlichen.²² Ist so ein Niveau erreicht, auf dem eine erste Verknüpfung von Analyse und Handwerkslehre möglich wird, ließe sich vom achtzehnten Jahrhundert ausgehend ein Überblick über die musikalische Sprache weiterer Epochen gewinnen, der letztlich weder vor Neuer Musik noch vor Exkursen in die frühen Formen abendländischer Mehrstimmigkeit Halt machen müßte.

Das hier entworfene Unterrichtsmodell stützt sich auf zwei wesentliche Gesichtspunkte: Erstens auf eine *Evolution* der Begrifflichkeit, die sich auf das Verhältnis von intellektueller Entwicklung des Schülers und einer sich dieser anpassenden Terminologie bezieht; und zweitens auf dementsprechende Unterrichtsinhalte, die sich vom Einfachen zum Komplexen, vom Allgemeinen zum Speziellen und schließlich vom Lied und Menuett – teils historischen Entwicklungslinien folgend – bis hin zu Aspekten abendländischer Kunstmusik erstrecken. Damit bezieht sich dieses Konzept einerseits auf Herkunft und ursprüngliche Zielsetzungen der Musikschulen, umgeht aber die Gefahr von Simplifizierung und stilistischer Beschränkung und verhindert die Beschneidung der Musiktheorie um jede künstlerische und historische Perspektive.

Für die Musikhochschule heißt das: Sie hat sicherzustellen, daß pädagogische Instrumentalstudiengänge durch ein Haupt- oder Leistungsfach Musiktheorie ergänzt werden können, das die hier definierte »Musiktheorie für den Elementarbereich« in der Methodikausbildung berücksichtigt. Dies muß nicht zwangsläufig negative Auswirkungen auf das Niveau der Ausbildung haben, wie der Kritiker vielleicht befürchten könnte: Wie im Instrumentalstudium – selbst wenn es zu einer pädagogischen Qualifizierung führt – die Entwicklung künstlerischer Fähigkeiten immer im Vordergrund steht, wird dies dementsprechend auch für die Musiktheorie nach wie vor der Fall sein. Denn nur ein künstlerisches – und im Fall der Musiktheorie auch ein wissenschaftliches – Fundament weist das Ziel, zu dem selbst der Elementarunterricht seinen Beitrag leisten soll und auf das hin seine Methodik ausgerichtet werden muß. Der Allgemeinplatz, daß künstlerische Kompetenz zwar ohne die pädagogische auskomme, die Umkehrung des Satzes aber nicht möglich sei, gilt letztlich auch für die

22 Gemeint sind typische und atypische Periodenbildungen, die Symmetrie größerer Formabschnitte bzw. deren Modifikation durch Techniken wie der Satzverschränkung usw.

Musiktheorie. Die dazu notwendige Entwicklungsarbeit müßte in Kooperation mit den Musikschulen, mit den Vertretern der »Musikalischen Grundstufe« und vor allem auch mit der Methodikausbildung der instrumentalpädagogischen Studiengänge geleistet werden.

Nicht ohne Grund wurde die Musikschule als Standort des elementaren Theorieunterrichts benannt: Sie ist in diesem Lande die einzige Institution, die zumindest von ihrer Konzeption her eine konsequente und umfassende vorberufliche Musikausbildung anzubieten in der Lage wäre. Ihre Entwicklungsfähigkeit hat sie trotz der sich immer mehr verschärfenden wirtschaftlichen Probleme unter Beweis gestellt. Als Ausbildungsstätte für das aktive instrumentale Musizieren bietet sie ideale Ansatzpunkte auch für den Musiktheorieunterricht. Durch die Möglichkeit zur Verknüpfung von Musizierpraxis und einer sich an dieser orientierenden Theorie verfügt die Musikschule über ein musikpädagogisches Potential, das sie der allgemeinbildenden Schule weit überlegen macht.

Die Realisation dieser Vorstellungen bedürfte sicherlich großer Anstrengungen, würde aber auch im Interesse der Hochschulausbildung selbst liegen: Aus dem Gesagten folgt, daß vor allem die Musikschule im Besitz der Mittel ist, das im Theoriebereich allgemein beklagte niedrige Eingangsniveau der Studienanfänger zu heben. Die Verbreitung der Musiktheorie durch die Musikschule würde zur Aufwertung des Fachs beitragen; und schließlich könnte der einmal geweckte Bedarf der Musikschule an Unterrichtsangeboten in Musiktheorie dem entsprechend qualifizierten Absolventen berufliche Perspektiven außerhalb der Musikhochschule eröffnen.

Musiktheorie zwischen den Kulturen

Nachdenken über die westeuropäische Musiktheorie und deren Vermittlung aus einer anderen Perspektive

VON ANDREAS ICKSTADT

1. Grundsätzliche Überlegungen

1.1 Vorstellung des Projektes

Die Anregung zu diesem Beitrag erhielt ich unmittelbar aus der Praxis meines Unterrichts, den ich im Auftrag der Hochschule der Künste Berlin (seit Oktober 2001: Universität der Künste [UdK]) seit dem Wintersemester 2000/01 am Konservatorium für Türkische Musik Berlin abhalte. Beide Institute stehen in einer Kooperation, deren Ziel der kulturelle Austausch auf musiktheoretischer, musikpraktischer und musiksöpferischer¹ Ebene ist. Im Rahmen dieses Projektes führt der Leiter des Konservatoriums, Nuri Karademirli, zusammen mit anderen Kolleg(inn)en² an der HdK Berlin Seminare über türkische Musik durch, während ich am Türkischen Konservatorium das Fach »Westliche Musiktheorie« unterrichte.

Das Türkische Konservatorium Berlin wurde 1993 gegründet. Ähnlich wie die ›klassischen‹ deutschen Konservatorien hat es sich zum Ziel gesetzt, begabte Kinder und Jugendliche musikalisch auszubilden und zu fördern. Da in Deutschland keine Ausbildungsstätte für Musiklehrer/innen für türkische Musik existierte, wurde hier ein Ausbildungsgang für klassische türkische Musik eingerichtet, um auch für den Nachwuchs an Lehrkräften zu sorgen. Die Student(inn)en durchlaufen eine Ausbildung von 8–10 Semestern mit bis zu 15 Semesterwochenstunden. Der Lehrplan beinhaltet Fächer wie klassische türkische Musik, türkische Volksmusik, Haupt- und Nebensinstrument, wobei Klavier obligatorisch ist, türkische Musiktheorie, Sprachunterricht (Deutsch und Türkisch) sowie verschiedene Ensemble-Fächer. Fester Bestandteil des Lehrplanes ist auch – an letzter Stelle nur genannt, um es noch einmal hervorzuheben – westliche Musiktheorie.

1 Man denke z. B. an einige ethnologisch orientierte Strömungen des Jazz und der Popmusik.

2 Ursula Reinhard, Dorit Klebe und Martin Greve.

1.2 Zwischen den Kulturen

Die Diskussion um die Integration von Menschen anderer Nationen und Kulturen ist aktueller denn je. Philosophen und Soziologen (Wilhelm Heitmeyer,³ Claus Leggewie,⁴ Wolfgang Welsch⁵ u. a.) sehen in ihr ein zentrales Problem unserer zukünftigen Gesellschaft. Vor diesem Hintergrund wächst dem hier beschriebenen Projekt eine Bedeutung zu, die über die engere wissenschaftliche und künstlerische Tätigkeit hinausreicht.

Zu Beginn meiner Ausführungen möchte ich deshalb einen kurzen Blick auf die Geschichte der Begegnung von westeuropäischer und arabisch-türkischer Kultur und in unserem Fall speziell der Musikkultur werfen, um mögliche Probleme in ihrer aktuellen Konstellation aufzuzeigen. Die Berührungspunkte beider Kulturen betreffen weit zurückliegende gemeinsame Wurzeln, aber auch die kulturelle Einflußnahme in der jüngeren Geschichte.

Hinsichtlich des Beginns der westeuropäischen Mehrstimmigkeit wird unter Mediävisten bekanntlich gestritten, inwieweit deren Entstehung auf den Einfluß arabischer Kultur zurückgeht, mit der die Europäer während der Kreuzzüge in Kontakt kamen.⁶ Daß die weltliche Einstimmigkeit, der Minnesang, diese orientalischen Einflüsse aufgenommen hat, gilt als relativ sicher.

Weniger bekannt dürfte die Tatsache sein, daß die für unsere westlichen Ohren fremd anmutenden mikrointervallischen Strukturen der türkischen Musik von den arabischen Theoretikern mit mathematischen Systemen erklärt werden, die wir aus den musiktheoretischen Traktaten des westeuropäischen Mittelalters und der Renaissance kennen; denn auch die klassische türkische Musiktheorie suchte ihre Legitimation bei den griechischen Autoritäten der Antike: Das ›syntonische‹ Komma des Didymus und das pythagoreische Komma waren für sie Werte, die einerseits zur Erklärung ihres Tonsystems (*Makam* genannt) notwendig waren, die aber andererseits auch für die Praxis eine hör- und unterscheidbare Größe darstellten. Schon im dreizehnten Jahrhundert entwickelte der türkische Musiktheoretiker Safi al Din (um 1230–1294) ein 17-stufiges System, das sich die Feindifferenzierung des pythagoreischen Kommas zunutze machte, und mit dem die türkische Musiktheorie fast 600 Jahre lang die Phänomene ihrer Musik zu erklären versuchte.

Äußerst problematisch war das Verhältnis beider Kulturkreise, als es durch fortwährende kriegerische Auseinandersetzungen belastet wurde: angefangen von den Expansionskriegen des osmanischen Reiches seit dem vierzehnten Jahrhundert bis hin

3 Wilhelm Heitmeyer, *Verlockender Fundamentalismus*, Frankfurt a. M. 1997.

4 Claus Leggewie, *Alhambra. Der Islam im Westen*, Reinbek 1993; Claus Leggewie/ Zafer Zenocak, *Deutsche Türken*, Reinbek 1993.

5 Wolfgang Welsch, *Die transkulturelle Gesellschaft. Jenseits von Eigen- und Fremdkultur*, in: Armin Pongs (Hg.), *In welcher Gesellschaft leben wir eigentlich? Gesellschaftskonzepte im Vergleich*, Bd. 1, München 1999.

6 Vgl. die Skizzierung der Thematik bei Alexander L. Ringer, *Islamische Kultur und die Entstehung der europäischen Mehrstimmigkeit*, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), *Musik als Geschichte. Gesammelte Aufsätze*, Laaber 1993.

zu den sogenannten »Großen Türkenkriegen« (1683–1699) und deren Nachwehen in den Russisch-Türkischen Kriegen des neunzehnten Jahrhunderts.

Besonders problematisch an dieser politischen Spannungslage war, daß sie auf beiden Seiten hartnäckige kulturelle Klischees entstehen ließ. Auch mit dem historischen Abstand von heute bleibt es eine Aufgabe des Unterrichts, das Fortleben dieser Klischees in bedeutenden Werken der westlichen Musikkultur aufzuzeigen und zu thematisieren. Angesichts der Übernahme der Türkenmusik-Stereotypen auch durch bedeutende Komponisten⁷ stellt sich die Frage nach Funktion und Bedeutung dieser Klischees. Die aktuelle Diskussion um »Leitkulturen« fördert das gegenseitige Verständnis nicht nur wenig, sondern trägt die Gefahr in sich, solche zeitbedingten und historisch überholten Ressentiments wiederzubeleben.

In der jüngeren Geschichte führen wieder direkte Verbindungslinien aus Westeuropa in die Türkei. Die generelle Orientierung an Westeuropa, die im neunzehnten Jahrhundert einsetzte, wirkte sich auch auf die Kulturpolitik aus. Mit ihr setzte die Europäisierung des Musiklebens ein. Selbiges wurde maßgeblich durch Musiker wie Giuseppe Donizetti (neunzehntes Jahrhundert), Paul Hindemith und Eduard Zuckmayer (zwanzigstes Jahrhundert) geprägt und kulturpolitisch determiniert. Alle drei Komponisten wurden von türkischer Seite gerufen, um das kulturelle Leben in strukturell ähnliche Bahnen zu lenken wie in Westeuropa. Gleichwohl nahm die ursprünglich gewissermaßen als »Entwicklungshilfe« intendierte Unterstützung kulturkolonialistische Züge an: westeuropäische Musik als Kultur-Exportware mit hierarchisch dominantem Vorbildcharakter. Von der landeseigenen Kultur blieb in den Lehrplänen Hindemiths und Zuckmayers nicht viel übrig.

Hayrettin Akdemir stellte dies anhand ihrer Lehrpläne heraus: Hauptinstrumente für die künftigen Lehrer waren Klavier und Geige (auch Bratsche oder Cello), und das Liedrepertoire bestand hauptsächlich aus Volksliedern französischer oder deutscher Herkunft. Es wurden zunächst keine türkischen Instrumente gelehrt. Der mehrstimmige Gesang war obligatorisch, der einstimmige verpönt.⁸

Weitere Erneuerungsbewegungen kamen durch die Komponistengruppe der sogenannten »Türkischen Fünf«⁹ zustande. Alle hatten bezeichnenderweise in Westeuropa Komposition studiert und kehrten in den 30er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts in die Türkei zurück, um dort aus eigenen Kräften die Musikkultur ihres Landes weiterzuentwickeln. Dabei versuchten sie, die Erkenntnisse aus ihrer kompositorischen Ausbildung mit der türkischen Kunstmusik zu verbinden. Sie komponierten einerseits westeuropäische Gattungen mit türkischem Kolorit, andererseits versahen sie traditionelle oder neu komponierte Melodien der türkischen Kunstmusik mit Sätzen für mehrstimmigen Chor.

Diese Versuche waren also unglücklicherweise wiederum von – in diesem Fall ungewollter – Vereinnahmung gekennzeichnet: Das von türkischer Seite empfundene

7 Jean Baptiste Lully, *Le Bourgeois gentilhomme* (1670); W. A. Mozart, *Entführung aus dem Serail* (1782) u. a.

8 Hayrettin Akdemir, *Die neue türkische Musik, dargestellt an Volksliedbearbeitungen für mehrstimmigen Chor*, Berlin 1991, S. 41.

9 Cemal Resit Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Erkin, Ahmed Adnan Saygun und Necil Kazim Akses.

Defizit einer ›simplen‹, genuin einstimmigen Musik führte zu einer selbstgewählten Assimilation an die westliche Musik, die aber auch als Verarmung und Entfremdung begriffen werden kann: »Alles, was die türkische Musik an Komplexität im Bereich der Harmonik gewonnen hat, seit man begann mehrstimmig zu schreiben, gewann sie aus Fremdem, und alles, was sie an Komplexität verlor, an rhythmischer und tonsystemlicher, verlor sie, weil dies Fremde, dem sie sich anpaßte, es nicht besaß.«¹⁰

Diese historische Skizze der kulturellen Beziehungen zeigt, daß es fast immer auf eine Assimilation oder sogar Akkulturation der scheinbar niedriger stehenden Kultur hinauslief.

1.3 Konsequenzen für die Gesellschaftspolitik: Soziale Integration, nicht Akkulturation

Die verschiedenen Versuche, eine kulturelle Symbiose zu erwirken, sind aus unterschiedlichen Gründen gescheitert. Insofern kann ein Projekt wie das hier beschriebene auch eine solche Symbiose nicht zum Ziel haben.¹¹

Hinsichtlich der sozialpolitischen Frage, wie die Integration ausländischer Mitbürger(in)nen vonstatten gehen könnte, lehren die Beispiele auf musik- und kulturpolitischer Ebene, daß ein gleichberechtigtes Nebeneinander der Kulturen erlaubt und möglich sein muß. Der Schlüssel zum partnerschaftlichen Neben- und Miteinander in der Gesellschaft ist – statt in Versuchen einer Symbiose – in kulturellem Austausch und Kommunikation, im Kennenlernen des jeweils Anderen zu suchen, das durch den Abbau von Vorurteilen Toleranz und Akzeptanz erst möglich macht.

1.4 Beobachtungen aus dem Unterricht

Die Probleme, die im Unterricht auftreten, sind erwartungsgemäß zunächst solche der Verschiedenheit der Kulturen. Sie sollen in meinen Ausführungen vorwiegend unter pädagogischen Gesichtspunkten betrachtet werden.

Ein Hauptproblem ist im Fehlen einer tragenden gemeinsamen Kulturbasis zu sehen. Kulturelle Selbstverständlichkeiten können nicht vorausgesetzt werden. Zu denken ist hier z. B. an die ursprüngliche Fundierung und Beeinflussung der westeuropäischen Musik durch die christliche Religion, die immerhin vom Beginn der überlieferten Musik im Mittelalter bis weit ins neunzehnte Jahrhundert vorherrschte.

Den türkischen Studentinnen und Studenten geht es allerdings auch nicht anders als jenen im westlichen Sinne erzogenen Jugendlichen, bei denen die religiös-kulturelle Fundierung kaum noch ausgeprägt ist. Inhalte und Formen religiöser oder religiös motivierter Musik müssen daher erst erarbeitet werden.

10 Hayrettin Akdemir, *Die neue türkische Musik* (Anm. 8), S. 2.

11 In bezug auf die aktuelle kompositorische Schaffenspraxis erübrigen sich die Bemühungen ohnehin, wie schon Hindemith festgestellt hatte: Die Anlehnung an eine Musiksprache, die selbst in Europa ihren überragenden Wert für die praktische Musik eingebüßt hat, könne keine wirklich zukunftsweisenden Momente hervorbringen. Vgl. a. a. O., S. 35.

Prekär bleibt, daß durch die Unterschiedlichkeit der Religionen auch Sphären des Persönlichen tangiert werden. Das erfordert beiderseits ein hohes Maß an Toleranz und Sensibilität. Ein weiteres Problem ist der Unterschied der Sprachen. Wenn auch viele der Student(inn)en hier in Deutschland zweisprachig aufgewachsen sind, ist deren Muttersprache meist Türkisch geblieben. Schwierigkeiten bei der sprachlichen Abstraktion musikalischer Phänomene, die man vermuten könnte, sind in der Praxis aber kaum zu beobachten.

2. Chancen und Anregungen

2.1 Der Blick auf die eigene Kultur:

Erneute Hinweise auf die *zweite Natur* von Kunst

Es ist ein wenig überraschend, daß es oft gerade die auftretenden Schwierigkeiten sind, die zu einem Nachdenken über und Hinterfragen der eigenen, westeuropäischen Kultur anregen. Sie eröffnen die Möglichkeit, aus einer gleichsam fremden Perspektive einen Blick auf diese zu werfen.

Phänomene, die man als selbstverständlich erachtet, zeigen sich als kulturell gewordene, kontingente Sachverhalte. Dies betrifft sowohl Maximen wie »Natürlichkeit« und »Logik«, speziell Symmetrie-Konzepte, Sangbarkeits- und Gesangsästhetik, musikalisch-harmonische Logik u. a. m.

Angesichts der Tatsache, daß das westeuropäische zentralistische Denken von der Verinnerlichung solcher Einsichten immer noch weit entfernt ist, kann die Beschäftigung mit türkischer Musik westlichen Student(inn)en Möglichkeiten eröffnen, die Einsicht von der kulturellen Bedingtheit von Kunst als ›zweite Natur‹ auch sinnlich erfahrbar zu machen, indem eine andere, parallel verlaufende musikgeschichtliche Entwicklung zum Vergleich bereitsteht. Hier soll als Beispiel der Komplex ›Gesang/Sangbarkeit‹ angesprochen werden.

Als plakativstes Element der türkisch-orientalischen Klangwelt erscheint dem Westeuropäer die melodische Verwendung der übermäßigen Sekunde. Nicht erst in den einschlägigen Elementar-Musiklehren und Lexika der Gegenwart,¹² sondern in einer jahrhundertlang währenden Tradition wurde die melodische Verwendung der übermäßigen Sekunde als ein prominentes Beispiel des Unsinglichen apostrophiert.¹³

12 Christoph Hempel, *Neue Allgemeine Musiklehre*, Mainz 1997; Wieland Ziegenrucker, *Allgemeine Musiklehre*, Mainz 1981; Elmar Seidel, Artikel *Moll*, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, hg. v. Carl Dahlhaus u. Hans Heinrich Eggebrecht, Bd. 3, Mainz 1995⁷ u. a.

13 Vgl. die Ausführungen zum *Passus duriusculus* bei Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. v. Josef Müller-Blattau, Kassel 1953⁷, 29. Capitel. Auch später noch das ›Verbot‹ der melodischen übermäßigen Sekunde bei Johann Gottfried Walther (*Praecepta der musicalischen Composition* [= Jenaer Beiträge zur Musikforschung Bd. 2], hg. v. Peter Benary, Leipzig 1955, Caput 10, S. 97 f.) und Carl Philipp Emanuel Bach (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, hg. v. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1969 [Nachdruck der 1. Aufl. Berlin 1753 u. 1762], Teil II, S. 39).

Wenn diese dennoch eingesetzt wurde, erforderte das eine Rechtfertigung wie etwa den textausdeutenden Bezug.

Nun mag man einwenden, daß es in der hochentwickelten westeuropäischen Musik spätestens seit dem ausgehenden Barock keine ernsthaften Bedenken gegenüber der Verwendung solcher Intervalle wie der übermäßigen Sekunde mehr gegeben habe. Dennoch ist zu bemerken, daß auf diesem Entwicklungsstand der Kunst auch die Prinzipien der melodischen ›Einfachheit‹ und der ›natürlichen‹ Vokalität in den Hintergrund getreten waren, so daß die dargestellte Divergenz durch diese Argumentation keine Auflösung erfährt. Die übermäßige Sekunde kommt in türkischer Musik – und das ist der eigentliche Widerspruch zur obengenannten Maxime – auch in einfachster Volksmusik vor, wie das unten betrachtete türkische Wiegenlied *Ninna* zeigen wird.

2.2 Anregungen für die Pädagogik

2.2.1 Hörschulung im Bereich der Mikrointervalle

Neben dem Nachdenken über die eigene Kultur können auch pädagogische Methoden der Vermittlung türkischer Musik anregend sein. Die türkische Musik verwendet als Tonvorrat das komplexe System der sogenannten *Makame*.¹⁴ Der Aufbau der einzelnen Makame ist durch mikrointervallische Strukturen gekennzeichnet, deren schriftliche Fixierung eine differenzierte Notationsweise erfordert. Diese bedarf ihrerseits einer Fundierung in Tonsystemen, um eine stringente Anwendbarkeit zu ermöglichen.

Die mittelalterliche türkische Musiktheorie ging – wie die westeuropäische – ursprünglich von der Quinten- und Oktavenschichtung aus. Bildeten dabei die entdeckten Kommata, das »pythagoreische« und das »didymische«, für die westlichen Musiktheoretiker ein Problem, das ihr Tonsystem ins Wanken brachte, so machten die türkisch-arabischen Gelehrten sie sich zunutze, um eben jene intervallischen Erscheinungen zu erklären, die vom westlichen System abwichen und die neben anderem den eigentümlichen Charakter ihrer Musik ausmachten.

Als Prämisse wird bei einigen Theoretikern die Teilung des Ganztones in neun Teiltöne angenommen. Diese Neunteilung ergibt einen Wert von 22 bzw. 24 Cent, was in etwa dem »pythagoreischen Komma« (23,46 ct) entspricht. Manche führen den kleinsten Wert aber auch auf das »syntonische Komma« mit 21,5 ct zurück.¹⁵

Von der Neunteilung werden in der türkischen Musik allerdings nur bestimmte Intervallgrößen¹⁶ benötigt.¹⁷

14 Eine gute Einführung in das türkisch-arabische Tonsystem geben: Gültekin Oransay, *Das Tonsystem der türkisch-türkischen Kunstmusik*, Musikforschung 10 (1957), S. 250–264; Kurt u. Ursula Reinhard, *Die Musik in der Türkei*, 2 Bd., Wilhelmshaven 1984; Habib Hassan Touma, Artikel *Modale Melodiekonzepte*, Abschnitt: *II. Maqam*, in: MGG2, Sachteil, Bd. 6, Kassel/Stuttgart 1997. Die Meinungen der Theoretiker differieren durchaus.

15 Ein Neunteilton wird in Anlehnung an den griechisch-antiken Ursprung »Koma« genannt.

16 Innerhalb eines Stückes steht nie eine um nur ein Koma verfärbte Stufe unmittelbar neben ihrer unverfärbten Stufe.



Bsp. 2, Lied *Ninni* (Makam *Hiçaz*)

Brauchbarere pädagogische Ansätze zur Gehörbildung im Bereich der Mikrointervallik sind gegeben, wenn es in der türkischen Pädagogik um das Erlernen der bewußten Unterscheidungsfähigkeit geht. Im Unterricht am Konservatorium wird damit nicht vor dem vierten Semester begonnen. Die Methodik überrascht, indem sie ihren Ausgangspunkt von der westlichen temperierten Stimmung nimmt, um die kultureigenen mikrointervallischen Strukturen als Abweichungen von jener hör- und erkennbar zu machen.

Als Anschauungsobjekt kann wiederum ein Lied dienen, daß als bekannt vorausgesetzt wird und durch seinen eigentümlichen Charakter den Unterschied zur westlichen Temperierung ohrenfällig werden läßt.



Bsp. 3, Lied *Tek-bir* (Makam *Seğâh*)

Das religiöse Lied verwendet den Makam *Seğâh*, dessen Grundton ein Komma unter der notierten Stufe *h* steht. Das erste Intervall über dem Grundton beträgt also 112ct (90+22ct). Im Verlauf der Melodie wird dieser Ton und das sich über ihm ergebende Halbtonintervall ständig intoniert, so daß es sich dem Gehör einprägen kann. Der nuancierte Komma-Unterschied²⁰ ist als Größe hörbar. Spielt man das Lied zum Vergleich in der temperierten Stimmung, wird der Unterschied dieses charakteristischen Tones überdeutlich. Die unterschiedlichen Nuancen werden in der Praxis auch durch die Verwendung typischer türkischer Instrumente verdeutlicht, mittels derer man in der Lage ist, relativ schnell verschiedene Stimmungen herzustellen. Zu nennen ist das bündige Kanun (eine Trapez-Zitter) und diverse gebundene Lautentypen (Saz u. a.). Der Vorzug der oben angeführten Lieder besteht jedoch darin, daß der spezielle Farbwert, der den Charakter des ganzen Liedes bestimmen kann, viel besser und deutlicher hervortritt als der abstrakte Vergleich von Skalen oder Einzeltönen.²¹

20 Er beträgt genau *ein* Komma.

21 Man vergleiche die Diskussion um das Lernen von musiksprachlichen Vokabeln oder Kontexten in unserer westlichen Gehörbildung.

Eine Eigenart der türkischen Musik tritt dabei hinzu. Sie betrifft die Gruppierung des Tonmaterials bei Komposition und Improvisation in Tetrachord- und Pentachord-Räumen. Ähnlich wie in der Hexachordlehre des Mittelalters prägen sich hier die mikrointervallischen Strukturen dadurch besser ein, daß man eine angemessene Zeit in einem überschaubaren Tonraum verweilt. Die Tonqualitäten werden somit samt ihres mikrointervallischen Umfelds erfahrbar. Interessanterweise gehen auch neuere Ansätze in der westeuropäischen Musiktheorie, wie der von Ulrich Kaiser, im Aufbau der Hörfähigkeiten wieder von kleineren überschaubaren Tonräumen aus, in denen Tonqualitäten deutlicher erfahrbar sind und im Sinne der Solmisation Zusammenhang stiften können.²²

2.2.2 Methoden der rhythmischen Schulung

Eine weitere offenkundige Eigenheit türkischer Musik ist in den komplexen rhythmischen Strukturen zu sehen. Die türkische Musikpädagogik lehrt die rhythmischen Grundstrukturen in einem systematischen Aufbau von kleinsten metrischen Einheiten, »usûl« genannt, bis zu langen metrischen Ketten, die sich aus diesen Grundbausteinen zusammensetzen. Eine Besonderheit einiger dieser usûl ist ihre asymmetrische Anlage, die nicht durch komplementäre Elemente wieder ausgeglichen wird. Dabei darf man allerdings getrost einige komplex erscheinende Phänomene einer Vereinfachung zuführen, so wie dies auch in der praktischen, türkischen Musikausübung geschieht: Monströs anmutende Taktbildungen wie 28/4-Takte werden übersichtlicher gestaltet, indem man sie durch Markierungen in vier 7/4-Takte unterteilt. Die Methode, wie die Student(inn)en sich die rhythmischen Grundmuster aneignen, ist unmittelbar der Musikpraxis entlehnt. Die Schläge auf eine hohe und tiefe Trommel – diese werden beim Musizieren meist tatsächlich zur Melodie ausgeführt –, werden sprachlich mit Silben belegt. Um metrische Gewichtungen zu verdeutlichen, sind die Schläge mittels dreier Lautstärkegraden differenziert.

Rhythmus-Silben	Trommelschlag
Düm	R (tiefe Trommel)
Tek	L (hohe Trommel)
Te	R-L
Ke	L
Ka	L
ta- henk	beide Hände gleichzeitig
laut (stark) – mittel (mittel) – leise (schwach)	

Bsp. 4, Düm-Tek-Methode

22 Vgl. die »Sechstonreihe« bei Ulrich Kaiser, *Gehörbildung/Satzlehre/Improvisation/Höranalyse*, Bd. 1, Kassel 1998, S. 48 ff.

Die Student(inn)en müssen nun den Rhythmus synchron auf die Rhythmussilben sprechen und auf die Beine klopfen, wodurch gleichzeitig ein körperliches und ein ›mentales‹ Rhythmusgefühl erzeugt wird.²³ Aufschlußreich ist dabei, daß ein anderes Körpergefühl zugrundezuliegen scheint als bei westlichen (und das meint in einem sehr eingeschränkten Sinn: ›pianistisch‹ disponierten) Musikern: Der starke Schlag (»düm«) wird vom türkischen Musiker mit der starken rechten Hand vollzogen, während der leichtere (»tek«) mit der linken Hand nachschlägt. Der westlich orientierte Musiker assoziiert jedoch umgekehrt den starken Schlag und den tatsächlich auch tieferen Trommelton mit der linken Hand, der Baßhand des Pianisten. Hier zeigt sich einmal mehr die Kontingenz gewisser Fixiertheiten der westlichen Musikpraxis und -auffassung. Einige der türkischen Lieder verwenden zwar komplexere Grundbausteine, deren unmittelbare Aneinanderreihung größere Abschnitte konstituiert. Diese Lieder bieten durch ihre Wiederholungsstruktur auch die Möglichkeit des Übens und Trainierens der jeweiligen usûl. Ob die Düm-Tek-Methode im westeuropäischen Unterricht eingesetzt werden kann, hängt zum Teil von der Bereitschaft und der Unbefangenheit der Student(inn)en ab. Für das Training asymmetrischer Strukturen läßt sich das türkische Liedrepertoire aber ohne Zweifel nutzen.

3. Ausblick: Hochschule als Ort der gesellschaftlichen Integration

Abschließend sei noch einmal auf die gesellschaftspolitische Dimension des Projektes hingewiesen. Mit Projekten wie diesem hat die Hochschule die Chance, direkt auf Gesellschaftsprozesse einzuwirken, indem sie die Barrieren der Fremdheit und Unkenntnis überwinden hilft, Räume der Kommunikation schafft und damit aktive Integrationsarbeit leistet. Die Integration kann, wie gezeigt, letztlich nicht in einer kulturellen Synthese bestehen. Denn alle Versuche in dieser Richtung mündeten meist in eine einseitige Assimilation und Akkulturation. Die Integration muß eine *soziale* sein, die wichtige Faktoren der gegenseitigen Distanz abbaut und überwinden hilft. Die Breitenwirkung dieser Hochschularbeit sollte nicht unterschätzt werden: Man führe sich nur vor Augen, wie sich der Aufklärungseffekt durch die später als Lehrer/-innen tätigen Student(inn)en auch deren Schüler/-innen multiplizieren wird.

²³ Es sei erneut auf ähnliche Ansätze bei Ulrich Kaiser hingewiesen, der im Kapitel seiner elementaren Rhythmus-Schule ebenfalls Methoden vorstellt, die den Nachvollzug des Körperlichen miteinbeziehen bzw. quasi zur Grundlage seiner weiteren Rhythmus-Erfahrungen machen. Kaiser, *Gehörbildung* (Anm. 22), Bd. 1, S. 2 ff.

Sektion 6

Musiktheorie im 20. Jahrhundert: Zwischen theoretischem System und »historischer Satzlehre« II

Integrative Theorie

Ein Versuch

VON CLEMENS KÜHN

Vor drei Jahren haben wir uns in Dresden ein Haus gekauft und renoviert. Dabei passierte etwas, was im Spartendenken von Musikhochschulen eine denkwürdige Entsprechung hat: Jeder Handwerker erklärte sich nur für seine Arbeit zuständig und verwies gleichzeitig auf die anderen Handwerker. Der Tischler betonte, dafür sei nicht *er* da, sondern der Maler, der Maler sagte, er könne erst beginnen, wenn der Fliesenleger fertig sei, der Fliesenleger bestand darauf, daß der Elektriker usw. Die stete Ermahnung des Bauingenieurs, die einzelnen Leistungen so untereinander abzustimmen, daß der fristgerechte Einzug gewährleistet sei, fruchtete natürlich wenig: Nach dem Einzug lebten wir noch 6 Monate mit Handwerkern zusammen.

Fatalerweise verhalten sich Hochschulen genauso. Da gibt es Hauptfachlehrer, Musikwissenschaftler, Pädagogen, Theoretiker, jeder redet nur von seinem eigenen und weiß von den anderen allenfalls ihr Fach, nicht jedoch, was sie gerade den – vermutlich selben – Studenten vermitteln. In der Disziplin Musiktheorie selbst sieht es nicht besser aus. Ihre einzelnen Fächer stehen fein säuberlich für sich. Formenlehre redet vom Bau eines Suitensatzes, Harmonielehre derweil vom Tristan-Akkord. Im Tonsatz übt man das Erfinden einer zweiten Stimme, der Kontrapunkt bringt Klauseln bei, das Fach Arrangement entwirft Sätze für fünf Saxophone, Gehörbildung müht sich – bescheidener – um das Auseinanderhalten von Sekund- und Terzquartakkord, die Klavierpraxis exerziert I-IV-V-I, in Analyse geht es erstmals um Machaut, und zu all dem steht im Hauptfach ein Stück von Haydn an. Musik, Stoff, Vermittlung lösen sich auf in isolierte Partikel. Ein ganzheitliches Bild *kann* nicht entstehen, weil im aufgesplitterten Hochschulbetrieb jedes Teilstück sein eigenes Revier hat. Das schafft insbesondere 1. unnötige Barrieren für Gehörbildung, 2. eine einseitige Ausrichtung auf Harmonielehre, und 3. eine unhaltbare Situation für die Formenlehre:

1. Daß man nur hört, was man weiß, klingt überzogen: Gäbe es nicht ein vollgültiges Hören jenseits von musikalisch Gelerntem, wäre jeder vermeintlich »ungebildeter« Laie verloren. Doch hat der Satz für die professionelle Ausbildung natürlich sein Recht: Wenn ich nicht weiß, was eine Quintschrittsequenz ist, kann ich sie als Satztyp auch nicht erkennen. Die Folgerung ist bekannt und dennoch nicht allgemein durchgesetzt: Musiktheorie und Gehörbildung gehören zusammen und in *eine* Hand, wobei die hörende Wahrnehmung von Musik den Vorrang haben sollte – zu verhindern, daß Theorie zu einer unsinnlichen Lesekultur wird.

2. Die Vorstellung, vom siebzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert herrsche die funktional gedachte Dur-Moll-Tonalität, ist so fest eingewurzelt, daß zwei triviale

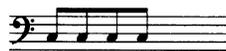
Sachverhalte vergessen zu werden drohen: der Rang sowie die historische Kontinuität kontrapunktischer Satzmomente. »Die Kunst der Komposition« will Aloysius/Palestrina in Fux' *Gradus ad Parnassum* von 1725 vermitteln, nicht »Kontrapunkt«. Anders gesagt: »Kontrapunkt« galt als Inbegriff von Komponieren. Zeitgleich aber, 1723, begründete Rameau die moderne Harmonielehre, jene Disziplin, die dem Kontrapunkt den Rang abließ. Heute wird »Musiktheorie« fast instinktiv gleichgesetzt mit »Harmonielehre«, während »Kontrapunkt« in spezielle Semester, Kurse oder Studiengänge wie Kirchenmusik abgeschoben ist. Verdrängt wird, daß sich Kontrapunkt in den Lehrbüchern zwar rückwärts wendet, im tatsächlichen Komponieren aber lebendig blieb. »Harmonielehre« und »Kontrapunkt« also gehören zusammen – als konkurrierende oder komplementäre Blickwinkel.

3. Formenlehre als für sich gelehrte Disziplin hat auch dann einen schwierigen Stand, wenn sie – wie gelegentlich praktiziert – »Formenlehre/Werkanalyse« heißt. Der doppelte Titel macht das Problem nur noch sichtbarer: Entweder es handelt sich um »Formenlehre« – dann beschwichtigt der Zusatz »Analyse« ein Unbehagen daran, indem er Musiknähe verspricht –, oder es handelt sich um »Analyse« – dann braucht es den Zusatz »Formenlehre« nicht. Formenlehre kann, völlig für sich belassen, kaum mehr erreichen als bestimmte Schemata herauszuarbeiten, die als gedankliche Krücke nützlich sein können, um die es aber letztlich nicht geht. Formenlehre als Analyse wiederum setzt die anderen Teildisziplinen voraus, weil »Form« aus dem Gesamt aller musikalischen Vorgänge resultiert. Formenlehre muß, so verstanden, am *Ende* statt am Anfang stehen; ihr sind sämtliche Grundlagen entzogen, wenn sie abgetrennt ist von den anderen Fächern.

Ich möchte darum ein umstürzend neues Konzept hochschulischer Musiktheorie vorschlagen: eine *integrative* Theorie. Ratlose Einwürfe im Unterricht – »das haben wir im Tonsatz noch nicht behandelt« oder »wir machen doch hier Gehörbildung, nicht Formenlehre« – belegen erst recht deren Notwendigkeit. Ziel ist die *Kombination* und *wechselseitige Durchlässigkeit* der theoretischen Disziplinen – anstelle einer bloßen Addition voneinander unabhängiger, nicht aufeinander abgestimmter, nicht untereinander vernetzter Teilstücke, die fast zwangsläufig zu billiger Propädeutik verkümmern. Wir sollten den Schritt wagen, die Fächer als Einzelfächer aufzugeben. Sie müssen gebündelt werden zu *umfassenden, vielschichtigen, analyseorientierten Theoriekursen*, die – historisch differenzierend und strikt werkbezogen – aus dem Ineinander verschiedenster Ansätze leben.

*

An einem bekannten Beispiel möchte ich mich in diesem Sinne versuchen, mit der groben Skizze eines fiktiven Unterrichts. (Das gewählte Beispiel ist äußerst komplex. Doch der Anspruch des Gegenstandes ist nicht entscheidend: Eine »integrative Theorie« läßt sich auf jeder Stufe der musiktheoretischen Unterweisung realisieren.) Hier hören Sie den merkwürdigen Beginn:



Bsp. 1

Ein repetierter Celloton – alles andere bleibt unbestimmt: Tonhöhe (es ist das kleine *c*), Tonbedeutung, Tonart mit Tongeschlecht, Taktart, ja selbst Gattung und Besetzung (daß der Aufbau des Tonraumes zugleich die Exposition des Instrumentariums bringen wird, kann man noch nicht wissen). Eine Bratsche tritt hinzu, eine Sexte darüber mit dem kleinen *as*:



Bsp. 2

Offen bleibt, ob die Töne *c* und *as* *f*-moll oder *As*-Dur meinen. Eine Geige tritt hinzu, mit dem *es*¹:



Bsp. 3

Also wird der Satz in *As*-Dur eröffnet, jedoch eigenartigerweise als Sextakkord. Und dann der absolute Schock: Eine weitere Geige tritt hinzu, grell hoch, mit einem Ton, der alles Bisherige zerschlägt (es ist, brutal querständig zum *as* der Bratsche, das zweigestrichene *a*):



Bsp. 4

Mit einer »Höranalyse« würde ich ansetzen – für Mozarts berühmtes *Dissonanzenquartett* in tatsächlich solch kleinen Schritten. Nur so kann das Unerhörte dieses Anfangs, das damals die Gemüter erregte, wieder erlebbar werden; denn was sich der Partiturleser, der mit flinkem Auge alles im Blick hat, gern ins Harmlose zurechtleist, kann den Hörer, der dem zeitlichen Nacheinander folgen muß, völlig aus der Bahn werfen.

An Hand der Partitur lassen sich harmonische Details von Mozarts Verwirrspiel klären.

Adagio

The image displays the first 22 measures of the beginning of Mozart's Dissonance Quartet. The score is arranged in four systems, each containing a staff for a different instrument: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'Adagio'. The key signature has one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The music begins with a dissonant chord in measure 1. The dynamics are marked with *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *sfp* (sforzando piano). The score shows a complex harmonic structure with dissonances and a variety of rhythmic patterns. The first system covers measures 1-7, the second system covers measures 8-14, and the third system covers measures 15-22. The music ends with a final chord in measure 22.

Allegro

The image shows a musical score for an Allegro piece. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is marked 'Allegro'. The first three staves have a dynamic marking of 'p' (piano). The music features a complex harmonic structure with chromatic movements and a subdominant key signature.

Bsp. 5

Der Satz beginnt nicht mit der Tonika, sondern verzwickelt subdominantisch zum G-Dur in Takt 4. Das animiert zu Seitenblicken auf andere Werke, die vergleichbar – indem sie der Grundtonart ausweichen – Hörerwartungen irreführen. Mozarts Beginn umkreist die Tonika, indem er – über chromatischem Baßgang und, außergewöhnlich genug, mit ganztöniger Sequenz ab Takt 5 – deren Dominante und (T. 8) Subdominante ansteuert. Und am Ende (T. 16 ff.) antwortet dem harmonischen Schweifen eine ausgedehnte Dominantfläche, in der die Chromatik nachklingt. Zu beiden Ereignissen liegen wiederum Ausblicke nahe: Beethovens *Waldsteinsonate* beginnt harmonisch mit einem ähnlichen Konzept; das Verbindende und das Trennende der beiden Anfänge wären herauszufinden. Und zu überlegen wäre andererseits, wo, wie und warum Dominantflächen sonst auch auftreten: in der Mitte kleiner Liedformen, im klassisch-romantischen Rondo vor Wiedereintritt des Refrain, im Sonatensatz am Schluß der Durchführung.

In den Takten 9–16, so steht es noch in einer Dissertation von 1992, »dominieren mollverwandte Regionen (As, f, Es, c)«. ¹ Das ist richtig und zugleich verfehlt: richtig, weil sich diese Klänge ausmachen lassen; verfehlt, weil es sich nicht um »Regionen« handelt und weil es um Klangfolgen hier gar nicht geht. »Kontrapunkt« statt »Harmonielehre«: Satztragend sind – vorgedacht schon in den anfänglichen, imitatorisch aufgefächerten Takten – jene historisch alten Vorhalte, die der Schütz-Schüler Christoph Bernhard »Syncopatio« nennt.

The image shows a musical score for measures 9 through 15. It features three staves: Violin 2 (Viol. 2), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vic.). Measure 14 is marked for Violin 1 (Viol. 1). The score shows a chromatic bass line and a melodic line in the upper staves, with a specific harmonic structure.

Bsp. 6

1 Müller-Arp, Eberhard, *Die langsame Einleitung bei Haydn, Mozart und Beethoven*, Hamburg/Eisenach 1992, S. 56.

Bsp. 6 zeigt einen Extrakt der Takte 9 ff. (durch die punktiert wiedergegebenen Töne der Bratsche wird er zum Fauxbourdon aufgefüllt). Die Syncopatio ist Rückgrat unzähliger Stücke; damit öffnen sich drei weitere Zugänge: 1. als »Hör- wie Text-Analyse«, andere Beispiele in ihrer kontrapunktischen Struktur *erkennen* zu lassen; 2. als »Tonsatz«, mit solchem Satzgerüst zweistimmige Verläufe *erfinden* zu lassen; 3. als »Klavierpraxis«, Fauxbourdon plus Syncopatio *spielen* und von daher musikalische Typen *improvisieren* zu lassen – in seinem *Vollkommenen Capellmeister* hat Mattheson ein anregendes Vorbild gegeben. Bsp. 7 zeigt Matthesons Ausgangspunkt, den oberen Satz, und seine Figurationsanfänge 1 bis 5.²

§. 12.
 Indessen wollen wir untersuchen, wie die Sache mit dreien Stimmen gerathen würde, nach Maßgebung der folgenden schlechten und völlig zusammen schlagenden Harmonie:
 Ordentlicher Satz.

§. 13.
 Es gehöret zwar hieher nicht, sondern zum doppelten Contrapunct, was ich ihund sagen will, nemlich: daß wenn aus der Ober:Stimme die untere, aus der mittlern die obere, und aus der untern die mittlere gemacht wird, alsdenn einige besondre Bindungen und Lösungen sich ausfern, welche hieherzusetzen mir die Freiheit ausbitte. *)

Zufällige Verwechslung der Stimmen.

2 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Reprint Bärenreiter, Kassel 1991³, S. 354 f.

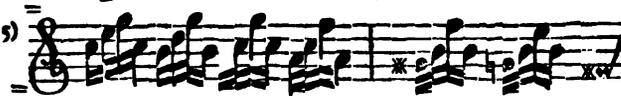
§. 14.

Ein solcher dreistimmiger Satz nun, wie er §. 12 befindlich, kan auf fünferley Art in einander gezogen, und mit gebrochenen Accorden durchgeföhret werden, als

- 1) Da man die beiden untersten Stimmen in eine bringet, und die obere so mitnimmet, wie sie da stehet.
- 2) Da die beiden OberStimmen in eine gebracht werden; die untere aber hergegen so bleibt, wie sie ist.
- 3) Da die MittelStimme nicht geändert wird; die andern beiden jedoch zusammen treten, und nur eine ausmachen.
- 4) Wenn in 2vo Stimmen abgetwechselt, und in ihnen die dritte mit eingeschlossen wird.
- 5) Wenn sie alle drey, mittelst einer einzigen Stimme, vernommen werden, als worin die HauptSache der gebrochenen Accorde bestehet. Von allen fünf Arten folgen kleine Proben, ohne welche man den Vortrag vielleicht nicht begreifen würde.



- 2) Man kan diese kleine Digression als einen Zusatz ansehen, zum ersten Capitel dieses Theils von den Secunden, und zwar zu Ende desselben, wo die übermäßige Secund mit ihren Bindungen und Erhängen vorkommt.



Diese letzte und fünfte Brechung heisset eigentlich die Darffen-Art, auf Welck: Arpeggio, und wird stark gebraucht.

Bsp. 7

Überschaubar und eigenartig ist der formale Gang der Introduction. Sie besteht aus drei ineinander greifenden Teilen, Takte 1-9, 9-16, 16-22. Ihre Grundstrukturen

sind jedoch alles andere als originell: Der chromatische Baßgang, die Syncopatio, die auskomponierte Dominante (mit ihrer hundertfach gebrauchten Kadenz) sind allbekannte Wendungen. Nachzudenken wäre darum, mit Exkursen zu anderen Werken, über Zweierlei: zum einen über das Verhältnis von Sinnhaftigkeit solcher Topoi und Einbuße ihrer Semantik (der »Lamentobaß« ist hier neutralisiert zur formalen Stütze); zum anderen über das Verhältnis von Konvention und Neuheit: von musiksprachlichen Mustern, derer sich ein Komponist bedient, und musiksprachlicher Individualität, zu der er ihnen durch die konkrete Auskomposition verhilft.



Bsp. 8

Dazu gehört hier die kühne Konzeption des Anfangs sowie wundersamer Klangmomente als Folge linearer Verschlingungen (beispielsweise T. 13 auf »zwei und«; Bsp. 8); dazu gehört die verwirrende Metrik als Gegenstück der harmonischen Offenheit: indem die Viola im 4/4-, die zweite Geige im 3/4-, die erste im 5/4-Takt einzusetzen scheint; dazu gehört – »Formenlehre« weitet sich zu »Stilkunde« – Mozarts harmonische Ausdeutung des Lamentobasses im Vergleich zu anderen Lesarten von C. Ph. E. Bach bis Schubert; und dazu gehört die spezifische motivische Arbeit mit jenem ständig präsenten 3/8-Motiv, das erstmals in Takt 3 in der Viola auftritt, sowie mit ganz- oder halbchromatischen Bewegungen.

Bleibe eine letzte Frage, die hinausleitet aus der Introduction: was sie über das 3/8-Motiv hinaus mit dem *Allegro* verbindet oder davon trennt; und das könnte zu spannenden Überlegungen führen, wie überhaupt in Musik »Zusammenhang« zustande kommt.

*

Werden – in solcher oder anderer Weise – musiktheoretische Fächer zusammengeblendet, entwickelt sich ein perspektivisch immer größerer Reichtum. Und indem sich konkrete Werke und abstrahierbare Satzmuster mit weit gespanntem Nachdenken verbinden, kann auch eine zentrale Schwierigkeit heutiger Unterweisung bewältigt werden: zu vermitteln zwischen einer systematischen Lehre (die am individuell Besonderen sowie an historischen Wandlungen nicht vorbeiredet) und einer musikalisch wie geschichtlich differenzierenden Sicht (die sich gleichwohl traut, Systematisches festzuhalten).

Zutiefst überzeugt bin ich davon, daß wir *generell* zu offeneren, auch unkonventionellen Unterrichtskonzepten finden müssen. Michael Heinemann als Musikhistori-

ker und ich machten hier in Dresden derart schöne Erfahrungen mit einem gemeinsamen Wochenendseminar zur *Winterreise*, daß drei neue Versuche folgen werden: mit Michael Heinemann zum Thema »1910«, mit Matthias Hermann zum (bewußt analog gewählten) Thema »1600«, mit der Musikpädagogik (Stefan Gies) zu »Analyse an Hochschule und Schule«. Und unsere Hochschulreihe »Musik im Gespräch« wird umsetzen, wovon ich schon seit langem träume: daß Musiker ihr angestammtes Terrain überschreiten – an Hand von Telemann-Fantasien wird Annette Unger, Geigerin, einen Flötisten unterweisen und Johannes Walter, Flötist, umgekehrt eine Geigerin. Künstlerisches Hauptfach und Theorie zusammenzuführen ist schwieriger, vielleicht auch, weil die Vorstellungen auseinandergehen: Bei einem Instrumentalkurs in München beispielsweise wurde meine Teilnahme mit der eigenartigen Werbung bedacht, harmonische Analyse erleichtere das Auswendiglernen von Stücken. Immerhin fand der Kurs statt, und das ist schon beachtlich angesichts der Scheu, ein Stück musikalischer Kompetenz abzutreten oder sich selbst sozusagen auf den Prüfstand zu stellen. Was für ein Gewinn aber erwächst daraus – keineswegs nur für die Studierenden –, scharen sich Künstler, Theoretiker, Historiker, Pädagogen gemeinsam um einen Gegenstand. Auch wenn eingeschliffene Gewohnheiten, Besorgnisse und organisatorische Schwerfälligkeiten eines verschulten Betriebs dagegen stehen mögen: Das Kastenwesen von Handwerkern sollte an Musikhochschulen keine Parallele finden.

Zur Klassifizierung harmonischer Fortschreitungen

VON WILLIAM E. CAPLIN

Ich möchte im folgenden mehrere unterschiedliche Methoden vorstellen, mittels derer Musiktheoretiker versucht haben, harmonische Fortschreitungen zu konzeptualisieren.¹ Ich möchte des weiteren auch die Konsequenzen für eine heutige Musiktheorie, die aus diesen historischen Konzepten erwachsen, diskutieren, insbesondere unter dem Aspekt einer Einordnung unter bestimmte musiktheoretische Kategorien. Dabei ist es mein Ziel, über abstrakte musiktheoretische Spekulationen hinauszugelangen und die harmonischen Klassifizierungen in einen direkten Zusammenhang mit der Analyse musikalischer Formen und Strukturen zu bringen. In *Classical Form*² habe ich den Gedanken ausgeführt, daß eine umfassende Analyse thematischer Strukturen eine besondere Aufmerksamkeit für ›lokale‹ Harmonik verlangt. Die Klassifizierung, die ich im folgenden vorstellen werde, sollte als ein cursorischer Versuch verstanden werden, darzustellen, wie die Harmonik die formale Funktion der jeweiligen Sätze, die die verschiedenen thematischen Einheiten eines musikalischen Werkes bilden, unterstützen kann.

Zunächst zum geschichtlichen Hintergrund: Ein Überblick über die Geschichte der Harmonielehre vom achtzehnten Jahrhundert bis heute läßt drei der harmonischen Syntax zugrundeliegende Konzepte besonders deutlich hervortreten: Kadenz, Sequenz und Prolongation. Zu Beginn der Entwicklung gründete Jean-Philippe Rameau die harmonische Progression auf zwei Kadenztypen: die *cadence parfaite* (Dominante–Tonika) und die *cadence irrégulière* (Subdominante–Tonika und auch Tonika–Dominante).³ Rameau erklärte, daß die meisten der anderen harmonischen Fortschreitungen als »Nachahmungen« oder Abweichungen dieser Grundkadenzen zu verstehen seien: Rameaus Konzept von Kadenz beschränkt sich auf nur zwei Akkorde. Im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts begannen die Musiktheoretiker, Kadenzmodelle zu entwickeln, die aus mehr als nur zwei Akkorden bestanden. Riemanns »Funktionstheorie« beruht auf einer »erweiterten Kadenz«, die aus vier verschiedenen Akkorden besteht; einer initialen Tonika, der Subdominante, der Dominante und einer Schlußtonika.⁴ Obgleich Riemann die harmonischen Bestandteile dieses Modells meist in Grundstellung darstellt, handelt es sich für ihn auch dann noch um dasselbe Modell, wenn die Akkorde der Kadenz in ihren Umkehrungen auftreten.

1 Ich möchte dem Social Sciences and Humanities Research Council of Canada für die freizügige Unterstützung dieser Forschung danken. Mein Dank geht auch an Bernard Deschamps, Alexander Rehdig, Christoph Neidhöfer und Ludwig Holtmeier für die Hilfe bei der Übersetzung.

2 William E. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York 1998.

3 Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie*, Paris 1722, S. 57, 68.

4 Hugo Riemann, *Vereinfachte Harmonielehre, oder die Lehre von den Tonalen Funktionen der Akkorde*, London (Augener) 1893.

Im Gegensatz zu Rameau und Riemann richtete Simon Sechters *Stufentheorie* ihre Aufmerksamkeit auf sämtliche sieben Stufen der diatonischen Tonleiter.⁵ Infolgedessen ergab sich eine Betonung der sequenziellen Ordnung von harmonischen Fortschreitungen. Sechter zeigte die grundsätzliche Ordnung der Harmonik in der Form von Sequenzen, wie sie in Bsp. 1 dargestellt sind.



Bsp. 1 a)⁶



Bsp. 1 b)

Am häufigsten erläuterte er die verschiedenen Aspekte der Harmonik am Beispiel der ersten Sequenz (Bsp. 1a), der sog. »Sechterschen Kette«. Freilich ging Sechter, ähnlich wie Rameau, davon aus, daß die individuelle Verbindung von zwei Akkorden innerhalb dieser Kette als »Nachahmung« der kadenzialen Fortschreitung Dominante–Tonika zu verstehen sei. Aber in der zweiten Sequenz mit absteigenden Terzen (Bsp. 1b) gibt es keine Kadenzbeziehung zwischen den jeweiligen Stufen der Kette. Sechter schließt diese Sequenz ab, indem er ihr eine echte Kadenz anhängt.

Über die Begriffe von Kadenz und Sequenz hinausgehend entwickelten einige Theoretiker die Idee, daß eine Folge von Akkorden eine einzige Harmonie *prolongieren* könne. Ausgehend von Rameau führten sie die Vorstellung von Durchgangskakorden ein, um Situationen zu erklären, die den Erfordernissen des Fundamentalbasses nicht genügten.⁷ Die harmonische Prolongation wurde durch Sechter zum charakteristischen Merkmal der Wiener Musiktheorie: Eine einzige Stufe konnte mit Hilfe von verschiedenen Nebenharmonien einen ganzen Takt hindurch »verlängert« werden.⁸ Die Idee der Prolongation gipfelte in der *Schichtenlehre* Heinrich Schenkers, die jede Fortschreitung auf einer bestimmten strukturellen Ebene als Prolongation einer im Hintergrund stehenden einzigen Harmonie versteht.⁹ In der Tat ist der Schenker-

5 Simon Sechter, *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, Leipzig 1853–54.

6 A. a. O., Bd. 1: *Die richtige Folge der Grundharmonien, oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen*, Leipzig 1853, S. 13.

7 Vgl. Rameau, *Génération harmonique*, Paris 1737, S. 186 (Bsp. 28).

8 Vgl. Caplin, *Harmony and Meter in the Theories of Simon Sechter*, *Music Theory Spectrum* 2 (1980), S. 74–89.

9 Heinrich Schenker, *Der freie Satz*, Wien 1935.

sche »Ursatz« selber als Prolongation einer einzigen Tonika, des »Klang in der Natur«, erdacht.

Wie wir aus dieser vereinfachenden historischen Zusammenfassung sehen können, berufen sich die Theoretiker meist auf jeweils eines der drei Grundkonzepte, um harmonische Fortschreitungen zu analysieren: Kadenz bei Rameau und Riemann, Sequenz bei Sechter und Prolongation bei Schenker. Daraus ergibt sich, daß die jeweils anderen Konzepte in ihrer Bedeutung geschmälert oder ganz vernachlässigt wurden. Rameau z. B. kannte das Konzept der Prolongation fast gar nicht und Schenker und Riemann schließen im großen und ganzen das Konzept der Sequenz aus der Harmonielehre aus.

Ich halte es für einen pragmatischen Weg, sich all dieser theoretischen Konzepte zu bedienen, um ein bestimmtes analytisches Ziel zu erreichen (nämlich die formale Analyse verschiedener Thementypen). Dazu schlage ich ein Klassifizierungsmodell vor, nach dem harmonische Fortschreitungen in eine der drei unterschiedlichen Kategorien eingeordnet werden können¹⁰:

a. Prolongierende Fortschreitungen

I (V₅) I I (V₃) I⁶ I (V₂) I⁶ V (IV⁶) V₅ I (IV V⁷) I
 ped.

b. Kadenzielle Fortschreitungen

I⁶ II⁶ V 7 I I⁶ IV V I I⁶ II⁶ V(5 7) I

¹⁰ Zu diesem Klassifizierungsmodell vgl. Caplin, *Classical Form* (Anm. 2), Kap. 2., S. 24–31.

c. Sequentielle Fortschreitungen

I seq. (IV VII III VI II V) I I seq. (V⁶ VI III⁶ IV) I⁶ I (VII⁶ I⁶ II⁶ III⁶ IV⁶ V⁶) I

Bsp. 2

Die erste Kategorie, die *prolongierende Fortschreitung*, umfaßt das Phänomen einer harmonischen Funktion (*prolongierte Harmonie*), die über die Interpolation untergeordneter *Nebenharmonien* hinweg aufrechterhalten bleibt. Die unterschiedlichen Formen von prolongierenden Fortschreitungen können, je nach Funktion der Nebenharmonien – z. B. Nachbarakkord, Durchgangsakkord oder Teilmoment eines Orgelpunktes – weiter klassifiziert werden.

Eine zweite Kategorie umfaßt *kadenzuelle Fortschreitungen*, die als Bestätigung einer Tonalität fungieren. Eine vollständige kadenzuelle Fortschreitung enthält, wie bei Riemann, drei wesentliche harmonische Funktionen in der konventionellen Reihenfolge Anfangstonika, Subdominante, Dominante und Schlußtonika. Unvollständige Versionen können die Anfangstonika oder die Subdominante oder beide auslassen. Unerläßlich für eine kadenzuelle Fortschreitung ist eine in Grundstellung stehende Dominante. In meinem Ansatz ist die Anwesenheit einer Dominante in *Grundstellung* axiomatisch, und ich behaupte, daß eine Umkehrung der Dominante die kadenzuelle Funktion immer zerstört. Ich glaube auch, im Gegensatz zu Riemann, daß die Anfangstonika normalerweise in ihrer *ersten Umkehrung* erscheint. Der Tonikasextakkord hat Signalwirkung für den Beginn einer kadenziellen Fortschreitung. Ein Tonikasextakkord kann aber auch am Ende einer Prolongation der Tonika erscheinen. Derselbe Akkord kann also seine Funktion wechseln und einerseits das erste Element einer kadenziellen Fortschreitung sein oder andererseits zu einer weiteren Prolongation der Tonika führen, wobei der Akkord normalerweise wieder seine Grundstellung einnimmt. Tatsächlich komme ich mehr und mehr dazu, meine Wahrnehmung an der Art und Weise zu orientieren, in der der Komponist den Sextakkord der I. Stufe handhabt. Ich glaube, daß das der Schlüssel zum Verständnis der formalen Struktur eines Themas ist.

Die dritte Art ist die *sequenzielle* Fortschreitung. Sie hat sich heutzutage, denke ich, als selbständige Kategorie durchgesetzt. Hier sind Harmonien nach einem regelmäßigen Schema von Grundton-Bewegung und kontrapunktischer Stimmführung organisiert.

Ich möchte nun meine kurze Klassifizierungsskizze mit einigen allgemeinen Formprinzipien in Zusammenhang bringen. In der Regel finden sich prolongierende Fortschreitungen zu Beginn eines Themas, sequenzielle in seiner Mitte, und kadenzi-

elle an seinem Ende. Diese allzu einfache Regel bedarf einer kurzen Erklärung, da prolongierende Fortschreitungen auch regelmäßig benutzt werden, um das »Gefühl« der formalen Mitte hervorzurufen, im besonderen wenn sie mit einer harmonischen Destabilisierung einhergehen. Und, wie wir später sehen werden, können kadenzielle Fortschreitungen auch benutzt werden, um ein Thema zu beginnen.

Wie diese hier sehr allgemein formulierte Wechselbeziehung von Harmonik und Form im Kontext funktioniert, kann mit Hilfe einer spezifischen Art von Themenbau dargestellt werden, mit dem achttaktigen Satz.¹¹

Präsentation Grundidee

Fortsetzung Abspaltung

Kadenz

B♭: I (ped.) (IV V⁷) I (IV V⁷) I V⁶ † VI⁶ (seq.) F: II⁶ (V)

V⁶ † I⁶ I⁶ II⁶ V (♯ 7) I

GS

Bsp. 3, Wolfgang Amadeus Mozart, Klaviersonate B-Dur, KV 570, *Allegretto*, T. 23–30

Dieser Satz beginnt mit einer zweitaktigen Grundidee, die sofort wiederholt wird, um eine *Präsentations*-Funktion, wie ich es nennen möchte, zu schaffen. Die nachstehende *Fortsetzungs*-Funktion erfüllt sich in einer Abspaltung in eintaktige Einheiten und einer Beschleunigung des harmonischen Rhythmus. Eine zweitaktige *Kadenz*-Funktion führt zu einem abschließenden Ganzschluß in Takt 30. Diese formale Analyse des Satzes ist über der Partitur gekennzeichnet. Will man die zugrundeliegenden Harmonien, die diese Funktionen unterstützen, beschreiben, könnte man sagen, daß die Tonika in Grundstellung mit einem kräftigen Orgelpunkt im Baß prolongiert wird. Dies führt in Takt 27 zu einer sequenziellen Quintenreihe, die in die Dominanttonart F-Dur moduliert. Das harmonische Ziel dieser Sequenz ist der Tonikasextakkord in F auf der letzten Viertel von Takt 28. Diese Harmonie wird dann am Anfang des nächsten Taktes wiederholt, um eine kadenzielle Fortschreitung zu beginnen,

11 Vgl. Caplin, *Funktionale Komponenten im achttaktigen Satz*, Musiktheorie 1 (1986), S. 239–260; vgl. auch Caplin, *Classical Form* (Anm. 2), Kap. 3., S. 35–48

4-t. Fortsetzung (erweitert)

(keine Kadenz)

(Erweiterung)

(umgangene Kadenz)

GS

Bsp. 5, Wolfgang Amadeus Mozart, Sinfonie g-moll, KV 550, *Andante*, T. 1–19

Auch Mozarts Thema bildet eine sechzehntaktige Periode aus, deren Schlußkadenz zunächst *umgangen* und nach einer zweitaktigen Erweiterung schließlich angeschlossen wird. Die viertaktige Anfangsphase mag zuerst als einfacher Vordersatz erscheinen, da sie mit einem schwachen Ganzschluß in Takt 4 schließt. Während aber die meisten Vordersätze mit einer relativ *komprimierten* kadenziellen Fortschreitung schließen, bildet hier der Baß eine einzige *erweiterte* kadenzielle Fortschreitung. Damit verleiht der Baß dieser »Anfangsphase« eine beträchtliches Maß an Kadenz-Eigenschaft.

Die folgende Phrase, Takt 5–8, zeitigt eine Abspaltung neuer Gedanken und eine harmonische Beschleunigung, die zu einem schwächeren Halbschluß führt. Damit weist die Phrase die wesentlichen Merkmale einer *Fortsetzung* auf, wie sie in der zweiten Hälfte des Satzmodells zu finden ist. Da die ersten acht Takte im Sinne einer Periode beginnen, aber als Satz schließen, nenne ich diese formale Gestalt ein *Zwitterthema*.¹²

Die zweite Hälfte des Themas scheint eine Wiederholung der ersten zu sein. Aber Mozart variiert das Thema mit Hilfe des *Stimmtausches*. Die Technik des doppelten Kontrapunktes führt zu bemerkenswerten Veränderungen der formalen Funktion der Phrasen. Zuerst verliert der Baß in Takt 9–12 seine ehemalige Kadenz-eigenschaft und führt statt dessen eine Prolongation der grundstelligen Tonika aus. Infolgedessen schließt diese viertaktige Phrase kadenzlos. Als zweites ergibt sich aus dem Transfer des melodischen Materials der Takte 5–7 in die Baßstimme der Takte 13–15 eine

¹² Vgl. a. a. O., Kap. 5, S. 59–63.

Prolongation des Tonikasextakkords in Takt 15. Dieser Akkord kann jetzt als potentielle Anfangstonika einer echten kadenzialen Fortschreitung fungieren. Und tatsächlich bewegt sich der tonikale Sextakkord über den Quintsextakkord der II. Stufe schließlich zum Dominantseptakkord und läßt in Takt 17 einen Ganzschluß erwarten.

Mozart hat sich aus verschiedenen Gründen für den doppelten Kontrapunkt als technisches Mittel für die Veränderung des langen Nachsatzes entschlossen. Auch die Gründe dafür, weshalb die daraus resultierenden formalen Änderungen als so zwingend erscheinen, sind vielfältig. Mit der Bewegung der Baßstimme zum Sopran vermeidet Mozart es zunächst, den Nachsatz mit einer kadenzialen Grundtendenz zu belasten. Hätten die Takte 9–12 den ursprünglichen Baß des Themas wiederholt, hätten alle Takte des Nachsatzes (mit Ausnahme der Takte 13 und 14) aus echten kadenzialen Fortschreitungen bestanden. Mit der Technik des doppelten Kontrapunkts weicht Mozart diesem Problem aus. Die kadenziale Baßmelodie befindet sich jetzt im Sopran, und die ehemalige Baßstimme wird nun gänzlich zur Tonikaprolongation. Dies verhindert die Bildung eines internen Ganzschlusses, der den letzten Ganzschluß des Themas schwächend vorweggenommen hätte.

Aber mehr noch: Da der doppelte Kontrapunkt den Baß in Takt 15 ändert, kann der tonikale Sextakkord der Konvention entsprechend als Anfangssignal einer kadenzialen Fortschreitung erscheinen. Hätte Mozart die Tonika in Grundstellung wie in Takt 7 beibehalten, würde Takt 15 als ein fortzusetzender erfahren, und die Tonika hätte erst im nächsten Takt kadenziale Funktion annehmen können. Daraus hätte sich ein schwächerer Ausdruck des Kadenzmomentes für das Thema ergeben. In der Tat stellt Mozart sicher, daß dem Nachsatz ausreichend kadenziales Material zur Verfügung steht. Er dehnt die Kadenz, indem er dem erwarteten Kadenzschluß ausweicht. Im Vergleich zu der viertaktigen Fortschreitung des Anfangs verleiht er der kadenzialen Funktion des Themenendes größeres Gewicht, was nicht zuletzt unter dem Gesichtspunkt des formalen Gleichgewichts als angemessen erscheint.¹³

Ich hoffe, gezeigt zu haben, wie durch eine sorgfältige Unterscheidung zwischen prolongierenden und kadenzialen Fortschreitungen viele Feinheiten der Kompositionstechnik enthüllt werden können. Und ich hoffe, gezeigt zu haben, daß die Klassifizierung harmonischer Fortschreitungen mehr als von bloß abstrakt theoretischem oder rein historischem Interesse ist, sondern auch für die heutige Analyse der musikalischen Form einen Erkenntnisgewinn bedeutet.

13 Für eine ausführliche Analyse sowohl dieses Themas als auch des Rests des Expositionsteils dieses Satzes vgl. Caplin, *Mozart, Symphony No. 40 in G Minor, II*, in: *A Composition as Problem II: Proceedings of the Second International Estonian Music Theory Conference*, hg. v. Mart Humal, Tallinn (Estonian Academy of Music) 2000, S. 155–162.

Sektion 7

»Klassische« Vokalpolyphonie

vorangehenden *f* ergäbe sich ein Tritonus. Diese Art von »Querstand« war der zeitgenössischen Theorie zufolge zu vermeiden:

»Man kann von einer perfekten zu einer imperfekten Konsonanz gehen und umgekehrt von einer imperfekten zu einer perfekten. Aber man sollte möglichst die nicht-harmonischen Relationen vermeiden, die man »fausses relations« nennt, so zum Beispiel den Tritonus oder die übermäßige Quarte und die verminderte Quarte, die verminderte Quinte, die übermäßige Quinte, etc.«³

Die nunmehr *kleine* Sexte kann sich nicht mehr nach oben (aufsteigend) lösen:

»So wie die große Sexte die Oktave nach sich fordert, denn diese ist die nächste perfekte Konsonanz, so fordert aus dem gleichen Grund die kleine Sexte die Quinte nach sich, und wenn nicht die Quinte, so kann eine der imperfekten Konsonanzen gesetzt werden; wie folgt.«⁴

Diese Regel ist bei Parran immer noch gültig:

»Die kleine Sexte fordert die Quinte als nächste Konsonanz.«⁵

Diese melodische Formel war damals sehr verbreitet: Der idealtypische Weg von der kleinen Sexte zur Oktave führte über die Quinte:

The image shows a musical score for the piece 'J'ayme les bois' by Pierre Guédron. It consists of four staves, labeled D (Dessus), Hc (Haute Contre), T (Ténor), and Bc (Basse). Each staff contains a line of music with the lyrics 'Je n'ay - me rien plus que les bois,' written below it. The music is in a single system and appears to be a vocal or instrumental setting of the text.

Bsp. 2, Pierre Guédron, *J'ayme les bois*⁶

Dennoch lassen sich auch kleine Sexten finden, die direkt zur Oktave weiterschreiten. Sollte man dort prinzipiell von einer Alteration zur großen Sexte ausgehen? Das folgende Beispiel aus einer Lautentabulatur belegt das Gegenteil:

3 A. a. O., Troisième partie, Chapitre V, *Reigles de la Composition, ou du Contrepoint*, S. 80.

4 Adrian le Roy, *Traicté de Musique*, Paris (Robert Ballard) 1583, fol. 8'.

5 Parran, *Traité de la Musique* (Anm. 2), Troisième partie, Chapitre I, *Des Sixtes majeures & mineures*, S. 56.

6 Pierre Guédron, *J'ayme les bois*, in: ders., *Airs de cour à quatre & cinq parties*, Paris (Pierre Ballard) 1608, fol. 13'-14. (Eine Neuausgabe v. Georgie Durosoir für die Editions du Centre de Musique Baroque de Versailles ist in Vorbereitung).

D Et di - - re sans rien crain - - dre son tour - ment.

Hc Et di - - re sans rien crain - - dre son tour - ment.

T Et di - - re sans rien crain - - dre son tour - ment.

Bc Et di - - re sans rien crain - - dre son tour - ment.

tbl. Et di - - re sans rien crain - - dre son tour - ment.

a f c b c f a c f a c a

Bsp. 3, Pierre Guédron, *Heureux qui peut*⁷

Georgie Durosoir hat meine Aufmerksamkeit auf einen sehr interessanten Aspekt in den *Airs de Cour* von Guédron gelenkt. Bestimmte *Airs* des Drucks von 1608 finden sich bereits in einer Ausgabe von 1602, bei der allerdings die Oberstimme verloren gegangen ist. Die kontrapunktische Realisierung dieser *Airs* unterscheidet sich in manchem. In Bsp.4 seien die zwei Versionen von *Ma foline folinette*⁸ miteinander verglichen:

Pierre Guédron, *Ma foline folinette*⁹

1602

Ma fo - li - ne fo - li - net - te, Ber - ger - re fo - le fo - let - te, Fo - le - tons a ces -

Ma fo - li - ne fo - li - net - te, Ber - ger - re fo - le fo - let - te, Fo - le - tons a ces -

Ma fo - li - ne fo - li - net - te, Ber - ger - re fo - le fo - let - te, Fo - le - tons a ces

Ma fo - li - ne fo - li - net - te, Ber - ger - re fo - le fo - let - te, Fo - le - tons a ces beaux

Bsp. 4 a)

7 Guédron, *Heureux qui peut*, a. a. O., fol. 66–67.
 8 Guédron, *Ma foline folinette*, a. a. O., fol. 16–17.
 9  bertragung v. G rard Geay nach dem Druck v. 1602 (mit der Oberstimme des Drucks v. 1608) und dem Druck v. 1608.

1608

Ma fo - li - ne fo - li - net - te, Ber - ge - re fol - le - fol - let - te, Fol - le - tons a ces -

Ma fo - li - ne fo - li - net - te, Ber - ge - re fol - le - fol - let - te, Fol - le - tons a ces -

Ma fo - li - ne fo - li - net - te, Ber - ge - re fol - le - fol - let - te, Fol - le - tons a ces

Ma fo - li - ne fo - li - net - te, Ber - ge - re fol - le - fol - let - te, Folletons a ces beaux

Bsp. 4 b)

Der Baß hat auf dem sechsten Viertel in der Fassung von 1602 eine große und in der Fassung von 1608 eine kleine Terz über sich. Dem ist vorauszuschicken, daß die *Air* im transponierten dorischen Modus auf *g* steht und daß die sechste Stufe des Dorischen eine mobile Stufe darstellt, die je nach melodischem Kontext erhöht oder erniedrigt (*e* oder *es*) sein kann. Das damit angedeutete Problem ist uns aus der Musik der Renaissance vertraut. Gerade die Lautentabulaturen sind in dieser Hinsicht besonders aufschlußreich. Jean-Paul Paladin bspw. verwendet in seiner Chanson *Le content est riche* (Claudin de Sermisy)¹⁰ nie ein *es* im nach *g* transponierten dorischen Kadenz. Selbst dann nicht, wenn dadurch im Baß ein *e* zum *d* führt, wo doch die Sexte vor der Oktave eigentlich groß sein sollte.

Versuchen wir zu verstehen, wie es zu den beiden verschiedenen Fassungen Guédrons kommen konnte und befragen die Musiktheorie jener Zeit, hier speziell die »Disziplin« der Solmisation. Georgie Durosoir zeigte mir zufälligerweise zuerst nicht die Partitur dieses Beispiels, sondern die einzelnen Stimmen. Deswegen fiel mir deren melodische Struktur sofort auf: Das *e* der »Haute-contre« von 1602 steht im »Hexachordum naturale« (Bsp. 5a), das *es* der Taille von 1608 ist ein »fa super la« im »Hexachordum molle« (Bsp. 5b):

»Hexachordum naturale« und »Hexachordum molle« mit »fa super la«

ut re mi fa sol la

Bsp. 5 a)

¹⁰ Jean-Paul Paladin, *Le content est riche*, nach der Lautentabulatur v. 1549, in: *Cœuvres de Jean-Paul Paladin*, hg. v. Michel Renault u. Jean-Michel Vaccaro (Corpus des Luthistes Français), Paris (Editions du CNRS) 1986, S. 142.



Bsp. 5 b)

Zwei Fragen stellen sich nun:

1.) Könnte das Fehlen des Akzidens in der Ausgabe von 1602 eventuell auf einen Druckfehler zurückgehen oder ein später Beweis für jene alte Gewohnheit sein, nicht alle Akzidentien zu notieren? Darauf wäre zu antworten:

Das Fehlen des *b* ist in französischen Quellen zumindest bis zur Jahrhundertmitte leicht nachzuweisen, es begegnet in eindeutigen melodischen Kontexten. In zwei ganz bestimmten Fällen war es nicht nötig, *b* zu notieren:

- in einer stufen- oder auch nichtstufenweisen Fortschreitung im Ambitus einer Quarte, denn kein Sänger der Zeit hätte in dieser Situation einen Tritonus gesungen;
- wenn sich das *b* aus der Praxis des »fa super la« herleiten ließ.¹¹ Daher ist die Quarte zwischen der IV. Stufe des Hexachords, *fá*, und dem »fa super la« eine reine Quarte;

2.) Wenn dieses *e* weder auf einen Druckfehler noch auf einen Irrtum zurückzuführen ist, warum hat Guédron dann seinen ›Kontrapunkt‹ in der Edition von 1608 geändert?

Man kann sehen, daß in der ersten Fassung die beiden aufeinanderfolgenden kleinen Sexten einen Querstand verursachen, der sich zwischen dem *e* der »Haute-Contre« und dem *b* der Oberstimme befindet. Die ›Überarbeitung‹ des Komponisten ändert die erste der beiden Sexten in eine große, was den satztechnischen Regeln der Zeit entsprach:

»Wir lassen nicht zwei gleiche [Sexten] aufeinanderfolgen, sondern variieren zwischen großer und kleiner, wie wir es mit den Terzen gemacht haben.«¹²

Aber es gibt noch einen weiteren Unterschied zwischen den beiden Versionen: Die zehnte Viertel im Baß ist in der Fassung von 1602 ein *es* und ein *e* in der von 1608. In beiden Fällen ist das Intervall über dem Ton eine große Sexte (die Fassung von 1608 schreibt nämlich ein *cis* vor). Die Erhöhung der IV. Stufe des Modus ist im siebzehnten Jahrhundert bereits eine ›gute alte Gewohnheit‹. Im Dorischen jedoch wirkt sie ›chromatischer‹, künstlicher als die ›natürliche‹ Erniedrigung der sechsten Stufe und verweist auf einen Begriff von Modulation, wie er in der klassischen Tonalität zur Entfaltung kommen sollte. Die erniedrigte VI. Stufe ist hingegen eine der wesentlichen Charakteristiken des dorischen Modus seit dem Mittelalter: Davon zeugt u. a. die bekannte Intonation *re-la-fá-la* in dem Introitus *Statuit ei Dominus*.¹³

11 Oder »fa super hexachordum«.

12 le Roy, *Traicté de Musique* (Anm. 4), fol. 7'.

13 Vgl. Introit *Statuit ei Dominus*, in: *Graduale Triplex*, hg. v. der Abbaye Saint-Pierre de Solesmes & Desclée, Paris/Tournai 1979, S. 445.

*

Die Forschungen des »Centre de Musique Baroque de Versailles« werfen ein neues Licht auf die französische Mehrstimmigkeit zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts. Als ich während meiner dortigen Arbeit die Druckfahnen der Missa *Macula non est in te* von Louis Le Prince¹⁴ korrigierte, war ich erstaunt über die große Anzahl von kleinen Terzen über der V. Stufe im *g*-dorischen Modus. Ein Kreuz ist erst bei der Penultima vorgeschrieben, entsprechend der Regel:

»Die Terz vor der Oktave, die schrittweise in der Oberstimme und sprungweise im Baß erreicht wird, muß groß sein.«¹⁵

Sollten diese kleinen Terzen durch ein Kreuz zu großen gemacht werden, wie das etwa im allgemeinen für Werke der Renaissance der Fall wäre? Das dachte ich zu Beginn der Korrektur, aber drei Stellen im *Gloria*, *Credo* und *Hosanna* haben mich vom Gegenteil überzeugt:¹⁶

In Takt 73 des *Gloria* ist die kleine Terz im Tenor und in der »Sexta Pars« oktavverdoppelt und wird im Tenor durch einen Quintsprung erreicht, der nicht vermindert werden kann.

In Takt 58 des *Credo* ist die kleine Terz im Altus und in der »Sexta Pars« (einklanglich)verdoppelt gefolgt von einem Terzfall, der im Altus nur klein sein kann.

In Takt 37 des *Hosanna* ist die kleine Terz im Altus und in der Quinta Pars oktavverdoppelt gefolgt von einem Terzfall, der in der Quinta Pars nur klein sein kann.

Damit ist bewiesen, daß der Komponist tatsächlich die kleine Terz über der V. Stufe des Modus *bewußt* verwandte. Es gibt daher keinen Grund, dort ein Kreuz vorzuzeichnen, wo es theoretisch möglich wäre. Die zeitgenössischen Traktate belehren uns:

»Die kleine Sexte fordert nach sich in die Nachbarstufe aufsteigend nur die kleine Terz, die große Sexte und selten die Oktave.«¹⁷

Das heißt, die kleine Sexte zwischen Tenor und Altus in Takt 20, S. 7, im Kyrie, gleichsam eine Konsequenz der Abwesenheit des Kreuzes vor *f*, ist zulässig, auch wenn sie selten zu finden ist.

*

Eine Frage kommt mir dabei in den Sinn: War Le Prince ein Komponist, der in einem besonders anachronistischen Stil schrieb? Da seine Messen den »Regeln« von La

14 Louis Le Prince, *Missa »Macula non est in te«*, Paris (Robert Ballard) 1663, Versailles (Editions du Centre de Musique Baroque de Versailles) 2001.

15 Guillaume Gabriel Nivers, *Traité de la Composition de Musique*, Paris (Robert Ballard) 1667, S. 28.

16 Louis Le Prince, *Missa »Macula non est in te«* (Anm. 14), S. 7: T. 18; S. 11: T. 54–55; S. 17: T. 45; S. 21: T. 73; S. 29: T. 58; S. 42: T. 37; S. 46: T. 14.

17 La Voye Mignot, *Traité de Musique*, Paris (Robert Ballard) 1666^t, Reprint Minkoff, Genf 1972, S. 64.

Vermeidet etwa Frémart das Kreuz, um die »relatio non harmonica«, den »Querstand« der übermäßigen Quinte zwischen dem *gis* und dem *c* im Tenor vom Takt 5 zu umgehen? Andere Stellen zeigen, daß der Komponist diesen Querstand durchaus in Kauf zu nehmen bereit ist. Das Fehlen des Kreuzes läßt sich dennoch leicht erklären. Ein Akzidens in dieser Konstellation hat normalerweise die Funktion, das imperfekte Intervall (die große Terz) an das perfekte Intervall »heranzuführen«, in das es sich auflöst, an den Einklang. Hier wird die Kadenz vermieden, denn der Cantus steigt aufwärts in die Quinte überm Grundton. In diesem Fall kann die vorausgehende Terz klein *oder* groß sein:

»Wenn beide Stimmen gemeinsam aufwärts oder abwärts gehen, in die Nachbarnote oder sprungweise in einer oder beiden Stimmen von der Terz zur Quinte, kann das von der großen oder von der kleinen Terz aus geschehen: Dennoch halten einige die große für besser.«²¹

*

Kommen wir zum Schluß noch einmal auf die Ambiguität der VI. Stufe des dorischen Modus zurück:

21

The musical score consists of five staves labeled [C], [V], [A], [T], and [B]. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The lyrics are: Chris - te e - ley - son, e - ley - son, Chris - te e - ley - son, e - ley - son, Chris - te e - ley - son.

21 Parran, *Traité de la Musique* (Anm. 2), Troisième partie, Chapitre I, *Des Tierces majeures & mineures*, S. 54.

- son, e - - - - - ley - son, Chris - te e - ley -
 - ley - son, Chris - te e - ley - son, Chris - te e - - - - - ley -
 - ley - - - - son, Chris - te e - ley - son, Chris - te
 - ley - - - - - son, Chris - te e - ley - son, Chris - te e - ley - son,
 Chris - te e - ley - son, e - ley - son, Chris - te e - ley -

Bsp. 7, Henri Frémart, *Christe der Missa Paratum cor meum Deus*²²

Die Koexistenz von kleiner und großer Sexte des Modus zeigt, daß die mobile VI. Stufe im französischen Kontrapunkt des siebzehnten Jahrhunderts durchaus pr sent war, was von einer modalen Syntax zeugt. Hier ein weiteres Beispiel aus dem *Sanctus* der gleichen Messe:

[C] Sanc - - - - - tus, _____
 V Sanc - - - - - tus, _____ sanc - - -
 [A] Sanc - - - - - tus, sanc - - - - - tus, sanc -
 T Sanc - - - - - tus, sanc - - - - -
 B

22 Frémart, *Missa quinque Vocum »Paratum cor meum Deus«*, in: ders., *Messes* (Anm. 19), S 91.

338

Bsp. 8, Sanctus der Messe *Paratum cor meum Deus* von Henri Frémart²³

Das Akzidens *b* findet sich nicht überall in den Quellen der acht Messen von Frémart. Wo wir es aber nicht finden, handelt es sich – wie bei Guédron und Le Prince – weder um einen Druckfehler noch um Nachlässigkeit.

Es finden sich einige vorsorgliche ›Auflösungszeichen‹, welche den Sängern anzeigen, daß sie kein »fa super la« im »hexachordum per b molle« singen, sondern in das »hexachordum per naturam« wechseln müssen, d. h. daß sie ein *e* über E la mi statt eines *es* singen sollen, und das seltsamerweise gerade dort, wo ein »fa super la« sowieso sehr unwahrscheinlich wäre. Das kommt zum Beispiel im Cantus des *Gloria* der Messe *Paratum* vor:

Bsp. 9, Cantus des *Gloria* der Messe *Paratum cor meum Deus* von Henri Frémart²⁴

Betonen wir, daß diese Messe im dorischen Modus steht und es sich wieder um die VI., die mobile Stufe des Modus handelt. Dieser Fall ist überraschend, denn der Cantus ist seit der Silbe »us« des Wortes »Deus« im »hexachordum naturale«. Wir können vermuten, daß kein ausgebildeter Sänger der Zeit hier auf die Idee gekommen wäre, ein *b* einzufügen. Jedoch findet man dieselbe ›Vorsichtsmaßnahme‹ an zahlreichen anderen Stellen, nicht nur in dieser Messe, sondern auch in der Messe *Salvum me fac Deus* desselben Komponisten. Dort betrifft das Akzidens nicht die VI., sondern die

²³ A. a. O., S. 115.

²⁴ A. a. O., Faksimile, fol. 5^r.

II. Stufe des Modus, denn die »Finalis« lautet *d*. Es gibt allerdings ein vorgezeichnetes *b*, das anzeigt, daß es sich um einen nach der Unterquint transponierten Modus handelt. Es liegt hier offensichtlich ein (transponierter) *a*-Modus vor, welcher in der damaligen Orgelmusik dem phrygischen Modus entsprach. Da die zweite Stufe *f* in diesem Modus ursprünglich von der *Finalis e* einen Halbton entfernt war, war es möglichweise nötig, die Sänger davor zu warnen, einen vom Komponisten nicht gewünschten phrygischen Halbton *a–b* zu singen.

*

Es ist nicht leicht, die Rolle dieser »vorsorglichen« Akzidentien erschöpfend zu erklären, ohne zu wissen, für welche Käufer die Publikationen bestimmt waren. Vielleicht waren ihre Kenntnisse der Theorie der Modalität und der Solmisation so umfassend, daß der Komponist dort eindeutige Entscheidungen treffen mußte, wo es zu Diskussionen hätte kommen können. Doch warum dann die eigentlich überflüssigen vorsorglichen Akzidentien? Waren die theoretischen Kenntnisse der Sänger möglicherweise doch so gering, daß sie gewisse Probleme nicht selbständig lösen konnten?

Wie dem auch sei: Alle in diesem Beitrag diskutierten Beispiele zeugen von der Allgegenwärtigkeit des modalen Denkens und der Solmisationspraxis in der französischen Polyphonie des siebzehnten Jahrhunderts, so wie es uns durch die zeitgenössischen Traktate überliefert ist.²⁵

25 Ich danke Carola Hertel, daß sie diesen Text für mich ins Deutsche übersetzt hat; Georgie Durosoir und Inge Forst, daß sie es mir erlaubt haben, ihre Arbeiten noch vor der Publikation zu benutzen, und Thomas Leconte für die bereichernden Diskussionen über Gu dr n und Bo sset.

Die Satzlehre zur »klassischen« Vokalpolyphonie

Satztechnische Realitäten zwischen deutschen und anglo-amerikanischen Forschungstraditionen?¹

VON THOMAS HOLME HANSEN

Wenn man die Satzlehre zur klassischen Vokalpolyphonie studiert, wie sie in Lehrbüchern aus dem zwanzigsten Jahrhundert beschrieben wird, stellt sich eine Reihe sowohl historischer als auch systematischer Probleme. Ein in besonderer Weise auffallendes Problem ist der Mangel an Verbindung und Austausch zwischen deutschen und anglo-amerikanischen Forschungstraditionen. Im folgenden wird teils auf dieses besondere Problem näher eingegangen, teils werden die Lehrbücher einer allgemeinen Beurteilung unterzogen. Zur Veranschaulichung der verschiedenen Aspekte wird ein bestimmtes satztechnisches Beispiel ausführlich diskutiert werden.

Die Lehrbücher zur »klassischen« Vokalpolyphonie des zwanzigsten Jahrhunderts

Der wichtigste Beitrag in diesem Zusammenhang und Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchungen ist Knud Jeppesens wohlbekanntes Buch *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, das auf der Grundlage seiner Dissertation *Der Palestrinastil und die Dissonanz* entstand.² Das Lehrbuch – das nach dem System der traditionellen Gattungslehre aufgebaut ist, d. h. nach demselben Modell wie Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* (1725) und viele andere folgende Lehrbücher – erschien 1930 in dänischer, 1935 in deutscher und 1939 in englischer Sprache und ist seitdem ins Japanische, Rumänische, Finnische, Ungarische und Griechische (möglicherweise in noch mehr Sprachen) übersetzt worden. Es kann somit wohl als das meistverbreitete Kontrapunktlehrbuch des zwanzigsten Jahrhunderts bezeichnet werden.³

1 Zu diesem Forschungsprojekt hat der Verfasser Unterstützung von dem Dänischen Forschungsrat für Geisteswissenschaften bekommen. Die Übersetzung ins Deutsche (von René Sehested Thomsen) ist durch die Unterstützung der Aarhus University Research Foundation ermöglicht worden.

2 Knud Jeppesen, *Kontrapunkt (Vokalpolyfoni)*, København/Leipzig o. Jahr [1930]; deutsch *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, Leipzig 1935; englisch *Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*, New York 1939; ders., *Palestrinastil med særligt Henblik paa Dissonansbehandlingen*, København 1923, deutsch *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925. Jeppesen berichtet im Vorwort zur dänischen Ausgabe des *Kontrapunkts* (S. vii), daß die Dissertation – in Ermangelung von etwas Besserem – an einigen deutschen Universitäten versuchsweise als Lehrbuch zum Kontrapunkt angewandt wurde.

3 Für eine eingehende Diskussion von Jeppesens Lehrbuch und seiner verschiedenen Übersetzungen vgl. Thomas Holme Hansen, *Knud Jeppesens »Kontrapunkt« – og de andres. Nogle observationer vedrørende kildegrundlaget for et udvalg af lerebøger i vokalkontrapunkt fra det 20. århundrede*, in: Dansk Årbog for Musikforskning 28 (2000), S. 35–52.

Obwohl Jeppesens Lehrbuch seit mehr als 70 Jahren Anwendung gefunden hat, ist es leider nicht kontinuierlich revidiert worden: Die letzte »offizielle« revidierte Ausgabe erschien 1946 in dänischer Sprache.⁴ Ein konkreter Nachtrag zum Lehrbuch mit dem Titel *Ergänzende Bemerkungen zur vokalen Kontrapunktlehre* wurde jedoch 1966 von Jeppesens dänischem Kollegen Povl Hamburger veröffentlicht.⁵ In dieser kleinen Schrift, die auf einer Reihe von vorausgehenden Studien basiert,⁶ werden mehrere Stellen aus Jeppesens Buch angeführt, die hinsichtlich der Regeln und Beispiele einer Korrektur bedürfen. Hamburger führt darüber hinaus ergänzende Regelsätze ein, sowohl für den aufwärtsgerichteten Sprung vom unbetonten Viertel, als auch für zwei isolierte Viertel auf dem Platz einer unbetonten Halben.⁷ Obwohl Jeppesen schon viele Jahre zuvor mehrere von Hamburgers Beobachtungen anerkannt hatte,⁸ wurden die Änderungen jedoch nie in sein Lehrbuch aufgenommen, weder in die spätere dänische Ausgabe noch in die Übersetzungen. Es läßt sich somit feststellen, daß das Buch schon um 1950 in einigen Punkten veraltet war.

Eine relevante Vergleichsgrundlage für Jeppesens Lehrbuch sind die vielen anderen Lehrbücher zum »klassischen« Vokalkontrapunkt, die im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts veröffentlicht worden sind. In vorliegender Studie sind rund 35 Lehrbücher ausgewählt und vorläufig untersucht worden.⁹

Es könnte verlockend erscheinen, Lehrbuch für Lehrbuch die einzelnen Regeln für Melodiebildung, Dissonanzbehandlung, Textunterlage usw. systematisch durchzugehen, in der Hoffnung, daß man schließlich einen noch korrekteren und vollständigeren Komplex von Regeln für die Satztechnik der klassischen Vokalpolyphonie haben würde als Jeppesens grundlegende Arbeit zum Palestrinastil. Es gibt jedoch eine Reihe schwerwiegender Gründe dafür anzunehmen, daß eine solch umfassende Untersuchung nicht lohnenswert wäre.

4 Die verschiedenen Übersetzungen (u. a. die englische) sind – soweit sich das feststellen ließ – auf der Grundlage der deutschen Fassung des Buches vorgenommen worden. Es muß erwähnt werden, daß die deutsche Ausgabe aus dem Jahre 1956, die überhaupt die späteste revidierte Ausgabe des Buches ist – ohne daß diese Tatsache aus dem Titelblatt, Impressum oder Vorwort hervorgeht –, einige wenige Änderungen beinhaltet, die in die späteren dänischen Ausgaben nicht aufgenommen worden sind. Vgl. Hansen, *Knud Jeppesens ‚Kontrapunkt‘* (Anm. 3), S. 47–49.

5 Povl Hamburger, *Supplerende bemærkninger til den vokale kontrapunktlære*, Kolding 1966. Die Schrift liegt nur in dänischer Sprache vor und ist deshalb wohl kaum international bekannt.

6 Hamburger, *The Ornamentations in the Works of Palestrina*, Acta Musicologica 22 (1950) S. 128–147; ders., *Studien zur Vokalpolyphonie*, Kopenhagen/Wiesbaden 1956; ders., *Studien zur Vokalpolyphonie II*, in: Dansk Årbog for Musikforskning 4 (1964–65), S. 63–89. An diese Beiträge knüpft darüber hinaus Hamburgers Arbeit *Über die Vorbereitung und die Auflösung der Synkopendissonanz im 16. Jahrhundert* an (in: Dansk Årbog for Musikforskning 6 [1968–72], S. 67–70).

7 Hamburger, *Supplerende bemærkninger* (Anm. 5), S. 6 ff.

8 Vgl. Jeppesen, *Some Remarks to »The Ornamentations in the Works of Palestrina« by Povl Hamburger*, Acta Musicologica 22 (1950), S. 148–152; ders., *Et par notationstekniske problemer i det 16. århundredes musik og nogle dertil knyttede iagttagelser*, Svensk Tidskrift för Musikforskning 43 (1961), S. 171–193.

9 Bei allen Kurzangaben vgl. im folgenden die Literaturliste im Anhang. Das Verzeichnis umfaßt nur Publikationen, die sich ganz oder teilweise dem Vokalkontrapunkt des sechzehnten Jahrhunderts widmen. Obwohl Jeppesens Dissertation natürlich kein Lehrbuch ist, ist sie in das Verzeichnis aufgenommen worden, weil sie – wie sein Lehrbuch – für die meisten anderen Verfasser den Status eines Standardwerks hat. Es muß hier auch hinzugefügt werden, daß einige der aufgelisteten Werke eher als stilanalytische Studien denn als pädagogisch angelegte Lehrbücher charakterisiert werden müssen.

Erstens ist bei mehreren Lehrbücher fraglich, welcher Stil doziert wird. Dies gilt nicht nur für die Lehrbücher zum sogenannten »strengen Satz« (z. B. Blacher, Springer/Hartmann), die oft äußerst praxisfern sind, sondern auch für einige der eher historisch-stilistisch fokussierenden Darstellungen. Zweitens fehlen oft ganz oder teilweise Auskünfte darüber, auf welcher Quellengrundlage die Darstellungen beruhen, was insbesondere bei einem eventuellen Vergleich der Lehrbücher von Bedeutung wäre. Drittens unterscheiden sich die Lehrbücher, soweit es überhaupt angegeben wird, deutlich in bezug darauf, welcher der drei grundlegenden Quellentypen der jeweiligen Darstellung zugrunde liegt: nämlich die Musik des 16. Jahrhunderts, die Musiktheorie des 16. Jahrhunderts oder die Forschungsliteratur des 20. Jahrhunderts. Sehr wenige Verfasser haben wie Jeppesen eine minutiöse Analyse eines großen musikalischen Korpus vorgenommen, um aus diesem selbst eine Sammlung von Regeln zu extrahieren. Die meisten stellen ihre Darstellung hauptsächlich auf die Grundlage anderer moderner Lehrbücher, während die »historische« Musiktheorie nur in einem sehr begrenzten Umfang einbezogen wird. In einigen wenigen Fällen ist diese jedoch dominierender Ausgangspunkt der Darstellung (vgl. etwa Rubio, Schubert).¹⁰

Allein diese drei Umstände geben einen Eindruck davon, wie schwierig es ist, die Regeln und die Stilcharakteristika der einzelnen Lehrbücher zu vergleichen. Es stellt sich jedoch noch ein weiteres Problem, das ohne Zweifel auch einen großen Einfluß auf den Inhalt und die Form der Lehrbücher gehabt hat.

Der deutschen Sprache gegenüber – die Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts als die Weltsprache der Musikwissenschaft fungierte – ist nämlich eine reale und leider wachsende Sprachbarriere entstanden, so daß man heutzutage nicht mehr unmittelbar erwarten kann, daß Studenten an einer Universität in England, den USA oder zum Beispiel in Dänemark Deutsch beherrschen. Gleichzeitig wird die englische Sprache immer dominanter im internationalen Zusammenhang.

Man könnte zahlreiche Beispiele für diese Sprachbarrieren erwähnen,¹¹ aber allein die Kontrapunktlehrbücher spiegeln diese Problematik in einer Art wider, die geradezu beängstigend ist. Somit gilt für fast alle untersuchten Bücher, daß in der englischsprachigen Literatur überhaupt nicht auf die deutsche Literatur verwiesen wird, und umgekehrt – und vielleicht noch überraschender –, daß in den deutschsprachigen Büchern keine englischen Quellen verwendet werden.¹² Im Laufe des zwanzigsten

10 Vgl. Hansen, *Knud Jeppesens »Kontrapunkt«* (Anm. 3), S. 41–46.

11 Eines der besten Beispiele ist Carl Dahlhaus' Habilitationsschrift *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Kassel 1968), die in den anglo-amerikanischen Forschungsgemeinden erst richtig bekannt wurde, als sie 1990 von R. O. Gjerdingen ins Englische übersetzt wurde (die Zahl und der Umfang der Besprechungen in den englischsprachigen Zeitschriften legen jedenfalls diesen Schluß nahe). Über die Tatsache hinaus, daß sie das Problem der mangelnden Deutschkenntnisse der Anglo-Amerikaner erwähnt, führt Margaret Bent (in ihrer Rezension einer anderen deutsch-englischen Übersetzung, *Notes* 55 [1998/99], S. 627) jedoch auch an, daß »it is only fair to add that many significant German scholars, including Dahlhaus, have taken scant notice of writings in English.«

12 Es gehört somit zu den äußersten Seltenheiten, wenn beispielsweise Charlotte Smith (*A Manual of Sixteenth-Century Contrapuntal Style*, Newark 1989, S. 136) auf einen deutschsprachigen Artikel verweist, und umgekehrt, wenn beispielsweise Johannes Forner u. Jürgen Wilbrandt (*Schöpferischer Kontrapunkt*, Leipzig 1979, S. 388) ein paar englischsprachige Lehrbücher auflisten.

Jahrhunderts ist also zwischen deutsch- und englischsprachiger Musikforschung eine tiefe Kluft entstanden, und die einzige Brücke, die diese beiden Sprachgebiete seit mehr als 50 Jahren verbindet und damit einen wichtigen gemeinsamen Nenner ausmacht, ist Jeppesens Lehrbuch, das überhaupt das Werk ist, das am häufigsten zitiert wird und zu dessen theoretischem Erbe sich die Mehrheit der Lehrbuchverfasser bekennen.

Es könnte naheliegen, den Versuch zu unternehmen, die Ursachen für diesen mangelnden Austausch zwischen den beiden Lagern näher zu bestimmen; das würde aber eine nähere Analyse nationaler, historischer und kultureller Verhältnisse erfordern. Dies würde jedoch den Rahmen dieser Untersuchung sprengen. Deshalb sollen hier nur die eventuellen Konsequenzen dieser gegenseitigen Selbstgenügsamkeit fokussiert werden. Mit anderen Worten: Gibt es erwähnenswerte Unterschiede zwischen den satztechnischen Realitäten in den deutschen beziehungsweise den englischen Lehrbüchern, und hat vielleicht »sprachliche« Animosität diese Unterschiede verursacht?

Die Halbnotendissonanz im zweistimmigen Satz

Um diese Frage näher zu untersuchen und um die bereits erwähnten allgemeinen Probleme zu illustrieren, die bei einem Vergleich der einzelnen Lehrbücher entstehen könnten, wird im folgenden eine bestimmte satztechnische Regel durch die ausgewählten Lehrbücher verfolgt. Als Beispiel fungiert das, was man die erste vertikale Dissonanz nennen kann, die der Kontrapunktstudent nach dem progressiv aufgebauten Gattungssystem üben kann, nämlich die unbetonte Halbnotendissonanz im zweistimmigen Satz.

Jeppesen zufolge lautet der Regelsatz für die zweite Gattung: »Auf Thesis (unbetontem Takteil) kann sowohl Konsonanz als auch Dissonanz stehen. Konsonanzen lassen sich frei ein- und weiterführen, während Dissonanzen nur erlaubt sind, wenn sie stufenweise eingeführt und in stufenweiser Fortschreitung in der gleichen Richtung verlassen werden.«¹³ (vgl. Bsp. 1).



Bsp. 1, Knud Jeppesen, *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, Leipzig 1980, S. 90

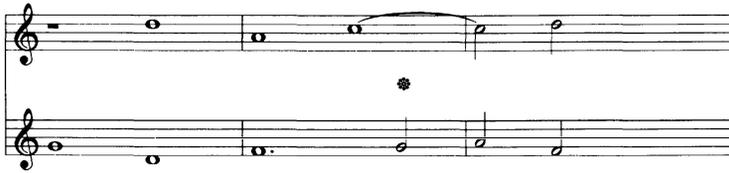
Wenn man die Kontrapunktlehrbücher des zwanzigsten Jahrhunderts gesammelt betrachtet, so herrscht – ungeachtet der Frage, ob von der traditionellen Gattungslehre

¹³ Jeppesen, *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, übers. v. Julie Schulz, Leipzig 1980¹⁰, S. 90.

die Rede ist oder nicht, und ungeachtet »sprachlicher Observanz« – in bezug auf diese Regeln für die zweite Gattung eine sehr große Übereinstimmung:

- Zwischen den verschiedenen Dissonanzen wird *nicht* unterschieden.
- Unterschieden wird *nicht* zwischen aufwärts- und abwärtsgehender Bewegung.
- Die Halbnotendissonanz darf *nicht* als Drehnote vorkommen.¹⁴

Drei der Lehrbücher unterscheiden sich jedoch sehr deutlich von den restlichen, da sie die Halbnotendissonanz detaillierter darstellen. Laut Malcolm Boyds *Palestrina's Style. A Practical Introduction* (1973) kommt die Halbnotendissonanz mehr als Ausnahme denn als Regel vor. Boyd unterscheidet zwischen drei Typen von Halbnotendissonanzen, von denen die eine primär im zweistimmigen Satz vorkommt, nämlich als eine Quarte bei aufwärtsgehender Bewegung (vgl. Bsp. 2).¹⁵



Bsp. 2. Malcolm Boyd, *Palestrina's Style. A Practical Introduction*, London (Oxford University Press) 1973, S. 26



Bsp. 3. Diether de la Motte, *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, München/Kassel 1981, S. 80.

In Diether de la Mottes *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch* (1981) wird zwischen drei Typen von Durchgangsdissonanzen unterschieden, die alle im zweistimmigen Satz vorkommen können (vgl. Bsp. 3). Typ 1 ist jedoch keine Halbnotendissonanz, sondern ein Vierteldurchgang nach punktierter halber Note, während Typ 2 eine

14 Es kommen nur wenige Ausnahmen vor. Einige Verfasser besprechen kleine Unterschiede in der Behandlung gewisser Dissonanzen, ohne daß sich jedoch ein eindeutiges Bild in bezug auf die Dissonanzunterscheidung abzeichnet. Einige wenige führen an, daß die Halbnotendissonanz am häufigsten in abwärtsgehender Bewegung vorkommt (Benjamin, Merritt, Swindale; vgl. die Literaturliste am Ende des Textes). Einige andere Verfasser erlauben unter gewissen Umständen die Halbnotendissonanz als Drehnote (Lemacher/Schroeder, Owen). Keine dieser Abweichungen von den Grundregeln wird jedoch besonders gründlich beschrieben, weder mit Beispielen aus der Musikkultur noch mit Verweisen auf andere Studien.

15 Malcolm Boyd, *Palestrina's Style. A Practical Introduction*, London (Oxford University Press) 1973, S. 25 f. Die beiden anderen »Typen« sind: Halbnotendissonanz im Verhältnis zum Liegeton, sowie Halbnotendissonanz als abwärtsgehende Septime.

Halbnotendissonanz nach längerer Note ist und Typ 3 die Halbe nach betonter halber Note. Was die ›alte Musik‹ angeht, ist das Buch um Josquin zentriert, und laut de la Motte machen Typ 1 und Typ 2 etwa 90 Prozent der Durchgangsdissonanzen bei Josquin aus.¹⁶ De la Motte erweitert jedoch die Typologisierung insofern, als daß sie auch einen späteren Teil des klassischen, vokalpolyphonen Repertoires umfassen kann, nämlich den Palestrina-Stil: »Typ 1 und 2 behalten bei Palestrina ihren Platz, während Typ 3 nahezu verdrängt wurde. Er gehört zu den Randerscheinungen, und es ist deshalb bedenklich, ... wenn der Kontrapunktunterricht ihn als Durchgangs-Normalform lehrt.«¹⁷

Im Gegensatz zu Boyd und de la Motte basiert endlich Thomas Daniel in seinem Buch *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts* (1997) seine Darstellung des zweistimmigen Kontrapunktes hauptsächlich auf Orlando di Lassos Kompositionen. Dennoch kommt er – was die Halbnotendissonanz angeht – fast zum selben Ergebnis: »Im 16. Jh. ... wurde der ›lange‹ Durchgang der leichten Halben so weit wie möglich gemieden, insbesondere im zweistimmigen Satz. Dort findet er sich fast nur in einer Form, nämlich nach punktierter Ganzer, in Lassos sämtlichen zweitstimmigen Sätzen nur zweimal jeweils zu Beginn. Allein die verminderte Quinte ... kommt als Durchgang in Halbe-Bewegung (aufwärts!) vor.«¹⁸ Daniel folgert daraus: »Wer also trotz aller Vorbehalte an Übungen à la Fux festhalten will, sieht sich in der ›2. Art‹ (›Gattung‹) des zweistimmigen Satzes ausschließlich auf Konsonanzen verwiesen.«¹⁹

Auf der einen Seite kann der dissonante Halbe-Durchgang laut der Mehrzahl der Lehrbücher also relativ frei verwendet werden, während er auf der anderen Seite von Daniel und de la Motte im großen und ganzen als satztechnische Möglichkeit der 2. Gattung ausgeschlossen wird. Was tut man dann mit diesem Dissonanztyp? Sehr viel deutet jedenfalls darauf hin, daß sich die satztechnischen Realitäten nicht auf *eine* einfache Formel bringen lassen.

Abgesehen von Knud Jeppesens grundlegenden Untersuchungen zur Durchgangsdissonanz in seiner Dissertation²⁰ gibt es – soweit ich sehe – nur *eine* systematisch angelegte Untersuchung dieses Phänomens, nämlich Povel Hamburgers *Studien zur Vokalpolyphonie* (1956), in der eine Aufzählung sämtlicher vorkommenden Halbnotendissonanzen in einer größeren Anzahl von Messen und Motetten aus dem sechzehnten Jahrhundert angeführt wird, hierunter eine Auswahl von 50 vier- bis acht-

16 Diether de la Motte, *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, München/Kassel 1981, S. 11, 76–83.

17 A. a. O., S. 158 f. Als abschreckendes Beispiel führt de la Motte (S. 76) eines der Beispiele in der 2. Gattung aus Jeppesens Lehrbuch an.

18 Thomas Daniel, *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Köln 1997, S. 194.

19 A. a. O., S. 195; vgl. auch S. 224 f., 298, 381.

20 Jeppesen, *Palestrinastil* (Anm. 2), S. 79 ff. (unter der Überschrift »Dissonanz als sekundäres Phänomen«). In einer Antwort auf eine außergewöhnlich kritische Rezension der englischen Ausgabe von *Counterpoint*, in der A. Hutchings u. a. das Vorkommen von Halbnotendissonanzen bei Palestrina in Frage stellt (*Musical Times* 91 [1950], S. 471 f.), verteidigt Jeppesen seinen Regelsatz u. a. mit Hilfe einiger – allerdings äußerst fragwürdiger – prozentualer Berechnungen (*Musical Times* 92 [1951], S. 226 f.).

stimmigen Messen von Palestrina.²¹ Das Gesamtergebnis seiner statistischen Durchsicht der Palestrina-Messen – die den größten Teil der untersuchten Werke ausmachen, und auf die sich die vorliegende Untersuchung in diesem Zusammenhang hat beschränken müssen – ist in der unten angeführten Übersicht wiedergegeben.

	ABWÄRTS	AUFWÄRTS	SUMME
HALBNOTENDISSONANZ NACH BINDUNG (D. de la Mottes Typ 2)	184 (10)	45 (2)	229 (12) 47%
HALBNOTENDISSONANZ NACH HALBER NOTE (D. de la Mottes Typ 3)	125 (0)	137 (9)	262 (9) 53%
SUMME	309 (10) 63%	182 (11) 37%	491 (21) 100%

Unbetonte Halbnotendissonanzen in einer Auswahl von 50 Messen Palestrinas, nach Povl Hamburger, *Studien zur Vokalpolyphonie*, Kopenhagen/Wiesbaden 1956, S. 41 ff. (In Klammern aufgeführt sind zweistimmige Dissonanzen.)

In den 50 ausgewählten Palestrina-Messen können insgesamt 491 unbetonte Halbnotendissonanzen registriert werden, was im Durchschnitt nur *eine* Halbnotendissonanz auf fünfzig Takte ist. Obwohl man nicht »von etwas ausnahmsweise Vorkommendem sprechen kann«, ist diese Zahl laut Hamburger »dennoch auffällig niedrig – nicht zuletzt im Vergleich zu den fast unzähligen Vierteldissonanzen.«²² Er stützt damit Boyds allgemeine Auffassung von der Halbnotendissonanz als einer Ausnahme.

Hamburger unterscheidet zwischen abwärts- und aufwärtsgehenden Dissonanzen und teilt sie darüber hinaus auf dieselbe Weise ein wie später de la Motte, nämlich als Halbnotendissonanz nach konsonierender Bindung, das heißt Typ 2 bei de la Motte, und als Halbnotendissonanz nach konsonierender halber Note, das heißt Typ 3. Während es – vielleicht nicht überraschend – mehr abwärtsgehende als aufwärtsgehende Dissonanzen gibt (nämlich 309 gegen 182), ist es bemerkenswert, daß mehr Dissonanzen nach betonter Halber als nach längerer Note registriert werden (nämlich 262 gegen 229), was unmittelbar de la Mottes Behauptung, daß »Typ 3 nahezu verdrängt wurde«, in Frage stellt.

Bei all diesen Zahlen geht es jedoch um die Halbnotendissonanz im allgemeinen, also sowohl im zweistimmigen wie im vielstimmigen Satz. Daß es weder in Jappesens Dissertation noch in Hamburgers *Studien zur Vokalpolyphonie* Bemerkungen zur Halbnotendissonanz im zweistimmigen Satz gibt, und daß hierfür keine Beispiele angegeben werden, beruht vielleicht darauf, daß eigentliche zweistimmige Abschnitte

21 Hamburger, *Studien zur Vokalpolyphonie* (Anm. 6), S. 41–72 (im Kapitel »Die Halbnotendissonanz in der Vokalpolyphonie. Beiträge zum Verständnis der Klangauffassung im 16. Jahrhundert«).

22 A. a. O., S. 43.

wie bekannt nur in einem sehr begrenzten Umfang bei Palestrina auftreten. In den untersuchten Lehrbüchern dagegen ist es in Anbetracht des grundlegenden Charakters dieses Dissonanztyps bemerkenswert, daß die Verfasser im großen und ganzen auch keine Beispiele aus dem Repertoire des sechzehnten Jahrhunderts, sondern nur ihre eigenen Musterbeispiele anführen.²³

Ein Durchgang der 50 Palestrina-Messen, die Hamburger in seiner Untersuchung verwendet, gibt indessen eine Idee davon, in welchem Umfang die zweistimmige unbetonte Halbnotendissonanz tatsächlich registriert werden kann.²⁴ Es zeigt sich, daß es insgesamt nur 21 zweistimmige Dissonanzen gibt,²⁵ und unter der Voraussetzung, daß die 50 Messen einen repräsentativen Ausschnitt der Werke Palestrinas ausmachen, ist die Anzahl so begrenzt, daß man unmöglich eine andere Konsequenz ziehen kann, als die unbetonte Halbnotendissonanz im zweistimmigen Satz als eine Seltenheit im Palestrinastil zu bezeichnen. In Anbetracht der Tatsache, daß im Durchschnitt mehr als tausend Takte durchsucht werden müssen, um auf eine solche Dissonanz zu stoßen, ist es vielleicht bemerkenswert, daß 5 der 21 Dissonanzen sich in ein und derselben Messe befinden, nämlich in der 4-stimmigen Messe *Ave Regina Coelorum* aus dem 9. Messenbuch (1599). Aber nur durch einen minuziösen Durchgang der ganzen Produktion Palestrinas wird es möglich sein, die Frage zufriedenstellend beantworten zu können, ob diese Messe etwas ganz Besonderes repräsentiert. Stichproben aus einigen der übrigen Messen Palestrinas haben außerdem ergeben, daß hier Halbnotendissonanzen auftreten, die sich – was das Dissonanzintervall angeht – nicht unter den registrierten 21 Fällen befinden.²⁶

Wer erwartet hat, daß eine Untersuchung wie die vorliegende in eine eindeutige Stellungnahme zugunsten des einen oder anderen Lehrbuches münden würde, wird enttäuscht werden: Eine Zusammenfassung wird zwangsläufig mehrere widersprüchliche Elemente enthalten.

Erstens deutet alles darauf hin, daß der dissonante Halbe-Durchgang im zweistimmigen Satz allgemein als eine seltene Ausnahme in der klassischen Vokalpolyphonie klassifiziert werden muß, was ja mit seinem Status als grundlegendes Element in der Mehrzahl der Lehrbücher kontrastiert. Zweitens ist es in Anbetracht des begrenzten Umfangs zweistimmiger Abschnitte in den Werken Palestrinas – was ja an sich den Unterricht im zweistimmigen Palestrina-Satz problematisch und mitunter widersprüchlich macht – bemerkenswert, daß man trotz allem mehr Halbnotendissonanzen bei Palestrina als bei Lassus registrieren kann, der ja eine Menge Bicinien komponier-

23 In sämtlichen untersuchten Lehrbüchern ist es somit nur möglich gewesen, drei Beispiele für zweistimmige Halbnotendissonanzen aus den Werken Palestrinas zu finden.

24 Das Ergebnis dieser Aufzählung geht aus den Zahlen hervor, die in der Übersicht in Klammern angeführt sind.

25 Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Le opere complete*, hg. v. R. Casimiri (et al.), Rom 1939–87 (= C.). Im folgenden wird wie folgt zitiert: Römische Band-Zahl, arabische Seiten-, System- und Takt-Zahl. Halbnotendissonanz Typ 2, abwärts: Sekunde (C. I, 166, 2, 1), Quarte (C. XV, 57, 4, 3; XXIII, 56, 2, 1; XXV, 1, 1, 1; 1, 1, 2; 4, 1, 1; 15, 1, 4; 263, 1, 4; 263, 2, 5), Septime (C. X, 75, 4, 1); Typ 2, aufwärts: Quarte (C. XXVII, 212, 2, 2), überm. Quarte (C. X, 38, 1, 2); Typ 3, aufwärts: Quarte (C. XV, 1, 1, 1), verm. Quinte (C. I, 35, 1, 4; 38, 3, 4; 57, 2, 4; IV, 19, 2, 2; 38, 4, 4; 60, 4, 2; XXIII, 165, 3, 1; XXV, 6, 1, 6).

26 A. a. O., C. I, 1, 1, 2 (Typ 2, aufwärts: Septime); C. VI, 97, 1, 3 (Typ 3, abwärts: Septime).

te. Drittens sind weder Boyds noch Daniels Begrenzungen bezüglich der Frage, *welche* Dissonanzen verwendet werden können, ganz korrekt. Daniel hebt mit Recht die aufwärtsgehende verminderte Quinte hervor, darüber hinaus aber enthalten allein die 21 Belege aus Palestrinas Messen Beispiele für abwärtsgehende Sekunde (1), Quarte (8) und Septime (1) (sämtlich Typ 2).²⁷

Die Widersprüchlichkeit wird darüber hinaus von mehreren zeitgenössischen theoretischen Quellen verstärkt, wenn die Halbenotendissonanz beispielsweise in Zarlinos *Istitutioni Harmoniche* (1558) mit Beispielen illustriert wird, die eine große Ähnlichkeit mit denen Jeppesens haben.²⁸ Auf der einen Seite kann deshalb ohne Zweifel dafür argumentiert werden, daß satztechnische Übungen, die die unbetonte Halbnotendissonanz miteinbeziehen, im Hinblick auf spätere Satzschreibung im drei- und vielstimmigen Satz großen pädagogischen Wert haben, während es auf der anderen Seite problematisch ist, den alten undifferenzierten Regelsatz in den Fällen aufrechtzuerhalten, in denen der Student nicht weiter als bis zum zweistimmigen Kontrapunkt kommt, und schon gar nicht, wenn sich das Lehrbuch auf Regeln für den zweistimmigen Satz beschränkt (wie etwa Alvad, Bush, Høffding oder de la Motte).

Satztechnische Realitäten zwischen deutschen und anglo-amerikanischen Forschungstraditionen?

Abschließend noch einige Bemerkungen zu den Problemen, die mit der allgemeinen Quellengrundlage der Lehrbücher sowie mit der deutsch-englischen Dichotomie verbunden sind. Obwohl das Lehrbuch von Knud Jeppesen mittlerweile seit ungefähr 50 Jahren in einer Reihe von Punkten veraltet ist, hat es noch keinen eindeutigen und würdigen Nachfolger gefunden. Das beruht selbstverständlich in hohem Grade auf der Tatsache, daß das Buch außergewöhnlich gründlich fundiert ist, aber auch darauf, daß die Ergebnisse hochqualifizierter Forschungsbeiträge der letzten Jahrzehnte nur in begrenztem Umfang in die neueren Lehrbücher eingearbeitet worden sind. Während die wertvollen *Studien zur Vokalpolyphonie* von Povl Hamburger den meisten skandinavischen Verfassern bekannt sind (Alvad, Høffding, Söderholm), ist Thomas Daniel unter den vielen deutschen und englischen Verfassern der einzige, der sie in sein Literaturverzeichnis aufgenommen hat. In eben diesem Fall sind es also nicht nur die englischen Verfasser, die eine wichtige deutschsprachige Quelle nicht einbeziehen, sondern auch die Mehrzahl der deutschen Verfasser. Es ließen sich darüber hinaus noch viele weitere Forschungsbeiträge erwähnen, die weder in englische noch in deutsche Lehrbücher Eingang gefunden haben.²⁹

27 Vgl. Anm. 25.

28 Gioseffo Zarlino, *The Art of Counterpoint. Part Three of »Le Istitutioni Harmoniche« 1558*, übers. v. Guy A. Marco/Claude V. Palisca, New Haven/London 1968, S. 92 ff. Eine Reihe von entsprechenden Beispielen aus u. a. Orazio Tigrinis *Il Compendio della Musica* (Venedig 1588) und Girolamo Dirutas *Il transilvano, seconda parte* (Venedig 1609) wird in Peter Schuberts *Modal Counterpoint. Renaissance Style* (New York/Oxford 1999, S. 47 f.) angeführt.

29 Etwa John R. Hansons Reihe von satztechnischen Studien (z. B. *Uses of the Harmonic 6/5 in Sixteenth-Century Style Counterpoint*, *Journal of Music Theory Pedagogy* 9 [1995], S. 71–93), sowie Harold Powers' zahlreiche

Beim Vergleich deutscher und englischer Lehrbücher sind oft große Unterschiede in der didaktischen Gewichtung des Stoffes sowie im Layout der Bücher feststellbar. Zum Beispiel stehen die beiden neuesten deutschen Lehrbücher, Hohlfeld/Bahrs *Schule musikalischen Denkens. Der Cantus-firmus-Satz bei Palestrina* (1994) und Daniels *Kontrapunkt* – die ungeheuer gründlich sind, wohl aber kaum als eigentliche Lehrbücher geeignet sind –, in scharfem Kontrast zu mehreren amerikanischen Darstellungen, insbesondere zum neuesten Buch von Peter Schubert, *Modal Counterpoint. Renaissance Style* (1999), das didaktisch hervorragend konzipiert ist, aber bezüglich der Quellengrundlage klare Mängel aufweist.³⁰

Zu diesen Unterschieden, die nicht notwendigerweise sprachlich bedingt sind, fügt sich jedoch ein so markanter Unterschied in der sprachlichen Observanz der Quellengrundlage der Lehrbücher, daß er notwendigerweise auf die satztechnischen Realitäten einwirken muß. Obgleich es unmöglich ist, auf Basis der vorliegenden Untersuchung eines einzelnen satztechnischen Elementes eine allgemeine Schlußfolgerung zu ziehen, gibt es guten Grund anzunehmen – und zu befürchten –, daß man erhebliche Unterschiede feststellen wird, wenn man auch andere satztechnische Regeln in die Untersuchung mit einbezieht.

Lehrbücher zur »klassischen« Vokalpolyphonie aus dem 20. Jahrhundert

Alvad, Thomas, *Elementar vokalpolyfoni*, Egtved 1968.

Andrews, Herbert Kennedy, *An Introduction to the Technique of Palestrina*, London (Novello & Company) 1958.

Bassett, Leslie, *Manual of Sixteenth-Century Counterpoint*, Englewood Cliffs (Prentice-Hall) 1967.

Benjamin, Thomas, *The Craft of Modal Counterpoint. A Practical Approach*, New York (Schirmer Books) 1979.

Blacher, Boris, *Einführung in den strengen Satz*, Berlin/Wiesbaden 1953.

Boyd, Malcolm, *Palestrina's Style. A Practical Introduction*, London (Oxford University Press) 1973.

Bush, Alan, *Strict Counterpoint in Palestrina Style. A Practical Text-book*, London (Joseph Williams) 1948.

Daniel, Thomas, *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts* (+ Notenbeiheft), Köln 1997.

Fiebach, Otto, *Die Lehre vom strengen Kontrapunkt (Palestrinastil)*, Berlin 1921.

Forner, Johannes/Jürgen Wilbrandt, *Schöpferischer Kontrapunkt*, Leipzig 1979.

Ganter, Claus, *Kontrapunkt für Musiker. Gestaltungsprinzipien der Vokal- und Instrumentalpolyphonie des 16. und 17. Jahrhunderts in der Kompositionspraxis*

Studien zu den Tonalitätsverhältnissen des sechzehnten Jahrhunderts (z. B. *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*, Journal of the American Musicological Society 34 [1981], S. 428–470), um nur einige zu nennen.

30 Vgl. Hansen, Knud Jeppesens »Kontrapunkt« (Anm. 3), S. 45.

- von Josquin-Desprez, Palestrina, Lasso, Froberger, Pachelbel u. a., München/Salzburg 1994.
- Gauldin, Robert, *A Practical Approach to Sixteenth-Century Counterpoint*, Englewood Cliffs (Prentice-Hall) 1985.
- Grinde, Nils, *Kontrapunkt etter palestrinastilen*. Konsentrat fra regler i Knud Jeppesen: Kontrapunkt (Vokalpolyfoni), 2. Udg. Kbh, 1946, Oslo 1990.
- Høffding, Finn, *Indførelse i Palestrinastil. 2-stemmig kontrapunkt med eksempelstof og øvelser. Tilrettelagt på grundlag af Knud Jeppesens og Povl Hamburgers skrifter om vokalpolyfoni*, København 1969.
- Hohlfeld, Christoph/Reinhard Bahr, *Schule musikalischen Denkens. Der Cantus-firmus-Satz bei Palestrina* (Hauptbd. + Lösungen), Wilhelmshaven 1994.
- Hohn, Wilhelm, *Der Kontrapunkt Palestrinas und seiner Zeitgenossen. Eine Kontrapunktlehre mit praktischen Aufgaben* (Hauptbd. + Notenbeispiele) (= Sammlung »Kirchenmusik« Bd. XVII), Regensburg/Rom 1918.
- Jeppesen, Knud, *Palestrinastil med særligt Henblik paa Dissonansbehandlingen*, København 1923. (*Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925; *The Style of Palestrina and the Dissonance*, Copenhagen/London 1927, 1946²).
- Jeppesen, Knud, *Kontrapunkt (Vokalpolyfoni)*, København/Leipzig o. Jahr [1930], 1946², 1962³, 1968⁴, 1993. (*Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, Leipzig 1935, 1956, 1985¹¹; *Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*, New York 1939 [amer.], London 1950 [engl.], 1992).
- Křenek, Ernst, *Modal Counterpoint in the Style of the Sixteenth Century*, o. Ort (Boosey and Hawkes) 1959.
- Lemacher, Heinrich/Hermann Schroeder, *Lehrbuch des Kontrapunktes*, Mainz 1950.
- Manicke, Dietrich, *Der polyphone Satz*, Bd. I–II (Musik-Taschen-Bücher Theoretica, Bd. 4 u. 17), Köln 1965, 1977² (I), 1979 (II).
- Merriman, Margarita, *A New Look at 16th-Century Counterpoint*, Lanham/New York/London (University Press of America) 1982.
- Merritt, Arthur Tillman, *Sixteenth-Century Polyphony. A Basis for the Study of Counterpoint*, Cambridge (Harvard University Press) 1946³.
- Morris, Reginald Owen, *Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century*, Oxford (Oxford University Press) 1922.
- Motte, Diether de la, *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, München/Kassel 1981.
- Owen, Harold, *Modal and Tonal Counterpoint. From Josquin to Stravinsky*, New York (Schirmer Books) 1992.
- Pepping, Ernst, *Der polyphone Satz*, Bd. I–II (Sammlung Göschen, Bd. 1148, 1164), Berlin 1943, 1950² (I), 1957 (II).
- Roberts, Stella/Irwin Fischer, *A Handbook of Modal Counterpoint*, New York (The Free Press) 1967.
- Rubio, P. Samuel, *Classical Polyphony*, übers. v. Thomas Rive, Oxford (Basil Blackwell) 1972.

- Schubert, Peter, *Modal Counterpoint. Renaissance Style*, New York/Oxford (Oxford University Press) 1999.
- Smith, Charlotte, *A Manual of Sixteenth-Century Contrapuntal Style*, Newark (University of Delaware Press) 1989.
- Söderholm, Valdemar, *Arbetsbok i elementär kontrapunkt. Vokalpolyfoni*, Bd. I–II, Stockholm 1973² (I), 1980 (II).
- Soderlund, Gustave Fredric, *Direct Approach to Counterpoint in the 16th Century Style*, New York (F. S. Crofts & Co.) 1947.
- Springer, Max/Friedrich Hartmann, *Kontrapunkt (Der strenge Satz)*, Wien 1936.
- Stewart, Robert, *An Introduction to Sixteenth-Century Counterpoint and Palestrina's Musical Style*, New York (Ardsley House Publishers) 1994.
- Swindale, Owen, *Polyphonic Composition. An introduction to the art of composing vocal counterpoint in the sixteenth-century style*, London (Oxford University Press) 1962.
- Tittel, Ernst, *Der neue Gradus. Lehrbuch des strengen Satzes nach Johann Joseph Fux* (Textteil + Notenteil), Wien/München 1959.
- Trythall, H. Gilbert, *Sixteenth Century Counterpoint*, Madison/Dubuque (Brown & Benchmark) 1994.

Zum Kyrie aus Josquin des Prez' *Missa L'homme armé sexti toni*

Überlegungen zu einem Begriff der ›Harmonik‹
bezüglich der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts

VON STEFAN ROHRINGER

*»I see harmony, I hear harmony,
but I cannot admit that it is harmony,
for I know that the composer did not intend harmony.«
Edward E. Lowinsky*

Zur gängigen musiktheoretischen Vorstellung in bezug auf die Musik der sog. »klassischen Vokalpolyphonie« gehört die Annahme, ein Tonsatz jener Zeit zeichne sich dadurch aus, daß in ihm lineare Einzelstimmenverläufe nach bestimmten Regeln der Melodiebildung gestaltet, ferner, in mehrstimmigen Kompositionen die Art des Zusammenklangs verschiedener Stimmen im Sinne der Konsonanz- und Dissonanzlehre aufeinander ausgerichtet sei: Sofern ein auf diese Art entstandener Klang als Summe zweier oder mehrerer Stimmen keiner diesbezüglichen Regel widerspreche, könne er uneingeschränkt Verwendung finden. Dies wiederum wird nur allzu gern als Gegensatz zu historisch späterer Musik, nämlich derjenigen der sogenannten tonalen Epoche beschrieben, bei der die Annahme der Selektion von Klangfolgen zu den wichtigsten Grundlagen der Betrachtung des Tonsatzes überhaupt gehört. Demgegenüber seien die Progressionen zur Zeit der Renaissance von »Prinzipienlosigkeit« geprägt.¹

Doch darf an der generellen Triftigkeit derartiger Einschätzungen gezweifelt werden. Ausnahmen erscheinen unumgänglich, wodurch der fundamentale Vorbehalt einer durchgängigen »Prinzipienlosigkeit« bereits fällt. Gängige Kadenzbildungen beispielsweise werden seit jeher in der Kontrapunktlehre durchaus als Standardwen-

1 Vgl. Carl Dahlhaus, *Zur Harmonik des 16. Jahrhunderts*, Musiktheorie 3 (1988), S. 205–211. Dahlhaus in bezug auf chromatische Madrigale: »Die Chromatisierung ändert nichts an der ›Prinzipienlosigkeit‹ der Akkordprogressionen, wie sie, betrachtet vom Standpunkt der Dur-Moll-Tonalität, für die modale Mehrstimmigkeit charakteristisch ist« (S. 209). Ähnlich Thomas Daniel, *Kontrapunkt: eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts* (Köln 1997, S. 378): »Jeder Klang darf jedem folgen, wenn dabei die satztechnischen Normen eingehalten werden«, wobei Daniel als Ausgangspunkt satztechnischer Normen »sämtliche Fragen, die den Satz berühren, also auch melodische und klangliche« (a. a. O.) bezeichnet. Unter dieser Perspektive verkürzt sich das Komponieren in jener Zeit im wesentlichen auf das Vermeiden von ›Fehlern‹, die den Normen widersprechen könnten: »Wie bildet ein Komponist des 16. Jahrhunderts Fortschreitungen von einem Klang zum nächsten? Indem er einerseits die Melodielinien gestaltet, deren sinnvollen Verlauf im Auge behält und Fehler wie Mi contra Fa, etwa f-h oder h-b vermeidet. Zum anderen befolgt er Satzregeln wie das Parallelenverbot perfekter Konsonanzen und die Grundsätze der Dissonanzbehandlung. Gemeinsam mit den Zusammenklängen als solchen durchdringen sich diese Aspekte zu einem linear-kontrapunktisch-klanglichen Regulierungssystem, das alle Fortschreitungen duldet, die dazu nicht in Widerspruch stehen. Eine Selektion aus möglichen Klangfolgen, wie sie in ›Harmonik‹ zutage tritt, hat (bis weit ins 17. Jh.) nicht stattgefunden.« (a. a. O., S. 374).

dungen aufgefaßt. Die wechselseitige Ausrichtung einzelner Klauseln zieht selbstverständlich eine Regulierung der zustande kommenden Klänge nach sich. Klauselkombinationen in Kadenzbildungen sind nichts weniger als zufällig, sie sind vielmehr als Satzmodelle interpretierbar. Ein Modell aber zeichnet sich dadurch aus, daß von jedem Punkt, wird dieser als Teilmoment des Modells angesehen, eine Ergänzung auf das vollständige Modell hin möglich ist. Hierzu zählen nicht allein Kadenzen. Als satztechnische Modelle sind zu jener Zeit, spätestens am Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts, entstammend aus der Tradition des improvisierten Kontrapunkts, des Fauxbourdon und Gymel, eine Reihe elementarer Verfahrensweisen bekannt, denen zufolge zu meist stufenweiser Melodiebewegung eine, zwei oder drei weitere Stimmen nach einfachen, oftmals sequenzartigen Mustern ergänzt werden können.²

Bei genauerer Betrachtung der gängigen Argumentation könnte daher die provokante Vermutung aufkommen, daß die »klassische Vokalpolyphonie« sich weit weniger durch »Prinzipienlosigkeit« auszeichne als die herkömmliche musiktheoretische Terminologie durch eine Reihe von unhinterfragten Tabus. Begriffe wie »Akkord«, »Stufe« und »Fundament« gelten im allgemeinen als unangemessen. Der Hinweis auf fehlende theoretische Quellen der Zeit freilich trägt nicht weit. Zum einen, weil die Begriffsgeschichte komplexer ist als gemeinhin angenommen.³ Zum anderen wäre es naiv, davon auszugehen, daß alle relevanten Phänomene jedweder Stillage sich in zeitgenössischen Quellen wiederfinden.⁴ Die Einschätzung eines musiktheoretischen Ansatzes als angemessen und die vermeintliche Beweiskraft historischer Quellen sind zweierlei, weil Angemessenheit letztlich keine historische, sondern eine ästhetische Kategorie ist.

Diese Überlegung kann an den Begriffen »Kontrapunkt« und »Harmonie« exemplifiziert werden. Im herkömmlichen Sprachgebrauch werden die Ausdrücke als Epochenbegriffe verwendet. Der Zuordnung der Renaissancemusik zur Kontrapunktlehre entspricht der einseitige Gebrauch des Harmoniebegriffes als Kadenzharmonik. Carl Dahlhaus hat hingegen darauf hingewiesen, daß »Kontrapunkt« ... ein kompositionstechnischer Begriff, »Harmonie« dagegen ein philosophischer Begriff und Terminus [ist], der musikalische Sachverhalte weniger bezeichnet als interpretiert.« Setzt man

2 Gar nicht anders erklären ließe sich, wie in der Musik der Renaissance bestimmte Linienzüge in *cantus firmi* immer wieder auf dieselbe Art kontrapunktiert worden sind, wären sie nicht als Teil einer möglichen Konstellation verstanden worden. Mit zuerst beschrieben finden sich derartige Satzmodelle bei Guillelmus Monachus am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in dessen Schrift *De preceptis artis musicae* (vgl. Eulme Park, »*De preceptis artis musicae*« of *Guillelmus Monachus. A new edition, translation and commentary*, Ohio 1993).

3 So ist beispielsweise der Begriff des Akkordes im Sinne von »Zusammenklang« sehr viel älter als der des Dreiklages und bezieht sich noch bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein auch auf die Zweistimmigkeit (vgl. Johann Mattheson, *Kleine General-Baß-Schule*, Hamburg 1735, S. 137: »Ein Accord ist eine Zusammenstimmung etlicher Klänge, von 2. bis 8. und mehr«), und der Begriff des »Fundaments« begegnet in der Beschreibung der Funktion der Baßstimme bereits bei Gioseffo Zarlino, wobei die dabei verwandte Metaphorik – Zarlino vergleicht den Baß mit dem »Element der Erde« – kaum einen Zweifel an der »tragenden« und nicht bloß den Tenor kontrapunktierenden Aufgabe des Basses aufkommen läßt (vgl. Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, Teil III, Kapitel 58).

4 Tonleitermodelle beispielsweise, als Strukturierung eines Oberstimmenverlaufes, begegnen in unterschiedlichen Ausformungen in der europäischen Mehrstimmigkeit, ohne daß dies theoriegeschichtlich durchgängig dokumentiert wäre. Nichtsdestotrotz kann über diesen Ansatz in zahlreichen tonalen Zusammenhängen eine Orientierung herbeigeführt werden.

diesen Gedankengang fort, dann kann auch die Mehrstimmigkeit des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts einerseits als durch den Kontrapunkt hergestellt betrachtet werden. Andererseits wird doch nur einem ästhetischen Paradigma zufolge überhaupt kontrapunktisch agiert. Dieses Paradigma könnte mit dem Begriff der »Harmonik« belegt werden.

Dieser Definitionsvorschlag scheint gerade dem Harmoniebegriff des sechzehnten Jahrhunderts nicht unangemessen, sofern das Verständnis Zarlinos zugrunde gelegt wird, der den Kontrapunkt beschreibt als »modo di Harmonia, che contenghi in se diverse variationi di suoni, o di voci cantabili, con certa ragione di proportioni et misura di tempo«.⁵ Noch einmal Dahlhaus: »Der Harmoniebegriff ... umfaßt sämtliche Momente des mehrstimmigen Satzes: Das Zusammenfügen von Tönen zu einer Tonfolge; das Zusammenstimmen der Töne in einem Zweiklang; die Beziehung zwischen einander folgenden Zweiklängen; die Zusammensetzung von Zweiklängen zu einem Dreiklang; das Verhältnis zwischen den Tonfolgen und Rhythmen verschiedener Stimmen.«⁶ Zu fragen wäre, ob die Aussage über »sämtliche Momente des mehrstimmigen Satzes« nicht möglicherweise weiter gefaßt werden kann, als von Zarlino selbst beschrieben. Der Versuch einer Gerüstsatzanalyse in der Nachfolge Heinrich Schenkers, wie er mit der nachfolgenden Untersuchung einhergeht, muß sich dabei – durchaus im Sinne des Erfinders – nicht von der fundamentalen Überzeugung leiten lassen, hier seien dieselben Prinzipien auffindbar wie in historisch späterer Musik. Vielmehr kann hierin zuvorderst eine bloße Methode erblickt werden, die Töne im Tonraum gemäß dem Prinzip der Subordination zu Gestalten zu gruppieren. Ein Ansatz, der in seinem Vorgehen darauf vertraut, auch in der Musik der Renaissance werde ein intentionales Beziehungsgeflecht von Klängen im Tonsatz dadurch entfaltet, daß Töne in eine zeitlich-räumliche Anordnung gebracht würden, erscheint gewinnbringend, sofern verstanden wird sich von den vermeintlich überzeitlichen Axiomen der Theorie so weit zu emanzipieren, daß andere Konfigurationen und folglich andere Formen der Subordination im Tonsatz als die gemeinhin üblichen einer Deutung zugeführt werden können.⁷ Zusammenhang erscheint in dieser Argumentation nicht als etwas Vordefiniertes, sondern muß erst hergestellt werden. Grad und Art der anzutreffenden Subordination markieren denn auch den Unterschied zu tonaler Musik. In diesem Zusammenhang kann das Auffinden von Satzmodellen nur ein erster Schritt der Analyse sein. Dadurch ist zwar eine »Regelmäßigkeit« gefunden, entscheidend bleibt aber, von wo derartige Modelle ausgehen und wohin sie führen.

Zu fragen wäre also: Gibt es Klänge, die als substantielle Punkte eine spezifische Position im Verlaufe einer Komposition einnehmen und dadurch einen harmonischen Raum generieren? Wird eine solche Räumlichkeit energetisch im Sinne unterschiedlicher Niveaus erfahrbar? Sind derartige Niveaus durch gezielte tonräumliche Bewegung

5 Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, Buch II, Kapitel 7.

6 Dahlhaus, *Exkurs über den Harmoniebegriff*, in: ders., *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1967.

7 In diesem Sinne verfährt zunehmend die neuere englischsprachige Forschung (vgl. Dana Cristle Collins Judd, *Aspects of tonal coherence in the motets of Josquin*, London 1993).

verbunden, d. h. definieren sich Bewegung und Punkte wechselseitig zu spezifischen Größen im Raum? Welche Rolle spielen hierbei Dauer und Proportion? Welche satztechnischen Inszenierungen unterstützen gegebenenfalls derartige Formwahrnehmungen? Wie verhält sich zu diesen Überlegungen die herkömmliche Theorie von Ambitus, Tonmaterial und Initiale als Kennzeichen der Modusbestimmung?

Im Zentrum der nachfolgenden Untersuchung steht das Kyrie II aus Josquin des Prez' vierstimmiger *Missa L'homme armé sexti toni*. Das Kyrie II gliedert sich in drei Abschnitte, die im folgenden als »Ascendenz«, »Ténorprolongation« und »Descendenz« bezeichnet werden.⁸ Die Art der Formbildung steht damit in deutlichem Bezug zur gängigen Verlaufskurve der Melodiebildung in der modalen Einstimmigkeit.

Ascendenz

In den Rahmenteilen des Kyrie II begegnet im Außenstimmensatz jeweils ein »Decimarium«, dessen Ergänzung zum Terz-Quint-Klang, der bezüglich der zustande kommenden Intervallverbände das herkömmliche Regulativ der vergleichsweise dissonanzarmen Schreibweise Josquins darstellt, durch eine der beiden Mittelstimmen geschieht. Der bloßen Rückung der Terzquintklänge über der Baßlinie *b, c, d, e* und *f* in der »Ascendenz« stünde jedoch das Verbot direkter Quintparallelen entgegen wie auch die »mi-*contra-fa*«-Problematik, welche über *e* in Erscheinung treten würde. Den Parallelen kann dadurch entgegengewirkt werden, daß jedem neuen Terz-Quint-Klang ein Terz-Sext-Klang vorangestellt wird. Dadurch entsteht ein sequenzielles satztechnisches Modell: Tatsächlich erreicht der Tenor auf der dritten Brevis (gemessen am tempus perfectum diminutum) *g* über *a* und der Altus auf der vierten Brevis *a* über *b*. Andererseits erschiene es irreführend, die Vermeidung eines »Satzfehlers« zur Motivation der anzutreffenden Konstellation erklären zu wollen. Tatsächlich werden die Quintparallelen innerhalb der Sequenz bereits im Vorfeld durch eine noch umfassendere Gegenbewegung unterbunden.⁹ Der satztechnische Hintergrund der beiden 6–5-Konsekutiven bleibt dennoch durch die Akzentuierung der entsprechenden Tonpaare *a–g* und *b–a* erkennbar. In der konkreten Ausgestaltung hat sich das Modell von

8 Die Bezeichnungen »Ascendenz« und »Descendenz« sowie der später noch eingeführte Begriff der »Peripetie« werden hier in Anlehnung an die Beschreibung »modaler Bezugssysteme« durch Christoph Hohlfeld (*Schule des musikalischen Denkens: Johann Sebastian Bach: Das Wohltemperierte Klavier 1722*, Wilhelmshaven 2000) verwendet. Bei Hohlfeld wird jedoch weder ein dezidiert historischer, noch ein an Schenker orientierter Ansatz spürbar. Seiner Behauptung, daß die »modale Weise (...) einstimmig autonom« sei, und eine »Integration modaler Strukturen ins Dur-Moll-System« stattgefunden habe, widerspricht die nachstehende Untersuchung insofern, als die Überzeugung, daß sich mit »modalem Bezugssystem« einerseits und »harmonischem Denken« andererseits auch »autonomer Ton« und »Klang« als »primärer Wert« im Sinne zweier »aufeinandertreffender Kulturen« gegenüberstünden (a. a. O., S. 13 ff.), nicht geteilt wird.

9 Der Tenor erreicht die der Quinte *g* vorangestellte Sexte *a* im Rahmen eines irregulären Transitus und keineswegs unmittelbar von *f* aus. In der Sequenz des Altus ist der entsprechende Vorgang ein erstes Mal metrisch noch der vorangehenden Brevis zugeordnet, wodurch *b* zuerst als regulärer Transitus erscheint, um dann als angesprungene Wechselnote ein zweites Mal zu folgen. Dabei zeigt sich eine besonders subtile Vorgehensweise Josquins, ist doch – gemessen am Satzmodell – *g–b–a* eine strukturelle Folge; jedoch, während in der Ausarbeitung an das strukturelle *g* auf der dritten Brevis *b* und *a* sich gerade nicht anschließen, erscheint die Folge *g–b–a* auf der vierten Brevis nachgereicht. Hier aber ist *g* bereits nicht mehr strukturell, sondern eine abspringende dissonante Nebennote und damit Ornament.

seiner ursprünglichen Funktion der Vermeidung von Parallelen emanzipiert und ist zur Grundlage eines komplexen Satzbildes geworden. Die dabei zu beobachtenden Modifizierungen lassen sich als Differenzierungen der Improvisationspraxis im Rahmen der ›Kunstmusik‹ einer Meßkomposition verstehen. Dies zeigt sich darin, daß sowohl Tenor als auch Alt an dessen übergeordneter Struktur partizipieren, und bezüglich dieser Struktur daher als gleichrangige Stimmen erscheinen: Tenor und Alt erhalten nacheinander die Funktion der strukturellen Mittelstimme des satztechnischen Modells zugeordnet. Der Ausarbeitung des Satzes geht offenkundig ein alle Stimmen regulierendes satztechnisches Modell voraus. Dieses Modell ist somit nicht Produkt diverser Einzelkontrapunkte, vielmehr sind die Einzelstimmenabläufe – und das ist insbesondere hinsichtlich der Tatsache bemerkenswert, daß es sich um eine cantus-firmus-Komposition handelt – in Hinblick auf das Modell konzipiert. Für den cantus firmus bedeutet dies eine Behandlung, durch die er dem Modell eingepaßt wird.

Ähnlich Grundsätzliches läßt sich auch im Umgang mit der »mi-contrafa«-Problematik durch Josquin erkennen. Durchaus könnte zu deren Entschärfung auf der fünften Brevis im Baß *es* statt *e* erscheinen. Dennoch erfolgt hier der Abbruch der Sequenz: Die Station über *e* (bzw. *es*) wird substituiert durch den Terz-Quint-Klang über *c*. Dies kann auch so verstanden werden, daß Josquin den Intervallverband der vierten Brevis zum Ausgangspunkt eines anderen Fortschreitungsmodells werden läßt, nämlich einer 3–5-Progression im Außenstimmensatz, die wiederum durch die Mittelstimmen zu Terz-Quint-Klängen ergänzt wird. Auch hierbei ist zu beobachten, daß verschiedene Stimmen identische Funktionen in bezug auf die übergeordnete Struktur wahrnehmen: Die abschließende Dezime *f–a*¹ des Gerüstsatzes gilt Superius und Tenor.

Ténorprolongation

Mit Erreichen der Dezime *f–a*¹ endet der ›ascendente‹ Eröffnungsabschnitt. Doch liegt mehr als nur ein Ende vor: Josquin formuliert das Ende des Anstiegs zugleich als dessen Ziel. Dergleichen ergibt sich nicht von selbst, sondern bedarf der besonderen Akzentuierung: Mit dem neuen Fortschreitungsmodell wird das ›Decimarium‹ am Ende des Anstiegs auf spezifische Weise durchbrochen. Der Terz-Quint-Klang über *c* verhält sich als Penultima einer Baßkadenz nach *f*. Der cantus firmus im Tenor verhält sich an dieser Stelle als Baßklausel. Der Bassus hingegen, der zuvor an der Struktur als tiefste Stimme im Satz partizipierte, setzt zu Beginn der sechsten Brevis erstmals aus. Der Tenor übernimmt folglich die Funktion des Bassus, doch wird damit zugleich hinsichtlich der Stimmfallzuordnung in der vierstimmigen Grundkadenz deren Wirkung abgeschwächt. Ferner fehlt die Synkopensdissonanz, und die Bewegung im Altus überspielt die denkbare Zäsur. Doch wird diese Relativierung auf andere Art wettgemacht: Mit Wiedereinsetzen des Bassus wird an den Beginn der 3–5–3-Progression zurückgelangt und diese in geraffter Form wiederholt. Der Gerüstsatz wird nun nicht mehr verschiedenen Stimmen, sondern lediglich dem Superius-Bassus-Paar zugeord-

net. Das verleiht dem Abschluß der ›ascendenten‹ Bewegung ein Mehr an Gewicht. Doch scheint die Stelle letztlich ambivalent konzipiert: Zugleich führt die metrische Verlagerung der Dezime $f-a^1$ auf unbetonte Zeit zur Schwächung des Abschlusses. Andererseits bedeutet die Wiederholung der Tongruppe $a^1-g^1-f^1-g^1-a^1$ unter Wiederaufnahme des ›Decimariums‹ im Außenstimmensatz eine Festigung der Dezime $f-a^1$ im Sinne eines Plateaus.¹⁰

Josquin gelingt es, einerseits das Ende des ›ascendenten‹ Formabschnittes deutlich zu markieren, andererseits durch die pendelnde Bewegung direkt mit der Prolongierung des erreichten Plateaus fortzufahren und dadurch eine klare Zäsur zu vermeiden. Dazu wird der Bewegungszug des Anstieges zunächst fortgesetzt: Dieser verband sich vor allem mit der virtuos gehaltenen Stimme des Altus, deren profilierte Rhythmisierung nunmehr auf den Außenstimmensatz übergeht. Dieses In-Bewegung-Geraten, auf dem Hochpunkt, an dem nur der Tenor aufgrund des cantus firmus nicht partizipiert, steht in Gegensatz zu dem Verweilen der Prolongation. Gerade hieraus resultiert aber die besondere Spannung des Formmomentes, der als Verzögerung der Peripetie verstanden werden kann, auf die der Schlußabschnitt der Komposition folgen könnte. Zu der Dialektik von Bewegung und Verweilen trägt ebenfalls ein auffälliges Detail in der Behandlung des cantus firmus bei. Der Tenor bringt hier nämlich die Tonfigur $c-c-f$ ein zweites Mal, obwohl dies die Vorlage nicht vorsieht. Diese Wiederholung muß jedoch nicht sofort als solche erkannt werden, da der Schlußabschnitt des *L'homme armé* ebenfalls mit dem repetierten Quintton anhebt. Daß es sich um eine Wiederholung handelt, wird erst mit dem Quintfall zu Beginn der achten Brevis ersichtlich. An dieser Stelle fällt das Plateau in sich zusammen. Der Vergleich mit dem Beginn des Schlußabschnittes zeigt, daß Josquin mit der dreizehnten Brevis just das Plateau der achten Brevis wieder aufgreift, ja im wesentlichen getreu wiederholt, um dann eine Sequenz als ersten Teil des ›descendenten‹ Formteils anzuschließen, an dessen Ende die Finalkadenz steht. So verstanden, antizipiert die siebte Brevis den Beginn des Schlußabschnittes. Die Wiederholung des cantus firmus, statt dessen Fortführung, nimmt die Ankündigung jedoch zurück. Der Formteil, der zwischen den analogen Breven und damit zwischen ›ascendentem‹ Eröffnungs- bzw. ›descendentem‹ Schlußteil zu liegen kommt, wird hierdurch zur Einfügung. Die Formfunktion einer Einfügung ist am sich augenblicklich ändernden Satzbild erkennbar. Dieses zeichnet sich durch die extreme Stimmlage des Superius und eine wechselnde, gegenüber den vollstimmigen Rahmenteilern reduzierte Stimmenzahl aus. Der Tenor setzt für die Dauer dieses Abschnittes aus und nur wenig später auch der Altus.¹¹ Der Bassus stuft von der achten Brevis an seinen authentischen Ambitus zuerst absteigend und dann aufsteigend aus. Das läßt das Ziel seiner erneuten Sinkbewegung auf der zehnten Brevis,

10 Diesen Begriff verwende ich in Anlehnung an Michael Polth (*Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts. Form und Ästhetik*, Kassel 2000, insbesondere S. 70 f.).

11 Bei einer Gesamtlänge des Kyrie II von 22 Breven bilden die Längen von 8,4 und 13,6 Breven die Proportionen des ersten und zweiten Goldenen Schnittes. Es zeigt sich, daß die Pause des Tenor und damit das Ende des ascendenten (8. Brevis) und Beginn des descendenten Formabschnittes (13. Brevis) Näherungswerte dieser Proportion ausprägen.

welche nun nur noch bis zum *a* gelangt, so erscheinen, als ob – obwohl ferner tiefste Stimme im Satz – der Bassus nicht mehr bis zum eigentlichen Fundament, dem Ton *f*, hinabgelange. Damit verbunden ist der kontinuierliche Abstieg im Sopran von *a*¹ zu *a*. Diese Inszenierung legt einen eingeschränkten Bedeutungswandel des Tones *a* nahe. Das Plateau wird durch den Registerwechsel zwar einerseits zurückgenommen, andererseits bleibt dessen Kopfnote *a* im Rahmen der Tieferlegung jedoch präsent. Die Baßbewegung führt zur Angleichung an den Gerüstton des Superius und ermöglicht damit eine veränderte Perspektivierung der Strukturnote. Das bislang gültige Fundament *f* wird zugunsten des *a* zeitweilig aufgegeben. Indem nunmehr die finale Basis gegenüber dem ténoralen Horizont fehlt, ergibt sich der Effekt, daß die ténorale Spannung nicht erhöht, sondern zurückgenommen erscheint. Vermittelnd erscheint die Reduktion der Dezime *f-a* zur realen Terz *f-a* am Ende der neunten Brevis. Die Relativierung der Baßfunktion setzt sich im Pausieren des Bassus fort. Es ergibt sich eine Anti-Klimax. Die mi-Kadenz nach *a* unterstreicht diese Formwirkung: Der Ton *a* wird nochmals ausdrücklich fixiert. Superius und Altus wiederholen in Anlehnung an den doppelten Kontrapunkt in der Oktave die mi-Kadenz. Damit wird auch mittels Ambitus und Stimmabstand zur Anti-Klimax beigetragen. Schon in der Gegenbewegung von Bassus und Superius auf der neunten Brevis kündigte sich die Verengung des Aktionsraumes der Stimmen zur Mitte des Gesamtumfangs hin an. Mit der zweiten mi-Kadenz reduziert sich nunmehr der Tonraum nahezu auf eine einzelne Note, eben jenes im Register verlagerte *a*; »nahezu«, da mit Erreichen der confinalis der Tenor mit dem Schlußabschnitt der Vorlage einfällt. Unmittelbar hierauf werden durch Wiedereinsetzen des Bassus die Vollstimmigkeit und der Tonumfang der Dezime im Außenstimmensatz wiederhergestellt. Der Oktavsprung zu Beginn der dreizehnten Brevis im Superius von *a* zu *a*¹ läßt den zuvor vollzogenen Registerwechsel durch die plötzliche Rücknahme besonders anschaulich werden. Das Wiedereinsetzen des Basses revidiert analog und ebenso unmittelbar den vorausgegangenen Perspektivenwechsel. Durch das Sich-wieder-Einfinden zu Beginn des Schlußabschnittes verdeutlicht Josquin rückwirkend die Formfunktion des vorherigen Formteils als Einfügung. Die Spannungslösung, welche die Komposition im Schlußabschnitt erfährt, resultiert zuerst aus der »descendenten« Verlaufskurve der tonräumlichen Bewegung. Die Intensität der Spannungslösung aber verdankt sich unverkennbar deren verzögertem Eintritt. Entscheidend ist, daß die Verzögerung mehr als nur die Folge einer bloßen Unterbrechung ist. Die Präsenz des Tones *a* gewährt eine spezifische Brückenfunktion zwischen Anstieg und Abstieg. Durch die Prolongation der Strukturnote *a*, dem Ténor,¹² wird auf subtile Weise der bereits erreichte Formmoment – die Ankün-

12 Nur von hier gewinnt die Bezeichnung *sexti toni* für die Meßkomposition überhaupt an Einsichtigkeit: Das *L'homme armé* Lied weist einen authentischen Ambitus auf. Daran müsste sich die Zuordnung des Tones für gewöhnlich orientieren. Tatsächlich orientiert sie sich aber am Superius. Auf den authentischen Tenor bezogen ist der Umfang des authentischen Bassus, während Superius und Altus plagale Umfänge aufweisen. Die Zuordnung der Stimmen über Kreuz mit entsprechendem Ambitus bleibt aber durch die höhere Schlüsselung des Tenor gegenüber dem Altus erhalten: Der Tenor steht im Alt-Schlüssel, der Altus hingegen im Baß-Schlüssel. Die Bezeichnung *sexti toni* scheint doppeldeutig: Der Ton *a* ist gemessen am hexachordum naturale die la-Stufe, also der 6. Ton. Zugleich ist sein Erscheinen an seine Funktion als plagaler Ténor in einem Werk im 6. Modus (= »Ton«)

digung der Peripetie – präsent gehalten. Die Antiklimax wird innerhalb der Gesamtanlage als retardierendes Moment verstanden.

Descendenz und tonaler und modaler Deutungshorizont

Der ›descendente‹ Schlußteil besteht aus der symmetrisch gespiegelten Anstiegssequenz des Anfangs und der Finalkadenz. Die 6–5-Konsekutiven innerhalb der Sequenz begegnen nun auch über den Baßtönen *es* und *b* und bilden durch die Verkehrung der Bewegungsrichtung eine durchgehende Synkopenkette. Das ›Decimarium‹ im Außenstimmensatz wird im Übergang zur achtzehnten Brevis durch den Quartfall *b–f* im Bassus ergänzt. Dieser letzte Schritt führt den Superius über seinen Ausgangspunkt *d*¹ zu Beginn des Kyrie II um eine weitere Tonstufe hinab.¹³

In tonaler Musik sind das Ansetzen der Melodiestructur auf, oder der Anstieg vom ersten zum dritten oder fünften Ton, sowie die zumeist abwärts ausgestufte Quintspannung zwischen dem fünften und ersten Ton in Verbindung mit Abstiegssequenz und Kadenz Topoi strukturell-diastematischer Oberstimmensbewegungen.¹⁴ Ascendente und descendente Formbildung im Kyrie II zeigen durchaus ein Bewußtsein für Skalen und die Möglichkeit ihrer Ausstufung. Entscheidend sind aber die jeweiligen Ausschnitte. Sie sind in Josquins Komposition gemessen an tonalen Hörgewohnheiten windschief, soll heißen: Sie scheinen nicht wirklich uncharakteristisch, prägen aber auch nicht die von dorthier bekannten Strukturen mit voller Deutlichkeit aus.¹⁵ Die descendente Sequenz entspricht weder eindeutig den aus tonaler Musik

gebunden. Die Äquivokation zielt auf Wesentliches: Beide Bedeutungen verweisen auf dasselbe Charakteristikum der Komposition: die hervorstechende Präsenz des Tones *a*.

- 13 Im Grundsatz erscheint dieser Vorgang zu Beginn des Mittelteils der Komposition im Übergang zur neunten Brevis bereits antizipiert, was auch der formalen Analogie von angekündigter und vollzogener Peripetie entspricht. Es gleichen sich beide Passagen in der Baßkoppelung von *f* zu *F* und der damit im Zusammenhang mit dem Abstieg des Superius verbundenen Überführung der Dezime *f–a*¹ in die Duodezime *F–c*¹, geht auch die erste Stelle aus einer leicht modifizierten 3-5-3-Progression hervor. Der unterschiedliche Gebrauch der Duodezime *F–c*¹ und die damit einhergehende unterschiedliche formale Bedeutung beider Passagen ist für die Gesamtanlage der Komposition von Aufschluß. Zu Beginn des Mittelteils erscheint die Duodezime durchgängig eingeschoben vor der Terz *f–a*. Letztere wird als Reduktion der Dezime *f–a*¹ vor der Fixierung des *a* durch die beiden mi-Kadenz verständlich. *C*¹ verhält sich als oberer terzverwandter Ton zur *confinalis a*. Die Pause im Superius zwischen *d*¹ und *c*¹ und die dadurch zustande kommende metrische Verlagerung des *c*¹ unterbinden nicht nur eine klare Akzentuierung der Duodezime, sondern zeigen bereits die andersartige melodische Zuordnung des *c*¹ zum neuen Bezugston *a* an. Insofern greift der Oberstimmensverlauf dem noch im *f*-Feld agierenden Bassus vor. Anders unmittelbar vor der Finalkadenz: Hier erscheint die Duodezime im Außenstimmensatz deutlich akzentuiert und metrisch betont an der formalen Nahtstelle im Übergang von Abstiegssequenz und Finalkadenz. Zudem wird zu Beginn der achtzehnten Brevis durch den mittels Synkope stark hervorstechenden Oktavsprung *c*¹–*c*² der Maximalabstand zwischen Bassus und Superius (Duodezime + Oktave) des gesamten Stückes erreicht.
- 14 In der klassischen Idiomatik begegnen Sequenzen im Vorfeld von Kadenz in der Regel in drei Ausgestaltungen: a. Durch sie wird ein bestimmter Strukturton der Oberstimme in Verbindung mit einer bestimmten harmonischen Stufe prolongiert, zumeist die Antipenultima der Kadenz in Verbindung mit dem 3. Ton; b. es ereignet sich ein vollständiger oder teilweiser struktureller Abbau als Binnenzug; c. die Struktur wird tatsächlich abgebaut: Dann führt die Sequenz zumeist auf die Dissonanzstation der Kadenz in Verbindung mit dem 2. Ton.
- 15 Der Anstieg zu Beginn des Kyrie II geht beispielsweise vom sechsten Ton aus, was sich der Konsequenz des *den cantus firmus* umlagernden Satzmodells zu verdanken scheint. Der Abbau setzt durch den plagalen Ténor vergleichsweise flach auf dem dritten statt auf dem fünften oder sechsten Ton ein und läßt angesichts der breiten Ausführung der Sequenz zunächst auch an eine strukturelle Bewegung denken. Er führt aber schließlich über die Finalis hinab bis zum Quintton. Bemerkenswert hinsichtlich tonaler Sequenzen ist in diesem Zusammenhang

bekanntem Kriterien struktureller noch prolongierender Fortschreitungen. Die anfängliche Kopfnote wird über den vermeintlichen Zielton hinaus abgebaut und führt, gemessen an einer tonalen Perspektive, mit dem Quintton zu einem alternativen Spannungston, der zwar herausgestrichen, aber ohne strukturellen Wert bleibt. Der zu erwartende Anschluß im Tonleitermodell geschieht hingegen ohne klar vermittelnden Wiederaufgriff der Strukturnote, da diese vergleichsweise schwach im Durchgang ausgeprägt ist. Die Versetzung von mutmaßlichen Strukturtonen im Außenstimmensatz tut ein übriges, die bekannten Verhältnisse der Subordination nicht deutlich werden zu lassen.

Betrachten wir jedoch den Josquinschen Tonsatz aus einer Perspektive, bei der Tonalität als eine gezielte Selektion modaler Verfahrensweisen, d. h. nicht als grundsätzlich andere Art der Mehrstimmigkeit aufgefaßt wird – gemessen an den eingangsgemachten Definitionsvorschlägen zu »Kontrapunkt« und »Harmonie« –, dann erscheinen gewisse analytische Probleme durchaus auflösbar.

Zuvorderst wäre zu fragen, ob die Bezeichnung des Quinttones als Spannungston überhaupt angemessen erscheint und ob diese tonale Hörgewohnheit nicht problematisiert werden muß, sofern bedacht wird, daß tonale Musik hinsichtlich modaler Ordnungen als Ableitungsform eines authentischen ambitus und eines Ténor auf dem fünften Ton gelten kann. Da ein Modus nur einen Spannungston zur Finalis aufweist, kann es auch hier keinen alternativen Spannungston zum plagalen Ténor geben. Das läßt nach einem anderen Erklärungsmodell für die Schlußgestaltung Ausschau halten: Die »descendente« Sequenz geht den Sockelton des unterhalb der Finalis liegenden Tetrachordes gezielt an. Die Wendung zur Unterquarte der Finalis ist ein für die modale Melodiebildung in plagalen Modi – mit Ausnahme des Phrygischen: Wegen des »mi contra fa« wird hier die Unterterz gesetzt – generell anzutreffendes Charakteristikum, dessen Bedeutung aus der unteren Begrenzung des plagalen Normambitus resultiert.¹⁶ In diesem Zusammenhang erscheint der in der Komposition Josquins unmittelbar erfolgende Oktavsprung im Superius schlüssig: Indem der obere Grenzton dem

das Passieren des siebten Tones auf der sechzehnten Brevis in abwärtsgerichteter Bewegung: Dem Ton kommt auf diese Art nicht die Qualität eines Leittones zu, was unter tonaler Perspektive wiederum nicht dafür spräche, daß der sequenzielle Abbau überhaupt Anteil an der strukturellen Bewegung hat. Andererseits sind prolongierende Sequenzen, die über den Leitton gehen, in tonaler Musik zumeist mit Oktavkoppelungen verbunden und weisen ein erhöhtes harmonisches Tempo auf. Eine derartige Koppelung liegt jedoch nur im Bassus von *f* zu *F* vor, während hieran gemessen das Ziel *c'* im Superius überrascht. Dennoch: Der sich unmittelbar anschließende Oktavsprung *c'–c'* in die obligate Lage oberhalb der Finalis scheint zunächst eine prolongierende Sequenz dadurch zu suggerieren, daß ein strukturelles Niveau wiedergewonnen zu sein scheint, das durch die vorausgehende Sequenz nur mittelfristig verlassen wurde. Doch war die vorige Kopfnote bekanntlich der Ténor *a'*, und tatsächlich zeigt der weitere Fortgang, daß die herausstechende Quinte *c'* nicht strukturell ist: Die Abwärtsbewegung über dem ruhenden Baßton läßt die sich im Superius anschließende Tongruppe durchgängig erscheinen. Nun wird auch die vorige Kopfnote *a'* passiert – jedoch, die fehlende Länge auf *a'* unterstreicht auch den Gedanken einer prolongierend eingefügten Sequenz nicht deutlich. Erst die Länge in Verbindung mit *g'* auf der zwanzigsten Brevis scheint an das *a'* zu Beginn der Abstiegssequenz in der dreizehnten Brevis anzuschließen. Das im Wiederaufgriff fehlende strukturelle *a'* könnte durch den gemeinsamen Eintritt von Baßstufe *c* und strukturellem *g'* in der Oberstimme wertzugemacht werden. Die Wirkung des *g'* wird aber durch den querständigen Kontrapunkt es im Bassus stark relativiert. Der aus tonaler Musik bekannte Rahmensatz einer quintlagigen Dominante greift nicht.

16 Vgl. die Memorierformeln der acht Modi nach Johannes Affligemensis, *De musica cum tonario*, Kap. 11; zit. nach Bernhard Meier, *Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel 1992.

unteren folgt, wird der gesamte Oktavraum des plagalen ambitus durchmessen.¹⁷ Dieser Vorgang bezieht sich – wie wir gesehen haben – auf eine konturenschwache Antizipation der Finalkadenz im Vorfeld der Prolongationskadenz des Tenors im Mittelteil (9. Brevis). Die Prolongation selbst war mit einer deutlichen Unterschreitung des Normambitus c^1-c^2 im Superius um eine Quarte bis zum *g* einhergegangen. Im Rahmen der Finalkadenz wird der Normambitus jedoch nunmehr betont, was als ausdrückliche Zurücknahme der vorausgehenden Überschreitung verstanden werden kann. Es kommt zu einer Geste der Konzentration, welche die mittig liegende Finalis fokussiert. Hierzu trägt jedoch noch ein zweiter hiermit verbundener Vorgang bei: Unterer und oberer Eckton erscheinen in einer durchgängigen Bewegung des Superius, die in Verbindung mit dem Quintanstieg im Bassus offenbar auf die Dezime $c-e^1$ zielt. Die Wirkung dieser Konstellation ist einem Doppelpunkt vergleichbar, von dem sich der eigentliche, nunmehr folgende Schluß deutlich absetzt. Die Doppelpunktwirkung verdankt sich ihrem antizipierenden Charakter: Die Dezime greift der eigentlichen Penultima der Finalkadenz vor.¹⁸

Tonale Schlußabläufe zeichnen sich zumeist durch eine Vereinfachung von Strukturen aus. Wesentliche Merkmale sind die bündelnde Kraft einer Sequenz in Verbindung mit leicht faßlichen Rahmensatzmodellen, entsprechend einfache metrische Verhältnisse und die klare Formulierung von Endigungsformeln. In der Folge ergibt sich zumeist eine relativ klare Hierarchisierung des Tonsatzes. In Josquins Komposition begegnet durchaus Vergleichbares: die von tonaler Musik her bekannte Vereinfachung der schlußbildenden Strukturen. Dazu tragen der Außenstimmensatz, die Sequenz, die damit verbundene Metrik und auch die Klärung des Normambitus bei.

Schlußbemerkung

Carl Dahlhaus hat versucht, eine grundsätzliche Abgrenzung vortonaler von tonaler Musik vorzunehmen: »Sucht man einen Terminus, um die Klangtechnik des späten 16. Jahrhunderts und des frühen 17. Jahrhunderts zu charakterisieren, so kann man dem ›Subordinationsprinzip‹ der tonalen Harmonik ein ›Prinzip der Nebenordnung‹ entgegensetzen. Der Ausdruck soll besagen, daß Zusammenklänge aneinandergesetzt werden, ohne daß der Eindruck einer auf ein Ziel gerichteten Entwicklung entsteht. Ein erster Akkord bildet mit einem zweiten eine ›Progression‹ und der zweite mit einem dritten; die frühere Akkordfolge ist aber unabhängig von der späteren und um-

17 Hierdurch werden die Schwierigkeiten, die Sequenz unter tonaler Perspektive zu deuten, verständlich. In tonaler Musik gibt es kein Äquivalent zu einem derartigen Vorgang, weil die Normierung des Ambitus hier keine vergleichbare Rolle mehr spielt. Die Beurteilung einer strukturellen wie prolongierenden Sequenz orientiert sich hingegen immer an der jeweiligen Positionierung von Strukturtrönen, auch wenn diese in beiden Fällen nicht identisch zu sein brauchen.

18 Eine derartige Wirkung kann sich aber erst auf dem Hintergrund eines Kontextes voll entfalten, bei dem der Terzzug von Ténor zu Finalis durch den ›untergreifenden‹ und dadurch öffnenden Tetrachord von Ténor zu Penultima angekündigt und zugleich verzögert wird. In diesem Zusammenhang zeigt sich, daß mit der Überführung des öffnenden Tetrachords zum schließenden Terzzug am Ende des Kyrie II in gebündelter Form ein Handlungsstrang der beiden vorausgehenden Abschnitte Kyrie I und Christe wieder aufgegriffen und zu einem endgültigen Ende gebracht wird, der konstitutiv für die harmonische Disposition des gesamten Kyrie ist.

gekehrt. Das ›dynamische‹ Moment der tonalen Harmonik (die Wechselwirkung zwischen Teil und Ganzem und die ›Tendenz‹ zu einem Ziel) und die Unterscheidung zwischen dem Gegebenen und seiner Bedeutung (die Zusammenfassung verschiedener Akkorde unter dem gleichen Funktionsbegriff) sind zwei Seiten einer Sache, deren charakteristisches Merkmal die Subordination ist.¹⁹ Der Versuch, eine derartig grundsätzliche Unterscheidung zu treffen, darf als widerlegt gelten. Abgesehen davon, daß es ein Mißverständnis ist, die sogenannte Funktionstheorie als einzige Möglichkeit anzusehen, Subordination zu beschreiben, hat die Untersuchung gezeigt, daß Josquin durchaus, ja sogar äußerst dichte Bezüge zwischen spezifischen Klangpunkten in seiner Komposition herzustellen imstande ist. Sein Tonsatz ist »dynamisch«, eine parataktische Unabhängigkeit einzelner Progressionen liegt nicht vor. Zusammenhang wird vielmehr auch hier durch die Ausrichtung von Bewegungsabläufen auf ein Ende hin generiert. Einfach gesagt: Josquins Musik hört nicht einfach auf – sie kommt erwartungsgemäß zum Schluß.

Andererseits erscheint es unstrittig, daß die Ausprägung der hierzu gewählten Subordination auf Gestaltungsmöglichkeiten verzichtet, die in historisch späterer Musik das teleologische Zeitempfinden noch zu steigern vermögen. Es können genannt werden: 1. Die zeitlichen Proportionen zwischen antizipierenden und vollziehenden Momenten des Tonsatzes tendieren nicht einheitlich; 2. es fehlt eine thematisch-motivische Oberflächengestaltung, die gliedernd unterscheiden helfen würde zwischen Teilen unterschiedlicher Formfunktion; 3. es fehlt ein Akzentstufentakt späterer Prägung, durch den eine metrische Gliederung bewerkstelligt würde, die eine Betonung spezifischer Klangpunkte durchgängig durch Grade unterschiedlicher Schwere erlauben würde anstatt durch Grade unterschiedlicher Länge wie charakteristisch für die Mensuralmusik. Gerade hier zeigt sich, daß tonale Strategien späterhin vergleichsweise vereinfachen, während die Gegenläufigkeit zwischen mehr oder weniger stark metrisch gerichteten Passagen in der Mensuralmusik eine formal bedeutsame Unterscheidung gestattet. Ferner muß angeführt werden, daß der Außenstimmensatz als Grundlage des abstrahierenden Hörens nicht nur, wie in tonaler Musik hingegen zumeist, bei Josquin keineswegs durchgängig vorliegt, sondern im Konkurrenzverhältnis zum Tenorbezug der umlagernden Stimmen stehen kann. Im vorliegenden Fall kommt es infolge dieses Phänomens zu der Auffälligkeit eines doppelten Ténor: Während der *cantus firmus* im 5. Modus steht, orientiert sich die Rahmensatzstruktur am 6. Modus. Dies führt zu einer diastematisch-strukturellen »Doppelgesichtigkeit«, die in dieser Form untypisch für tonale Abläufe ist.²⁰

Darf daher eine grundsätzliche These am Ende gewagt werden, dann die, daß modale Musik tendenziell komplexere Strukturen aufweist als tonale. Die historisch später einsetzende Selektion betrifft darin weniger die einzelnen Progressionen zwischen verschiedenen Intervallverbänden, als vielmehr die Reduktion einer mehrper-

19 Dahlhaus, *Nebenordnung und Subordination*, in: *Untersuchungen* [Anm. 6], S. 130 f.

20 Deshalb wurde es unterlassen, einseitig im Sinne des Tenorbezuges zu argumentieren und den Strukturzug des Quintzuges vom *cantus firmus* im Tenor vollzogen zu sehen.

Sektion 8

Neue Medien / mathematische Musiktheorie

Thesen zu einer »Lehre von den Tonapperzeptionen«

VON THOMAS NOLL

1. Motivation

Die vorliegenden Untersuchungen zur »Apperzeption« sind ein Wiederbelebungsversuch an einem Begriff, der seit seiner Einführung durch Leibniz und seit seiner wichtigen Rolle im philosophisch-psychologischen Diskurs des neunzehnten Jahrhunderts heute nur noch ein Schattendasein fristet. Zu den Motivationen des in seinen Bedeutungen schwankenden Begriffs gehört die Betonung eines Zusammenhangs zwischen der Erfassung von Vorstellungsinhalten und der willentlichen Steuerung der (selbstbewußten) Aufmerksamkeit. Zur Motivation des spezifischen Forschungsinteresses an der Apperzeption von Tönen, welches diese Untersuchungen leitet, und insbesondere zur Motivation der dabei vorgenommenen Beschränkung des Gegenstandsbereiches lassen sich eine Reihe von Argumenten aus Hugo Riemanns programmatischer Schrift *Ideen zu einer »Lehre von den Tonvorstellungen«*¹ von 1914 heranziehen. Da Hugo Riemann das Vorstellen der Tonbewegungen als ein »wirkliches Mitmachen derselben mit dem Willen« charakterisiert, muß ein Versuch, seine Ideen umzusetzen, folgerichtig in den Kontext einer Apperzeptionstheorie münden. Wie die Argumentation dieser Thesen zeigt, ist die mathematische Formulierung eines von Wilhelm Wundt (1874–1893) vorgeschlagenen Apperzeptionsgesetzes geeignet, um offene Fragen der Musiktheorie in ein neues Licht zu rücken, oder umgekehrt.

2. Erfüllungsbedingungen von Hugo Riemanns *Ideen*

Ausgehend von einer kritischen Bilanz der damaligen Resultate der Tonpsychologie plädiert Riemann für einen Ansatz, welcher die aktive musikalische Geistestätigkeit ins Zentrum der Untersuchungen rückt. Ganz im Sinne dieses Vorschlages werden im hier vorgelegten Entwurf einer Theorie der Tonapperzeption weder akustische noch psychoakustische Beschreibungsebenen berücksichtigt. Riemanns Erwartung, daß die von ihm zunächst nur postulierte – aber nicht ausgearbeitete – Lehre »den Schlüssel zum innersten Wesen der Musik« bereitstellen wird, gilt es allerdings in zweierlei Hinsicht zu relativieren. Angesichts der stark eingeschränkten Perspektive auf nur wenige musiktheoretische Fragen, die hier eingenommen wird, muß man erstens davon ausgehen, daß viele wesentliche Aspekte von Musik überhaupt nicht berührt werden, abgesehen davon, daß selbst der Begriff der *Musik* nicht Gegenstand der Untersuchungen ist. Wenn aber diese Untersuchungen zu einem Erfolg führen in dem Sinne,

1 Hugo Riemann, *Ideen zu einer »Lehre von den Tonvorstellungen«*, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 21/22, Leipzig 1914/15, S. 1–26.

daß man in den wenigen betrachteten Gegenständen aufschlußreiche Zusammenhänge findet, muß man zweitens von der Möglichkeit ausgehen, daß jene Zusammenhänge gar nicht genuin musikalische sind. Man weiß dann lediglich, daß sie durch die Beschäftigung mit der aktiven musikalischen Geistestätigkeit zutage getreten sind. Kompensiert wird diese Unsicherheit über den Gegenstand durch eine sehr konkrete Erfüllungsbedingung, die Riemann seiner Lehre auferlegt. Eine zufriedenstellende Behandlung der Probleme der Enharmonizität soll die Widersprüche zwischen den Ergebnissen der Tonpsychologie und den praktischen Erfahrungen der Musiker lösen und erklären. Angesichts der Ungereimtheiten, die Riemanns eigene Argumentationen zu diesen Problemen hinterlassen, bleiben sie eine aktuelle Herausforderung.

3. Wilhelm Wundts Apperzeptionsbegriff

Wilhelm Wundts vielschichtige Untersuchungen zur Apperzeption schließen zwei Aspekte ein, deren Verbindung in These 6 konkretisiert wird. Im zweiten Band seiner *Grundzüge der physiologischen Psychologie*² beschreibt Wundt das Apperzipieren von Vorstellungen als deren Eintreten in den Blickpunkt der Aufmerksamkeit und unterscheidet dabei zwischen aktiver und passiver Apperzeption, je nachdem, ob die Aufmerksamkeit eine Vorstellung aufsucht oder ob eine Vorstellung sich Aufmerksamkeit erheischt. Im ersten Band desselben Werkes schlägt Wundt eine psychologische Interpretation des Weber-Fechnerschen Gesetzes vor, die er als Spezialfall eines allgemeinen Apperzeptionsgesetzes charakterisiert. Danach besitzen wir in unserem Bewußtsein kein absolutes, sondern nur ein relatives Maß für die in ihm vorhandenen Zustände. Wundt argumentiert zugunsten einer systematischen Abhängigkeit der Merklighkeitsgrade M von Empfindungen und deren Intensitäten E und zieht dabei u. a. eine Beziehung

$$M = Const \cdot \log(E)$$

nach Art des Weber-Fechnerschen Gesetzes in Betracht. Offen bleibt neben der empirischen Verifikation dieser Annahme auch die Frage, wie ihre Verallgemeinerung auf die Apperzeption von Vorstellungen zu formulieren wäre. Die folgenden Thesen dienen daher dazu, die hier genannten Anleihen bei Wundt in ein idealisierendes Apperzeptionsmodell zu überführen.

4. Idealisierung im Modellansatz

Eine nützliche Idealisierung besteht darin, die Betrachtungen auf einen geschlossenen und homogenen – unter Apperzeption unveränderlichen – Grundraum von Vorstellungen zu beschränken, der damit den Grundkonfigurationsraum des Apperzeptionsmodells bildet. Apperzeptionsprozesse werden darin als diskrete Pfade beschrieben. Aus der Umsetzung des Wundtschen Apperzeptionsbegriffs im Modell ergibt sich eine

2 Wilhelm Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig 1893⁴.

zweimalige Verdoppelung der Dimensionenzahl dieses Grundraumes (siehe These 5 und 6).

Dies ändert jedoch nichts an der Geschlossenheit und Homogenität dieses Modells. Deshalb ist hier anzumerken, daß für viele Autoren der Apperzeptionsbegriff gerade die Wandlungen mit einschließt, die dem Geist mit jedem einzelnen Apperzeptionsakt widerfahren. Folglich können Prozesse individueller Habitation durch eine solche Idealisierung nicht erfaßt werden. Ob die Idealisierung dennoch einen Erkenntnisgewinn über das Wesen von Geistestätigkeit erlaubt, muß anhand der konkreten Befunde diskutiert werden. Die modellhafte Setzung eines Apperzeptionsraumes ist jedenfalls nicht zu verwechseln mit einem apriorischen Prinzip der transzendentalen Apperzeption, wie es Kant postuliert. Wollte man Herbarts Begriff der »apperzeptiven Massen« als eine Metapher ansehen, so könnte man die anvisierte Idealisierung eher mit einem Vakuum-Modell vergleichen, welches man studiert, ehe man sich an die schwierigere Aufgabe macht, einen Raum mit veränderlichen Masseverteilungen zu untersuchen. Anstelle einer »tabula rasa«, die den Anfang willkürlicher Habitationsprozesse markiert, tritt die Idee des homogenen Raumes als einer möglichen Approximation eines veränderlichen und inhomogenen Vorstellungsraumes, aus der man trotz Idealisierung aufschlußreiche Strukturaussagen zu gewinnen trachtet.

5. Der Vorstellungsraum als Mannigfaltigkeit

Die Idee, daß die Beziehungen von Vorstellungen untereinander die Struktur eines Raumes ergeben können, ist bereits von Johann Friedrich Herbart geäußert worden und man kann seine Motivation der »Reihenform« eher als eine Verallgemeinerung des Raumbegriffes deuten denn als Raummetapher. Bernhard Riemann war seinerseits maßgeblich durch die kritische Beschäftigung mit der Psychologie Herbarts inspiriert worden, als er den Begriff der »Mannigfaltigkeit« in die Geometrie einführte.³ Mannigfaltigkeiten sind globale geometrische Strukturen, die durch geeignete Kollektionen (Atlanten) lokaler miteinander verträglicher Bestimmungen (Karten) gegeben sind. Ihre zentrale Rolle in der modernen Mathematik und Physik mag dazu geführt haben, daß man heute den ideengeschichtlichen Anteil der Geisteswissenschaften an ihrer Hervorbringung zu vergessen geneigt ist. Riemanns Erwartungen hinsichtlich einer erfolgreichen Anwendbarkeit des Mannigfaltigkeitsbegriffs im Rahmen einer spekulativen Naturphilosophie schlossen jedenfalls die Untersuchungen des Geistes mit ein.

Unter der Bezeichnung »globale Komposition« führte Guerino Mazzola den Mannigfaltigkeitsbegriff in die Mathematische Musiktheorie ein⁴ und zielte dabei auf die Untersuchung komplexer syntaktischer Strukturen ab. Dabei betonte er als wichtigen Unterschied zur reinen Geometrie, wo man Mannigfaltigkeiten als Äquivalenz-

3 Vgl. Erhard Scholz, *Bernhard Riemanns Auseinandersetzung mit der Herbart'schen Philosophie*, in: Andreas Hoeschen/Lothar Schneider (Hg.), *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, Würzburg 2001, S. 163–183.

4 Guerino Mazzola, *Gruppen und Kategorien in der Musik*, Berlin 1985; ders., *The Topos of Music*, Basel 2002.

klassen von Atlanten definiert, daß die spezifische Wahl der Atlanten für die musiktheoretische Bedeutung relevant sei. Zu einer ähnlichen Konsequenz gelangt man bei der Übertragung des Wundtschen Apperzeptionsbegriffs ins Modell. Dann nämlich liegt es nahe, das Blickfeld der Aufmerksamkeit als ein lokales Bezugssystem (eine Karte) zu beschreiben und den Blickpunkt als deren Koordinatenursprung. Fred Lerdahls⁵ Beschreibung des Raumes tonaler Regionen folgt ebenfalls dieser Idee. Das Phänomen der Umdeutung besteht gerade im Umrechnen der Koordinaten eines Punktes in bezug auf einen Wechsel des Bezugssystems.

Die Homogenitätsvoraussetzung erlaubt es, den ganzen Vorstellungsraum mit Kopien eines ausgewählten Bezugssystems auszustatten und dies wiederum erlaubt es, den Raum der möglichen Aufmerksamkeitseinstellungen wie eine Kopie des Grundraumes zu handhaben. Daraus wiederum ergibt sich eine Verdoppelung in der Anzahl der Dimensionen. Die Apperzeption einer Vorstellung besteht darin, ihr im lokalen Bezugssystem einer Aufmerksamkeitseinstellung präzise Koordinaten zuzuweisen. Wundts Apperzeptionsbegriff wird also dahingehend geweitet, daß auch »scharfe Perzeptionen« in der Umgebung des Blickpunktes der Aufmerksamkeit als Apperzeptionen behandelt werden. Diese Koordinaten-Zuweisungen erfolgen durch Akte ihres Aufsuchens relativ zu bereits erreichten Koordinaten im selben oder einem anderen Bezugssystem.

Um die *aktive* Natur der Apperzeption im Modell zu erfassen, eignet sich die mathematische Struktur einer *Lie-Gruppe*. Darunter versteht man eine (differenzierbare) Mannigfaltigkeit, deren Punkte zugleich als Operationen betrachtet werden können, welche untereinander eine Gruppe bilden und welche mit der differenzierbaren Struktur der Mannigfaltigkeit verträglich sind. Insbesondere kann man die Gruppenoperation benutzen, um ein zentrales Bezugssystem beim neutralen Element der Gruppe zu jedem anderen Punkt zu verschieben.

Sowohl der Vorstellungsraum als auch der Apperzeptionsraum (doppelter Dimensionenzahl) werden als Lie-Gruppen beschrieben. Die Argumentation zur Tonapperzeption zielt darauf ab, daß die Untersuchung von *Vorstellungsakten* im Vorstellungsraum noch nicht die musiktheoretisch interessanten Phänomene beleuchtet, sondern erst die Untersuchung von *Apperzeptionsakten* im Apperzeptionsraum.

Dieser Übergang wird in These 8 expliziert. Die nun folgende mathematische Behandlung der *Merklichkeit* betrifft Vorstellungsakte und Apperzeptionsakte gleichermaßen. Bei letzteren muß neben der Merklichkeit eines Wechsels der Vorstellung auch die Merklichkeit eines Wechsels derselben in bezug auf die Aufmerksamkeit berücksichtigt werden.

6. Aktuelle und virtuelle Apperzeption

Wundts Unterscheidung zwischen Empfindungen einerseits und ihren Merklichkeitsgraden andererseits soll in sinnvoller Weise auf apperzeptive Akte und deren Merk-

5 Fred Lerdahl, *Tonal Pitch Space*, Oxford 2001.

lichkeit übertragen werden in der Absicht, dabei das von Wundt postulierte »Apperzeptionsgesetz« als geeignete Verallgemeinerung des Weber-Fechnerschen Gesetzes zu formulieren.

Durch die differenzierbare Struktur ist es möglich, neben den Elementen (Punkten) der (Vorstellungs- bzw.) Apperzeptionsgruppe auch Tangentialvektoren in die Betrachtung einzubeziehen, die eine Deutung als Merklchkeitsvektoren nahelegen. Der Übergang von einer *Lie-Gruppe* zu ihrem *Tangentialbündel*, welches sämtliche Tangentialvektoren an alle Punkte zu einem neuen Raum doppelter Dimension formiert, läßt sich dank der Gruppenstruktur auf die nähere Untersuchung eines einzigen Tangentialraumes zurückführen: des Tangentialraumes am neutralen Element. Diesen ausgezeichneten Tangentialraum nennt man die »Lie-Algebra«. Die verschiedenen Operationen von Lie-Gruppe und Lie-Algebra erlauben eine mathematische Fassung der obengenannten Unterscheidung bei Wundt. Unter »aktueller Apperzeption« verstehen wir im Modell die Gruppenaktion der Lie-Gruppe auf sich selbst. Diese Operation erlaubt es, die Abfolge von Apperzeptionsakten rechnerisch zu erfassen. Dagegen ist virtuelle Apperzeption gegeben durch die Addition von Merklchkeitsvektoren, d. h. von Elementen der Lie-Algebra. Diese Operation erlaubt es, die Akkumulation von Merklchkeitsvektoren zu bilanzieren. Das von Wundt geforderte Apperzeptionsgesetz soll einen Zusammenhang zwischen aktueller und virtueller Apperzeption beschreiben. Das Weber-Fechnersche Gesetz $M = Const \cdot \log(E)$ in Wundts Interpretation beinhaltet zwei Aspekte. Erstens beschreibt es eine Korrespondenz zwischen Empfindungsintensitäten und ihren Merklchkeitsgraden. Zweitens ergibt sich aus der Funktionalgleichung des Logarithmus (oder seiner Umkehrfunktion, der Exponentialfunktion), daß der Abfolge zweier Intensivierungsakte als Merklchkeitsbilanz gerade die Summe der zugehörigen Merklchkeitsgrade entspricht. Aktuelle und virtuelle Apperzeption sind danach völlig kompatibel.

In der Lie-Theorie bietet sich eine naheliegende Übertragung dieser Idee an. Die Exponential-Abbildung der Lie-Theorie ordnet jedem Element v der Lie-Algebra ein Element $exp(v)$ der Lie-Gruppe zu. Dies gibt Anlaß zu der Apperzeptionsformel

$$App(X, v) = X \cdot exp(v)$$

mit folgender Interpretation: Wenn sich ein Apperzeptionsprozeß im Zustand X befindet, dann ist ein Apperzeptionsakt mit dem Merklchkeitsvektor v gegeben durch die Multiplikation von X mit dem Exponential $exp(v)$. An die Stelle der Funktionalgleichung

$$exp(v + w) = exp(v) \cdot exp(w)$$

tritt im Falle nicht-kommutativer Lie-Gruppen die sogenannte »Campbell-Baker-Hausdorff-Formel«, die dann als hypothetisches Apperzeptionsgesetz zu gelten hat. Einen vielversprechenden Weg, die Plausibilität dieses Ansatzes zu prüfen, bieten die Effekte der Nichtkompatibilität von aktueller und virtueller Apperzeption. In den Thesen 10 und 11 wird gezeigt, daß die Effekte der Enharmonizität, welche Hugo

Riemann zum Prüfstein seiner Lehre erhoben hatte, gerade als derartige Effekte erklärt werden können.

David Lewins in der nordamerikanischen Musiktheorie vielbeachtete *Theorie der verallgemeinerten Intervalle und Transformationen*⁶ weist einen engen Bezug zur Unterscheidung zwischen aktueller und virtueller Apperzeption auf. Lewin verbindet die Betrachtung verallgemeinerter Intervalle in einem musikalischen Raum mit einer Distanzmessung, dagegen die Rolle von Transformationen dieses Raumes mit Bewegungen oder »Gesten«, die ein Subjekt in diesem Raum ausführt. Im vorgestellten Ansatz wird argumentiert, daß das Lie-Gruppen-Modell im nichtkommutativen Fall Lewins Intentionen möglicherweise besser gerecht wird als dessen GIS-Modell (Generalized Intervall System), welches nämlich Intervallgruppe und Transformationengruppe als (anti-)isomorph beschreibt.

7. Der Grundraum der Tonvorstellungen

Für die Untersuchung der Tonapperzeption lassen wir uns von einer zentralen Dichotomie der abendländischen Musiktheorie leiten, welche zwei Typen von Tonbeziehungen einander gegenüberstellt: Nachbarschaft und Verwandtschaft. Die Aufstellung eines zweidimensionalen Modells beginnt zweckmäßig mit der Angabe eines Raumes von Merklichkeitsvektoren, d. h. mit der virtuellen Seite der Tonvorstellungen. Als elementare Merklichkeitseinheiten der Ton-Nachbarschaft bzw. Ton-Verwandtschaft werden das Halbtonintervall bzw. die Quinte gewählt. Viele Autoren erkennen der Quintverwandtschaft eine fundamentale Rolle bei der Konstitution von Tonbeziehungen zu. Im vorliegenden Ansatz wird deshalb darauf verzichtet, daneben die Terzverwandtschaft als konstitutive Tonbeziehung in Betracht ziehen, gleichwohl man Hugo Riemanns Auffassung nach so verfahren müßte.

Zur mathematischen Beschreibung von Merklichkeitsvektoren, die aus Halbton- und Quintbeziehungen zusammengesetzt sind, dient das Gitter der halbganzen komplexen Zahlen:

$$\{a + b \cdot i \mid a, b \in \frac{1}{2}\mathbb{Z}\}$$

Dabei entspricht jeweils dem Realteil a der Nachbarschaftsanteil und dem Imaginärteil $b \cdot i$ der Verwandtschaftsanteil eines Merklichkeitsvektors $a + b \cdot i$. Die Quinten werden dabei abstrakt gedacht, d. h. von einer Oktavlage wird abstrahiert. Dennoch entsprechen der Ganzton-Nachbarschaft und der Quintverwandtschaft zweiten Grades zwei verschiedene Merklichkeitsvektoren: der *reelle* Ganztonvektor 1 und der *imaginäre* Ganztonvektor i . Als musiktheoretische Rechtfertigung für diese Unterscheidung zweier Ganztonbeziehungen kann etwa die Problematik des »konsonanten Durchgangstons«⁷ angeführt werden.

⁶ David Lewin, *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New Haven (Yale University Press) 1987.

⁷ Heinrich Schenker, *Der Freie Satz*, Wien 1935, §§ 168–170.

Um der Apperzeptionsformel gemäß den Übergang von der virtuellen zur aktuellen Beschreibungsebene vorzunehmen, verwendet man die Exponentialabbildung der komplexen Zahlen:

$$\exp : \mathbb{C} \rightarrow \mathbb{C}^*$$

Sie überführt dieses additive Gitter der Merklchkeitsvektoren in eine diskrete multiplikative Gruppe von Vorstellungsakten. Da sie kommutativ ist, lassen sich allerdings keine interessanten Effekte einer Diskrepanz zwischen aktueller und virtueller Apperzeption beschreiben.

8. Das Dialogprinzip

Die Aufstellung des vierdimensionalen Raumes der Tonapperzeption aus dem zweidimensionalen Raum der Tonvorstellungen beginnt ebenfalls mit der Definition von Merklchkeitsvektoren. Durch die Wahl des diskreten Raumes *muß* für jeden Halbton- bzw. Quintvektor entschieden werden, ob es sich dabei um einen Wechsel der Vorstellung innerhalb einer Aufmerksamkeitseinstellung oder aber um eine Halbton- bzw. Quintverschiebung des Blickpunktes der Aufmerksamkeit handelt. Im ersten Fall sprechen wir von »Schritten« und im zweiten Fall von »Alterationen«.

Der in der Musiktheorie wichtige Begriff der ›Stufe‹ legt es nahe, die virtuelle Tonapperzeption am metaphorischen Bild einer Rolltreppe zu erläutern. Die äußeren Höhenniveaus einer solchen (unendlichen) Rolltreppe stehen für Merklchkeitsvektoren von Tonvorstellungen (die Treppe kann gleichsam in reelle Halbton-Richtung oder imaginäre Quint-Richtung gedacht werden). Die ganzen Zahlen seien sowohl innen als Stufennummern als auch außen als Höhenniveaus abgetragen. Elementare Schritte im Sinne des Modells sind dann auch anschaulich Schritte nach oben oder unten auf der unbewegten Rolltreppe. Ihre Merklchkeit wird als Änderung der Stufennummer gemessen. Elementare Alterationen der Aufmerksamkeit entsprechen anschaulich einer Hebung oder Senkung um ein Höhenniveau nach oben oder unten durch Bewegung der Treppe. Die Merklchkeit dieser Änderung im Blickpunkt der Aufmerksamkeit wird an demjenigen äußeren Niveau gemessen, auf dessen Höhe jeweils die Stufe mit der Nummer 0 steht.

Die Wundtsche Unterscheidung zwischen aktiver und passiver Apperzeption läßt sich verallgemeinern zum Dialogprinzip der Apperzeption, welches besagt, daß sich der Merklchkeitsvektor einer Apperzeption aus Schritten und Alterationen zusammensetzen kann. Ihre Summe ergibt den Merklchkeitsvektor des unterliegenden Vorstellungsaktes, die wir den »Apperzeptionsgrund« nennen. Ihre Differenz ist im engeren Sinne das Ergebnis des apperzeptiven Dialogs und wird deshalb »Apperzeptionsentscheidung« genannt. Zu den zwei Grunddimensionen der Tonapperzeption kommen zwei korrespondierende Entscheidungsdimensionen, die dem Modell als externe Parameter hinzugefügt werden. Im Falle des eindimensionalen Grundraumes (der Rolltreppe) ergibt sich folgendes Bild für den Raum der Merklchkeitsvektoren:

$$\begin{pmatrix} a & b \\ c & d \end{pmatrix} = \begin{pmatrix} \text{Halbtönschritte} & \text{Quintschritte} \\ -\text{Quintalterationen} & \text{Halbtönsalterationen} \end{pmatrix}$$

mit ganzzahligen Koeffizienten geschrieben werden und ergeben damit ein diskretes Gitter in der Lie-Algebra

$$gl_2(\mathbb{R})$$

aller reellen 2×2 -Matrizen. Die diasyntonische Norm eines Merkmalsvektors ist gegeben durch die *Determinante* der zugehörigen Matrix:

$$\det \begin{pmatrix} a & b \\ c & d \end{pmatrix} = ad - bc$$

Im virtuellen Apperzeptionsraum sind damit die Koordinaten aller Merkmalsvektoren ganzzahlig, d. h. auch die der Halbton- und Quintapperzeptionen. Dagegen sind im virtuellen Vorstellungsraum erst die Ganztöne ganzzahlig und die Alterationen und Schritte erweisen sich jeweils als ›halbe‹ Vorstellungen, wenn die Entscheidungsordinate verschwindet. Diese ungleiche Teilung des reellen Ganztons in chromatische Alteration und Halbtonschritt entspricht sowohl der Notationspraxis als auch der musiktheoretischen Charakterisierung. Die chromatische Erhöhung dient oft dazu, ein ›Leittonbedürfnis‹ zu erzeugen, welches seinerseits durch einen Halbtonschritt befriedigt wird.⁹ Ein analoges Bild ergibt sich für den imaginären Ganzton, wenn man einen doppelten Quintfall (wie z. B. $II \rightarrow V \rightarrow I$) zerlegt in die Herstellung eines ›Quintfallbedürfnisses‹ (Alteration) und einen Quintschritt, der dieses befriedigt (d. h. $V/V \rightarrow V/I \rightarrow I/I$).

10. Die Relationen der »Halluzination« und der »Escher-Treppe«

Um von der virtuellen in die aktuelle Beschreibungsebene zu wechseln, eignet sich die Exponentialabbildung für 2×2 -Matrizen:

$$\exp : gl_2(\mathbb{R}) \rightarrow Gl_2(\mathbb{R})^+$$

Sie überführt beliebige 2×2 -Matrizen in solche mit positiver Determinante. Jene diskrete Untergruppe, die von den Exponentialen ganzzahliger Matrizen erzeugt wird, bildet den gewünschten Apperzeptionsraum:

$$\langle \exp(gl_2(\mathbb{Z})) \rangle \subset Gl_2(\mathbb{R})^+$$

⁹ Vgl. Rudolf Louis/Ludwig Thuille, *Harmonielehre*, Stuttgart 1913⁴, S. 220.

Diese Gruppe ist nicht kommutativ und es ist daher interessant, die resultierenden Effekte der Diskrepanz zwischen aktueller und virtueller Apperzeption zu untersuchen. Solche Effekte tauchen insbesondere bei der Quintapperzeption auf, d. h. bei der Bilanzierung von Quintschritten und -alterationen. Es bezeichnen

$$q_s = \begin{pmatrix} 0 & 1 \\ 0 & 0 \end{pmatrix} \quad q_a = \begin{pmatrix} 0 & 0 \\ -1 & 0 \end{pmatrix}$$

die Merkmalsvektoren des Quintschritts und der Quintalteration. Dann ergeben sich für die zugehörigen Apperzeptionsakte des Quintschritts Q_s und der Quintalteration Q_a die Matrizen

$$Q_s = \exp(q_s) = \begin{pmatrix} 1 & 1 \\ 0 & 1 \end{pmatrix} \quad Q_a = \exp(q_a) = \begin{pmatrix} 1 & 0 \\ -1 & 1 \end{pmatrix}.$$

Zunächst kann man feststellen, daß die Zerlegung eines imaginären Ganztones in zwei Apperzeptionsakte – einen Quintschritt und eine Quintalteration – aktuell von deren Reihenfolge abhängt. Das heißt $Q_s \cdot Q_a$ und $Q_a \cdot Q_s$ stimmen *nicht* überein, obwohl die virtuelle Bilanz dieselbe ist, nämlich $q_s + q_a$.

Als »Halluzinations«-Relation bezeichnen wir die Gleichung

$$Q_s \cdot Q_a \cdot Q_s = Q_a \cdot Q_s \cdot Q_a.$$

Sie besagt, daß ein Apperzeptionsprozeß aus drei Quint-Apperzeptionen der *Abfolge Schritt → Alteration → Schritt* (z. B. V/V → I/V → I/I → IV/I) aktuell zum selben Zustand führt wie die Abfolge *Alteration → Schritt → Alteration* (z. B. V/V → V/I → I/I → I/IV), obwohl die Merkmalsbilanz beider Prozesse einen Unterschied in der Entscheidungskordinate aufweist.

Als »Escher-Treppe« bezeichnen wir die Gleichung

$$(Q_a \cdot Q_s)^6 = Id.$$

Sie besagt, daß ein Apperzeptionsprozeß aus zwölf Quint-Apperzeptionen der wechselnden Abfolge von *Schritt* und *Alteration* aktuell zum Ausgangszustand zurückführt. In der Rolltreppen-Metapher bedeutet dies, daß sich die virtuell unendliche Quintentreppe bei geeigneter Nutzung aktuell als eine »Escher-Treppe« herausstellt. Unter den $2^{12} = 4096$ kombinatorisch möglichen Quintapperzeptionsprozessen der Länge 12 erweisen sich 192 als »Escher-Treppen«.

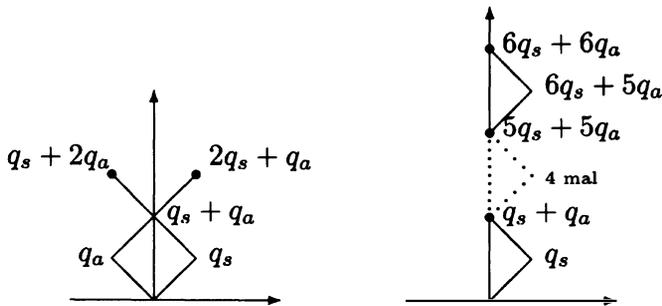


Abbildung 2: Mercklichkeitsbilanzen von ›Halluzination‹ (links) und ›Escher-Treppe‹ (rechts)

11. Effekte der Enharmonizität

Enharmonische Verwechslungen oder Umdeutungen manifestieren sich in der (durch den Kontext motivierten) Identifikation enharmonisch verschiedener Notenwerte (ganzer Passagen, einzelner Akkorde oder nur einzelner Töne). Hinter der Frage, ob bzw. unter welchen Bedingungen dahinter Auffassungskonflikte angenommen werden können und wie diese zu beschreiben sind, steht ein offenes Problemfeld der Musiktheorie. Die vorgelegte Theorie der Tonapperzeption sollte eher bei Befürwortern der Annahme von Auffassungskonflikten auf Interesse stoßen.

Eine einfache aber wichtige Feststellung für unsere Argumentation besteht nun darin, daß die enharmonischen Verwechslungen zu einem ernsten Problem für einen apperzeptiven Ansatz werden können. Dies tritt ein, wenn man die verschiedenen Auffassungen als verschiedene Positionen im Vorstellungsraum ansieht und zugleich aber die Apperzeption konkreter Ton-Syntagmen in Form zusammenhängender Pfade in diesem Vorstellungsraum zu analysieren trachtet. Genau dieses Problem tritt in Hugo Riemanns Entwurf auf, und er ist sich dessen bewußt. Seine Wahl eines Quint-Terz-Netzes als Vorstellungsraum bringt zunächst das Problem der syntonischen Verwechslung von vier Quinten mit der Terz mit sich und für entfernte Tonarten räumt Riemann auch die Notwendigkeit der enharmonischen Verwechslung ein.

Zur syntonischen Identifikation läßt sich im Rahmen unseres Apperzeptionsraumes keine direkte Beziehung herstellen. Indirekt ergibt sich allerdings ein Bezug zur »Halluzinations«-Relation. Wenn man Terzapperzeptionen in vierfache Quintapperzeptionen zerlegt, so liegt die sich dabei ergebende Entscheidungsfreiheit in der Mercklichkeits-Differenz aus Quintschritt und Quintalteration. Sie ist wegen des Ökonomieprinzips nicht direkt apperzipierbar. Infolge der Halluzinations-Relation stimmt jedoch die (in der Bilanz merkliche) vermittelte Apperzeption dieser Differenz

$$\text{Quintschritt} \rightarrow \text{Quartalalteration}$$

aktuell mit einer Kommutation

$$\text{Quartalalteration} \rightarrow \text{Quartschritt} \rightarrow \text{Quintalteration} \rightarrow \text{Quintschritt}$$

überein, die in der Bilanz unmerklich ist. Daraus folgt, daß aufgrund der Halluzinations-Relation eine hohe Flexibilität im Umdeuten von vermittelten Terzapperzeptionen besteht. Die enharmonische Umdeutung betrifft eine 12fache Quintverwandtschaft und kann mit Hilfe der Relation der »Escher-Treppe« beschrieben werden. Während der Merklichkeitsvektor eines solchen Umdeutungsprozesses den Auffassungsunterschied bilanziert, kehrt der aktuelle Prozeß zu seinem Ausgangszustand zurück.

Der Quintenzirkel, der seit den Generalbaßtraktaten des 18. Jahrhunderts in die Musiktheorie und -praxis Einzug gehalten hat, könnte damit weitaus enger im Zusammenhang mit apperzeptiven Phänomenen stehen, als bislang angenommen. In der Idealisierung des Modells ergibt er sich jedenfalls als Konsequenz des Apperzeptionsgesetzes im Sinne von Wundts Vorschlag.

Zu erwähnen bleibt das Phänomen der synchromatischen Konflikte zwischen Halbtonschritten und chromatischer Alteration. Sie treten z. B. auf, wenn chromatische Durchgänge harmonisiert werden und dabei enharmonisch verwechselt werden. Im Gegensatz zur Quintapperzeption ist die Halbtonapperzeption kommutativ und es lassen sich keine vergleichbaren Abweichungseffekte zwischen aktueller und virtueller Apperzeption beschreiben. Mit aller gebotenen Vorsicht soll aber die Möglichkeit angesprochen werden, hier die Lie-Algebra-Struktur der virtuellen Apperzeption ins Spiel zu bringen, die über die Vektoraddition hinaus bislang keine Interpretation erfahren hat. Die Lie-Klammer stellt eine Verbindung her zwischen den rein additiv völlig unabhängigen Merklichkeitsvektoren der beiden Arten von Tonbeziehungen. Unter Einbeziehung der Lie-Klammer entspricht einer infinitesimalen Quint-Kommutation ein synchromatischer Merklichkeitsvektor, d. h. die Differenz aus Halbtonschritt und chromatischer Alteration.

12. Zur Weiterentwicklung und Überprüfung der Theorie

In der Darstellung der Ergebnisse wurde Wert darauf gelegt, die musiktheoretischen Spezifika des zentralen Gegenstandes der Tonapperzeption nicht weiter in den Vordergrund zu rücken als nötig. Damit einher geht eine dreifache Strategie für die Fortsetzung der Untersuchungen, deren Ziel es sein muß, den empirischen Gegenstand der Apperzeptionstheorie klarer herauszuarbeiten.

(1) Es gilt, die Möglichkeiten auszuloten, aus dem Apperzeptionsmodell eine musikalische Analyseverfahren zu entwickeln. Solch eine Methode sollte es erlauben, gegebenen musikalischen Syntagmen plausible Apperzeptionsprozesse zu unterlegen und insbesondere die Rolle von Tonkonflikten und ihrer apperzeptiven Lösung herauszustellen. Eine unabhängige Strategie, das Problem der Auffassungskonflikte klarer zu Tage treten zu lassen, besteht darin, aus der Analyse einzelner Tonkonflikte im konkreten Kontext implizite theoretische Probleme abzuleiten, deren Anerkennung die Anerkennung der Auffassungskonflikte nahelegt. Eine kritische und produktive Auseinandersetzung mit der Schenkerschen Analysetradition, mit Neo-Riemannschen

Ansätzen oder den hierarchischen Modellen Fred Lerdahls kann helfen, wesentliche Weichenstellungen vorzunehmen.

(2) Es gilt, das Apperzeptionsmodell an anderen Formen musikalischer oder sonstiger Geistestätigkeit zu testen und auch die Brücke zur Psychophysik zu schlagen, die in den vorliegenden Untersuchungen keine Rolle spielte. Ferner gilt es, Befunde aus der experimentellen Erforschung des aktiven Arbeitsgedächtnisses in der kognitiven Psychologie in Hinblick auf das Apperzeptionsmodell zu interpretieren.

(3) Es gilt, an der Weiterentwicklung des mathematischen Apperzeptionsmodells zu arbeiten. Dies kann einerseits geschehen durch Untersuchung und Interpretation von Strukturen, die sich aufgrund der bereits getroffenen Modellentscheidungen aufdrängen. Andererseits wird es sich erforderlich machen, neue Modelle zu entwickeln, bzw. Brücken zu schlagen zu anderen Ansätzen in der mathematischen Erforschung kognitiver Prozesse.¹⁰

10 Weitere Literatur: Sigurdur Helgason, *Differential Geometry, Lie Groups, and Symmetric Spaces*, New York 1978; Johann Friedrich Herbart, *Psychologie als Wissenschaft*, Leipzig 1850 (Nachdruck Amsterdam 1968); Thomas Noll, *Morphologische Grundlagen der abendländischen Harmonik*, Bochum 1997; ders., *Tone Apperception and Weber-Fechner's Law*, Manuskript 2002; Roger N. Shepard, *Structural Representations of Musical Pitch*, in: Diana Deutsch, *The Psychology of Music*, Orlando 1982, S. 343–390.

Untersuchungen zur metrischen Kohärenz

VON ANJA FLEISCHER

Der folgende Beitrag diskutiert ein Beschreibungsmodell für metrische Strukturen in Musikwerken, das eine Definition des Begriffs *metrische Kohärenz* gestattet. Dieser Begriff bildet ein Maß für die »Metrität« eines Werks. Anhand von computergestützten Analysen ausgewählter Beispiele aus der Musikliteratur soll die Erklärungskraft des Begriffs dargestellt werden.

1. Die innere metrische Struktur

»Innerhalb der auf dem Taktprinzip beruhenden Musik versteht man unter Metrum im allgemeinen eine auf qualitativer Abstufung gleichgroßer Zeiteile beruhende, musikalisch wirksame Ordnung oder Maßeinheit. ... Die Frage nach den Grundlagen und Prinzipien solcher Ordnungsgefüge gehört zu den meist umstrittenen der Theorie und bildet ein Kernproblem der Analyse. Die Art des Zusammenhangs metrischer Bildungen mit anderen musikalischen Faktoren wie Rhythmus, Tempo ... wird verschieden beurteilt.«¹

Die *RUBATO-Software für Musikalische Analyse und Performance*² untersucht die zeitliche Struktur einer Partitur durch Ermittlung von Regularitäten in der Aufeinanderfolge der Noten. Die Frage nach den Prinzipien des metrischen Ordnungsgefüges wird somit auf die Frage nach möglichen Ordnungsgefügen der *zeitlichen* Struktur fokussiert. Auf diese Weise wird die *innere metrische Struktur* eines Musikwerks ermittelt. Diese innere metrische Analyse berücksichtigt ausschließlich die in ein Taktraster eingesetzten Noten eines Stückes, nicht jedoch die mit dem äußeren Taktraster gegebenen Informationen zur Taktakzentstruktur. Die in der Theorie bisher ungelösten Probleme der Wechselwirkung etwa mit melodischen, harmonischen u. ä. Ereignissen werden durch die Beschränkung auf die zeitliche Aufeinanderfolge der Noten zunächst ausgeblendet.

Das mathematische Modell der metrischen Analyse, das dem Analysetool der *RUBATO-Software* zugrunde liegt, soll hier nur in seinen Grundzügen skizziert werden.³ Das Modell basiert auf der Ermittlung von Regularitäten in den Einsatzzeiten der Noten eines Stückes, d. h. denjenigen Zeitpunkten der Partitur, an denen eine Note beginnt. Die Regularitäten werden durch die »inneren lokalen Metren« beschrieben:

1 Frieder Zaminer, Artikel *Metrum*, in: *Riemann Sachlexikon Musik*, hg. v. Willibald Gurlitt u. Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1967, S. 568.

2 Zur konzeptuellen Beschreibung dieser Software vgl. Anja Fleischer/Guerino Mazzola/Thomas Noll, *Computergestützte Musiktheorie*, *Musiktheorie* 4 (2000), S. 314–325.

3 Für eine ausführliche Darstellung vgl. a. a. O. u. Anja Fleischer, *Die analytische Interpretation. Schritte zur Erschließung eines Forschungsfeldes am Beispiel der Metrik*, Diss. Humboldt-Universität, Berlin 2002.

Alle Einsatzzeiten von Noten, die in einem gleichen Abstand zueinander stehen, bilden ein inneres lokales Metrum. Auf der Grundlage der Bestimmung *aller* inneren lokalen Metren eines Stücks wird für jede Note das »innere metrische Gewicht« definiert. Dieses liefert ein Maß dafür, an wie vielen der inneren lokalen Metren eine bestimmte Note beteiligt ist. Das Stück wird sozusagen wie eine Komposition für Metronome beschrieben, die mit unterschiedlichen Phasen und Perioden »ticken«. Eine Note erhält dann ein hohes metrisches Gewicht, wenn besonders viele Metronome zum Zeitpunkt ihrer Einsatzzeit ticken. Das Gewicht berechnet sich als mit p gewichtete Summe über die Länge aller lokalen Metren, an denen die Note beteiligt ist, wobei die Länge die um Eins reduzierte Anzahl der am lokalen Metrum beteiligten Einsatzzeiten bezeichnet.⁴

Das metrische Gewicht einer Einsatzzeit ist ein mathematisch wohldefiniertes Objekt, zu dem es keinen aus der Musiktheorie stammenden deckungsgleichen Begriff gibt. Es stellt ein Maß für die Inzidenzen der lokalen Metren dar. Der Terminus »Gewicht« legt eine Analogie zu »schweren« und »leichten« Taktzeiten nahe. Jedoch müßte seine musiktheoretische Bedeutung erst im einzelnen Fall ermittelt werden. Allerdings erwächst eine gewisse Berechtigung dieses Begriffs aus der Bestimmung metrischer Strukturen durch Lerdahl und Jackendoff.⁵ Im Gegensatz zur – durch das innere metrische Gewicht beschriebenen – »inneren metrischen Struktur« bezieht sich die von ihnen gegebene Definition metrischer Strukturen auf die »äußere metrische Struktur«, welche die metrische Hierarchie des Stückes unabhängig von der tatsächlichen Verteilung der Noten unter Berücksichtigung der Taktart bezeichnet. Lerdahl und Jackendoff erklären Taktakzente aus dem Zusammentreffen von speziellen ineinander eingebetteten »Pulsen« bzw. »sequences of beats.«⁶ Ähnlich wie die lokalen Metren⁷ ist eine »schwere« Einsatzzeit durch eine Beteiligung an vielen Pulsen gekennzeichnet. Insofern wird auch hier der Taktakzent durch Inzidenzen von Pulsen strukturell begründet.

Durch die Gegenüberstellung von innerer und äußerer metrischer Struktur können Aussagen über die Metrizität von Musikstücken getroffen werden.

2. Metrische Kohärenz

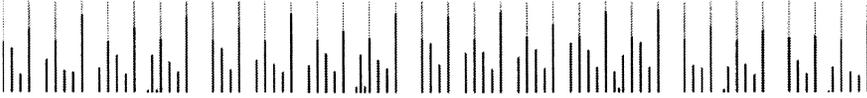
Da das innere metrische Gewicht keine Informationen über Taktart und Taktstriche enthält, dürfte eine unmittelbare Beziehung zur äußeren metrischen Struktur nicht zu erwarten sein. Um so mehr erstaunt es, daß eine solche Beziehung bei der empirischen Arbeit mit *RUBATO* in vielen Fällen erkennbar wird.

4 Sei $m_{k,d,l} = \{s + kd, k = 0, \dots, l\}$ ein lokales Metrum, beginnend mit der Einsatzzeit s , mit Periode d und Länge l . Betrachtet werden nur maximale lokale Metren. Das lokale Metrum $m_{k,d,l}$ ist maximal, wenn kein lokales Metrum $m_{k',d',l'}$ existiert, welches $m_{k,d,l}$ umfaßt. Das Gewicht $g(m_{k,d,l})$ des Metrums $m_{k,d,l}$ ist durch $g(m_{k,d,l}) = l^p$ definiert. Das Gewicht $G(E)$ der Einsatzzeit E eines Stückes wird berechnet als die Summe über die Gewichte $g(m_{k,d,l})$ aller maximalen lokalen Metren $m_{k,d,l}$, welche E enthalten.

5 Fred Lerdahl/Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge Mass. (MIT Press) 1983.

6 A. a. O., S. 18.

7 Allerdings erwachsen die »sequences of beats« nicht wie die inneren lokalen Metren aus den Einsatzzeiten der Töne des Stückes.

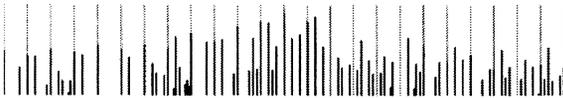


Bsp. 1, Metrisches Gewicht für *Tanzen und Springen* von Hans Leo Haßler (3/4-Takt)

Bsp. 1 zeigt die metrische Analyse des Madrigals *Tanzen und Springen* von Hans Leo Haßler (3/4-Takt).⁸ In der Grafik entspricht die horizontale Achse der Zeitachse. Ein Balken steht für eine im Stück erscheinende Note (an der entsprechenden Einsatzzeit). Das metrische Gewicht wird durch die Größe des Balkens angezeigt: je höher der Balken, um so höher ist das Gewicht. Die grauen Hintergrundlinien zeigen zur Orientierung die Taktstriche an.

Wie deutlich zu erkennen ist, erhält die Eins jeden Taktes das jeweils höchste metrische Gewicht, gefolgt von dem der zweiten und dritten Hauptzählzeit. Nebenzählzeiten, wie das sechste Achtel in Takt 6, erhalten gegenüber den Hauptzählzeiten ein wesentlich niedrigeres Gewicht. Auf der Ebene der Ganztaktes ist darüber hinaus sogar eine Zweitaktgliederung am höheren Gewicht der Eins jeden zweiten Taktes erkennbar.

Derart deutliche Korrespondenzen zwischen innerer und äußerer Metrik wie in Bsp. 1 sind jedoch keineswegs selbstverständlich. Die Sopranstimme des Kyrie II aus der Messe *Se la face ay pale* von Guillaume Dufay, die von Diether de la Motte als »Musik ohne persönliches Profil, flüchtig, ohne greifbare Gestalt«⁹ charakterisiert und der Varietas-Technik zugeordnet wurde, führt zu einem metrischen Gewicht anderen Gepräges.



Bsp. 2, Metrisches Gewicht für die Sopranstimme des Kyrie II aus der Messe *Se la face ay pale* von Dufay

Das in Bsp. 2 angegebene Gewicht (die Taktlinien entsprechen den von de la Motte eingezeichneten Takten¹⁰) läßt keine Periodizität erkennen und damit auch keine Korrespondenz zu den eingezeichneten Takteinteilungen (auch zu anderen möglichen Einteilungen bestehen keine Korrespondenzen). Diese Musik ist deutlich weniger taktgebunden als das zuvor diskutierte Madrigal von Haßler.

»Metrische Kohärenz« eines Musikstückes wird, wie an den beiden Beispielen demonstriert, durch den Vergleich von innerer und äußerer metrischer Struktur ermittelt. Sie liegt vor, wenn eine Korrespondenz zwischen beidem festgestellt werden kann. Dies setzt zum einen die Ausprägung von Regularität im metrischen Gewicht voraus, zum andern die Beziehung dieser Regularität zur Taktperiodik. Diese Korre-

8 In diesem wie in allen folgenden Beispielen gilt für den Gewichtungparameter der Analyse immer $p=2$.

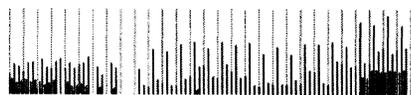
9 Diether de la Motte, *Kontrapunkt*, Kassel 1981, S. 31.

10 A. a. O., S. 31.

spondenz kann wie in Bsp. 1 so ausgeprägt sein, daß eine deutliche Übereinstimmung mit der Taktakzenthierarchie erkennbar wird. Eine andere Art von Korrespondenz liegt dagegen vor, wenn die Regularitäten des metrischen Gewichtes zwar in Phase mit den Taktgrenzen liegen, jedoch nicht mit den Akzentverteilungen des äußeren Taktmetrums übereinstimmen. Ein Beispiel dafür liefert eine Passage aus dem ersten Satz der zweiten Sinfonie von Brahms.

Bsp. 3, Johannes Brahms, 2. Sinfonie, Streichergruppe, 1. Satz, T. 136 ff.

Das Notenbeispiel in Bsp. 3 zeigt in den Violinen, Celli und Bässen eine motivische Gestaltung, die von David Epstein wie folgt charakterisiert wird: »Die melodischen Motive, die ihren Ursprung in den ersten Takten des Satzes haben, passen in das 3/4-Metrum. Sie klingen, als wären ihre Anfangstöne jeweils auf der ›Eins‹ des Taktes. So sind sie aber nicht notiert.«¹¹



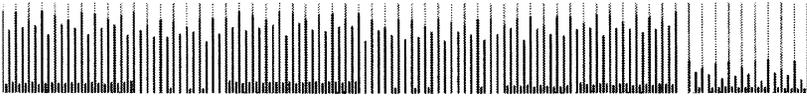
Bsp. 4, Metrisches Gewicht der T. 127–155 (Streichergruppe) aus dem 1. Satz der 2. Sinfonie von Johannes Brahms (3/4-Takt)

Das metrische Gewicht der Stimme von Violinen, Fagott, Cello und Baß läßt innerhalb des Kontextes der Takte 127–155 (siehe Abb. 4) eine Periodizität erkennen, die mit der Taktperiodik übereinstimmt, jedoch phasenverschoben ist. Das höchste metrische Gewicht jeden Taktes liegt von Takt 136 an immer auf dem zweiten Viertel des Taktes, eben jenes Viertels, das nach Epstein wie die Eins des Taktes klingt. Diesen Fall von metrischer Kohärenz bezeichnen wir als kohärenzstiftende Auftaktigkeit.

¹¹ David Epstein, *Brahms und die Mechanismen der Bewegung: die Komposition der Aufführung*, in: *Brahms Studien*, Bd. 10, hg. v. Martin Meyer, Hamburg 1994, S. 10.

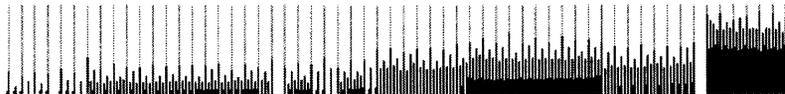
3. Metrische Kohärenz als Maß für Metrizität

Die je nach Epoche, Stil und Gattung differierenden Bindungen an ein gegebenes Taktschema führen zu der interessanten Frage, inwiefern die hier definierte metrische Kohärenz ein Maß für die Metrizität eines Werkes liefern kann.



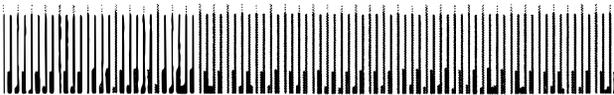
Bsp. 5, Metrisches Gewicht für *Adieu sweet Amarillis* von John Wilby (4/4-Takt)

Die Analyse eines Madrigals von Wilby in Bsp. 5 läßt – ähnlich wie in Bsp. 1 – eine Korrespondenz zwischen Gewicht und Taktakzenthierarchie (in diesem Fall des 4/4-Taktes) erkennen: Die höchsten Gewichte erhalten die Taktanfänge, gefolgt von den Halbtakten. Die Gewichte des zweiten und vierten Viertels sind deutlich geringer.



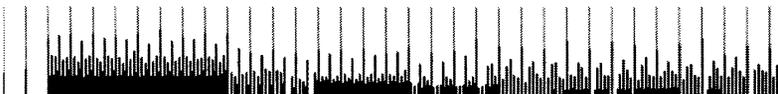
Bsp. 6, Ausschnitt aus der metrischen Analyse der Exposition des 1. Satzes der Sinfonie C-Dur KV 551 von Mozart (4/4-Takt)

Auch die Analyse der Exposition des ersten Satzes aus der Jupiter-Sinfonie von Mozart (Bsp. 6; dargestellt ist nur ein Ausschnitt) läßt metrische Kohärenz erkennen.



Bsp. 7, Metrisches Gewicht der Singstimme aus *O cessate di piagarmi* aus *Il Pompeo* von Alessandro Scarlatti (6/8-Takt)

Bsp. 7 zeigt ein Beispiel für den 6/8-Takt: Die höchste Schicht im metrischen Gewicht wird aus den Ganz- und Halbtakten gebildet, die anderen Zählzeiten erhalten ein deutlich geringeres Gewicht. Die innere metrische Struktur dieses Stückes im 6/8-Takt ist klar unterschieden von derjenigen des Madrigals von Haßler im 3/4-Takt.



Bsp. 8, Ausschnitt (T. 1–35) aus der metrischen Analyse der Exposition des ersten Satzes der 3. Sinfonie von Johannes Brahms (6/4-Takt)

Ein differenzierteres Gewicht im Sechser-Takt (in diesem Fall im 6/4-Takt) zeigt die 3. Sinfonie von Brahms (Bsp. 8): Neben der Trennung von Ganz- und Halbtakten

einerseits sowie den übrigen Hauptzählzeiten des zweiten, dritten, fünften und sechsten Viertels andererseits auf unterschiedlichen Ebenen ist eine deutlich niedrigere Schicht erkennbar, die von den Nebenzählzeiten gebildet wird.¹²

Die hier angeführten Beispiele belegen die angedeutete Tendenz,¹³ nach der diejenigen Werke, die als taktgebunden gelten, häufig durch metrische Kohärenz charakterisiert werden können. *Keine* metrische Kohärenz hingegen kennzeichnet solche Werke, auf die das Taktakzentschema keine Anwendung findet (Bsp. 2). Der Begriff der metrischen Kohärenz scheint ein sinnvolles Maß für die Metrizität eines Werkes zu liefern.

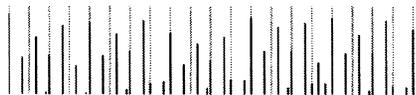
4. Metrische Besonderheiten der *Rheinischen Sinfonie* von Schumann

Aufschlußreich im Hinblick auf die metrische Organisation sind Werke, in denen sich eine *Diskrepanz* zwischen innerer und äußerer Metrik zeigt.



Bsp. 9, T. 1–20 der 1. Violinen des 1. Satzes der *Rheinischen* von Schumann

Das Thema des 1. Satzes der 3. Sinfonie von Schumann wird von Epstein wie folgt charakterisiert: »that the first six measures of the opening theme, in their metric organization and its reinforcement through orchestration, make unclear whether the music is to be perceived as 3/4 ... or 3/2. ... The two meters possible through this ambiguity are played upon throughout the movement, at times one version or the other explicit, at other times both possibilities implicit, as in the opening.«¹⁴ Die von Epstein beschriebene metrische Ambiguität des Themas (sowie des gesamten Satzes) resultiert aus einer Divergenz zwischen notierter und wahrgenommener Taktart. Als Ursache dieser Divergenz nennt Epstein die Synkopenbildungen an den Taktgrenzen zwischen Takt 1 und 2 (vgl. Bsp. 9), 3 und 4 sowie zwischen Takt 5 und 6.



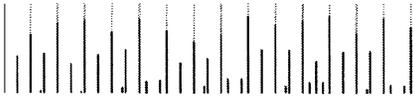
Bsp. 10, Das metrische Gewicht der T. 1–20 aus Bsp. 9

12 Die Schwärzungen im unteren Bildbereich gehen auf eng stehende Balken zurück, die erst in einer feineren Bildauflösung als einzelne Balken erkennbar werden.

13 Für weitere Beispiele vgl. Fleischer, *Die analytische Interpretation* (Anm. 3).

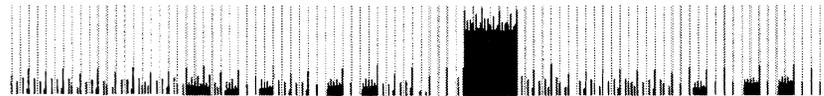
14 David Epstein, *Beyond Orpheus*, Oxford (Oxford University Press) 1987, S. 154.

Die metrische Analyse des Themas der ersten zwanzig Takte der 1. Violinen in Bsp. 10 läßt zunächst eine deutliche Regularität erkennen. Die erkennbare Zweier-Regelartigkeit jedoch gerät mit der äußeren Taktakzenthierarchie in Konflikt. Beispielsweise überragt in Takt 3 das Gewicht der dritten Zählzeit dasjenige der ersten. In diesem Fall korrespondiert die innere metrische Struktur *nicht* mit der äußeren, so daß nicht von metrischer Kohärenz gesprochen werden kann. Die innere metrische Analyse verdeutlicht eine Diskrepanz zwischen notiertem Takt und der metrischen Struktur der in diesen Takt hineinkomponierten Noten.



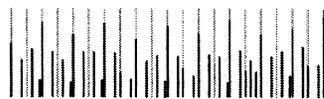
Bsp. 11, Das metrische Gewicht aus Bsp. 9, interpretiert im 2/2-Takt

Interpretiert man dasselbe Gewicht im 2/2-Takt wie in Bsp. 11 dargestellt, stellt sich metrische Kohärenz ein.



Bsp. 12, Ausschnitt aus dem metrischen Gewicht der 1. Violinen der gesamten Exposition (T. 1-92)

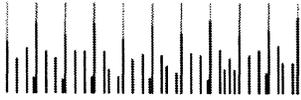
Die von Epstein genannte Ambiguität beschränkt sich nicht auf das erste Erscheinen des Themas. In Bsp. 12 ist ein Ausschnitt aus der Analyse der gesamten Exposition wiedergegeben. In diesem metrischen Gewicht fällt eine Zweitaktgliederung auf, erkennbar an dem höheren metrischen Gewicht des ersten Viertels jeden zweiten Taktes. Die metrischen Gewichte der ersten zwanzig Takte unterscheiden sich innerhalb dieses größer gewählten Kontextes von den Gewichten der isolierten Analyse in Bsp. 10. Für einen Vergleich gibt Bsp. 13 eine vergrößerte Darstellung.



Bsp. 13, Detailansicht der ersten 20 Takte von Bsp. 12

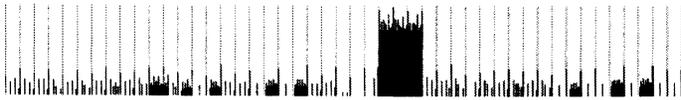
Die Zweierregularität des Gewichts der isolierten zwanzig Takte in Bsp. 10 führte zu Akzentverteilungen der inneren metrischen Analyse, die der des Taktmetrums beispielsweise in den Takten 3, 7, 8, 11 oder 15 des Themas widersprechen: In diesen Takten erhält eine andere Taktzeit als die Eins des 3/4-Taktes das jeweils höchste metrische Gewicht. Die Regularitäten des Gewichtes der gesamten Exposition in Bsp. 13 dagegen führen erst in Takt 16 zu einem Widerspruch mit der äußeren Taktmetrik: Die zweite Taktzeit erhält ein höheres Gewicht als die Eins. Die Interpretation in der Originaltaktart, wie in Bsp. 13 angegeben, ergibt somit einerseits eine Zweitakt-

gliederung, andererseits eine Verletzung der Taktmetrik in Takt 16. Die Interpretation dieses Gewichtes im 3/2-Takt in Bsp. 14 zeigt dagegen eine überzeugendere Variante.



Bsp. 14, Das metrische Gewicht von Bsp. 13, interpretiert im 3/2-Takt

Die Auswertung des Gewichts ergibt in dieser Taktinterpretation in keinem Takt einen Widerspruch: Die Eins erhält das jeweils höchste Gewicht. Die Interpretation im 3/2-Takt, wie sie von Epstein vorgeschlagen wird, erscheint daher am plausibelsten.



Bsp. 15, Ausschnitt aus dem metrischen Gewicht der 1. Violinen der gesamten Exposition (T. 1-92), interpretiert im 3/2-Takt

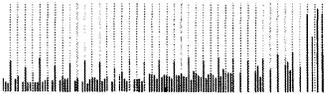
Auch die Interpretation des gesamten Gewichts der Exposition im 3/2-Takt ergibt eine überzeugende Strukturierung. Während bei der Interpretation in der Originaltaktart (Bsp. 12) die Eins nicht in allen Takten das höchste metrische Gewicht erhält (z. B. in den Takten 22, 26 oder 38), liegt in Bsp. 15 metrische Kohärenz vor: Die äußere Taktakzenthierarchie des 3/2-Taktes wird durch das metrische Gewicht respektiert. Epstein begründet die beobachtete Divergenz zwischen wahrgenommenem und notiertem Taktmetrum strukturell mit dem häufigen Auftreten von Synkopen an den Taktgrenzen. Gewiß stellen Synkopen ein Mittel des Komponierens ›gegen‹ den Takt dar. Ob statt der vorgezeichneten Taktart ein anderes Metrum impliziert wird und wenn ja, welches, kann jedoch nicht ohne die genaue Beschreibung der Beziehungen der Synkopen zu ihrem Kontext beschrieben werden. Die innere metrische Analyse erfaßt mit den lokalen Metren alle Regularitäten der Einsatzzeiten, in die die Synkopen eingebettet sind. Durch die Wahl des Kontextes der ersten zwanzig Takte des Themas ergab sich eine Zweier-Periodizität des metrischen Gewichts, welches nicht zur notierten Taktart korrespondiert. Unter Berücksichtigung der gesamten Exposition dagegen ergab der von Epstein vorgeschlagene 3/2-Takt eine kohärente metrische Struktur. Die unterschiedlichen Resultate verdeutlichen, wie entscheidend die Berücksichtigung des Kontextes, in den die Synkopen eingebettet sind, für die Ermittlung der inneren metrischen Struktur ist. Die diskutierten ›Uminterpretationen‹ der Taktart sollten dabei keineswegs als nötige ›Uminterpretationen‹ des Stücks verstanden werden, sie galten lediglich der anschaulichen Illustration der Periodizitäten der inneren metrischen Struktur. Die von Epstein diskutierte Diskrepanz zwischen wahrgenommener und notierter Taktart, die mit dem Modell zur inneren metrischen Analyse als Diskrepanz zwischen innerer und äußerer Metrik beschrieben werden

konnte, ist als wichtiges kompositorisches Mittel zu verstehen. Dieses Mittel wird von Epstein sogar als »an interesting kinship in musical thought between Schumann and his younger protégé, Brahms, who had to extend so many of these inclinations to their most complex reaches«¹⁵ bezeichnet.

5. Die 2. Sinfonie von Johannes Brahms

Die Werke von Brahms zeichnen sich durch besonders häufige rhythmisch-metrische Mehrdeutigkeiten aus. Solche wurden bereits von Schönberg,¹⁶ Frisch¹⁷ und Epstein¹⁸ erwähnt. Der folgende Abschnitt aus der Exposition der zweiten Sinfonie verdeutlicht, wie diese Mehrdeutigkeiten mit Hilfe der inneren metrischen Analyse beschrieben werden können.

Das metrische Gewicht der gesamten Exposition des ersten Satzes ist in drei Abschnitte unterschiedlicher Periodizitäten gegliedert, die in Bsp. 16, 17 und 20 einzeln dargestellt sind.



Bsp. 16, Ausschnitt aus dem metrischen Gewicht der Exposition des ersten Satzes der 2. Sinfonie von Johannes Brahms für die T. 1–43 (3/4-Takt)

Epstein charakterisiert den ersten Abschnitt (T. 1–43) als Eröffnung und Bewegung hin zu einem ersten strukturellen Schwerpunkt in Takt 44 und versteht ihn als dominanten »Upbeat« zum »Downbeat« in Takt 44.¹⁹ Die metrische Analyse zeigt, daß eine solche Deutung nicht nur aus der harmonischen Struktur erwächst, sondern auch durch die innere metrische Struktur gestützt wird, da die Periodizitäten des Gewichts der gesamten Exposition einen ersten Abschnitt (T. 1–43) von einem folgenden (ab T. 44) deutlich abgrenzen (vgl. Bsp. 17). Der erste Abschnitt ist durch eine Zweitaktgruppierung charakterisiert, erkennbar am höheren metrischen Gewicht der ersten Zählzeit in jedem zweiten Takt. Es liegt metrische Kohärenz vor. Die Zweitaktgruppierung gibt darüber hinaus eine Antwort auf die von Epstein aufgeworfene Frage, welcher der beiden Takte des Eingangsmotivs den strukturellen Schwerpunkt liefert. Aus harmonischer Sicht ergibt sich laut Epstein eine nicht zu entscheidende Mehrdeutigkeit, ob der jeweils erste oder zweite Takt den »Downbeat« darstellt.²⁰ Aus der Sicht der inneren metrischen Struktur kann dies jedoch zugunsten des zweiten Taktes

15 A. a. O., S. 157.

16 Arnold Schönberg, *Brahms der Fortschrittliche*, in: ders., *Stil und Gedanke* (Gesammelte Schriften, Bd. 1), hg. v. Ivan Vojtech, Frankfurt a. M. 1976.

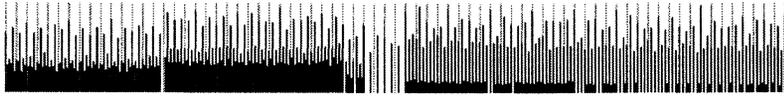
17 Walter Frisch, *The shifting barline. Metrical displacement in Brahms*, in: *Brahms Studies*, hg. v. George S. Bozarth, Oxford (Clarendon Press) 1990, S. 139–163.

18 David Epstein, *Beyond Orpheus* (Anm. 14).

19 A. a. O., S. 162 f.

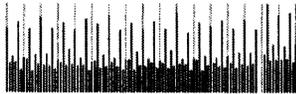
20 A. a. O., S. 165.

entschieden werden; dies wiederum korrespondiert mit Epsteins Vorschlag zur musikalischen Interpretation dieser Passage, den zweiten Takt als »Downbeat« zu spielen.²¹



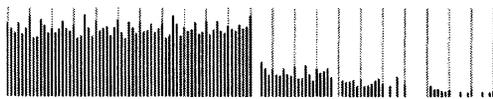
Bsp. 17, Ausschnitt aus dem metrischen Gewicht der Exposition des 1. Satzes der 2. Sinfonie von Johannes Brahms für die T. 44–117 (3/4-Takt)

Der zweite in Bsp. 17 dargestellte Abschnitt des metrischen Gewichts ist durch eine gänzlich andere Periodizität als der erste Abschnitt charakterisiert. Diese läßt eine Schichtenbildung erkennen, die nicht mit dem Dreiertakt des äußeren Metrums korrespondiert. Zur Verdeutlichung ist in Bsp. 18 eine Detaildarstellung angegeben:



Bsp. 18, Detaildarstellung der T. 44 ff. von Bsp. 17

Das metrische Gewicht ist in diesem Abschnitt durch eine Zweierregularität innerhalb eines 3/4-Taktes gekennzeichnet, die eine Interpretation als 4/4-Takt nahelegt. Es liegt daher, anders als im ersten Abschnitt, keine metrische Kohärenz vor. In der Mitte von Bsp. 17 sowie am Ende von Bsp. 16 sind mehrere Abschnitte des Gewichtes zu erkennen, die aus einer Folge von Einsatzzeiten im Abstand von einer halben Note bestehen. Es handelt sich hierbei um die Takte 42–43, die Überleitung zum Thema der Violinen in Takt 44, sowie die Takte 78–81, die Überleitung zum Seitenthema in *fis-moll*. Die in halben Noten fortschreitende Hemiolenbildung dieser Takte, welche den Dreiertakt »verschleiert«, beeinflusst das metrische Gewicht dieses dazwischenliegenden Abschnitts in hohem Maße. Dies verdeutlicht die Auswirkung der »gegen den Takt« komponierten Hemiolen auf ihre Umgebung. Durch das Studium der metrischen Verhältnisse des Abschnittes *zwischen* diesen beiden Hemiolenfiguren (T. 44–77) lassen sich weitere metrische Charakteristika des Satzes ermitteln.

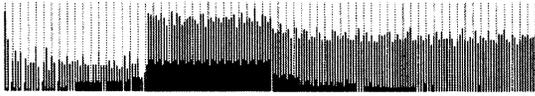


Bsp. 19, Metrisches Gewicht der Celli und Bässe in den T. 44–77

Beispielsweise ergibt die in Bsp. 19 dargestellte innere metrische Analyse der Celli und Bässe für die Takte 44–77 durch die hohen Gewichte auf dem ersten und vierten Achtel des Taktes eine Korrespondenz zu einem 6/8-Takt, obwohl ein 3/4-Metrum

²¹ A. a. O., S. 177.

notiert ist. Auch dieses Resultat korrespondiert mit einer Beobachtung Epsteins, der in diesem Abschnitt eine Ambiguität zwischen 6/8- und 3/4-Metrum sieht.²²

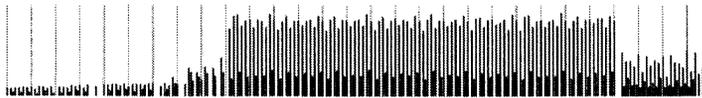


Bsp. 20, Ausschnitt aus dem metrischen Gewicht der Exposition des 1. Satzes der 2. Sinfonie von Johannes Brahms für die T. 118–186

Der dritte und letzte Abschnitt (T. 118–186) im metrischen Gewicht der gesamten Exposition (Bsp. 20) läßt zwar eine Schichtung in die schweren Haupt- und leichten Nebenzählzeiten erkennen, darüber hinaus jedoch ist die höchste Schicht der Hauptzählzeiten in sich nicht regulär strukturiert. Auch in diesem Abschnitt liegt daher keine metrische Kohärenz vor. Anders als in den ersten beiden Abschnitten gestattet die höchste Schicht keine Bestimmung einer Periodizität, sei es im Dreier- oder Vierer-Metrum.

Die bereits in Bsp. 3 angegebene Passage ist Teil dieses Abschnitts. Sie wird in der Gesamtheit aller Stimmgruppen von Frisch als »massive canonic and metrically disorienting episode«²³ und von Epstein als »Meer von rhythmischer und metrischer Ungewißheit«²⁴ charakterisiert. Besonders die Stimme der Bratschen (in der Gesamtpartitur durch die Klarinetten und Hörner verstärkt) sei hierfür verantwortlich: Laut Epstein »nivellieren die scheinbar nie endenden Hörnersynkopen jegliches Gefühl für einen Schwerpunkt«.²⁵

Bsp. 21 zeigt, neben dem bereits diskutierten Gewicht dieser Passage ohne die synkopierte Stimme der Bratschen, Klarinetten und Hörner in Bsp. 4, das metrische Gewicht aller Instrumente dieser Passage.



Bsp. 21, Metrisches Gewicht der T. 127–155 für alle Instrumente

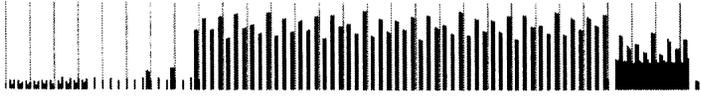
Die Regularitäten der Takte 136–152 lassen aufgrund der höheren Gewichte auf dem dritten und vierten Achtel sowie auf dem ersten und sechsten Achtel eines jeden Taktes keine Korrespondenz mit einem Taktakzentschema erkennen. Die isolierte Analyse der Hörnersynkopen in Bsp. 21 zeigt den Einfluß dieser Instrumente auf das metrische Gesamtgefüge des Abschnitts.

22 A. a. O., S. 166.

23 Walter Frisch, *The shifting barline* (Anm. 17), S. 155.

24 Epstein, *Brahms und die Mechanismen der Bewegung* (Anm. 11), S. 10.

25 A. a. O.



Bsp. 22, Metrisches Gewicht der T. 127–155 für Klarinette, Horn und Bratsche

Jeweils hohe und fast identische Gewichte fallen auf das dritte und vierte Sechzehntel, ebenso auf das siebte und achte Sechzehntel sowie auf das elfte und zwölfte Sechzehntel eines jeden Taktes. Die Gewichte der jeweils aufeinanderfolgenden Zweiergruppen von Sechzehnteln unterliegen des weiteren einer Zweierregularität, so daß die metrischen Verhältnisse zwischen diesen Zweiergruppen jeweils taktweise wechseln. Insgesamt läßt sich auf diese Weise keine Interpretation bezüglich eines Taktschemas für die Passage finden. Die ›metrically disorienting episode‹ wird durch das innere metrische Gewicht als ein Fehlen von Regularität im Sinne einer möglichen Taktakzenthierarchie adäquat beschrieben.

Die Analyse der Exposition aus dem ersten Satz ließ – hinsichtlich der inneren metrischen Organisation – eine Teilung in drei Abschnitte erkennen, die sich durch die An- bzw. Abwesenheit von Periodizitäten sowie die Art der Periodizität voneinander unterscheiden. Durch die Bildung kleinerer Abschnitte bzw. durch die Analyse einzelner Stimmgruppen konnten unterschiedliche Regularitäten in den metrischen Gewichten ermittelt werden; diese verdeutlichen, welche unterschiedlichen kompositorischen Schichten durch ein komplexes Zusammenspiel zur metrischen Gesamtkomposition beitragen.

Die Analyse von Teilen der Jupiter-Sinfonie von Mozart²⁶ hingegen ließ auch in Abschnittsbildungen und einzelnen Instrumentengruppen häufig ähnliche Periodizitäten in den zugehörigen metrischen Gewichten erkennen, die sich jeweils durch metrische Kohärenz auszeichnen. In den metrischen Analysen der Sinfonien von Brahms²⁷ dagegen waren einzelne Stimmgruppen häufig durch sehr unterschiedliche metrische Charakteristika gekennzeichnet, die oft nicht zu einer metrischen Kohärenz führten. Das von Epstein angeführte »anomale Gegenüberstellen und Gegenbalancieren von Elementen«,²⁸ welches »nicht nur die Mittel für die Vorwärtsbewegung in die Musik einbaut, sondern auch die Mittel für deren Steuerung, Einteilung und endgültige Auflösung«,²⁹ aber auch »Inkongruenz und ... Dissynchronismus, welche auf so vielen Ebenen ... zu einem permanenten Ungleichgewicht und Gegenbalancieren von Kräften«³⁰ führen, konnten in der Auswertung der inneren metrischen Analyse der Sinfonien von Brahms daher als Gegenbalancieren unterschiedlicher metrischer Periodizitäten von Stimmgruppen und Abschnitten beschrieben werden.

26 Vgl. Fleischer, *Die analytische Interpretation* (Anm. 3).

27 Vgl. a. a. O., Kapitel 3.

28 Epstein, *Brahms und die Mechanismen der Bewegung* (Anm. 11), S. 12.

29 A. a. O., S. 12.

30 A. a. O., S. 12.

Sektion 9

20. Jahrhundert II

Experimentelle Musik analysieren

VON M. J. GRANT

Die Partitur zu dem Cellostück *ein Klang* (1999) von Antoine Beuger besteht aus folgendem Text:

»ein flageolett

drei bogenstriche:

langsam – ein sehr leiser ton
sehr langsam – ein kaum hörbarer ton
sehr sehr langsam – kein ton mehr

viel zeit nach jedem strich«

Zeitgleich zu diesem Vortrag fand auf dem Dresdner Kongreß ein Vortrag zum Thema »Reduktionsprinzip als analytische Methode« statt.¹ Als analytisches Verfahren ist ein Reduktionsverfahren meistens äußerst sinnvoll; denn analysiert werden normalerweise nur komplexe Gegenstände, mit dem Ziel, genauer festlegen zu können, von welchen Strukturen sie getragen werden bzw. was hinter ihnen steckt – so verwendet auch Paul Klee in seinen Vorlesungen zur bildenden Kunst dieses für die Musiktheorie typische Verfahren.² Was aber steckt in dem Stück von Antoine Beuger, das ich eingangs vorgestellt habe? Keine thematische Entwicklung, kein goldener Schnitt, keine »pitch class sets«, keine numerischen Hinweise auf den Geburtstag der Kusine der Freundin des Komponisten. Was analysieren wir in diesem Fall? Und wozu?

Daß ich in diesem Zusammenhang überhaupt das »Reduktionsprinzip« erwähne, ist wichtiger, als es zunächst erscheint, denn bei Heinrich Schenker und anderen bezieht sich die Reduktion auf die Festlegung und Analyse der tonalen Makrostruktur eines Stückes. Dieses Verfahren hängt direkt mit den formalen Eigenschaften der untersuchten Musik zusammen: eine Form, die musikalisches Material in der Zeit verarbeitet und variiert bzw. entwickelt. Das gilt natürlich nicht nur für die tonale oder thematisch gebundene Musik. Spuren von diesem Umgang mit der Form sind auch in vielen Stücken der neuen Musik zu finden und sind oft seitens der Komponisten erwünscht. Bei der experimentellen Musik ist es aber anders. Auf eine Definition des Begriffs »experimentelle Musik« muß hier verzichtet werden. Als Ausgangsthese zur Erarbeitung einer solchen Definition läßt sich aber behaupten, daß die experimen-

1 Dieser Aufsatz ist eine leicht veränderte Fassung des in Dresden gehaltenen Vortrags. An dieser Stelle sei Deniza Popova und Wolfgang Fuhrmann herzlich gedankt für ihre Hilfe bei der sprachlichen Überprüfung des Textes.

2 Vgl. Paul Klee, *Form- und Gestaltungslehre*, Bd. I: *Das bildende Denken*, Basel/Stuttgart 1956.

telle Musik eine andere Art von Basisstruktur benutzt, eine Struktur, die man als *Dynamik zwischen Makrostruktur und Mikrostruktur* beschreiben könnte. Bei diesem allgemeinen Strukturverhältnis ist die Makrostruktur keineswegs wichtiger als die Mikrostruktur. In der Tat hat die Makrostruktur vielmehr die Funktion, die Aufmerksamkeit auf die Mikrostruktur zu lenken, weshalb die Makrostruktur selbst – wie im oben erwähnten Stück von Antoine Beuger – oft scheinbar einfach ist. Deshalb ist es auch keineswegs übertrieben, selbst bei Stücken, die nur aus sehr wenigen Ereignissen bestehen, von »Struktur« zu sprechen. In dem eingangs zitierten Werk *ein Klang* stellt beispielsweise jeder einzelne Bogenstrich eine Struktur dar und zwar eine Klangstruktur. Die genaue Darstellung dieser Strukturen – quasi für sich – innerhalb des kontextschaffenden Rahmens einer Komposition bzw. einer Aufführung erzeugt weitere strukturelle Beziehungen: zwischen den Klängen selbst, zwischen den Klängen und den Pausen, zwischen diesen leisen Klängen und ihrer Umwelt. Eine andere Makrostruktur – z. B. das Auftreten ganz verschiedener Klänge – würde unsere Wahrnehmung der Mikrostrukturen erheblich verändern. Ebenso verändert die Art der Mikrostruktur unsere Wahrnehmung der Makrostruktur: Zwischen Pausen und lauten Klängen entsteht beispielsweise eine ganz andere Spannung als zwischen Pausen und Klängen, die fast an der Schwelle zur Unhörbarkeit sind.

Das Analysieren solcher Mikrostrukturen erzeugt große Probleme für die Musiktheorie; denn es mangelt auf dem Gebiet der Klänge und Geräusche noch immer an einer systematischen Erforschung, die zu einer anwendbaren Kategorisierung führen könnte.³ Da die Wirkung von Klängen sich keineswegs auf Eigenschaften wie Tonhöhe und Dauer beschränkt, sondern auch mit Oktavlage, Lautstärke, spektraler Zusammensetzung und Kontext zusammenhängt, wird eine solche Kategorisierung keineswegs einfach sein. Sogar eine Beschreibung dieser Faktoren anhand eines analytischen Beispiels würde den Rahmen dieses Vortrags bereits sprengen. Statt dessen werde ich mich hier auf zwei andere typische Eigenschaften der experimentellen Musik konzentrieren, die auch zu Problemen der musikalischen Analyse führen: das Analysieren von Musik mit zufallsbestimmten Parametern und das Analysieren von Stücken mit umweltbeeinflussten Parametern. Das häufige Vorkommen des Substantivs *Analysieren* statt *Analyse* in diesem Text ist kein grammatikalisches Versehen, sondern der Versuch, über den Zweck von Musikanalyse im allgemeinen und nicht nur im Sonderfall experimenteller Kompositionen nachzudenken.

1. Das Analysieren von Musik mit zufallsbestimmten Parametern

Unter »Musik mit zufallsbestimmten Parametern« verstehe ich Stücke, in denen bestimmte Parameter (z. B. Anzahl oder Art der Ereignisse, oder die Reihenfolge der Ereignisse) erst bei einer Aufführung genau definiert werden.

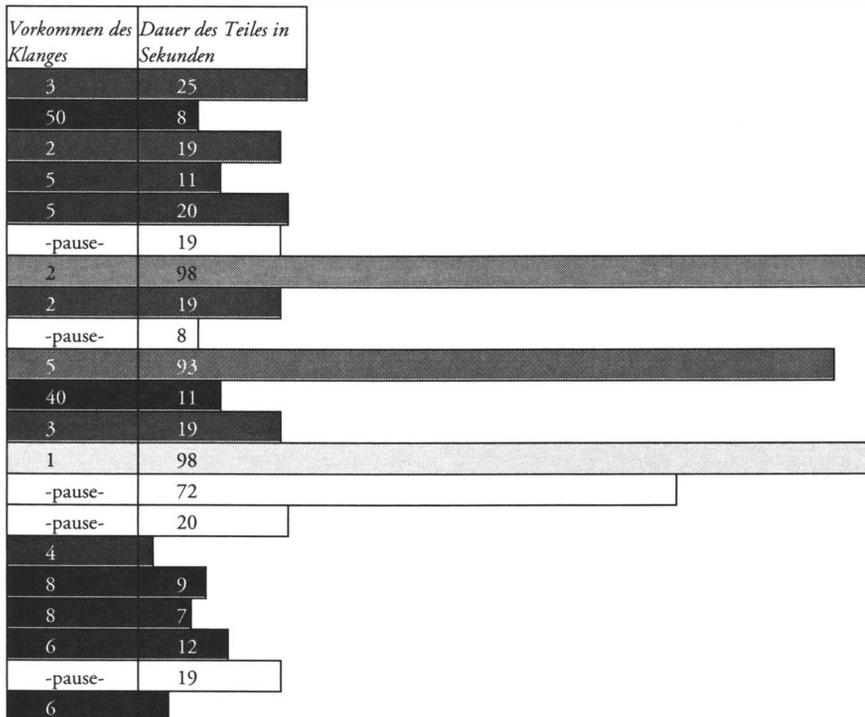
3 Die Arbeit von Pierre Schaeffer – vor allem sein Hauptwerk *Traité des objets musicaux* (Paris 1966) – ist der erste Versuch einer solchen Katalogisierung, der aber bislang nicht weitergeführt wurde.

Seit es Musik gibt, in der der genaue Ablauf erst bei der Aufführung festgelegt wird, gibt es auch Versuche, diese Stücke zu analysieren. Zwei Kompositionen – das elfte Klavierstück von Karlheinz Stockhausen und die dritte Klaviersonate von Pierre Boulez – haben durch die Vielzahl der analytischen Untersuchungen schon fast kanonischen Status bekommen. Äußerst aussagekräftig ist dabei die Tatsache, daß bei einem Großteil dieser Analysen das Stück von Boulez (wo nur bestimmte Abfolgen gestattet sind) tendenziell besser bewertet wird als das von Stockhausen (wo die Großform viel offener ist: Jede der neunzehn dargestellten Gruppen kann zu einer anderen führen). Mit anderen Worten: Genau da, wo die Makrostruktur zugunsten der Mikrostruktur geschwächt wird, haben Analytiker Probleme.

Die formalen Konsequenzen der Arbeit mit Zufallsverfahren hängen natürlich von der Art des Verfahrens und vom Zeitpunkt ihrer Durchführung ab, also davon, ob der Zufall während des Kompositionsprozesses oder in Vorbereitung einer Aufführung oder während der Aufführung selbst zum Einsatz kommen soll. Im allgemeinen läßt sich aber sagen, daß Zufallsverfahren die Kompositionsmethode *par excellence* sind, durch die man gezielt eine nicht-gezielte Struktur erzeugen kann. Diese Art von Struktur ist äußerst charakteristisch für die experimentelle Musik. Um musiktheoretische Aussagen über die experimentelle Musik zu ermöglichen, macht es daher Sinn, Stücke zu analysieren, deren Makrostruktur von Aufführung zu Aufführung verschieden ist. Es bleibt dann die Frage, wo der richtige Ansatz für eine Analyse dieser Struktur liegen könnte. Wenn man zum Beispiel davon ausgeht, daß die Strukturen solcher Musikstücke eher einen kunstphilosophischen Sinn haben, würde es ausreichen, von dieser Ebene aus zu diskutieren. Ein markantes Beispiel hierfür sind die meisten Diskussionen um die Chance-Stücke von John Cage. Wenn wir aber akzeptieren, daß der Umgang mit zufallsbestimmten Parametern inzwischen eine ganz normale Methode der experimentellen Komponierweise ist, sollte man die daraus resultierende Struktur genauso analysieren können wie bei anderer Musik. Letztendlich ist die Benutzung von Zufallsverfahren heutzutage eher als Technik denn als Philosophie zu betrachten, wobei sie sowohl Technik als auch Philosophie sein kann. Es geht daher darum, die Eigenschaften solcher Strukturen unter die Lupe zu nehmen. Bei Stücken, in denen einige Parameter von Aufführung zu Aufführung anders sind, muß man natürlich vorher eine Version des Stückes definieren. Und allein dadurch, daß man die Wechselbeziehungen von festen und zufallsbestimmten Parametern in jedem einzelnen Stück untersucht, kann man etwas über die strukturelle Rolle dieser Parameter sagen.

In dem Stück *sum1999mer* für Violine von Stephanie Schweiger werden fast alle Zeitparameter vom Musiker durch Zufallsverfahren festgelegt: die Anzahl der Teile in der Aufführung, die Dauer der Teile, die Art der Spielweise pro Teil und die Anzahl der Wiederholung des einzelnen Klangs innerhalb eines Teiles. Zusätzlich beschreibt die Partitur die möglichen Tonhöhen für bestimmte Klänge und die möglichen Spielweisen, die eher als ungewöhnlich bezeichnet werden können. Bei jeder Aufführung muß es Teile geben, die klingen, und Teile, in denen pausiert wird; welche Teile durch Pausen belegt sind, wird mit Hilfe eines Würfels bestimmt, d. h. mindestens jeder sechste Teil ist durch eine Pause gefüllt.

Bei diesem Stück ist es bemerkenswert, daß die äußerst genau notierten Anweisungen, aus denen die Partitur fast ausschließlich besteht, sich in erster Linie auf die Vorbereitung der aufzuführenden Version beziehen. Die komplexen Wechselbeziehungen, die hier vorkommen, kann man nur in den Griff bekommen, indem man selbst eine Version des Stückes herstellt. Insofern lernt man durch den Prozeß des Analysierens nicht nur das Stück selbst kennen, sondern erfährt darüber hinaus, wie die verschiedenen Parameter des Stückes sich gegenseitig beeinflussen. Die Herstellung der Spielpartitur wirkt auch in einer ganz bestimmten Weise auf den Ausführenden. Er wird aufgefordert, für ihn persönlich wichtige Zahlen auf Karten aufzuschreiben – etwa Geburtstage oder ähnliches; diese Zahlen formen dann das Repertoire für die Zeitstruktur des Stückes. D. h. auch, daß die Spezifik des Werks, die auch im Titel des Stückes festgelegt ist – »1999« –, für jeden Ausführenden auf eine ganz persönliche Art und Weise zu spüren sein wird. Solche komplexen und nicht immer durch alle Beteiligten gleichzeitig nachvollziehbaren Beziehungen sind typisch für experimentelle Musik.



Graphische Darstellung der Zeitparameter der Version von *sum1999mer* für Violine von Stephanie Schweiger.⁴ Die zweite Spalte zeigt proportional die Dauer an; die Schattierungen repräsentieren die vertikale Densität des Teils (= Einsatzabstand zwischen Klängen, ausgehend von der Länge jedes einzelnen Teils).

4 Erstellt von M. J. Grant am 20.05.2001.

Das Faszinierende an der Arbeit mit derartigen Partituren ist auch, zu beobachten, wie das Stück gleichsam unabsichtlich seine Form findet. An der hier abgebildeten graphischen Darstellung der Zeitparameter zu der von mir erstellten Version läßt sich ablesen, daß genau in der Mitte die längsten Teile und am Ende die kürzesten stehen. Wenn man nicht wüßte, daß diese Form rein zufällig also doch zustande gekommen ist, könnte man ganz leicht auf die Idee kommen, eine informationstheoretische Untersuchung der Zeitstruktur durchführen zu wollen. Durch dieses Beispiel wird klar, daß genau da, wo kausale Beziehungen ausgeschlossen sind, die trotzdem auftretenden Beziehungen und Verwandtschaften um so auffälliger sind. Um es anders auszudrücken: Erst wenn man nachvollzogen hat, wie Zufallskonstellationen funktionieren – und damit meine ich die Dynamik, die zwischen dem Operator und dem Verfahren besteht –, läßt sich das ästhetische und strukturelle Umfeld solcher Methoden verstehen. Es ist eine Erfahrung, die *als* Erfahrung letztendlich viel mehr aussagt, als die in diesem Zusammenhang immer wieder erwähnte Aussage von Mallarmé »un coup de dés jamais n'abolira le hasard«. Ganz in der Cageschen Tradition möchte ich dazu folgende Anekdote anbieten:

Das erste Stück, das ich auf diese Art und Weise analysiert habe, war *cello / hören* (1997) von Kunsu Shim. Dieses Stück besteht aus insgesamt 45 Aktivitäten, die mit Hilfe von Zufallsverfahren vom Interpreten in zwei bis drei Gruppen aufgeteilt werden müssen. Um herauszufinden, ob es in meiner Version zwei oder drei Gruppen sein sollen, habe ich einfach eine Münze geworfen – das Ergebnis lautete: drei Teile. Die Anzahl von Aktivitäten pro Teil festzulegen, war aber mit der Münze allein natürlich nicht möglich. Die schnellste Methode schien mir, eine CD mit Werken Anton Weberns zu benutzen: mit 47 Tracks, also nur zwei zuviel, und mit der »Random Play«-Funktion hoffte ich, ohne allzu große Mühe eine Analyseversion des Stückes zu erstellen. Ich habe auf »Random Play« gedrückt: zuerst kam Track 3, danach Track 9. Ich war enttäuscht, weil die die Zahlen so niedrig waren und habe mich gefragt, ob die Funktion so programmiert war, daß es immer in so kleinen Schritten weitergeht. Um diese These zu testen, nicht aber um die Ereigniszahl des letzten Teils zu ermitteln – da sie sich sowieso aus der Subtraktion der anderen zwei Teile ergab –, drückte ich nochmals auf »Forward«. Der nächste Track war 33: genau die Zahl der Ereignisse im letzten Teil, denn $45 - 3 - 9 = 33$. Jetzt sehr neugierig, drückte ich nochmals auf »Forward« und es kam – rein zufällig – Nummer 45.

Nachdem ich mich wieder auf den Stuhl gesetzt hatte, von dem ich gefallen war, fing ich an, das Stück zu analysieren.

2. Das Analysieren von Stücken mit umweltbeeinflußten Parametern

Alle Kompositionen, die den Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen bilden, sind durch Partituren vermittelt. Dafür gibt es einen einfachen Grund: sie stammen alle aus dem Projekt *3 Jahre – 156 musikalische Ereignisse – 1 Skulptur*, das von dem Komponisten Carlo Inderhees konzipiert und organisiert wurde und das in der Zi-

onskirche in Berlin stattgefunden hat.⁵ Mehr als 150 Stücke von 32 Komponisten wurden im Rahmen dieses Projekts uraufgeführt. Es handelte sich ausschließlich um Solostücke mit einer Dauer von jeweils 10 Minuten. Zusammengenommen bieten die Partituren eine hervorragende Quelle für eine Studie zur experimentellen Komposition am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts; aber dennoch sieht man nur ein Teilbild. Diese Metapher benutze ich bewußt, denn in der abendländischen Tradition sind Musiktheoretiker und Musikwissenschaftler nach wie vor auf die visuelle Vermittlung von Musik durch eine Partitur angewiesen. Eine Partitur zu haben, löst aber nicht alle Probleme, die im Zusammenhang mit dem Analysieren experimenteller Musik vorkommen – Probleme, die für andere Bereiche der experimentellen Musik grundlegend sind, vor allem da, wo es keine geschriebene Form des Stückes gibt. Klanginstallationen sind nur ein Beispiel für die zentrale Rolle des Ortes und der Zeit in der Präsentation von experimenteller Musik. Noch komplexer wird es, wenn Ort und Zeit nicht festgelegt sind, aber trotzdem viel zu der Gestaltung der Musik beitragen, so daß wir auch hier beinahe von zufallsbestimmten Parametern sprechen könnten. Die Stücke aus dem Zionskirche-Projekt wurden oft speziell für diesen Ort geschrieben, nur wenige davon werden aber ausschließlich in diesem Kontext aufgeführt worden sein. Der Ort der Aufführung ist aber selten gleichgültig.

Das Stück *Heartbeat* (1998) von Craig Shepard existiert in verschiedenen Fassungen, u. a. als Solostück. Die Partitur des Solostückes lautet wie folgt:

*»Der/die Ausführende folgt so genau wie möglich dem eigenen Herzschlag. Während der klingenden Teile des Stückes macht die/der Ausführende mit dem Mund einen sehr leisen »t(i)«-Klang (wie in timber), einmal pro Herzschlag. Die Form des Stückes ist:
23 Schläge | 46 Schläge | 23 Schläge | 46 Schläge | 23 Schläge | 46 Schläge
| 23 Schläge | 46 Schläge | 23 Schläge |
Klang Stille Klang Stille Klang Stille«*

Von der Partitur ausgehend, ist die Makrostruktur dieses Stückes typisch für viele Kompositionen aus dem Zionskirche-Projekt: ein genauer, periodischer Wechsel zwischen Klangereignissen und Pausen. Was aber in der Partitur nicht steht, ist die hörbare Struktur, und diese kann – je nach Veranstaltungsort – völlig unterschiedlich sein. Denn die »t(i)«-Geräusche sind so leise, daß sie manchmal überhaupt nicht zu hören sind: Bei der Aufführung in der Zionskirche konnte man zwar die Klänge an den Lippenbewegungen des Ausführenden Christian Kesten sehen, aber nur selten waren sie tatsächlich akustisch wahrnehmbar. Umgekehrt war es in einem anderen Stück, *raum – zeit* für Posaune von Radu Malfatti.⁶ Die Zionskirche hat einen sehr langen Nachhall: Man hörte deshalb mehr Klänge, als eigentlich gespielt wurden, so daß viele Zuhörer überzeugt waren, es habe eine zusätzliche Klangquelle auf der ande-

5 Für weitere Informationen zu diesem Projekt vgl. etwa M. J. Grant, *Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vereint*, Neue Musikzeitung 2 (2000), S. 32.

6 *raum – zeit* ist eine Serie von Solostücken, die auch gleichzeitig aufgeführt werden können.

ren Seite des Kirchenschiffs gegeben. Bei der Aufführung von *Heartbeat* war sichtbar, daß die Klänge erzeugt wurden, auch wenn man sie nicht immer hören konnte. Bei der Aufführung von *raum – zeit* für Posaune war zu hören, daß auch in Momenten, in denen der Posaunist nicht spielte, trotzdem Klänge hörbar waren. Die Partituren von beiden Stücken geben keinerlei Hinweise dazu.

Von diesen Beispielen ausgehend möchte ich einige sehr wichtige Punkte hervorheben:

1. Bei experimenteller Musik geht es oftmals weniger um das Hören des Phänomens »Klang« als um die Konzentration auf das Phänomen des »Hörens« oder genauer: des »Zuhörens«. Dabei soll »Zuhören« hier nicht nur das Wahrnehmen von auditiven Ereignissen bedeuten, sondern der Begriff schließt auch – um nur drei Faktoren zu nennen – die visuelle Wahrnehmung, das Erwarten der auditiven Wahrnehmung und die räumlichen Verhältnisse der Klangquellen mit ein.
2. Diese Faktoren spitzen sich in den Pausen zu. Pausen spielen in der experimentellen Musik oft eine ebenso große Rolle wie Klänge und Geräusche, sie haben aber keineswegs immer dieselbe Funktion. Die Abwesenheit des Klangs ist in vielen Stücken genauso wichtig wie dessen Anwesenheit. In dem Stück von Craig Shepard gibt es beispielsweise zwei ganz verschiedene Arten von Klangabwesenheit: Erstens die in der Partitur vorgeschriebenen Pausen, die eine genaue Periodizität aufweisen und deshalb voraussehbar sind; und zweitens Klänge, die von Umweltgeräuschen oder raumakustischen Eigenschaften verdeckt sind. Im wissenschaftlichen Umgang mit experimenteller Musik fehlt nicht nur eine Theorie des Klangs, sondern ebenso notwendig wäre eine Theorie der Pausen.
3. In der traditionellen Analyse werden bestimmte semiotische Aspekte der Komposition oft als selbstverständliche Tatsachen behandelt – z. B., daß die Partitur (mit und ohne Hilfe der zugehörigen Skizzen) als autoritativ zu betrachten ist, also als Träger der Botschaft des Komponisten; und daß das Stück, welches sich darin entfaltet, gewissermaßen ein in sich geschlossenes System bildet, ähnlich einer Sprache oder vielmehr: einer Aussage in einer bestimmten Sprache. Daß eine solche Betrachtung bei der experimentellen Musik nur begrenzt Erfolg haben kann, hat mit der Tatsache zu tun, daß sie tendenziell nicht als ein solches System funktioniert. Das Analysieren ist aber dann um so mehr erforderlich, um feststellen zu können, worum es bei den jeweils zur Diskussion stehenden Stück eigentlich geht.

3. Analysieren – Wozu?

Die Analyse als Fach entwickelte sich einerseits aus der Musikkritik und andererseits – und das ist vielleicht wichtiger – als Teil der kompositionspädagogischen Theorie.⁷ Musikanalyse hatte daher die Aufgabe, eine schon existierende Tradition zu bestätigen bzw. fortzusetzen. Bis heute zeigt sich innerhalb des Faches die Tendenz, bestimmte

7 Historischer Überblick in: Ian Bent (Hg.), *Music Analysis in the Nineteenth Century*, Cambridge 1994.

Merkmale dieser Tradition als Voraussetzung für die eigene Vorgehensweise zu benutzen. Sogar die überwiegend graphische Darstellung der Ergebnisse folgt dem Beispiel der geschriebenen Tradition, mit dem Unterschied, daß man eine Analyse kaum auf-führen kann und deshalb selten so dynamisch erlebt, wie wenn man selbst analysiert. Das habe ich am Beispiel des oben eingefügten Tabellendiagramms zu meiner Version von *sum1999mer* zu zeigen versucht. Musikalische Analyse – und die mit ihr verbundenen Theorien – setzen meistens die Idee des autonomen Kunstwerks und des autonomen, nur auf sich selbst bezogenen musikalischen Materials voraus, das sich von seinem Kontext ebenso leicht isolieren läßt wie die Striche und Punkte, die es auf dem Papier darstellen. Experimentelle Musik markiert dagegen ein ganz anderes Verständnis von ›Material‹ und versucht, dieses Denken von Autonomie und absoluter Musik zu sprengen.

Spricht das jedoch nicht dagegen, experimentelle Musik auch systematisch zu untersuchen? Verglichen aber mit den Theorien der tonalen und post-tonalen Musik, die Reflexionen auf eine schon vorhandene Praxis sind, ist die experimentelle Musik von vornherein systematisch, weil sie ständig über Systeme nachdenkt, weil sie selber Systeme zum Komponieren konstruiert und weil ihr theoretischer Hintergrund sich oft aus systematischen Untersuchungsgebieten wie Akustik, Psychoakustik, Klangforschung, Instrumentenbau, Zeitforschung usw. ergibt. Aus den von mir erwähnten Beispielen auf ein übergreifendes System des Komponierens zu schließen, wäre falsch und ginge direkt an der Sache vorbei, genauso, wie es nicht reichen kann, eine Art Analyse vorzustellen, die die Offenheit dieser Vorgehensweise zugunsten eines kohärenten Schemas abschaffen würde. Diese Musik systematisch zu erforschen, heißt letztendlich soviel wie: diese Musik ernst nehmen, und das nicht nur als dadaistisches Anhängsel zu unserer ›eigentlichen‹ Tradition. Denn genau dadurch, daß die experimentelle Musik nicht im geschlossenen Raum der Partitur und der rein hörbaren Form bleibt, sondern typischerweise die Gesamtzahl der Faktoren, die wir anschließend als ›Komposition‹ oder ›Aufführung‹ oder sogar als ›Musik‹ bezeichnen, thematisiert, zwingt sie uns, unsere theoretischen Vorgehensweisen und Ansichten neu zu definieren. Notwendig ist die direkte Auseinandersetzung mit dieser Musik in allen ihren Aspekten. Notwendig ist auch das Analysieren einzelner Beispiele als Prozeß des Entdeckens und des Vergleiches, auch wenn uns dies nicht unmittelbar als Methode kompositionstechnischer Vermittlung dienen kann. Denn – wie der Philosoph und Analytiker Walter Seitter schreibt –: »Analyse ist nicht Theorie, nicht spekulative Al-lesswisserei, sondern Arbeit: arbeiten, durcharbeiten, lesen und durch das Lesen hindurch doch etwas sagen.«⁸

8 Walter Seitter, *Versprechen, Versagen: Frauenmacht und Frauenästhetik in der Kriemhild-Diskussion des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1990, S. 144.

Zum Verhältnis von Text und Musik in Luigi Nonos *Das atmende Klarsein*

VON JOACHIM JUNKER

Luigi Nonos Komposition *Das atmende Klarsein* (für kleinen Chor, Baßflöte, Tonband und Live-Elektronik, 1981) stellt einen wichtigen Meilenstein auf dem Weg zu seinem als *Tragedia dell'ascolto* bezeichneten musikdramatischen Projekt *Prometeo* (für Vokal- und Instrumentalsolisten, Solistenchor, vier Orchestergruppen und Live-Elektronik, 1984/85) dar. Mit diesem zentralen Werk der achtziger Jahre hat sich Nono, wie aus seinen Skizzen zu den vorausgehenden Stücken und aus mehreren Textdokumenten hervorgeht,¹ bereits unmittelbar im Anschluß an seine »Azione scenica« *Al gran sole carico d'amore* (für Vokalsolisten, kleinen und großen Chor, Orchester und Tonband, 1972/74) auseinandergesetzt. Innerhalb dieses kompositorischen Entwicklungsprozesses erweist sich *Das atmende Klarsein* in mehrfacher Hinsicht als ein Werk des Durchbruchs: Einerseits begann mit diesem Stück Nonos Zusammenarbeit mit dem Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks in Freiburg, die sich über sein gesamtes letztes Lebensjahrzehnt erstreckte und maßgeblichen Einfluß auf die musikalische Konzeption seiner in dieser Zeit entstandenen Werke hatte.² Andererseits ist *Das atmende Klarsein* das erste Stück, dessen kompositorische Substanz Eingang in die Hörtragödie fand: Ursprünglich als Prolog zu *Prometeo* konzipiert, bildete es in dessen Erstfassung als gekürzte Version den Abschluß und ging schließlich, in einzelne Fragmente untergliedert, in die Endfassung ein.³ Neben dem Streichquartett *Fragmente–Stille, An Diotima* (1979/80), in dessen Partitur Zitate aus Gedichten Friedrich Hölderlins eingefügt sind,⁴ ist *Das atmende Klarsein* zudem Nonos erste im Vorfeld von *Prometeo* entstandene textgebundene Komposition. Somit

1 Stellvertretend für weitere Quellen seien hier zwei entsprechende Belege genannt: Auf dem zu ...*sofferte onde serene...* (für Klavier und Tonband, 1976) gehörenden Skizzenblatt 42.12.02/09sx (die Numerierung der Skizzenblätter erfolgt nach dem Katalog des Archivio Luigi Nono, Venedig) deutet Nono die ursprünglich geplante Verwendung dieses Stückes als Bestandteil von *Prometeo* an. Massimo Cacciari, Textautor mehrerer in den achtziger Jahren entstandener Werke Nonos, äußert sich zum Entstehungsprozeß von *Prometeo* folgendermaßen: »Die ersten Ideen, die ersten Studien, die ersten Entwürfe zum *Prometheus* gehen zurück auf die *Al gran sole* unmittelbar folgende Zeit. ... Nonos Werke seit *Al gran sole* stehen im Zeichen des *Prometheus*, und nicht nur diejenigen, die auf ihn explizit verweisen.« (*Auf dem Weg zu Prometheus. Tragödie des Hörens*, in: Luigi Nono. *Prometeo* [Programmbuch Frankfurter Feste 1987], hg. v. Massimo Cacciari, Frankfurt a. M. 1987, o. S.).

2 Diese Zusammenarbeit ist dokumentiert bei Hans Peter Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks 1971–1989. Die Erforschung der elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte* (Südwestfunk. Schriftenreihe Rundfunkgeschichte, Bd. 6/2), Baden-Baden 1995, S. 114–201.

3 Vgl. Hella Melkert, »*Far del silenzio cristallo*«. Luigi Nono: Chorkompositionen im Rahmen des »*Prometeo*«, Saarbrücken 2001, S. 13 u. S. 78–81.

4 Diese sollen allerdings, wie Nono im Vorwort zur Partitur anmerkt, »in keinem Fall während der Aufführung vorgetragen werden«, so daß sie dem Hörer verborgen bleiben.

kommt diesem Werk auch hinsichtlich der Erprobung von neuartigen Gestaltungstechniken der musikalischen Umsetzung eines Textes eine wesentliche Bedeutung zu.

Der Text von *Das atmende Klarsein* wurde von dem mit Nono eng befreundeten Philosophen und Politiker Massimo Cacciari zusammengestellt. Cacciari griff dabei auf antike orphische Hymnen⁵ sowie auf die *Duineser Elegien* und – was bisher unerwähnt blieb – auf die *Sonette an Orpheus* von Rainer Maria Rilke⁶ zurück. Aus diesen Gedichten löste er einzelne Bruchstücke heraus und fügte sie zu einem collageartigen Konglomerat zusammen. Innerhalb dieser Textmontage erscheinen die orphischen Hymnen teilweise in italienischer Übersetzung, so daß die Sprachen Griechisch, Italienisch und Deutsch miteinander kombiniert sind. Insgesamt liegt der Text von *Das atmende Klarsein* in drei verschiedenen Erscheinungsformen vor:

- in seinen ursprünglichen Zusammenhängen, also im Kontext der zugrundeliegenden Gedichte.
- in der von Cacciari erstellten Textcollage, die aus dem Herauslösen und Neu-gruppieren von Fragmenten aus den ursprünglichen Gedichten hervorgeht. In Bsp. 1 ist diese Textgestalt in der Handschrift Cacciaris wiedergegeben.⁷

Das atmende Klarsein

nach spätem Gewitter ... das atmende Klarsein...

Εἶς ἄϊδαο ἰόβου εὐφραγ ἔστ' ἐνὶ δὴν κρηνα ἦν δ' ἰόβου εὐφραγ ἄρῳδ ΚΥΤΑΡΙΣΕΘΕ	Achie NOI Vano de cas di ADE Tramano una FONTE	EIN REINES FRUCHTLANDS INS FREIE
ES WÄRE EIN PLATZ ZEIGTEN DIE LIEBENDEN IHRE TÜRME AUS LUST	ἠρεῖντο δὲ τὸ γένος ἐπὶ ἀγορῶν ἐνὶ λίβου ψυχρὸν ἕλασ ἠρεῖντο INS FREIE	
DI': Sen figlio di Tom e di Cielo stellato Sen anno di rete καὶ ἀπὸ λαμπρῶν	SIEME: Da nied ich die Liebenden Es können aus grüßern INS FREIE	EITEIN: Εἶς τὸς ἠὲ τὸς ἔπ' ἠρ' καὶ ἰόβου εὐφραγ ἄρῳδ ἔστ' ἐνὶ δὴν κρηνα
		ANIDA: Viano Uno der Monti Len fumi gliorini AUS LUST INS FREIE
UN ATTIMO EINE STUNDE ΧΑΪΡΕ ΧΑΪΡΕ ΧΑΪΡΕ NEPURE UN ATTIMO NICHT GANZ EINE STUNDE πᾶν ὡν τὸ πᾶν ἡμα E TUTTO DIVENTA KAUM HEISSICHES ΧΑΪΡΕ ΧΑΪΡΕ IN SEINEM FÜHLENDEN SÜDEN VOLL DASEIN ΧΑΪΡΕ		
UN ATTIMO ZWISCHEN ZWEI WEILEN πᾶν ὡν IMMISURABILE HIER SEIN IST VIEL εἶς πᾶν ἡμα		
AUS DUNKEL STEIHT EIN BUNTES OFFENBARES ZWISCHEN STROM UND GESTEIN das atmende Klarsein INS FREIE		

Bsp. 1

5 Diese Texte sind in dem dreibändigen Werk *La sapienzia greca* von Giorgio Colli abgedruckt (Mailand 1977, vgl. Bd. 1, S. 172–197).

6 Im einzelnen wird aus der zweiten, fünften, siebten und neunten Elegie zitiert. Die Worte »in seinem fühlenden Süden« stammen aus dem Sonett I/7, während der Vers »Aus Dunkel steigt ein buntes Offenbares« dem Sonett I/14 entnommen ist.

7 Die Wiedergabe erfolgt nach *Brennpunkt Nono* (Programmbuch Zeitfluß 93), hg. v. Josef Häusler, Salzburg 1993, S. 58; eine deutsche Version der gesamten Textcollage findet sich auf S. 59 dieser Publikation.

Die einzelnen Textsplitter sind nicht als lineare Textsequenz angeordnet, sondern erscheinen in einer räumlichen Darstellungsform. Auf diese Weise entsteht ein Textgefüge, das den Leser dazu einlädt, selbst nach möglichen Zusammenhängen und Verknüpfungsmöglichkeiten zu suchen. Darüber hinaus regt die keinem erkennbaren Prinzip folgende Verwendung von Groß- und Kleinbuchstaben sowie von dünn und fett geschriebenen Wörtern den Leser zur Suche nach Bezügen zwischen den in gleicher Schriftform notierten Textkonstituenten an.

- in der Vertonung Nonos. Diese Version des Textes, die aus dem Herauslösen und Neugruppieren von Wörtern und Wortgruppen aus Cacciaris Collage hervorgeht, ist im folgenden Beispiel wiedergegeben.⁸

nach spätem Gewitter, das atmende Klarsein

KPHNA / Anche noi
εύφρας
ein reines Fruchtländ(s)
Είς Ἄϊδα ἰόμους / ins Freie
KPHNA / Es wäre ein Platz
φυχρόν ἔσθρ προρόν ὀ
Μναμοσύνας
reines Fruchtländs / ihre Türme
die Liebenden
aus Lust / ins Freie
siehe / εἶπετε
εὐρήσεις / Ascolta
KPHNA λευκά προρόν

Ascolta / siehe / εἶπετε
Γῆς καίς εἶμι
da rief ich die Liebenden
es kämen aus Gräbern
ins Freie
arso di sete / ἴστε μοι πετε
(Son figlio...) di cielo stellato
οὐρανοῦ ἑστερόευτος
(fammi bere) ἀπὸ τῆς ΚΡΗΝΗΣ

siehe / Ascolta / καίρε
ein reines Fruchtländ(s)
KPHNA λευκά
καθὼν τὸ πάθημα

Hiersein / voll Dasein / Un attimo
καθὼν τὸ πάθημα

Hiersein / voll Dasein / καίρε
nicht ganz eine Stunde
kaum Meßliches
un attimo
καίρε
aus Lust / ins Freie
καίρε / καθὼν τὸ πάθημα
buntes Offenbares
aus Lust / ins Freie
καίρε / zwischen Strom und Gestein
καίρε
aus Lust
ins Freie

Bsp. 2

8 Die dargestellte Textgestalt ist der einzigen verfügbaren Partitur zu *Das atmende Klarsein* entnommen (Ricordi, Mailand 1987).

Dabei bleiben unmittelbare Wiederholungen einzelner Wörter unberücksichtigt; außerdem ist nicht ersichtlich, welche Einheiten des Textes sukzessive und welche simultan erklingen. Als Ergebnis von Nonos Auseinandersetzung mit Cacciari's Vorlage entsteht ein vorwiegend linearer, jedoch keiner syntaktischen Logik folgender, einzelne Bruchstücke assoziativ aneinanderreihender Textverlauf. Dabei handelt es sich um eine mögliche Lesart von Cacciari's Collage, bei der keineswegs auf deren gesamtes Textmaterial zurückgegriffen wird.

Mit Cacciari's Operation des Fragmentierens und anschließenden Zusammenfügens wird der ursprüngliche semantische Kontext der Textsplitter nicht völlig außer Kraft gesetzt; vielmehr schwingt er als hintergründig wirksame inhaltliche Bezugsebene weiter mit. Die musikalische Einbindung der Zitate in die Originaltexte, also ihre Zugehörigkeit zu einem übergeordneten metrischen und lautlichen Gefüge, wird jedoch aufgegeben.⁹ Die aus der siebten *Duineser Elegie* entnommenen Worte »nach spätem Gewitter ... das atmende Klarsein« sind im Originaltext beispielsweise Teil einer Aufzählung, deren einzelne Glieder durch die anaphorisch gebrauchten Worte »nicht nur« miteinander verbunden sind. Rilke entwickelt an dieser Stelle ein vielschichtiges Bild des zum Jenseits strebenden, zyklisch organisierten irdischen Daseins, dem er, eingeleitet durch »sondern«, die menschliche Erinnerung an eine überirdische ewige Ordnung gegenüberstellt. Dieser semantische Kontext schwingt in dem von Cacciari verwendeten Textfragment weiter mit. Gleichzeitig geht jedoch seine Einbettung in eine fünfhebige fallende Taktreihe mit freier Senkungsfüllung und seine klangliche Anbindung an die Worte »nicht nur« durch das zu diesen alliterierende »nach« verloren. An zwei Stellen des Zitates fügt Cacciari drei Punkte ein und verweist so einerseits auf dessen ursprünglichen Kontext, vergrößert aber andererseits – durch eine entsprechende räumliche Anordnung unterstützt – die Distanz zwischen zwei Wortgruppen, die im Originaltext lediglich durch ein Komma voneinander getrennt sind:

»Nicht nur die Morgen alle des Sommers –, nicht nur
wie sie sich wandeln in Tag und strahlen vor Anfang.
Nicht nur die Tage, die zart sind um Blumen, und oben,
um die gestalteten Bäume, stark und gewaltig.
Nicht nur die Andacht dieser entfalteten Kräfte,
nicht nur die Wege, nicht nur die Wiesen im Abend,
nicht nur, nach spätem Gewitter, das atmende Klarsein,
nicht nur der nahende Schlaf und ein Ahnen, abends...
sondern die Nächte! Sondern die hohen, des Sommers,
Nächte, sondern die Sterne, die Sterne der Erde.

9 Vgl. Dino Villatico, *L'alone della parola. Filosofia del linguaggio e poetica del collage nei testi di Massimo Cacciari per Luigi Nono*, in: *Nell'aria della sera. Il mediterraneo e la musica*, hg. v. Carlo de Incontrera, Montalcone 1996, S. 272–308, hier S. 285–290.

O einst tot sein und sie wissen unendlich,
alle die Sterne: denn wie, wie, wie sie vergessen!¹⁰

Die einzelnen Textsplitter der Collage verweisen jedoch nicht nur auf ihre Ursprungstexte, sondern treten auch untereinander in Beziehung. Dabei kommt es zu einem wechselseitigen Erschließen neuer Bedeutungshorizonte. Das Wort »Klarsein« beispielsweise steht in engem inhaltlichem Zusammenhang mit den Textsplitttern »KRHNA«, »λευκα«, »Ins Freie«, »di cielo stellato«, »ουρανου αστερόεντος« und »Ein buntes Offenbares«, so daß es mit einer Fülle von in seinem ursprünglichen Kontext nicht enthaltenen semantischen Assoziationen aufgeladen wird. Aus dem Eintauchen des einzelnen Wortes in Bedeutungsfelder, die sich in seinem Interagieren mit den anderen Konstituenten der Textcollage aufbauen, erwächst also eine ungeheure Verdichtung seines semantischen Gehaltes. Auf diese Weise werden die einzelnen Wörter und Wortgruppen zu blitzartig aufscheinenden inspirativen Momenten, in deren Gesamtheit sich Cacciari's philosophisches Denken mitteilt.

Im Gegensatz zu Cacciari's Vorgehensweise beim Erstellen der Textcollage ist Nono's neuerliches Herauslösen und Umgruppieren von Textpartikeln offenbar nicht primär von inhaltlichen Erwägungen bestimmt. Geht die musikalische Gestalt seiner früheren Vokalwerke vielfach unmittelbar aus der Auseinandersetzung mit dem semantischen Gehalt der vertonten Texte hervor,¹¹ so führt die Durchsicht der Skizzen zu *Das atmende Klarsein* zu dem Ergebnis, daß die musikalischen Strukturen dieses Werkes erst in einem weit fortgeschrittenen Arbeitsstadium textiert wurden. Bsp. 3 zeigt die Skizze,¹² auf der der in Bsp. 4 wiedergegebene Partiturausschnitt¹³ zum ersten Mal in textierter Form erscheint.

10 Zit. nach Rainer Maria Rilke, *Gegenüber dem Himmel. Die schönsten Gedichte*, hg. v. Uwe Heldt, München 1997, S. 76.

11 Eine solche Kompositionsweise läßt sich für *Canti di vita e d'amore: Sul ponte Hiroshima* (für Vokalsolisten und Orchester, 1962) nachweisen; vgl.: Angela Ida de Benedictis, *Costituzione della struttura musicale a partire dalla materia verbale. Sul rapporto testo-musica nelle composizioni degli anni sessanta*, in: *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono* (Studi dell'Archivio Luigi Nono, Bd. 1), hg. v. Gianmario Borio, Giovanni Morelli u. Veniero Rizzardi, Florenz 1999, S. 67–94.

12 Es handelt sich um einen Ausschnitt aus dem Skizzenblatt 45.13.01/05rsx. Der Abdruck erfolgt mit Genehmigung des Archivio Luigi Nono, Venedig.

13 Da die Partitur des Werkes (vgl. Anm. 8) keine Taktzahlen enthält, erfolgen Stellenangaben nach folgendem Prinzip: Angabe der Seite, Angabe des Taktes auf dieser Seite und, sofern erforderlich, Angabe der Zahlzeit innerhalb des Taktes. Bei dem in Abbildung 4 wiedergegebenen Partiturausschnitt handelt es sich um S. 8/T. 1–5. Aus Platzgründen wurde bei sämtlichen Partiturbeispielen auf Nonos Anweisungen zur Aussteuerung der Live-Elektronik verzichtet.

Handwritten musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are "KRHNA - - ANCHE NOI. -". The score includes dynamic markings like *ppp*, *p*, and *pp*, and tempo markings like "ca 66". There are various annotations and markings throughout the score, including a circled "A" in the bass line and circled "i" and "o" in the vocal lines.

Bsp. 3

Printed musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are "KRH NA An - che (e) KRH NA A - i (i) no - (o)". The score is divided into three sections labeled A, B, and C. It includes tempo markings like "ca 66 ca" and "ca 4''", and dynamic markings like *ppp*, *p*, and *pp*. There are also annotations like "ca 5''" and "ca 2''".

Bsp. 4

Zwischen der Entwurfsfassung und der definitiven Version dieser Passage bestehen nur minimale Unterschiede. Nonos Arbeitsweise läßt darauf schließen, daß sich die Textierung vor allem nach den musikalischen Erfordernissen richtet, die von den bereits vorhandenen kompositorischen Strukturen ausgehen. Nono bettet also die von Cacciari aus ihrem ursprünglichen klanglichen Zusammenhang herausgerissenen Textbausteine in einen neuen musikalischen Kontext ein.

Cacciari's Textcollage kreist um die Idee des Kairos, also um den aus dem linearen Kontinuum der Zeit herausgesprengten erfüllten Augenblick, der dem Kronos, also dem geradlinig fortschreitenden, als zerstörerisch angesehenen Zeitstrom entgegengesetzt ist. In einem solchen visionären Augenblick begegnen sich Vergangenheit und Zukunft, so daß das unaufhörliche Fortschreiten der Zeit kurzfristig außer Kraft gesetzt scheint.¹⁴ Cacciari beschreibt dies folgendermaßen:

»Es gibt ein Nunc der Schöpfung, das auf geheimnisvolle Weise dem der göttlichen Gewalt ähnlich ist: Einen Augenblick der Schöpfung, unfassbar, ein unvorhergesehenes Unterdessen (zwischen zwei Weilen), welches einzufangen dem Nicht-Mehr und dem Noch-Nicht mißlingt, welches die Dauer bricht, welches Ausnahme ist in bezug auf ihre Norm. Dieses Nunc führt ›ins Freie: Es findet sich überall, überall kann es sich offenbaren. Es ereignet sich nicht am Ende im eschatologischen Sinn, oder es ist immerwährend mögliches Ende. Es liegt nicht bei uns, es hervorzubringen – aber es liegt bei uns, es hingeneigt zu erwarten: schauend-sprechend-hinhörend.«¹⁵

Diese Form und Inhalt von Cacciari's Textcollage bestimmende geschichtsphilosophische Position spiegelt sich in der strukturellen Konzeption von *Das atmende Klarsein* wider. Das Werk besteht aus vier Abschnitten für Chor und Live-Elektronik. Diese sind durch zum Teil recht umfangreiche Soli der Baßflöte voneinander getrennt. Eine vom Tonband begleitete, ins Offene führende Improvisation der Baßflöte bildet den Abschluß des Stückes. Für die formale Gestaltung der Chorteile grundlegend ist die Tatsache, daß nahezu die gesamte kompositorische Substanz des ersten und zweiten Abschnittes im dritten und vierten wiederaufgenommen wird. Dabei wird das Material der ersten beiden Abschnitte in Segmente von wenigen Tönen bis hin zu einer Länge von etwa vier Takten untergliedert. Diese werden in den beiden folgenden Abschnitten völlig neu miteinander kombiniert, wobei jedes Segment nur ein einziges Mal wiederkehrt. Die Parallelen dieser kompositorischen Verfahrensweise zu Cacciari's Vorgehen beim Erstellen der Textcollage sind offensichtlich. Gleichzeitig entsteht auf diese Weise eine musikalische Analogie zu deren Inhalt: *Das atmende Klarsein* besteht aus einer Abfolge erfüllter Augenblicke, die aus dem linear fortschreitenden Zeitverlauf herausgelöst und in völlig neue Zusammenhänge gestellt werden. Weisen die musikalischen Segmente der ersten beiden Abschnitte in die Zukunft, so beziehen sich die der zwei folgenden auf Vergangenes. Vergangenheit und Zukunft durchdringen sich gegenseitig im Erleben von Momenten erfüllter Gegenwart. Unterstützt wird die musikalische Umsetzung dieser geschichtsphilosophischen Aussage durch den weitgehenden Verzicht auf schnelle Notenwerte, stets langsame Tempi und zahlreiche Fermaten von zum Teil sehr langer Dauer.¹⁶

14 Cacciari hat seine Geschichtsphilosophie in seinem Luigi Nono gewidmeten Buch *Zeit ohne Kronos. Essays* ausführlich dargestellt (hg. u. übers. v. Reinhard Kacianka, Klagenfurt 1986).

15 Massimo Cacciari, *Das atmende Klarsein*, in: *Brennpunkt Nono* (Anm. 7), S. 57 u. 60, hier S. 60.

16 Diese stilistischen Merkmale sind zwar für nahezu alle in den achtziger Jahre entstandenen Werke Nonos charakteristisch, jedoch treten sie in kaum einem Stück so konzentriert auf wie in *Das atmende Klarsein*. Die stilistische Homogenität der ab 1976 entstandenen Kompositionen ist ein weiterer Beleg für ihre gedankliche Zugehörigkeit

Nonos Technik der späteren Wiederverwendung des kompositorischen Materials der ersten beiden Chorabschnitte wird im folgenden anhand eines Vergleiches zwischen dem Beginn des zweiten Chortheils und den aus diesem abgeleiteten Passagen näher untersucht. Der Anfang des zweiten Chorabschnittes ist in Bsp. 4 wiedergegeben.¹⁷ Die Segmente, in die Nono diese Takte untergliedert, sind mit den Buchstaben A, B und C gekennzeichnet. Bsp. 5 zeigt die aus dem dritten und vierten Chortheil herausgeschnittenen Wiederaufnahmen dieser drei Segmente.

The musical score for Bsp. 5 consists of four staves labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). It is divided into three segments: A, B, and C. Each segment is marked with a tempo of quarter note = 30 ca. Segment A (Soprano) has lyrics 'A - scol - ta' and dynamic markings ppp, p, and ppp. Segment B (Alto) has lyrics 'SIE HE FREI E' and dynamic markings ppp, p, and ppp. Segment C (Tenor and Bass) has lyrics 'INS FREIE' and 'χαι - ρε' (Tenor) and 'GRÄ BERN MESS - LI -' (Bass), with dynamic markings p, ppp, and ppp. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Bsp. 5

Diese Segmente erscheinen in variiert Form und werden daher als A', B' und C' bezeichnet.¹⁸ Die dabei von Nono eingesetzten Techniken der Variantenbildung lassen sich folgendermaßen beschreiben:

- Von geringfügigen Abweichungen abgesehen bleiben bei der Wiederaufnahme die rhythmischen und diastematischen Konturen der Vorlage erhalten. Solche kleineren Modifikationen finden sich etwa in A': Nono verkürzt hier die den zweiten Takt einleitende punktierte Halbe auf eine punktierte Viertel, so daß ein in der Partitur nicht als solcher gekennzeichnete 3/4-Takt entsteht.¹⁹ Au-

zu *Prometeo*. Gleichzeitig bildet dieses Projekt den geistigen Ausgangspunkt für die in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre entstandenen Stücke.

17 Zur Position dieses Beispiels in der Partitur vgl. Anm. 13.

18 Diese drei Segmente befinden sich an folgenden Partiturstellen: A': S. 16/T. 1–2; B': S. 16/T. 8/Z 2–S. 16/T. 9./Z 1; C': S. 21/T. 7.

19 Bei der Ableitung der Segmente kommt es häufig zu Positionsverschiebungen innerhalb des metrischen Ordnungsgefüges. Da während sämtlicher Chorabschnitte jedoch kaum jemals ein durchgehendes Metrum erkennbar ist, sind diese Verschiebungen für die Beschreibung von Nonos Variationstechnik von untergeordneter Bedeutung.

ßerdem läßt er auf dem d^2 des Soprans im Alt den Ton e^2 weiterklingen, so daß eine in A nicht vorhandene Sekundreibung entsteht. Durch solche geringfügigen Eingriffe in die rhythmische und diastematische Gestalt der wiederkehrenden Segmente beugt Nono einem mechanisch starren Abspulen bereits erklungener musikalischer Abläufe vor.

- Es treten häufig Änderungen in der Anzahl der beteiligten Stimmen, in der Verteilung der Töne auf die einzelnen Stimmen und in der Wahl der Oktavlagen auf. Beispielsweise kommen in B nur Sopran, Alt und Tenor zum Einsatz, während in B' alle vier Stimmen verwendet werden. Dabei erscheint die ursprüngliche Sopranstimme im Tenor, während der Alt in den Baß verlegt wird. Bei dem Sopran handelt es sich um eine Synthese aus der früheren Tenor- (b^1) und Altstimme (e^1), während im Alt die vorherige Sopran- (fs^1) und Tenorstimme (b^1) miteinander kombiniert sind. Auffällige Beispiele für einen Wechsel der Oktavlage sind die Töne g im Tenor (vorher g^1) und g im Baß (vorher ebenfalls g^1). Nono ersetzt auf diese Weise eine fallende kleine Sekunde durch eine steigende große Septime und eine fallende kleine Terz durch eine steigende große Sexte. Somit erzielt er einen beträchtlichen Spannungszuwachs im melodischen Bereich. Die beschriebenen Eingriffe rufen zudem deutliche Veränderungen in der klangfarblichen Wirkung von ursprünglichem Segment und zugehörigem Derivat hervor.
- Beim Vergleich von A, B und C mit A', B' und C' fällt auf, daß Nono in den Bereichen Tempo, Fermaten- und Zäsurensetzung, Dynamik und Artikulation kaum ein kompositorisches Detail beibehält. In ihrer Gesamtheit führen diese scheinbar geringfügigen Modifikationen zu erheblichen Abweichungen der abgeleiteten Segmente von ihrer früheren Erscheinungsform. Aus dieser exemplarischen Gegenüberstellung dreier Segmente in ihrer ursprünglichen und transformierten Gestalt geht hervor, daß Nono beim Prozeß des Ableitens die primären Parameter (Rhythmus und Tonhöhe) nahezu unverändert läßt, während er im Bereich der sekundären Parameter (Klangfarbe, Dynamik, Artikulation usw.) teilweise weitreichende Eingriffe vornimmt. Ein solches Komponieren erfordert ein neuartiges, traditionelle Gewohnheiten überwindendes und »ins Freie«²⁰ führendes Hören. In Verbindung mit den wenig kontrastreichen, die Grenzen zwischen den einzelnen Segmenten verwischenden Texturen der Chorpartien und den teilweise beträchtlichen Zeitspannen, die zwischen dem ursprünglichen und dem modifizierten Erscheinen eines Segmentes vergehen, machen es die von Nono eingesetzten Variationstechniken für den Hörer des Stückes nahezu unmöglich, die diesem zugrundeliegenden Prinzipien der Formbildung bewußt wahrzunehmen; sie lassen sich allenfalls errahnen.

20 Vgl. das entsprechende, aus Rilkes siebter Elegie stammende Textfragment in Cacciari's Collage.

Deutete bereits Nonos spätes Textieren der Chorpartien auf ein für *Das atmende Klarsein* charakteristisches hohes Maß an Unabhängigkeit zwischen dem kompositorischen Detail und dem diesem zugeordneten Wort hin, so wird diese Annahme durch einen Vergleich der den Segmenten A, B und C bzw. A', B' und C' unterlegten Textelemente bestätigt. Der Text von A lautet »KRHNA«, der von A' »Ascolta/SIEHE«. In B erscheinen die Worte »Anche noi«, deren Vokale »e« und »o« in C weiterklingen. B' dagegen ist mit »INS FREIE/GRÄBERN« textiert, und C' ist mit dem Text »INS FREIE/χαίρε/MESSLI-« versehen, wobei die das letzte Wort komplettierende Silbe »-CHES« erst im folgenden Segment erklingt. Demnach weisen die Texteinheiten, die den aufeinander bezogenen Segmenten zugeordnet sind, keinerlei semantische oder lautliche Entsprechungen auf; zudem steht das Fragmentieren der Musik in keinem erkennbaren Zusammenhang mit der syntaktischen oder semantischen Gliederung des Textes. Text und Musik verlaufen auf dieser strukturellen Ebene weitgehend als autonome Zeichensysteme, aus deren Zusammenwirken eine vielschichtige, facettenreiche Gesamtarchitektur entsteht. Demgegenüber lassen sich jedoch auch einige bislang noch nicht erwähnte Analogien zwischen Text und Musik beobachten:

- Im Verhältnis zu früheren Werken Nonos treten in den Chorpartien von *Das atmende Klarsein* auffällig häufig reine Quinten und Quarten auf, und zwar sowohl als sukzessive wie auch als simultan erklingende Intervalle. So enthält der Sopran in A' die Quarte $f^{\circ}-c^{\circ}$ und in B' die Quinte h^1-e^1 . Auf der ca. 11 Sekunden auszuhaltenden eckigen Fermate in B' erscheint der Dreiklang $e^1-fis^1-h^1$, in dem das Rahmenintervall der Quinte mit einer Quarte im Akkordinneren kombiniert ist. In C' dagegen erklingt mit den Tönen $fis-h-e^1$ eine Schichtung zweier reiner Quartan. In der häufigen Verwendung reiner Quinten und Quartan vollzieht sich eine Rückbesinnung auf die Ursprünge der abendländischen Musikgeschichte, die sich zu der im Text angesprochenen Erinnerung des Menschen an seinen göttlichen Ursprung in Beziehung setzen läßt.²¹
- Der Chorsatz zeichnet sich durch eine überwiegend parallele Führung der einzelnen musikalischen Parameter aus. Segment A beginnt im Sopran mit dem signalartig einsetzenden, akzentuierten melodischen Höhepunkt f° . Mit fortschreitender Dauer erfolgt ein Decrescendo vom einleitenden p hin zum ppp, ehe über ein Crescendo zurück zum p Spannung hin zum folgenden Ton d^2 aufgebaut wird. Dieser erklingt, mit einem Dehnungsstrich versehen, vollständig im ppp und ist mit einer eckigen Fermate von ca. vier Sekunden Dauer verbunden, die ihm ein ruhiges Ausschwingen ermöglicht. Zudem ist diese

21 »Zu den Behausungen des Hades gehen heißt den Ort suchen, wo die Quelle der Mnemosyne entspringt. Von der erhabenen orphischen Göttin sagt Giorgio Colli: »Die pessimistische Erkenntnis der Scheinhaftigkeit der Welt, die uns umgibt, findet eine theoretische Kompensation in ihrer Deutung als Spur, Reflex, Ausdruck, Erinnerung eines früheren göttlichen Lebens, unveränderlich, der Zeit entzogen, die Mnemosyne uns wiedererlangen läßt.« (Cacciari, *Das atmende Klarsein* [Anm. 15], hier S. 57).

musikalische Einheit von der folgenden durch eine Zäsur und zusätzlich durch eine runde Fermate abgegrenzt. Die kompositorische Ausgestaltung des Alts stimmt – bei abweichendem diastematischem Verlauf – exakt mit der des Soprans überein. Solche synergetischen Beziehungen zwischen den einzelnen Stimmen treten in *Das atmende Klarsein* mit auffällender Häufigkeit auf. Kommt es dagegen tatsächlich zu einer in sich kontrastierenden kompositorischen Ausgestaltung einzelner Passagen, so ist diese meist auf einen Ausgleich der divergierenden Kräfte hin angelegt. In C' beispielsweise setzen die Frauenstimmen im p ein, bewegen sich auf das ppp zu und kehren schließlich wieder ins p zurück. Die Dynamik der Männerstimmen verläuft zu dieser Entwicklung exakt komplementär. In solchen Gestaltungsprinzipien manifestiert sich wohl Cacciaris Streben nach dem erfüllten Augenblick als einer in sich harmonischen, dem linearen Zeitverlauf enthobenen Totalvorstellung.

- Die im gesamten Chorpart vorherrschenden leisen dynamischen Werte ermöglichen das differenzierte Aushören feinsten klanglicher Nuancen, an deren Entstehung die durch die Live-Elektronik hervorgerufenen Klangtransformationen entscheidenden Anteil haben. Auf diese Weise manifestiert sich die im Text geäußerte Auffassung, daß eine Rückbesinnung auf den göttlichen Ursprung des Menschen nur als komplexe Sinneserfahrung möglich ist, innerhalb derer dem Hören eine wesentliche Bedeutung zukommt.²²
- Die Segmente B und C sind im Sopran mit »An-che«, im Alt mit »A-i« und im Tenor mit »no« textiert; die Worte »Anche noi« werden also in einzelne phonetische Bestandteile aufgespalten und erklingen in keiner beteiligten Stimme vollständig. In Segment C' dagegen werden, wie bereits erwähnt, die Wörter »INS FREIE«, »χαίρε« und »MESSLI- (CHES)« übereinandergeschichtet. Beide Techniken, also sowohl das Aufspalten eines Wortes in seine phonetischen Komponenten und deren Verteilung auf verschiedene Stimmen als auch die horizontale Schichtung verschiedener Wörter, im gegebenen Fall sogar in zwei Sprachen, schaffen eine Verräumlichung des Textes,²³ die mit der räumlichen Anlage von Cacciaris Textcollage und der sich in dieser manifestierenden assoziativen, nicht-diskursiven Denkweise korrespondiert.

22 »Wenn man in der Dimension des Hörens und in der Dimension des Sprechens nicht verbleibt, ... wird man das Offenbare nicht sehen können ..., wird nun nicht an der Quelle der Mnemosyne trinken können – sondern an jener, gefrorenen, des Vergessens, die das Leben verleugnet« (a. a. O., hier S. 57).

23 Zu ähnlichen räumlichen Klangeffekten in früheren Vokalwerken Nonos vgl. Ivanka Stoianova, *Luigi Nonos Vokalwerke der fünfziger und sechziger Jahre*, in: *Die Musik Luigi Nonos* (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 24), hg. v. Otto Kolleritsch, Wien/Graz 1991, S. 180–204. Angela Ida de Benedictis wirft Stoianiva vor, ein graphisches Phänomen mit einem akustischen zu verwechseln (*Costituzione* [Anm. 11], hier S. 68). Dieser Vorwurf erweist sich jedoch insofern als haltlos, als mit der Verteilung des phonetischen Materials eines Textes auf mehrere Stimmen auch eine klangräumliche Differenzierung einhergeht. Außerdem entstehen in *Das atmende Klarsein* durch den Einbezug der Live-Elektronik zusätzliche räumliche Klangeffekte.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß in *Das atmende Klarsein* enge Beziehungen zwischen der Aussage des zugrundeliegenden Textes und der musikalischen Gestaltung des Werkes nachweisbar sind. Im Gegensatz zu Nonos Chorwerken der 50er Jahre kommt es dabei jedoch nicht zur madrigalartigen Ausdeutung einzelner Wörter innerhalb eines in den Prämissen seiner Strukturbildung vom Text inspirierten seriellen Gewebes.²⁴ Vielmehr wird die gesamte Textvorlage einschließlich ihrer Entstehungsweise und ihrer graphischen Gestalt zum Ausgangspunkt eines innovativen kompositorischen Konzeptes, das von der Formbildung bis zur Intervallstruktur, von der Zeitgestaltung bis zur Live-Elektronik, vom Zusammenwirken der einzelnen Parameter bis zur verräumlichenden Textverarbeitung sämtliche Dimensionen des Tonsatzes umfaßt. Daß neben solchen Übereinstimmungen auch deutliche Anzeichen für eine autonome Koexistenz von Text und Musik wahrnehmbar sind, schmälert die Wirksamkeit dieses Konzeptes keineswegs: Auf diese Weise entsteht eine komplexe, hermetisch anmutende Gesamtstruktur, die das Werk trotz all seines vermeintlichen Klarseins in ein geheimnisvolles Licht taucht.

24 Zu madrigalartigen Techniken der Textausdeutung in früheren Vokalwerken Nonos vgl. die Analyse des zweiten Satzes von *Il canto sospeso* (für Vokalsolisten, Chor und Orchester, 1955/56) durch Wolfgang Motz (*Konstruktion und Ausdruck. Analytische Betrachtungen zu »Il canto sospeso« [1955/56] von Luigi Nono*, Saarbrücken 1996, S. 44–58).

Le voci sottovetro

Bearbeitung und Anverwandlung historischer Modelle in der italienischen Musik des 20. Jahrhunderts

VON MICHAEL STRUCK-SCHLOEN

Hörbeispiel 1, Salvatore Sciarrino, *Gagliarda del Principe di Venosa* aus
Le voci sottovetro

Das kurze Stück (Bsp. 1) ist unverkennbar historische Musik. Und der 1947 geborene Sizilianer Salvatore Sciarrino gibt sich wenig Mühe, in seiner Bearbeitung die Geschichtlichkeit der *Gagliarda del Principe di Venosa* – gemeint ist der Fürst Carlo Gesualdo da Venosa – vergessen zu machen: Bis auf einige Oktavversetzungen und kolorierende Nebennoten wird der Notentext des 1586 erschienenen Tanzes kaum angetastet; auch der schlichte Bauplan des Stücks mit seinen variierten Strophen bleibt strikt erhalten.

Dennoch wirkt die *Gagliarda*, die im Original vermutlich für Gamben gedacht war, merklich verändert. Denn Sciarrino betrachtet Gesualdos 400 Jahre alte Musik wie eine Art Fundstück: eine Flaschenpost aus ferner Zeit, die auf seinem Schreibtisch landete und nun vom Komponisten durch das mit der Zeit erblindete Glas von allen Seiten betrachtet wird. So verändert die *Gagliarda* in Sciarrinos »elaborazione« (Ausarbeitung) weniger ihre Substanz als ihre klangliche Erscheinungsform. Ein Kammerensemble mit drei tiefen Bläsern, Streichtrio, Klavier und Schlagzeug wird mit einer Fülle von modernen Klangfarben und Artikulationen betraut, die quasi mit jeder Phrase wechseln. Streicher spielen mit Dämpfer oder im Flageolet, die Baßflöte produziert meist nur Atemgeräusche, während Klavier und Schlagzeug kadenzierende Passagen mit seltsam glitzernden Farben markieren. So schließt Sciarrino das Werk seines musikalischen Urahnen in den Bernstein seiner eigenen Tonsprache ein.

Le voci sottovetro (Die Stimmen hinter Glas) nennt der Komponist seinen kleinen Zyklus von Gesualdo-Elaborationen aus dem Jahr 1998 – wobei er Anton Weberns Idee einer »analytischen Instrumentation«, die kontrapunktische Stimmverläufe und harmonische Progressionen klangfarblich sondiert, zweifellos näher steht als den Transkriptionen Alter Musik, wie sie in Italien von Respighi über Malipiero und Bruno Maderna bis hin zu Franco Donatonis Orchestrierung von Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge* eine beachtliche Tradition haben. Doch die (keineswegs erschöpfende) Namensliste läßt erkennen, daß Sciarrino am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts an eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit der Alten Musik in Italien anknüpfen konnte, ohne sich – wie etwa sein deutscher Kollege Dieter Schnebel – bei seinen

Landsleuten den Vorwurf des musikalischen Revanchismus einhandeln zu müssen. Ich möchte im folgenden einige Grundzüge dieses italienischen Sonderwegs aufzeigen.

Am Anfang des Interesses an historischer Musik stand bei der »generazione dell '80« – den um 1880 geborenen Komponisten – die Opposition gegen das zeitgenössische Musikleben, das in Italien nahezu monoman von der Oper beherrscht wurde. Für die junge Generation um Ottorino Respighi, Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero und Ildebrando Pizzetti galt als ausgemacht, daß Italien mit der Oper – und das bedeutete um 1900 vor allem: mit der veristischen Oper – nicht nur hoffnungslos hinter den Entwicklungen der Moderne in Deutschland und Frankreich hinterhertrabte. Auch als Nationalmusik für das junge, seit vierzig Jahren vereinte Italien taugte der durch Wagner »verseuchte«, von Polemikern wie Fausto Torrefranca als dekadent gebrandmarkte Verismo nicht mehr viel.¹

Da war es konsequent, daß man auf der Suche nach geeigneten Modellen das Jahrhundert der Oper gleichsam nach rückwärts hin übersprang und in der protoromantischen Musik Anknüpfungspunkte für eine nationale italienische Moderne fand. Als das Gebot der Stunde verkündete Torrefranca die »musica pura« – was zunächst die »reine« Instrumentalmusik, dann aber auch die von allem romantischem oder veristischem Pathos »gereinigte« Tonkunst meinte. Da eine italienische Instrumentalmusik im 19. Jahrhundert bis auf einige Jugendsünden von Rossini oder Verdis Streichquartett nahezu inexistent war, berief man sich auf Barockes. Frescobaldi, Corelli, Vivaldi, Scarlatti und Tartini wurden zu wiederkehrenden Bezugspunkten konzertanter und kammermusikalischer Produktion; im Bereich der Vokalmusik dienten die Gregorianik, Palestrina, Gesualdo und Monteverdi als Ausgangspunkt eines Vokalmusik- und Opernbegriffs, der bald auf den Namen »Neomadrigalismo« getauft wurde.

Den Anfang machten, etwa bei Respighi, aufführungspraktische Bearbeitungen, mit der die Basis für die anstehende Erneuerung der italienischen Nationalmusik bereitgestellt werden sollte. Von einer kompositorischen Anverwandlung konnte dabei noch kaum die Rede sein. Das änderte sich nach dem Ersten Weltkrieg, als Respighi durch seine Frau Elsa – eine Sängerin mit einem Diplom in Gregorianik – die Melodien des Graduale Romanum kennen und schätzen lernte. Früchte seiner Beschäftigung mit den orientalisches anmutenden, metrisch freien Chorälen waren mehrere Instrumentalwerke, die den Bezug auf Archaisierendes schon im Titel trugen – darunter das *Concerto gregoriano* für Geige oder das Klavierkonzert *in modo misolidio*. Tatsächlich dienten Respighi die gregorianischen Weisen in erster Linie als melodischer Fundus und ihre Modi weniger zur Reform der verbrauchten Dur-Moll-Tonalität als zu koloristischen Zwecken. Eine Ausnahme bildet das *Quartetto dorico* von 1924, mit dem Respighi – parallel zu Malipieros ersten Streichquartetten – der lange vernachlässigten Gattung in Italien neue Wege wies. Als Alternative zur klassisch-romantischen

¹ Wertvolle Anregungen zu den folgenden Zusammenhängen fanden sich bei Jürg Stenzl, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922–1952: Faschismus – Resistenza – Republik*, Buren 1990, Reprint Laaber 1998.

Motivarbeit erscheint in dorisch gefärbtem d-moll eine rhapsodisch freie Abfolge kurzer Abschnitte. Der gregorianische Duktus der Themen wird expressiv geschärft; kontrapunktische Techniken wechseln mit harmonischen Ballungen am Rande der Tonalität. Eine Musik, die von der europäischen Avantgarde eines Béla Bartók nicht allzu weit entfernt war.

Hörbeispiel 2, Ottorino Respighi: *Quartetto dorico* (Ausschnitt)

Als Respighis *Quartetto dorico* 1924 uraufgeführt wurde, hatte die Diskussion um eine nationale Musik in Italien unerwartete Brisanz erlangt. Durch die Machtergreifung der Faschisten und Mussolinis Verkündigung einer geschichtlichen Sendung, die sich auf die Herrlichkeit des alten Römischen Reichs berief, bekam die Beschäftigung mit historischer Musik neuen Schwung. Im ›Jahr IV‹ der Bewegung – sprich: 1926 – begann Malipiero seine Edition der Werke von Monteverdi, und kein anderer als der einst so kosmopolitisch gesonnene, bei Fauré in Paris ausgebildete Alfredo Casella unternahm es 1929 in der musikalischen Monatszeitschrift *Anbruch*, die »Wiedergeburt alter musikalischer Formprinzipien der modernen politischen Entwicklung gegenüberzustellen, die ja auch zugunsten der abstrakten Staatsautorität viele individuelle Freiheiten beschränkt, die das letzte Jahrhundert der Menschheit für ewig gesichert zu haben schien.«²

Das war eine unzweideutige Warnung an die Neutöner aus Wien und Berlin, die Casella als fehlgeleitete Protagonisten eines »atonalen Intermezzos« einer zu überwindenden Vergangenheit zuschlug. Was Casella allerdings im gleichen Artikel als Anschauungsmaterial für die neue Ordnung in der Musik empfahl – nämlich seine eigene Suite *Scarlattiana* für Klavier und Orchester von 1926 – war ein ziemlich dürftiges Beispiel musikalischen Recyclings. Mit 80 Exzerpten aus Domenico Scarlattis Klaviermusik hatte Casella ein heiteres Potpourri zusammengebaut, das beim ersten Ohrenschein an Igor Strawinskys *Pulcinella*-Ballett erinnert, in Wahrheit aber alle Eigenheiten von Strawinskys Neoklassizismus zur puren Unterhaltung verflacht. Während sich das Werk des Russen gerade durch produktive Distanz zur Tradition mittels Verfremdung, Parodie und Deformation der historischen Vorlagen auszeichnet, setzt Casella auf ungebrochene Verbrüderung mit der Vergangenheit. Dabei wird, wie Jürg Stenzl zeigte,³ die irreguläre Periodik von Scarlattis Sonaten zu regulären Viertaktgruppen zurechtgebogen, die für Scarlatti typische Zweiteiligkeit in klassische Dreiteiligkeit gewandelt, der harmonische Stand von 1926 völlig ignoriert. So gerät das »Zurück zu Scarlatti« zur bloßen Stilmaske – und zur heiklen Anbiederung an die faschistische Kulturpolitik.

Hörbeispiel 3, Alfredo Casella: *Scarlattiana* op. 44 für Klavier und 32 Instrumente

War unterm Faschismus die historische Musik – um noch einmal das Bild von Sciarino zu bemühen – wie der Geist aus einer jahrhundertlang verkorkten Flasche ent-

2 Alfredo Casella, *Scarlattiana*, *Anbruch* 11, Nr. 1 (1929), S. 26

3 Stenzl, *Italienische Musik* (Anm. 1), S. 132 f.

wichen und in die Werke der italienischen Zeitgenossen eingegangen, so führte sie nach dem Krieg wieder eine Existenz »hinter Glas«. Verschwunden war sie indes nicht, im Gegenteil. Die Wiederentdeckung der alten Meister hatte für viele italienische Komponisten bis in die jüngste Zeit gewichtige und ganz unterschiedliche Folgen. Während ein Vertreter der mittleren Generation wie Luigi Dallapiccola nach seiner entschlossenen Hinwendung zur Dodekaphonie auch die barocken Kontrapunkttechniken für sich entdeckte, integrierten Jüngere wie Bruno Maderna, Luigi Nono oder Luciano Berio die Vergangenheit je individuell in ihren musikalischen Kosmos.

Natürlich bildete dabei nicht mehr das musikalische Recycling eines Alfredo Casella den Maßstab, sondern eher der Traditionsbegriff, wie ihn Dieter Schnebel einmal der frühchristlichen Theologie entlehnte: »Das bedeutet Tradition: Empfangen und Weitergeben. Also geht es einmal darum, das Überkommene aufzunehmen, anzunehmen, seine Gehalte verinnerlichend zu bewahren; zum anderen aber darum, dieses Überkommene weiterzuführen, anderen zu übertragen und übersetzen – was zugleich ein Überschreiten beinhaltet: nicht bei dem stehenbleiben, was ist, sondern es aufheben als ein Lebendiges und es grenzüberschreitend weiterreichen. Das bedeutet, das Überkommene eben nicht als Sedimentiertes, sondern als Potential zu sehen, und dafür zu sorgen, daß die ihm innewohnende Kraft wirksam zu werden vermag.«⁴

Kaum ein Komponist der letzten fünfzig Jahre entsprach diesem Traditionsverständnis so sehr wie Luciano Berio. In seinen Werken türmen sich – wie in der Literatur eines James Joyce oder Ezra Pound – die Zeitebenen und Kulturen, bilden eine komplexe Polyphonie von Beziehungen und Verweisen aus Gegenwart und Historie. Das Schlüsselwerk in dieser Hinsicht ist seine *Sinfonia*, die er in den Jahren 1968/69 in den USA komponierte. Den dritten Satz aus Gustav Mahlers Zweiter Sinfonie nimmt Berio zur Vorlage für ein spektakuläres Experiment: Er zitiert ihn durchlaufend und benutzt ihn dabei als eine Art Arche Noah, in die er Fundstücke aus allen Musikepochen aufnimmt – Bach und Brahms, Strauss und Ravel, ja selbst Stockhausen, Pousseur und eigene Werke. So entsteht ein Abstieg ins Unterbewußte, eine Art komponierte ›Traumdeutung‹, wobei sich Erinnerungsfelder aus verschiedenen Epochen und Stilen überlagern.

Hörbeispiel 4, Luciano Berio: *Sinfonia*, 3. Satz

Einen Sonderfall in der Rezeption Alter Musik in Italien bildet zweifellos Luigi Nono. Ende der vierziger Jahre hatte Nono zusammen mit Maderna – beide Schüler des Monteverdi-Herausgebers Malipiero – die Musik von Ockeghem und Machaut, von Gabrieli und Gesualdo mit wachsendem Enthusiasmus durchgearbeitet. Doch erst in Nonos Spätwerk seit Ende der siebziger Jahre, das oft als skeptische Abkehr von der Utopie politischer Wirksamkeit von Musik gedeutet wurde, wird auch diese Beschäftigung mit der Vergangenheit wieder evident – soweit man in den extrem zerklüfte-

4 Dieter Schnebel, *Die Tradition des Fortschritts und der Fortschritt der Tradition. Ein Erfahrungsbericht* (1985), in: ders., *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*, München 1993, S. 113 f.

ten, an Wahrnehmungsgrenzen rührenden Klanglandschaften des späten Nono überhaupt von Evidenz reden kann. Den Beginn machte das Streichquartett von 1980: ein zwischen Ton und Stille pendelndes Stück, das als Materialbasis die sogenannte »scala enigmatica« aus Giuseppe Verdis *Ave Maria* für Chor a cappella verwendet und kurz vor Schluß ein fragmentarisches Zitat aus der Johannes Ockeghem zugeschriebenen Chanson »Malheur me bat« enthält. Das letztere Stück hat Nono später im Ensemblestück *Risonanze erranti* noch einmal zusammen mit Chansons von Josquin und Machaut musikalisch und textlich zitiert – dabei allerdings derartig fragmentiert und klanglich verfremdet, daß man zur Identifizierung schon die Nachweise in der Partitur benötigt.

Doch diese Referenzen an Vergangenes verstehen sich bei Nono kaum mehr als Rückversicherung in der Tradition. Sie sind, neben der privaten Bedeutung in Nonos Biographie, die Folgen einer grenzüberschreitenden Klangentfaltung im Raum – einer Klangentfaltung übrigens, bei der sich Nono in Werken wie dem *Prometeo* oder *Non hay caminos, hay che caminar ... Andrej Tarkowskij* für sieben Orchestergruppen explizit auf die venezianische Mehrchörigkeit bezieht. Gleichwohl geht das Räumliche in Nonos Musik, wie Klaus Kropfnger bemerkt, über die akustische Projektion hinaus: »Es meint geistige Räume, Vorstellungsbereiche, aber dies schließt notwendig das Aus- und Nachschwingen des Klanges ein, dem es – im Raum! – nachzuhorchen gilt. ... Akustischer Raum und geistiger Raum sind wechselseitig aufeinander bezogen.«⁵

Die Verlagerung historischer Anspielungen ins Unterbewußtsein des Hörens markiert zweifellos eine Extremposition in der Rezeption Alter Musik, die in Nonos Werk bis zur völligen Verschmelzung – man könnte auch sagen: bis zur Unkenntlichkeit – integriert ist. Dagegen kehrt ein Komponist wie Salvatore Sciarrino, der Nonos Klangerweiterungen manches verdankt, wieder die Semantik historischer Implantate hervor. In seiner Oper *Luci mie traditrici* (1998), welche die blutige Rache des Fürsten Gesualdo an seiner Frau und ihrem Liebhaber reflektiert, fungiert eine Elegie von Claude LeJeune im Laufe der Handlung als Refrain und formales Gerüst. Doch bei jedem Auftauchen wirkt LeJeunes Lied – parallel zur seelischen Zerstörung der Personen – in seiner elegischen Schönheit zunehmend beschädigt, bis es sich am Ende in bloße Tonfetzen und Geräusche aufgelöst hat. So macht Sciarrino einmal mehr die zeitliche Distanz der Alten Musik fruchtbar, agiert – wie er einmal schrieb – »aus der Gewißheit heraus ..., daß die Alte Musik sich verwandeln und mit neuem Leben erfüllt werden kann, wenn sie vom Geist der Moderne berührt wird.«⁶

Hörbeispiel 5, Salvatore Sciarrino: *Luci mie traditrici*, 2. Akt: Intermezzo II

5 Klaus Kropfnger, *Kontrast und Klang zu Raum*, in: *Die Musik Luigi Nonos* (Studien zur Wertungsforschung 24), hg. v. Otto Kolleritsch, Wien/Graz 1991, S. 134.

6 Salvatore Sciarrino, *Le voci sottovetro*, Einführungstext zur CD Kairos 0012022KAI, P. 1999, S. 4.

Kybernetik als Analysemethode zeitgenössischer Musik

Dargestellt an *For Bunita Marcus* von Morton Feldman

VON FRANZ JOCHEN HERFERT

Aus dem Zusammenbruch der klassischen tonalen Harmonik in den bedeutenden Werken des zwanzigsten Jahrhunderts resultierte deren Unanalysierbarkeit mit der Methode der klassischen »Harmonielehre«. Als Ersatz hat die Musiktheorie bisher eher phänomenologische, sensualistische oder hermeneutische Analysemethoden bereitgestellt.

Die Reihenanalyse etwa kann in entsprechend komponierten Werken zwar begründen, warum ein bestimmter Ton an einer bestimmten Stelle steht, welche Funktion aber die dergestalt erzeugten musikalischen Gebilde für den Fortgang der Musik in der Zeit haben, ob es den musikalischen Satz vorantreibende oder formöffnende Bestandteile gibt, darüber gibt sie keine Auskunft. Ähnliches gilt für die Analyse von Zahlenmanipulationen in einer Komposition: Der mechanische Ablauf von Reihen oder die formale Logik einer Zahlenmanipulation sind etwas grundsätzlich anderes als die den musikalischen Satz hörbar vorantreibenden Kräfte, wie sie etwa in klassischer europäischer Musik durch eine traditionelle harmonische Analyse ans Licht gebracht werden können.

Unerreichbar ist diese Dimension der Musik auch rein sensualistischen Analysemethoden, wie z. B. der, die versucht, die Weisen der Ton- oder Geräuschbildung der Klangerzeuger nach den Prinzipien von Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit zueinander in Beziehung zu setzen. Dies alles mögen relevante Aspekte zeitgenössischer Musik sein, aber all diesen Methoden fehlt die grundlegende Fähigkeit, das Fortschreiten der *Musik* in der Zeit, nicht nur das von Reihen oder Zahlenfolgen, zu analysieren.

Hierzu ist die Identifizierung von Elementen erforderlich, deren Funktion es ist, den musikalischen Satz hörbar voranzutreiben. Darüber hinaus geht es ganz allgemein darum, welche Möglichkeiten an genuin musikalischen (und damit ohne weitere Erläuterungen hörbaren) formöffnenden Mechanismen überhaupt vorhanden sind. Zu diesem Zweck wird hier ein interdisziplinärer Ansatz vorgestellt, der neben dem musikalischen auch kybernetisches Denken umfaßt.

In der Kybernetik¹ oder Lehre von den Regelkreisen geht es im Prinzip darum, in einem bestimmten Raum, der »Regelstrecke«, eine bestimmte Eigenschaft, die »Regelgröße«, mittels einer »Regulation« genannten Verfahrensweise konstant zu halten. Ein gutes Beispiel ist der Thermostat, der die Temperatur (kybernetisch: »Regelgröße«) in einem Zimmer (kybernetisch: »Regelstrecke«) konstant halten soll. Das wäre kein

1 Vgl. Norbert Wiener, *Cybernetics*, Cambridge, Mass. (MIT Press) 1946.

Problem, gäbe es nicht Einwirkungen von außen wie Hitze und Kälte (kybernetisch: »Störungen«), die ausgeglichen werden müssen (kybernetisch: »Regulation«). Hierzu sind in unserem Beispiel eine Klimaanlage für den Ausgleich von Hitzeeinwirkung und eine Heizung für den Ausgleich von Kälteeinwirkung erforderlich.

Um dieses Denken musikalisch nutzbar zu machen, muß zuallererst klargestellt werden, was in der Musik in kybernetischem Sinne als »Störung« zu gelten hat. Nicht gemeint sind beispielsweise Störungen stilistischen Empfindens, wie sie etwa durch Quint- und Oktavparallelen bei fachkundigen Hörern hervorgerufen werden können, oder Störungen einer ausgeglichenen Gemütslage durch Melancholie, Heiterkeit, Freude, Trauer, Begeisterung oder Aggression etc., die Musik auszulösen imstande ist.

Eine »Störung« in musikalisch-kybernetischem Sinne wird psychoakustisch definiert als phänomenales Axiom, welches also keinerlei weiterer Erfahrungen oder zusätzlicher Schlußfolgerungen bedarf, um gegeben zu sein, und dies im Hinblick auf folgende musikalische Eigenschaften:

1. Innere Bewegung
2. Akkordkomplexität
3. Polyrhythmische Schichtung
4. Lautstärke

Unter »innerer Bewegung« einer musikalischen Gestalt ist die Anzahl der »Anschläge« pro Zeiteinheit in ihr zu verstehen. »Störung« würde hier eine deutlich hörbare Steigerung oder Verringerung (etwa um den Faktor 2) der inneren Bewegung im Vergleich zweier aufeinanderfolgender musikalischer Gestalten bedeuten.

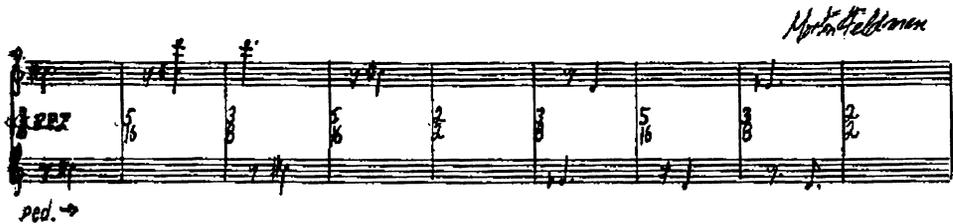
Akkordkomplexität meint den Gehalt an einfachen Intervallen (Prim, Oktav, Quint, Quart) und ihren deformierten (»gestörten«) Formen (kleine Sekund, große Sept, Tritonus) sowie an einfachen triadischen (Dur/Moll) Akkorden und ihren deformierten Formen (verminderter und übermäßiger triadischer Akkord). Die Intervalle der Zwischenzone (große Sekund, Terzen, Sexten, kleine Sept) sind unbestimmt, sie leisten einen Beitrag zur Rundheit eines Zusammenklangs und kommen hier nicht in Betracht. Wie bei innerer Bewegung kann man im Bereich der Akkordkomplexität eine »Störung« nur durch *Vergleich* zweier aufeinanderfolgender Akkorde feststellen. Dies stellt einen Gegensatz zur alten Harmonielehre dar, die bereits isolierte Akkorde als »Dissonanz« und »Konsonanz« bezeichnet. Jetzt aber muß der Gehalt an deformierten einfachen Intervallen (wie oben definiert) und ihre Lage im Register in den betreffenden Akkorden bestimmt werden. Der Akkord, der deutlich mehr (zum Beispiel doppelt so viele) solcher deformierten Intervalle und in tieferer Registerlage enthält, hat hörbar größere Akkordkomplexität. In einem solchen Fall kann von einer »Störung« der Akkordkomplexität des musikalischen Satzes an dieser Stelle gesprochen werden.

Unter polyrhythmischer Schichtung ist die Überlagerung verschieden schneller gleichmäßiger Pulsationen zu verstehen. Eine Störung im obigen Sinn liegt vor, wenn eine gleichmäßige Einzelpulsation durch Überlagerung einer zweiten »gestört« wird.

Eine Sonderform der polyrhythmischen Schichtung liegt vor, wenn die beiden Pulsationen nicht überlagert werden, sondern direkt hintereinander in der Musik erscheinen. Auch hier wird die erste Pulsation durch die zweite gestört, weil der Hörer eine Kontinuität der ersten erwartet, obwohl er inzwischen schon die zweite Pulsation hört.

Eine Lautstärke-»Störung« liegt vor, wenn es zu großen Lautstärkeschwankungen in der Musik kommt, etwa durch ein plötzliches Forte, oder durch ein großes Crescendo vom Piano ins Forte. Wieder müssen die Lautstärkeunterschiede groß genug sein (bei etwa doppelter Lautstärke, also doppeltem *son*-Wert), damit sie als »Störung« wirksam werden. Die genannten musikalischen Eigenschaften lassen sich, wie bereits angegeben, auch durch physikalische Parameter beschreiben. Sie sind daher tatsächlich psychoakustischer Natur und beruhen nicht nur auf subjektivem Ermessen.

Die hier beschriebene Analysemethode soll nun auf *For Bunita Marcus* von Morton Feldman angewandt werden. Es müssen dazu in der Partitur musikalische Situationen gefunden werden, in denen die oben beschriebenen musikalischen Eigenschaften in zwei verschiedenen Zuständen zu erkennen sind: auf erhöhtem Niveau (»gestört«), und auf deutlich niedrigerem Niveau (»in Ruhe«). Es ist nun zu Beginn von *For Bunita Marcus* nicht schwer zu erkennen, daß im Bereich der inneren Bewegung eine solche Situation vorliegt:



Bsp. 1, Morton Feldman, *For Bunita Marcus*, S. 1, 1. Zeile²

Die Takte 1–5 zerfallen offensichtlich in zwei Teile: In die Takte 1–4 im 3/8- und 5/16-Metrum und den Takt 5 im 2/2-Metrum. Während in den Takten 1–4 Töne (*cis* und *d*) angeschlagen werden, treten im 2/2-Takt keine neuen Töne zum Klang (liegendes Pedal) hinzu. Es gibt zwei »Klangzustände«: Während der elf Achtel des Anfangs erscheinen sechs Anschläge des Klaviers, während der folgenden acht Achtel, zeitlich also fast genauso lang, gibt es gar keine Anschläge mehr, der Klang klingt nur noch weiter. Kybernetisch ausgedrückt ist die innere Bewegung des Klangs anfangs hoch, danach niedrig. Hinsichtlich seiner inneren Bewegung erscheint der Klang zunächst in bewegter (»gestörter«), dann in ruhender Form.

Will man die kybernetische Analyse vervollständigen, müßten die Begriffe »Störung«, »Regelstrecke« und »Regulation« ins Spiel gebracht werden. Der Klang *cis-d* ist so gesehen eine Regelstrecke, die durch eine musikalisch sich nicht als eigene Gestalt

2 Zit. nach der Ausgabe der Universal Edition (© 1985).

manifestierende »Störung« in einen gestörten Zustand überführt wird (erhöhte innere Bewegung), während anschließend durch das Einwirken einer »Regulation«, die ebenfalls nicht als eigenständige musikalische Gestalt in Erscheinung tritt, ein Zustand sehr niedriger innerer Bewegung *wiedererreicht* wird, der als Sollzustand der »Regulation« angesehen werden kann (als der Zustand nämlich, den alle regulatorischen Maßnahmen zum Ziel haben).

Wie man leicht sehen kann, entsprechen die Takte 6–9 in kybernetischer Hinsicht völlig den Takten 1–5. Wiederholungen deuten immer auf Wichtiges hin, und tatsächlich wird hier das für dieses Stück zentrale Verfahren, den musikalischen Satz voranzutreiben, sein zentrales funktionales Prinzip mithin, exponiert.

In der Kunst spielt das Prinzip der Variation eine große Rolle, und so ist es nicht verwunderlich, wenn die Idee eines Kontrastes zweier entgegengesetzter Zustände auch noch in anderer Form in Erscheinung tritt. Am Übergang von Zeile 1 zu Zeile 2 auf der dritten Partiturseite stehen die Akkorde *des-h-c* (Akkord 1) und *c-f-es-h* (Akkord 2) einander gegenüber:



Bsp. 2

Untersuchen wir die Akkordkomplexität wie oben beschrieben, so können im dreitönigen Akkord 1 zwei verformte einfache Intervalle (eine große Sept und eine kleine Sekund) gefunden werden. Daneben gibt es ein kybernetisch unbestimmtes Intervall, die kleine Sept, insgesamt also drei Intervalle, davon zwei verformte reine. In Akkord 2 hingegen gibt es insgesamt sechs Intervalle, von denen nur zwei verformte reine sind (eine große Sept und ein Tritonus). Neben drei unbestimmten Intervallen gibt es ein reines, die Quart. Kurz gesagt sind in Akkord 1 zwei Drittel der Intervalle verformte reine Intervalle, im Akkord 2 dagegen nur ein Drittel. Auch in Hinsicht auf das Register liegen die verformten reinen Intervalle des ersten Akkords deutlich tiefer. Er hat also im Vergleich zum zweiten eine deutlich höhere Akkordkomplexität, was auch durch das Hören rasch bestätigt wird. Dasselbe funktionale Prinzip, das wir bereits bei der »inneren Bewegung« des Anfangs beobachten konnten, wird hier im Bereich der Akkordkomplexität angewandt.

Auf Seite 7 der Partitur findet sich eine Stelle, bei der ein stumm gedrückter Ton (*c*) zum Klingen gebracht werden soll.

Bsp. 3, Morton Feldman, *For Bunita Marcus*, S. 7, 2. Zeile

Da die den Klang auslösende Tonfigur nur einen einzigen Ton enthält, der das *c* als Oberton zum Klingen bringen kann, muß sie verhältnismäßig laut gespielt werden – deutlich lauter jedenfalls als es dem Kontext des durchgehend vorgeschriebenen dreifachen piano entspricht. Die Figur wird aus der sehr leisen Musik relativ laut herausstechen, der Einzelton *c* wiederum wird sehr leise sein, deutlich leiser noch als das musikalische Umfeld, in das er eintritt. Es ist klar, daß hier wieder dasselbe funktionale Prinzip wirksam ist, diesmal im Bereich der Dynamik.

Aber auch für die »Störung« im Bereich polyrhythmischer Schichtung lassen sich Beispiele in *For Bunita Marcus* finden. Am Anfang der zweiten Zeile von Seite 9 findet sich eine Stelle, in der eine Achtelpulsation, die zunächst in einem 3/8-Metrum abläuft, danach zu einem 5/16-Metrum komprimiert wird.

Bsp. 4, Morton Feldman, *For Bunita Marcus*, S. 8, 2. Zeile

Dadurch wird die Pulsation hörbar beschleunigt. Auch hier liegt wieder dasselbe funktionale Prinzip vor, nur daß diesmal zunächst gleichsam der Sollzustand erscheint (reguläre Achtelpulsation) und dann erst die Störung eintritt (komprimierte Achtelpulsation). Im Sinne der kybernetischen »Regulation« folgen auf die »Störung« dann wiederum reguläre Achtel (zu Beginn der zweiten Zeile).

Bei den gewählten Beispielen handelt es sich nicht um isolierte Partien des Werks, die sich kybernetisch analysieren lassen, während der große Rest des Werkes einem derartigen Analyseverfahren unzugänglich bleibt, sondern das ganze Stück kann durchgehend mittels dieser Methode funktional analysiert werden, wobei »funktionale Analyse« hier das Auffinden musikalischer Strukturen meint, die aufgrund der Umgebung, in der sie zu hören sind, den musikalischen Satz vorantreiben, den musikalischen Fluß aufrechterhalten. Tatsächlich spricht man in der kybernetischen Theorie von der Entstehung eines »Informationsflusses«, wann immer eine »Störung« durch eine »Regulation« ausgeglichen wird.

Dies trifft auch auf die Musik zu, sobald in ihr die oben beschriebenen Prinzipien wirksam werden, sobald also auf den Gebieten der inneren Bewegung musikalischer

Gestalten, der Akkordkomplexität, der polyrhythmischen Schichtung und der Lautstärke sehr unterschiedliche Intensitätsgrade einander ablösen. Dieser Informationsfluß ist nicht »sprachanalogue«, weil er nicht auf kodierten Zeichen beruht, sondern auf Größenunterschieden bestimmter, in unserem Fall genuin musikalischer Eigenschaften.

Arvo Pärt *Como cierva sedienta*

Einfache Systeme im tonalen Raum und ihre Differenzierung

VON LEO BRAUNEISS

I

Arvo Pärt relativ große Breitenwirkung ließ und läßt das Feuilleton blühen. Hat auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung in letzter Zeit an Umfang und Bedeutung zugenommen,¹ so fehlen nach wie vor detaillierte analytische Studien insbesondere zu den Kompositionen der neunziger Jahre. Sich auf die Werke analytisch einzulassen und die Skizzen zu studieren ist aber auch bei Pärt ein unumgänglicher erster Schritt einer Deutung und Bewertung seines Schaffens. An dem von mir ausgewählten Abschnitt aus der 1998 uraufgeführten Psalmvertonung *Como cierva sedienta. Psalm 42–43 (41–42) für Sopran oder Frauenchor und Orchester* kann man sowohl die kompositionstechnischen Grundprinzipien des von Pärt selbst so bezeichneten Tintinnabulisti-Stils als auch ihre Differenzierung exemplifizieren.

II

Pärt hat seine Art zu komponieren als »hochformalisiertes Kompositionssystem«² bezeichnet, das heißt, die Kompositionen entwickeln sich aus vom Komponisten für jedes Werk individuell entworfenen Formeln bzw. Regeln. Wesentlich ist dabei die Intention, sowohl die Formeln selbst wie auch das musikalische Material radikal zu vereinfachen.

Zieht man zum Vergleich die Zwölftontechnik heran, die ähnlich formalisiert gehandhabt werden kann, so treten vereinfacht dargestellt an die Stelle der Zwölftonreihen in horizontaler und vertikaler Darstellung diatonische Skalen und Dreiklänge als denkbar einfaches Material.³ Dieser Vergleich ist allerdings insofern schief, als die Zwölftonreihen immer Überformungen des chromatischen Totals sind, auch wenn sie wie beim Webernschen Spätwerk in sich strukturiert werden. Sie müssen dies sein, weil die chromatische Skala als solche in der wohltemperierten Stimmung keine quali-

1 Vgl. etwa Randolph G. Eichert, *Satztechnik, Form und Harmonik in der Musik von Arvo Pärt*, Musiktheorie 14, Nr. 1 (1999), S. 47–63; Oliver Kautny (Hg.), *Arvo Pärt. Rezeption und Wirkung seiner Musik. Vorträge des Wuppertaler Symposions 1999* (Osnabrücker Beiträge zur Musik und Musikerziehung, Bd. 2), Osnabrück 2001; Leopold Brauneiss, *Grundsätzliches zum Tintinnabulisti Arvo Pärts*, Musiktheorie 16, Nr. 1 (2001), S. 41–57.

2 Arvo Pärt, *Zu Summa*, in: Wolfgang Gratzner (Hg.), *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart*, Bd. 1, Hofheim 1996, S. 13.

3 Arvo Pärt erinnerte sich im Verlauf eines Gesprächs, daß Alfred Schnittke in den 70er Jahren zu ihm gesagt hätte: »Du machst dasselbe mit sieben Tönen, was Webern mit zwölf Tönen gemacht hat.«

tativen Differenzen aufweist und damit keine Anhaltspunkte für eine Wahrnehmung melodischer Gestalten bietet. Im Gegensatz dazu können diatonische Skalen mit ihrem Wechsel von Ganz- und Halbtonschritten als sozusagen minimal profiliertes melodisches Geschehen herhalten. Beim Entwerfen einer Zwölftonreihe müssen also immer Töne der chromatischen Skala durch einen individuellen Eingriff umgestellt werden, während bei einer diatonischen Skala die für ein melodisches Profil notwendigen Differenzierungen historisch vorgegeben sind. Anders betrachtet: Im historischen Rückgriff wird das Ausmaß der Beliebigkeit verringert, die im individuellen Zurichten des musikalischen Ausgangsmaterials unumgänglich ist, und damit der – zweifelsohne kreative – Widerspruch zwischen individueller Erfindung im Vorhinein und systematischer Aufbereitung im Nachhinein gemildert.

Zurück zu den Formeln: Kompositionstechnisch ist es problematisch, mit dem musikalischen Material auch die Formeln seiner Aufbereitung zu vereinfachen und dabei innerhalb dieser eng gesteckten Grenzen dem musikalischen Geschehen eine Vielfalt zu bewahren, also sicherzustellen, immer wieder andere Situationen im Detail zu erhalten – eine allzu große Redundanz wird sowohl vermieden, wenn ausgleichend entweder einfache Gestalten komplizierten Verfahren unterworfen werden oder umgekehrt ein komplexes Material in einfacher Weise bearbeitet wird. Pärt's Lösung des Problems, aus einfachen Regeln in Verbindung mit einfachem Material einen abwechslungsreichen Verlauf zu erhalten, besteht darin, daß diese Regeln sich nicht auf die musikalischen Details einer Stimme an sich beziehen, sondern auf das Verhältnis dieser Stimme zu einem – allgemein gesprochen – anderen Faktor der Komposition, zunächst einmal zu einer anderen Stimme. Grundsätzlich stehen einander im Tintinnabuli-Stil Dreiklangsstimmen – sogenannte Tintinnabuli-Stimmen – und aus Skalen gebildete Melodiestimmen gegenüber. Der Verlauf der Tintinnabuli-Stimme ergibt sich nun aus ihrer Relation zur Melodiestimme, genauer gesagt werden die einzelnen Töne der Tintinnabuli-Stimme den einzelnen Tönen der Melodiestimme nach ihrer relativen Position zugeordnet: So kann etwa im einfachsten Fall zu jedem Ton der nächsthöhere oder nächsttiefere Ton eines Dreiklangs (= Tintinnabuli-Dreiklang) hinzutreten (z. B. in f-moll zu c^1 des^1 es^1 der nächsthöhere f-moll-Dreiklangston f^1 , zu f^1 und g^1 das as^1 usw.). Die Regel bezieht sich damit nicht auf eine sozusagen autonome Struktur der Dreiklangsstimme selbst, sondern auf ihr Verhältnis zur Melodiestimme. Aus dieser einfachen Abhängigkeit resultieren immer wieder andere Kombinationen der drei Töne eines Dreiklangs, die für sich genommen unregelmäßig sind, da ihr gleichermaßen einfacher wie strenger Verlauf von der Melodiestimme her definiert ist.

Um die Melodiestimme in gleicher Weise schlüssig und frei von schematischen Wiederholungen zu formulieren, hat Pärt zwei verschiedene ›Verfahren‹ entwickelt: Erstens mathematische Additions- und Permutationsprozesse, bei denen – im ersteren Fall – eine Skala mit jedem Durchlauf um einen Ton verlängert wird oder – im letzteren Fall – die Töne einer Ausgangsgestalt systematisch umgestellt werden. Zweitens die Orientierung an einen vorgegebenen Text, wobei die Silbenzahl der einzelnen Wörter festlegt, wie weit eine Skala vom Fixpunkt eines melodischen Zentraltons auf-

oder abwärts wegführt oder von unten oder oben zu ihm hinführt (bei einem Zentralton *f* kann etwa ein zweisilbiges Wort die Töne *f-g*, *f-e* oder *e-f*, *g-f* zugeteilt bekommen). Auch der Melodiestimme wird damit nicht einfach ein Schema übergeworfen; wie bei der Tintinnabuli-Stimme bestimmt auch bei ihr eine andere Komponente des Werkes – hier die vorgegebene Wortfolge des Textes – ihren Ablauf gleichsam von außen. Das ergibt ein sich stets wandelndes melodisches Fließen, bei dem die der Ausdehnung der mehrsilbigen Wörter folgenden Skalen immer wieder anders gruppiert werden.

Bei den Kompositionen, die einem vorgegebenen Text folgen, muß daher am Anfang die Überlegung stehen, nach welchen Regeln dieser Text in eine melodische Linie »übersetzt« wird, die sich dann durch Parallelführungen, Umkehrungen und das Beifügen von Tintinnabuli-Stimmen vervielfacht: Die prismatische Brechung einer »Ur-Linie« ergibt den Tonsatz in allen seinen Einzelheiten. Der Text ist darüber hinaus der zentrale Bezugspunkt auch in anderen Belangen: Die einzelnen Wörter und ihre Abfolge regulieren nicht nur die Melodik, sondern – über die Position der Akzentsilben – auch die Rhythmik, und an der Gliederung des Textes in syntaktische Einheiten wie Strophen, Verse oder einfach Sätze orientiert sich die Architektur des formalen Ablaufs.

III

Zum konkreten Beispiel: Bei *Como cierva sedienta* ist der Psalmtext in einzelne Verse gegliedert. Im ersten Psalmvers nach der Überschrift (in deutscher Übersetzung: »Wie ein Hirsch nach frischem Wasser lechzt, so sehne ich mich nach Dir, mein Gott«) haben wir es mit einer bereits differenzierten Struktur zu tun: Die einzelnen Wortgestalten werden in eine übergeordnete Tonleiter aufwärts eingesetzt. Die kompositorische Problematik besteht somit darin, die ebenfalls aus der Skala abgeleiteten einzelnen Wortlinien mit der großräumigen Aufwärtsbewegung zu verbinden. Auf zwei Doppelseiten eines Skizzenheftes hat Pärt verschiedene Möglichkeiten erprobt, den nur einmal unterhalb der letzten Notenzeile notierten Text⁴ musikalisch umzusetzen und dabei die Skalen im Kleinen mit der Skala im Großen zu verknüpfen.

⁴ »Ciervo«, der Hirsch wurde später durch »la cierva« ersetzt, um die bei einem Titel »Como ciervo« möglichen Assoziationen an das spanische Schimpfwort »ciervo« auszuschließen. Eine andere Problematik im Spanischen ist, daß man bei der Aueinanderfolge zweier Vokale zwar zwei getrennte Silben anschreibt, diese aber beim Sprechen und Singen zusammenzieht. Die überzähligen Silben, die sich daraus ergeben, daß Pärt zunächst den geschriebenen Silbenteilungen gefolgt ist, werden in der endgültigen Fassung in zweitönige Melismen integriert, nur bei »cierva« erhält der zusätzliche Artikel »la« den freiwerdenden Ton: »la cierva« wird damit wie ein dreisilbiges Wort behandelt.



Como cierva sedienta en busco de un rio asi, Dios mio, te busco a ti

Bsp. 1, Doppelseite eines Skizzenheftes⁵

Die in den beiden untersten Notenzeilen skizzierte Idee weist der Wortfolge einfach die Töne der aufsteigenden g-moll-Skala mit erhöhtem vierten Leiterton zu (zweitunterste Notenzeile) und stellt dann in der Notenzeile darunter die Skalentöne der einzelnen Wörter so um, daß auf die jeweilige Akzentsilbe nicht nur ein verlängerter, sondern auch der jeweils höchste Ton fällt: Der erste Ton bleibt, so er nicht selbst den Akzent trägt, an seinem Platz, der Akzentton wird angesprungen und der übergangene Ton nachgeholt. So heißt es bei »cierva« $fis^1-a^1-g^1$ statt $fis^1-g^1-a^1$. Diese Variante hat Pärt aus naheliegenden Gründen abgebrochen, ist doch schon nach der ersten Hälfte des Textes der Ton es^3 erreicht, der einem Sopran nicht mehr zugemutet werden kann. In der drittuntersten Zeile taucht dann erstmals eine Idee auf, die in veränderter Form in die Komposition eingegangen ist: Hier ordnen sich die – als Ganze geschriebenen – Akzenttöne der einzelnen Wörter zu einer übergeordneten Skala an (»Como« es^1 – »cierva« fis^1 – »sedienta« g^1 etc., dabei wird vom Akzentton abgesprungen). Auch dieses Schema wird nicht zu Ende geführt, wohl aber das einfache Additionsprinzip in der Zeile darüber (Skala aufwärts 2 Töne, dann 3 Töne etc.), das auf wortgezeugte Einzelbausteine verzichtet. In der fünften und sechsten Zeile von unten werden beide Muster um eine Quart aufwärts transponiert, so daß die zugrundeliegende Skala jetzt nicht mit dem fünften Tonleiterton, sondern mit der Tonika beginnt. Dies hat wohl damit zu tun, daß die anwachsende Skala sich nur bis zu einer Sept oberhalb des An-

⁵ Datiert 19. März (1997?), 12 Notenzeilen. Hier Transkription der Zeilen 1, 4, 6–12.

fangstons ausdehnt, also ursprünglich von d^1 an nur bis zum cis^2 hinaufreicht, das hohe Register des Soprans also ausgespart bleibt. In dieser höheren Lage taucht dann in der zweiten Zeile von oben eine wieder andere Variante auf, die wieder mit dem d^1 beginnend bis zur letzten Silbe ausnotiert wird. Hier sind es – mit Bögen markiert – die tiefsten Töne der einzelnen Wortlinien, die die Tonleiter aufwärts ergeben – die Akzentsilben sind wieder wie in der untersten Zeile so hochgestellt, daß ihnen der Sprung vorangeht. Der Ambitus dieser Linie von c^1 bis b^2 (möglicherweise ein nicht notiertes b^2) entspricht gut dem Tonumfang der Sopranstimme, Pärt hat sie möglicherweise deshalb durch ein Kreuz links vom System hervorgehoben. Trotzdem findet sich in der obersten Zeile wieder die Idee, die Akzentsilben wieder angesprungen werden. Damit reicht die Linie bis zum für den Sopran zu hohen Spitzenton d^3 , weshalb Pärt sie auf der folgenden Doppelseite um bis zu eine Quart abwärts transponiert hat.

Auf dieser Doppelseite finden sich zwei weitere Ideen, die in die Komposition übernommen worden sind:



Bsp. 2, Doppelseite eines Skizzenheftes⁶

a) Instrumentale Umkehrungsstimme (Cello) und Tintinnabuli-Stimme (Fagott)



b) Singstimme mit Terz- und Dezimenparallelen (ab der Akzentsilbe)

Der wieder mit einem Kreuz am linken Rande des Systems hervorgehobenen Transposition von c^1 aus wird erstens eine mit dem Ton e (gemeint wahrscheinlich: *es*) beginnende instrumentale (Vermerk: *Fg Cello*) Umkehrung gegenübergestellt, wodurch sich der Tonraum in der Kombination von vokaler und instrumentaler Stimme trichterförmig weitet. Zweitens treten zur Singstimme ab den Akzentsilben der mehrsilbigen Wörter – insofern sie nicht die Endsilben sind – mit jedem Wort wechselnd Terz- und Dezimparallelen hinzu, wobei der zusätzliche Ton auf der Akzentsilbe bis zum Wortende weiterklingt. In der instrumentalen Umkehrungsstimme kommt dagegen ab der Akzentsilbe der um eine Oktav (in der Partitur dann auch um mehrere Oktaven) aufwärts transponierte nächstobere Ton des leitereigenen verminderten Septakkordes von g-Moll *fis-a-c-es* hinzu.⁷ Es handelt sich dabei um eine Tintinnabuli-Stimme mit einem verminderten Septakkord an Stelle eines Dreiklangs.

⁶ Transkription der Zeilen 6 und 9.

⁷ Beim ersten Melodieton der Umkehrungsstimme erklingt zusätzlich der nächstuntere Ton eine Oktave höher.

Während sich diese instrumentale Umkehrung nach f-moll transponiert in der Komposition wiederfindet, gibt es in der Singstimme eine charakteristische Abänderung: Erst die Akzentsilben der zweiten Hälfte des ersten Psalmverses ergeben eine Tonleiter aufwärts, in der ersten Hälfte mit seinen vergleichsweise vielen mehrsilbigen Wörtern liegen sie jeweils eine Terz voneinander entfernt.

The image shows a musical score for Bsp. 3. It consists of four staves. The top two staves represent the vocal line, and the bottom two staves represent the tonal structure. The lyrics are: "Co - mo la ciev - va se - dien - - ta en bus - ca de un ri - o - a - si. Dies mi - o, te bus - co a ti". The vocal line shows a melodic contour that rises in the second half of the first line. The tonal structure shows a series of notes that correspond to the vocal line, illustrating the instrumental inversion.

Bsp. 3, Singstimme und Tonleitergerüst

Dafür geht es vom *des*¹, dem Ton, mit dem auch die Umkehrung beginnt, zunächst abwärts zum *b* und dann erst aufwärts bis zum *c*². Die einsilbigen Wörter erhalten die Tonhöhen der Akzentsilben des vorhergehenden Wortes, dem einsilbigen Wort »un«, das auf das einsilbige Wort »de« folgt, wird die Tonhöhe des nachfolgenden Akzents zugeteilt. Die konsequent abwärts geführte instrumentale Gegenstimme ist damit nicht mehr durchgehend eine Umkehrung der vokalen Ur-Linie und verselbständigt sich auch zeitlich, indem sie in der Art eines Umkehrungskanons um einen Takt verzerrt nachfolgt (Bsp. 4, System 2 und 3).

The image shows a musical score for Bsp. 4, labeled "Struktur-Particell des Beginns". It consists of four staves. The top staff is for the vocal line, the second staff is for the instrumental voice, the third staff is for the inverted vocal line, and the fourth staff is for the instrumental structure. The lyrics are: "Co - mo la ciev - va se - dien - - ta en bus - ca de un ri - o - a - si. Dies mi - o, te bus - co a ti". The score includes various annotations such as "Glocke VI", "Hörinstrumente f-moll", "Instrumentale Gegenstimme Ch. pizz.", "Verzerrter Sekundärd - [-]", and "Dreistufige Bildergesamtheit f-moll - 1 zu g²". The score is numbered 1 through 19.

Bsp. 4, Struktur-Particell des Beginns

Dieses Ineinandergreifen von vokaler und instrumentaler Stimme wirkt wiederum auf die rhythmische Gestaltung zurück: Die Akzentsilben auf der Eins eines 3/4-Taktes werden in den nächsten Takt hinein gehalten und warten damit den Einsatz der einen

Takt später einsetzenden instrumentalen Gegenstimme ab⁸ (vgl. Bsp. 4, T. 7–9, »sedienta«), unbetonte Endsilben folgen auf dem dritten Viertel des folgenden Taktes, unbetonte Silben vor den Akzentsilben sind als auftaktige Viertel vorangestellt. Die einzelnen Wörter mit ihrer unterschiedlichen Anzahl von Silben passen sich dem durchgehaltenen 3/4-Takt durch unterschiedlich lang ausgehaltene Endnoten oder Pausen zwischen den Wörtern an, einsilbige Wörter sind in der ersten Hälfte des Psalmverses nur einen Takt lang – die instrumentale Umkehrungsstimme, für die sozusagen der Raum fehlt, setzt bei ihnen aus – und in der zweiten Hälfte des Psalmverses (mit Umkehrungsstimme) dann zwei Takte.

Zu diesem Gerüst einer durch Umkehrung verdoppelten Melodiestimme kommen nun in den Skizzenblättern bereits angedeutete weitere instrumentale Einwüfe (Bsp. 4): Den tiefgelegten Akzenttönen der Instrumentalstimme wird auf dem zweiten und dritten Viertel ein Zweiklang zugereilt, der aus dem nächstoberen und nächstunteren Ton (+1/-1) des in f-moll dominantischen verminderten Septakkordes *e-g-b-des* gebildet wird, zumeist allerdings um eine Oktave oder mehrere Oktaven hinauf transponiert. Zu dem auf den Akzentton folgenden Ton erklingen der unterhalb und oberhalb nächstliegende Ton des besagten verminderten Septakkordes hintereinander als erster und dritter Ton einer Dreitonfigur, deren mittlerer dritter Ton der zum darauffolgenden Ton des verminderten Septakkordes wieder nächsthöhere des f-moll-Dreiklangs ist. (Etwa in Takt 4: melodischer Bezugston *E*, nächsttieferer und nächsthöherer Ton des verminderten Septakkordes drei Oktaven aufwärts transponiert *des*² und *g*², zum *g*² der nächsthöhere Ton des f-moll-Dreiklangs *as*², die gesamte Figur damit *des*²-*as*²-*g*², der in der Umkehrungsstimme immer erst auf dem dritten Viertel erklingende melodische Bezugston erklingt im Pizzicato des Kontrabasses vorweg auf der ersten Taktviertel.) Diese Dreitonfolge wird in einer Art Engführung (im Viertelabstand) mit sich selbst verschränkt, so daß der erste und zweite bzw. der zweite und dritte Ton – letztere häufig im Sekundabstand – nicht nur hintereinander, sondern auch gleichzeitig erklingen. Die daraus resultierenden Sekundreibungen gemahnen an die ursprüngliche Idee, die Oberterz zur Akzentsilbe weiterklingen zu lassen, wenn der gleichsam übersingende instrumentale Zusatz parallel zur Singstimme auf die nächste Silbe zur Untersekund fortschreitet (Bsp. 2, System 2): Ein in den ersten Skizzen festgehaltenes klangliches Detail wird hier aus anderen, deutlich differenzierteren Strukturen gewonnen und damit satztechnisch verfeinert. Rhythmisch garantieren diese auf dem zweiten und dritten Taktviertel hinzutretenden instrumentalen Einwüfe eine durchgehende Viertelbewegung, die durch die Achtelaufakte der Dreitonfigur zusätzlich aufgelockert wird.⁹ Durch den zusätzlichen Ton aus dem Tintinnabuli-Dreiklang vermittelt diese Dreitonfigur zwischen dem aus Tönen des verminderten Dreiklangs gebildeten Zweiklang davor und den im folgenden Takt zur Akzentsilbe in der Sing-

8 Die erste, den Akzent tragende Silbe des allerersten Wortes »Como« erhält als Ausnahme vorweg einen zusätzlichen Takt.

9 Umgekehrt können sie in den Takten 7–8 entfallen, weil mit den zwei auftaktigen Silben des ursprünglich viersilbig vertonten Wortes »se-di-en-ta« – zuerst in der Sing-, dann in der Instrumentalstimme – eine durchgehende Viertelbewegung auch ohne die instrumentalen Reflexe gewährleistet ist.

stimme hinzutretenden Tönen des Tintinnabuli-Dreiklangs (Bsp. 4, System 1, T. 2 und T. 5 zweitunterster und zweitoberster, T. 11 nächstunterer und nächstoberer, beide eine Oktave aufwärts transponiert usw; die Zuordnung ist hier nicht so streng wie bei anderen Werken und wurde teilweise auch in den Umarbeitungen nach der Uraufführung noch geändert). Damit sind alle Töne bis auf das *G* und *F* im Kontrabaß (T. 16–17) erklärt, die, wie die Skizzen zeigen, ursprünglich nicht vorgesehen waren und außerhalb des Netzes an aufeinander bezogenen einfachen Regeln stehen. Man kann sie als Brücke zwischen dem *As* in Takt 14 und dem *E* in Takt 19 verstehen.

IV

Soweit der analytische Befund. Offensichtlich ist, daß Pärt auf tonales Material zurückgreift, es aber nicht in traditioneller Weise handhabt: Die Tonalität ist kein Kunstmittel, das die Aufgabe hat, bei der Exposition und Entwicklung individuell erfundener Themen Zusammenhänge zu stiften. Das leisten vielmehr die dargelegten einfachen Regeln, die das tonale Material strukturieren. Diese Regeln beziehen sich auf alle Parameter der Komposition, auf die horizontale Dimension ebenso wie auf die vertikale. Die Fäden laufen dabei in den formalen Gegebenheiten des Textes als zentralem Bezugspunkt zusammen. Historisch betrachtet handelt es sich um eine Rückkoppelung, die man mit einem biologischen Terminus auch als Kreuzung bezeichnen könnte: Das Ineinander moderner rationaler Verfahren und alten tonalen Materials ist eine zentrale Konstellation der Poetik des Tintinnabuli-Stils. In gewissem Sinne kehrt sich hier die Situation um, die Boulez in seinem Aufsatz *Schönberg ist tot* an den Zwölftonwerken Schönbergs kritisiert hatte. Ortete dieser bei ihnen eine »unüberbrückbare Kluft zwischen den Infrastrukturen, die der Tonalität verpflichtet sind, und einer Sprache, deren Organisationsgesetze man nur im groben Aufriß wahrnimmt«,¹⁰ so sind es bei Pärt gerade umgekehrt die Infrastrukturen und der strukturelle Unterbau, die neuartig sind, während die Sprache tonal ist. Wilfried Gruhn hat bei der Erörterung grundsätzlicher Probleme der Definition einer musikalischen Postmoderne ein anderes Bild aufgegriffen, das sehr plastisch dieses Ineinander zum Ausdruck bringt: das biblische vom neuen Wein in alten Schläuchen. »Vielleicht handelt es sich also gar nicht um alten Wein in neuen Schläuchen, sondern um einen neuen Wein, der in alten Behältnissen aufbewahrt wird, um akzeptiert und konsumiert zu werden, aber auch, um überhaupt wieder gereicht werden zu können.«¹¹ Die Frage ist natürlich, für welche musikalischen Tatbestände der Wein und die Schläuche stehen. Gruhns Bemerkungen beziehen sich auf einen unmittelbar davor zitierten Satz Umberto Ecos: »Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, daß die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden

10 Pierre Boulez, *Schönberg ist tot*, in: ders., *Anhaltspunkte. Essays*, übers. v. Josef Häusler, Kassel/München 1975, S. 292.

11 Wilfried Gruhn, *Postmoderne Musik. Oder: Von neuem Wein in alten Schläuchen*, in: ders. (Hg.), *Das Projekt Moderne und die Postmoderne* (Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik Musikhochschule Freiburg, Bd. 2), Regensburg 1989, S. 7.

kann, da ihre Zerstörung zum Schweigen führt, auf neue Weise ins Auge gefaßt werden muß.«¹² Mit dem »neuen Wein« meint Gruhn also offensichtlich die »neue Weise«, die sich alter Materialien, vergangener stilistischer Mittel bedient. Konkretisiert man die Elemente Wein und Schläuche auf dem Hintergrund des vorangegangenen Boulez-Zitats, so ist es dagegen naheliegender, die Schläuche mit der »Infrastruktur« und den Wein mit den tonalen Elementen, die in diese Struktur gleichsam eingefüllt werden, zu identifizieren. Boulez hat Schönberg – so gesehen – vorgeworfen, er habe den neuen Wein der Zwölftonreihen und ihrer Anordnung in die alten Schläuche der klassischen und vorklassischen Formen eingefüllt. Umgekehrt ist bei Pärt der Wein – verstanden als das Material der Musik – alt und repräsentiert die Vergangenheit, die mit den Worten Umberto Ecos auf neue Weise ins Auge zu fassen ist.

Versteht man aber unter der neuen Weise, dem neuen Wein die Gesamtheit des Kunstwerkes, so ist auch insgesamt die Verflechtung einer formalisierten Kompositionstechnik mit einem traditionellen Stoff neuartig, nicht im Sinne eines neu entdeckten bzw. erstmals einbezogenen Materials, sondern im Sinne eines Transfers: Ein formalisiertes kompositorisches Denken wird auf die einfachen tonalen Bausteine Tonleiter und Dreiklang übertragen. Dies steht, so scheint es zunächst, im Widerspruch zum ästhetischen Paradigma der Materialgerechtigkeit, der Überzeugung, ein bestimmtes Material verlange zwingend eine bestimmte Art seiner Bearbeitung oder schließe zumindest bestimmte aus. Schönberg verfaßte zu dieser Thematik im April 1923 folgende Notiz, um den Unterschied zwischen ihm und den »Polytonalisten« herauszuarbeiten: »Das Material aus dem meine Musik wird, ist anders und darum, diesem Material entsprechend, wird die Form und alles anders. – Die Musik meiner Zeitgenossen aber macht aus Eisen goldene Uhren, aus Holz Gummireifen und dgl., sie arbeitet daher nicht materialgerecht und erwartet, daß der Ueberzug, der Anstrich den das fertige Produkt bekommt, das seinige tun werde.«¹³ Der Vorwurf des nicht materialgerechten Komponierens wird mit dem Argument konkretisiert, die Themen etwa bei Milhaud, Casella seien so einfach, daß sie »viel einfacher behandelt werden könnten«,¹⁴ was, so wäre zu ergänzen, einen Widerspruch in sich bedeute. Legt man dieses Argument auf Pärt um, so spielt das Ausmaß der Vereinfachung die entscheidende vermittelnde Rolle im Ineinander von tonalem Material und seiner abstrakt-formalen Aufbereitung. Tonleiter und Dreiklang sind ja vorthematische Grundelemente, die eine thematische Entwicklung wenn überhaupt, dann nur in sehr eingeschränktem Ausmaß ermöglichen. Auf Grund dieser Ungeeignetheit *muß* das weitgehend entqualifizierte Material in einer anderen Weise behandelt werden: Diese Notwendigkeit legt eine strukturelle Durchorganisation zumindest nahe, wobei dann die Vereinfachung der Struktur mit der Vereinfachung des Materials korreliert. In einem Interview hat Pärt das Bild von Zäunen aus verschiedenem Material herangezogen, um seine Entwicklung von den frühen zwölftönigen bis seriellen Werken hin zum Tintinnabuli-Stil

12 Umberto Eco, *Nachschrift zum ›Namen der Rose‹*, übers. v. Burkhart Kroeber, München 1987⁸, S. 78.

13 Arnold Schönberg, Notiz vom 21. April 1923, zit. nach Andreas Jacob, *Das Verständnis von Tonalität in Arnold Schönbergs theoretischen Schriften*, Musiktheorie 15, Nr. 1 (2000), S. 13.

14 A. a. O., S. 13.

zu charakterisieren: »Ich habe mich ja etwa zehn Jahre lang mit der Zwölftontechnik beschäftigt ... Sobald mir klar war, daß Stacheldraht nicht das einzige Material ist um einen Zaun zu bauen, habe ich versucht etwas anderes zu finden.«¹⁵ Versteht man unter dem Zaun ein Symbol für eine strukturierende Ordnung, die den Verlauf der Musik eingrenzt, so bleibt die Einzäunung, wie aus dem Zitat eindeutig hervorgeht, bestehen: Der Zaun wird nicht abgerissen, sondern eben das Material ausgetauscht.

In diesem zentralen Dreiecksverhältnis von Rückkehr zu tonalem Material, strenger Durchorganisation und Vereinfachung erscheint auch das dialektische Verhältnis von Ordnung und Zufall in neuem Licht: Der Kompositionsprozeß läßt sich anhand der Skizzen so beschreiben, daß Pärt bestimmte Regeln entwirft, wie sich ein Text in Musik umsetzt, und wie eine so gewonnene Ur-Linie aus sich heraus die anderen Stimmen entläßt, danach beobachtet und bewertet, welche musikalischen Verläufe daraus resultieren, um sie zuletzt entweder zu akzeptieren, zu modifizieren oder zu verwerfen. Insbesondere die frühen Instrumentalkompositionen wie *Cantus* oder *Silentium*, der zweite Satz des Doppelkonzertes *Tabula rasa*, entfalten sich bzw. »enttönen« aus wenigen strengen Vorgaben heraus sozusagen automatisch. An ihnen wird besonders deutlich, daß sich wie bei jeder großräumig angelegten Konstruktion die Einzelsituation der Kontrolle entzieht. Um dem entgegenzuwirken, kann man entweder das konstruktive Netz so weitmaschig machen, daß genügend Entscheidungsfreiheit für die Gestaltung der einzelnen Details bleibt, oder man versucht, das Regelsystem so einzurichten, daß im Verlauf des Stückes erst gar keine unerwünschten Details aufkommen können. Hier wird nun eine weitere wichtige Funktion der Vereinfachung in Verbindung mit der Rückkehr zu tonalem Material klar: Beides setzt der Beliebigkeit des sich zufällig aus der Konstruktion Ergebenden Schranken. Das im Verlauf des Stückes dem Komponisten wie Hörer »Zufallende« wird einerseits durch die tonale Verankerung, namentlich durch das ständige Mitklingen der Töne des Tintinnabuli-Dreiklangs, andererseits durch die auf mehreren Ebenen wirksame Vereinfachung eingegrenzt. Und allgemeiner: Indem die einfachen Strukturen hörend erfaßt werden können, werden sie als Ordnungsinstanz wahrgenommen, der die Details verpflichtet sind. Damit erscheinen diese, so wenig sie als einzelne erfunden worden sind, nicht aus blindem Zufall generiert, sondern von schicksalhafter musikalischer Notwendigkeit bestimmt.

Der Idealfall wäre eine so radikale Vereinfachung, daß alle Detailergebnisse gleichsam von vornherein sanktioniert wären: Dann müßte nicht »ein zufällig aus der Konstruktion Emergierendes (und dies ist eine alltägliche Erfahrung konstruktiven Komponierens) durch geschickte Re-Kontextualisierung in Verbindlichkeit umgewandelt werden«.¹⁶ Wie die Veränderungen zeigen, die Pärt auch nach den Uraufführungen vieler Werke vornimmt, gilt es immer noch zwischen der klanglichen Außenhaut und

15 *Klang und Linie als Einheit. Helga de la Motte im Gespräch mit Arvo Pärt*, in: Reinhard Kopiez/Wolfgang Auhagen (Hg.), *Controlling creative processes in music* (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik Bd. 12), Frankfurt a. M. 1998, S. 238.

16 Claus-Steffen Mahnkopf, *Cages kompositorische Hinterlassenschaft*, in: ders. (Hg.), *Mythos Cage*, Hofheim 1999, S. 51.

dem konstruktiven Innenleben zu vermitteln. Es können dabei aber nicht oder nur sehr bedingt die Details selbst geändert werden, sondern zumeist nur die Regeln, die ihnen zugrunde liegen. Das verändert freilich alle Situationen, bei denen eine Regel wirksam ist, was wiederum weitere Interventionen notwendig machen könnte. Gelingt es auf diese Weise nicht, ein durchgehend befriedigendes Klangbild zu erhalten, so bleibt im Extremfall nur die Möglichkeit, das gesamte Stück zu verwerfen – so geschehen bei mehreren Kompositionen, unter anderem bei einem Doppelkonzert und zuletzt bei einem Orgelstück.

Das Wirken des Zufalls wird also nicht verleugnet, sondern von Anfang an mitbedacht und eingebunden. Offensichtlich ist auch, daß Pärt am Beginn der Kompositionsarbeit bestrebt ist, den Anteil individueller (und damit vom Standpunkt des Systems aus zufälliger) Entscheidungen zu verringern, indem er es dem Text überläßt, der Musik ihr konkretes So-und-nicht-anders-Sein ›vorzuschreiben‹. Doch ist das Komponisten-Ich keineswegs verschwunden, es hat sich lediglich in die kompositorische Vorarbeit zurückgezogen. Der erste Schritt, noch bevor die Regeln festgelegt werden, nach denen sich Sprache in Musik umsetzt, ist dabei oft die Analyse der formalen Gegebenheiten des Textes, der Anzahl und Länge der Sätze und der Verteilung der die melodischen Verläufe wesentlich mitbestimmenden mehrsilbigen Wörter. Individuelle Vorentscheidungen am Beginn des Werkes sind unumgänglich; sind sie einmal getroffen, so tritt der Komponist beim Ausschreiben der Formeln zurück – salopp formuliert läßt er sich überraschen, welche Verläufe und Zusammenklänge das von ihm gewählte Regelwerk im Detail ergibt. In einer dritten Phase tritt er dann wieder hervor, indem er korrigierend eingreift und die Weichenstellungen mancher Vorentscheidungen revidiert – dies ist im Tintinnabuli-Stil nicht anders als bei anderen Spielarten konstruktivistischen Komponierens.

V

Nun zum letzten im Titel angesprochenen Begriff, der Differenzierung: Sie ist im analysierten Beispiel auf allen Ebenen zu beobachten. Melodisch ist die Skala durch die Hochstellung des Akzenttones gebrochen, in den Tintinnabuli-Stimmen wechseln der f-moll-Dreiklang und der verminderte Septakkord miteinander ab und werden in den dreitönigen Bläserfiguren miteinander verknüpft, die instrumentale Umkehrung erklingt nicht gleichzeitig mit dem Original in der Singstimme, sondern kanonisch versetzt. Sind die kammermusikalischen Besetzungen der frühen Tintinnabuli-Stücke, wie deutlich bei *Fratres* zu sehen, bis zu einem gewissen Grade austauschbar, so wird die strenge Stimmigkeit der frühen Stücke der Orchesterbesetzung insofern angepaßt, als die einzelnen Fäden des musikalischen Gewebes zerschnitten und mosaikartig auf die verschiedenen instrumentalen Klangfarben verteilt werden.

Pärt hat in den nunmehr über 25 Jahren seit der Entstehung der ersten Tintinnabuli-Stücke konsequent die Möglichkeiten erforscht, wie der Grundgedanke, eine melodische Linie dem Text folgen zu lassen und aus ihr den gesamten Tonsatz abzuleiten, in unterschiedlicher Weise ausformuliert werden kann. Je differenzierter das

musikalische Geschehen, desto leichter kann man es freilich auch als traditionell tonales mißverstehen. Die erwähnte Dreitonfigur der Bläser mit der charakteristischen auftaktigen Achtel kann etwa fälschlich als individuell erfundenes Motiv aufgefaßt werden, weil die strukturelle Abhängigkeit vom Ton der Melodiestimme durch rhythmische und klangliche Verselbständigung und durch die Kombination von f-moll-Dreiklang und vermindertem Septakkord schwieriger wahrzunehmen ist als bei rhythmisch mit der Melodiestimme mitlaufenden, nur aus Tönen eines Tintinnabuli-Dreiklangs bestehenden Tintinnabuli-Stimmen. Einmal mehr erweist sich damit, daß die Vereinfachungen des Tintinnabuli-Stils den Hörern und Ausführenden nicht »einfach« populistisch entgegenkommen wollen: Erst durch die Vereinfachung erfaßt man die dem tonalen Material zugrundeliegenden Strukturen und nimmt deutlich wahr, daß der vertraute tonale Raum in einem neuen Licht erscheint, auf neuartige Weise durchschritten wird. Am Schluß dieser Überlegungen steht also ein Paradoxon: Gerade das radikal Einfache verhindert das Tonal-Konventionelle und damit das Triviale.

Sektion 10

Zur Geschichte der Musiktheorie

Das Prinzip der »eidetischen« Reduktion in den musiktheoretischen Systemen von Heinrich Schenker und Georgij Conus

VON SVETLANA KHLYBOVA

Zwei Konzepte

Unter den musikanalytischen Konzepten aus dem ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts finden sich zwei, deren Positionen fast in jeder Hinsicht einander gegenüberstehen. Aber genau diese beiden Theorien – von den Zeitgenossen Heinrich Schenker¹ und Georgij Conus² – lassen sich in aufschlußreicher Weise miteinander vergleichen. Sie fordern uns heraus, zu den tiefer liegenden Problemen der Musiktheorie und -analyse vorzudringen.

Die Substanz: Musikalische Logik

Bei diesen Problemen handelt es sich um substantielle und ontologische Fragen der Musik, die die Musikanalytik mit eigenen Methoden zu beantworten versucht. Die klassischen Antworten, daß das Wesen der Musik durch die Zahl bzw. durch den Klang (oder durch die »klingende Zahl«) erfaßt werde, können für das Musikdenken nach 1900 kaum mehr als befriedigend gelten; denn bei diesen musikalischen Substanzen – Zahl als Phänomen der Vernunft und Klang als solches der Sinne – handelt es sich um Erfindungen des mathematisch-ästhetischen und des wahrnehmungspsychologischen Geistes. Musiktheorie als Disziplin der immanenten musikalischen Logik sucht eine eigene Erklärung des Phänomens »Musikwerk«, und dieses Musikwerk wird auf keinen Fall als ein Produkt von Zahlenverhältnissen oder der ästhetisch orientierten Zusammenstellung von Tönen und Klängen erscheinen.

Seit sich das Konzept des Werks als »opus perfectum et absolutum« im Musikdenken verbreitete, ging die Musiktheorie immer wieder auf die Suche nach einem Prinzip, das in der Musik *selbst* verborgen sein sollte und mit dessen Hilfe sich gute Komposition von unvollkommenen und unvollendeten Werken unterscheiden ließ.

-
- 1 Als Bibliographie zum musiktheoretischen System Heinrich Schenkers vgl. William Drabkin, *Heinrich Schenker*, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. v. Thomas Christensen, Cambridge (Cambridge University Press) 2002, S. 839–843. Zum Reduktionsbegriff bei Schenker: Robert P. Morgan, *Schenker and the Theoretical Tradition. The Concept of Musical Reduction*, College music symposium 18 (1978), S. 72–96.
 - 2 Ausgewählte Literatur zum musiktheoretischen System von Georgij Conus: Georgij E. Conus, *Diagnose métrotectionique de la forme musicale*, Moskau 1933; Georgij E. Conus, *Die metrotektionische Lösung des Problems der musikalischen Form. Zusammenfassung einer musikwissenschaftlichen Forschungsarbeit*, übers. v. Ivanka Stoianova, *Musiktheorie* 1 (1986), S. 83–88; Ivanka Stoianova, *Die Theorie der Metrotektionik von Georgij E. Conus*, *Musiktheorie*, a. a. O., S. 89–95; Andreas Wehrmeyer, *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*, Frankfurt a. M. 1991, S. 44–62; *Russian Theoretical Thought in Music* (Russian music studies 10), hg. v. Gordon D. McQuere, Ann Arbor (UMI Research Press) 1983.

Die Übergangskrise

In diesem Sinne erscheinen die Konzepte von Schenker und Conus als Folge immanenter Entwicklungen in der Musiktheorie. Es scheint bemerkenswert, daß sie zu einem Zeitpunkt entstanden, an dem sich der Übergang von der Neuen zu der Neuesten Zeit krisenhaft vollzog. Die dreihundertjährige Herrschaft der harmonischen Tonalität ging zu Ende, das musikästhetische Paradigma änderte sich, und Komponisten sowie Musiktheoretiker sahen sich mit der Zerstörung der bisherigen Grundlagen konfrontiert. Für die Musiktheorie, deren Stellung zur Praxis stets zwischen Empirik und Dogmatik schwankte, stellte sich die Frage, wie sie mit ihren vorhandenen systematischen Konzepten auf diese raschen Änderungen reagieren konnte (bspw. was Akkord-, Funktions- und Formenlehre betrifft).

Die zwei Möglichkeiten

Offensichtlich gibt es zwei grundsätzliche Möglichkeiten: entweder die Formulierung von musikalisch-ästhetischen und kompositionstechnischen Gesetzen, deren Anforderungen zu erfüllen die Neue Musik nicht in der Lage ist, oder das Auffinden von grundlegenden Gesetzmäßigkeiten, die gleichermaßen sowohl zur »prima pratica« als auch zu der »seconda pratica« der neuen Übergangsepoche passen.

Im Sinne der ersten Möglichkeit, das ›klassische‹ Erbe vor der sogenannten ›Neuen Musik‹ zu schützen, entstand die Ursatz-Theorie von Heinrich Schenker. Als ein Versuch, der ganzen Musik, ungeachtet ihrer zeitlichen und räumlichen Zugehörigkeit, eine substantielle Basis zu geben, entstand die Theorie der Metrotektonik von Georgij Conus.

Analytische Vorbestimmtheit: Die Entdeckung des »eidos« der Musik

Bei der Betrachtung der beiden Systeme fällt eine Besonderheit auf, die die Schenker-sche und die Conussche Theorie unter dem Gesichtspunkt der ›strukturellen Logik des analytischen Verfahrens‹ von anderen unterscheidet, nämlich die Tatsache, daß in beiden Fällen das Ziel der Analyse *a priori* vorschrieben ist. Die Zielvorgabe des Analytikers besteht nach den Konzepten von Schenker und Conus darin, dieses Ergebnis (es geht hier um das musikalische »eidos«) mittels eines analytischen Vorgangs zu bestätigen oder (im Falle seines Nichtvorhandenseins) den Anspruch des analysierten Werks, ein Meisterwerk zu sein, in Frage zu stellen.³

3 Markant erscheint in diesem Sinne ein Fragment aus einem Brief Schenkers an Paul Hindemith: »Es ist gewiß so, daß Ihr Schaffen mit dem der Meister nicht mehr zu vereinen ist; Sie geben ist es nicht zu; ich muß es aber unverhohlen aussprechen« (zit. nach: Donald Johns, *Aimez-vous Brahms? Ein Hindemith-Schenker-Briefwechsel*, in: Susanne Schaal/Luitgard Schader (Hg.), *Über Hindemith. Aufsätze zu Werk, Ästhetik und Interpretation*, Mainz 1996, S. 291). In einer Diskussion über den Metrotektonismus, die im Jahre 1931 in der Akademie der Kunstwissenschaften in Moskau stattfand, wurde Conus gefragt, wie er diejenigen Werke beurteile, bei deren Analyse das von ihm postulierte »Gleichgewichtsgesetz der Zeiteinheiten« nicht entdeckt wurde. Conus bezeichnete diese Werke als »amorph« und wies ihre Existenzfähigkeit ab (vgl. Борис Хайкин, *Ученый-художник*, in: *Георгий*

Reductio ad »eidós«

In dieser Absicht, das Apriori der Musik analytisch zu erreichen, treten die musikanalytischen Konzepte von Schenker und Conus gemeinsam als Reduktionsverfahren auf, die von der Oberfläche (vom »Vordergrund«, von der »Hülle« in ihrer Terminologie⁴) zum Eidetischen der Musik (zum »Hintergrund«, der sich als der »Ursatz« manifestiert, bzw. zum »Skelett«, das »das Gleichgewichts-Gesetz der Zeiteinheiten« postuliert) zurückführen.

Reduktionsbegriff

Dieses Zurückführen (reductio) wird nicht als Vereinfachung oder Zerlegung verstanden, sondern als Erfüllung der für die Musiktheorie wichtigen Aufgabe, zu den in der Musik verborgenen Gründen zu gehen und mittels Analyse in der Mannigfaltigkeit der Form die *eine* Idee der Musik aufzuzeigen.

»Eidetische Reduktion«

So besteht eine Nähe der beiden Theorien zu der »eidetischen Reduktion« (oder »Ideation«) in der Phänomenologie von Edmund Husserl⁵, womit das methodisch gesicherte Verfahren der Wesensschau gemeint ist. Die eidetische Reduktion, die sich in den Analysen von Schenker und Conus zeigt, untersucht das Apriori der Musik und nimmt die Aufgabe auf sich, unter der Oberfläche der musikalischen Erscheinung das wahre »eidós« der Musik zu entdecken und die so offenkundig gewordenen Gesetzmäßigkeiten der musikalischen Meisterwerke in einem neuen Medium sichtbar zu machen.⁶

Eidetisch – auf die Form als Offenbarung des Wesens bezogen – erscheinen also die Urlinie und der Ursatz Heinrich Schenkers; als »eidós« – Idee als Gestalt – läßt

Эдуардович Конюс. *Статьи, материалы, воспоминания*, hg. v. Григорий Головинский, Moskau 1965, S. 34).

- 4 Conus verwendet in seinen Schriften die Begriffe »Hülle« und »Skelett« nur im Zusammenhang mit dem Taktarten-Dualismus. Diese Begriffe erlauben es aber, das Verhältnis zwischen dem Notentext und der metrotektonischen Basis des Werkes, so wie es sich in der Theorie von Conus zeigt, deutlich und praktisch zu erläutern.
- 5 Z. B. Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie I* (1913), hg. v. Karl Schumann (Husserliana 3.1), Den Haag 1976. Die »eidetische Reduktion« zeigt sich als ein spezieller Fall der »phänomenologischen Reduktion«, zu der sie eigentlich gehört, wird aber manchmal selbständig betrachtet, z. B. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8, hg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u. Gottfried Gabriel, Basel 1992, Sp. 374 f.
- 6 Bemerkenswert ist die Rolle, die »das Schema« als Darstellungsmittel des analytischen Prozesses und analytischer Ergebnisse sowohl für die Musiktheorie als auch für die Musikinterpretation (Ferruccio Busoni u. a.) im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts spielt. Musikalische Analyse, die zuvor eher als eine begleitende und erklärende Methode erschien und »hinter« dem Notentext stand, gewann dadurch eine neue Dimension. Analytische »Pläne« (vgl. z. B. Conus' »Pläne der metrotektonischen Struktur in 48 Liedern ohne Worte von F. Mendelssohn« [1920] oder Schenkers »Fünf Urlinie-Tafeln« [1932]) wurden zur alternativen, erklärenden Wiedergabe des Notentextes und manchmal als selbständige »Konzeptionen« veröffentlicht, die man auch ohne Partitur lesen konnte und zu verstehen hatte.

Verschiedene musiktheoretische Wege

Abgesehen von der zuletzt beschriebenen Grundhaltung gehen Schenker und Conus verschiedene Wege, die zueinander derart gegensätzlich sind, daß sie als Komplemente verstanden werden können.

Die beiden Theorien, die unabhängig voneinander als Gegenentwurf zu Riemanns Konzept der Harmonik und musikalischen Metrik entstanden sind, ergänzen sich glücklicherweise insofern, als das musikanalytische System von Schenker primär auf den kontrapunktisch-harmonischen Grundlagen des Werks beruht und den Zeitbegriff in all seinen Erscheinungsformen (Rhythmus, Metrum, Formbildung u.ä.) als sekundär versteht. Bei Conus ist die Musik dagegen ein sich zeitlich äußerndes Phänomen, dessen Gesetzmäßigkeit anhand der metrischen Organisation zu verstehen ist. Die Schlagwörter der Conusschen metrotektionischen Theorie lauten »Metrum«, »Takt«, »Form«.

Schenkersche Reduktion als Spiegel des kompositorischen Prozesses

Im eidetischen Reduktionsverfahren von Heinrich Schenker lassen sich drei präkompositorische und drei kompositorische Aspekte unterscheiden, die die Tiefenstruktur des musikalischen Bewußtseins bestimmen und die auf Grund der klassischen harmonischen Struktur, an der sich Schenkers analytische Intentionen orientierten, demonstriert werden können:⁸

1. ursprünglicher harmonischer Tiefenfaktor – als System von Akkorden, die auf der Basis der Grundgestalt des Systems – *des konsonierenden Dreiklangles* – rational streng vereinigt werden;
2. auf der Basis der Grundgestalt bildet sich das *Melodiegerüst* (der *Melodiestamm*). Normalerweise ist das ein in der Tiefe der melodischen Struktur liegender Zug, der über die Töne des Tonika-Dreiklangles nach unten geht als 3 – 2 – 1 oder 5 – 4 – 3 – 2 – 1 (und analog);
3. als Kontrapunkt »Note gegen Note« entsteht laut dem harmonischen Gesetz (in der harmonischen Tonalität als Konkordanz-Gesetz) die *Baßstimme*, die das Gerüst der Aufeinanderfolge von Akkorden bestimmt.

Zu den kompositorischen Aspekten ihrerseits gehören

1. *melodische Figuration* als das wichtigste Element der Klanggewebe; auch die Urquelle der Stimmführung – die Hauptstimme, die *Melodie*;
2. weiter ruft die detailliert auskomponierte Hauptstimme in der Kombination mit dem Baß den *Kontrapunkt der übergeordneten Zweistimmigkeit* hervor⁹;

⁸ Vgl. Юрий Н. Холопов, *Гармония. Теоретический курс*, Moskau 1988, S. 107.

⁹ Zum Begriff »übergeordnete Zweistimmigkeit« vgl. Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz I. Theoretischer Teil*, Mainz 1940², S. 141 ff.

3. detaillierte Auskomponierung des Ganzen in bezug auf die Vertikale (Fakturfunktionen der Stimmen) und die Horizontale (die Entwicklung der gesamten Struktur) vollendet die Komposition, realisiert in vollem Maße die Harmonie des musikalischen Systems und bildet die *einheitliche musikalische Form*.

Schenker: Zusammenhang – Inhalt

Über den Begriff »Zusammenhang«, der (nach Schenker) »das Erste in der Musik« ist,¹⁰ werden diese präkompositorischen und kompositorischen Aspekte miteinander verbunden und später qua Analyse rekonstruiert. Die Kategorie des »Inhaltlichen« nimmt dabei eine Schlüsselposition ein und bestimmt das Verhältnis des Notentextes zum »eidos«: »Ein Inhalt, im Vordergrund fortlaufend vor uns ausgebreitet, geht in den wirklichen Zusammenhang erst ein, wenn er aus einem schon in der Tiefe eines Hintergrundes hellseherisch vorausempfundenen Zusammenhang kommt.«¹¹

Conus: Inhalt/Material – Form

Conus' Begriff »Inhalt« bildet – in Paarung mit dem »Form«-Begriff – ein Synonym für »Material«. Die Differenzierung des Form-Material-Verhältnisses, auf dem seine metrotektonische Theorie gebaut ist, stellt er in der »Kritik der traditionellen Theorie« dar: »So lange die Musiker, wenn sie von den musikalischen zeitlichen Formen sprechen, nicht in der Lage sein werden, die Idee der Form vom Material zu abstrahieren, auch von den Themen, Gedanken u.ä., die diese Formen hervorgebracht haben, d. h. ... das Unspezifische außer Kraft zu setzten, genau so absolut, wie es die Geometer geschafft haben, vom Material zu abstrahieren, – so lange wird es die für die musikalische Form unnötigen Meinungsverschiedenheiten und Streitigkeiten geben ... Wenn die Geometer »Kugel« sagen, dann denken sie ja nicht daran, ob sie aus Stahl, Elfenbein oder ob sie eine Seifenblase ist. Wichtig für die Idee der Kugelform ist nur, daß sie ein Körper ist, bei dem jeder Punkt der Oberfläche gleich weit vom Zentrum entfernt ist. Wichtig ist der durch Messen festzustellende Modus der Raumbegrenzung. Für das Verständnis von Form ist für den Musiker der durch Messen festzustellende Modus der Zeitbegrenzung wichtig.«¹²

Der Metrotektonismus

Auf Grund dieser Gedanken entsteht die metrotektonische Theorie, die ihre eigene grafische Form erfährt. Bei der Analyse Beethovenscher Werke kam Conus auf die Idee, die Musik stenografisch zu fixieren. Dabei werden die Notenzeilen als horizonta-

10 Heinrich Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, Bd. 3, München 1930, S. 20.

11 A. a. O.

12 Георгий Конюс, *Критика традиционной теории в области музыкальной формы*, Moskau 1932, S. 22.

hervorrufen. Bemerkenswert ist an diesem Beispiel, wie der Analytiker die besondere metrische Natur des Werkes scharfsinnig erkennt und sie mit einer neuen grafischen Anordnung von Takteinheiten zu verbessern versucht:

Bsp. 4 a)

Bsp. 4 b)

Conus kommentiert: »Die metrische Natur der folgenden Phrase (1 + 4 + 4 + 1) [Bsp. 4a] verzerrt Chopin durch eine nicht entsprechende, metrisch widernatürliche Taktierung [Bsp. 4b].«

Vom entdeckten Gesetz ausgehend, spricht Conus über eine Revolution in der Formenlehre und erklärt die symmetrische zeitliche Konstruktion zu einer die Musik bestimmenden Grundidee: »Die Teile des einheitlichen musikalischen Ganzen ordnen sich in ihrer Form dem Gleichgewichtsgesetz der Zeiteinheiten unter.«¹⁵ Dieses Gleichgewichtsgesetz in der Musik kann in dreierlei Weise erscheinen: Die Teile können symmetrisch, periodisch oder gemischt symmetrisch-periodisch gesetzt werden.

Die Anordnung musikalischer Teile (Takte, Takteinheiten):

das symmetrische Prinzip	2 3 4	4 3 2
das periodische Prinzip	2 3 4	2 3 4
das gemischte Prinzip (als Kombination der beiden)	2 3 4	4 2 3

¹⁵ Conus, *Diagnose métroectonique* (Ann. 2), S. 9.

Conus' Takttheorie

Als Einheit für das Messen der Zeit wird von Conus »der übergeordnete Takt« verwendet, der in der Regel entweder einem oder zwei notierten Takten entspricht. Conus versteht einen Takt (eine »Pulsquelle«) ausschließlich als trochäische Bildung und greift »das Jambismus-Dogma« des musikalisch-metrischen Baus« heftig an, »das die für das Verstehen der Musik so wichtige Akzentuierung von ihren natürlichen auf die verkehrten Momente verrenkte.«¹⁶

Ein weiterer Schritt beim Entdecken des Musikalisch-Eidetischen wird von Conus dadurch gemacht, daß er grundsätzlich zwei Formen des Metrums (bzw. zwei Taktarten) unterscheidet, die in einem Fall für den Notentext (sozusagen für den »Vordergrund«), in dem anderen für das strukturelle Erkennen des Gleichgewicht-Gesetzes (für den »Hintergrund«) repräsentativ sind. »Die traditionelle Musiktheorie ahnte nicht, daß das musikalische Metrum dual ist«,¹⁷ schreibt Conus und zeigt den von ihm postulierten Dualismus des musikalischen Metrums am Beispiel des Scherzos aus der Fünften Symphonie von Beethoven:¹⁸

Bsp. 5¹⁹

Die obere Zahlenschicht stellt die jambische Interpretation der musikalischen Ereignisse dar und wird von Conus als »Hülle« bezeichnet; weil aber jede Zeiteinheit in der metrotektonischen Theorie unbedingt betont anfängt, spielt für diese nur die untere, trochäische Interpretation (das »Skelett«) eine Rolle.

»eidos« und die ästhetische Frage

Derartige musiktheoretische Unterscheidungen zwischen äußerlichen und wesentlichen musikalischen Momenten, zwischen grafischen und immanent musikalischen Formen, des weiteren der Versuch, eine Hierarchie von kompositorischen Bedeutungen in den Elementen der Tonkunst zu erkennen, wollen das Wesen der Sache von

¹⁶ Конюс, *Критика* (Anm. 12), S. 10.

¹⁷ A. a. O., S. 22.

¹⁸ Conus, *Diagnose métrotectionique* (Anm. 2), S. 19.

¹⁹ Die gestrichelte Linie bezeichnet das »Oberflächen-Metrum«, die geschlossene das »Skelett-Metrum«.

seiner Variation trennen, von einer variativen Darstellung, die durch das Wesen selbst hervorgerufen wird und umgekehrt auf das Wesen analytisch reduziert werden kann. Der entscheidende Unterschied zwischen Conus' und Schenkers Prinzipien der eidetischen Reduktion und dem philosophischen Begriff Husserls besteht darin, daß das Prinzip in den musiktheoretischen Konzepten als zum Kunstsystem gehörig betrachtet und damit automatisch einer durch das ästhetische Paradigma bedingten Kontrolle unterworfen wird. Der ästhetische Rahmen, den Husserls eidetische Reduktion nicht kennt, trägt (vor- und nachteilig) ein wesentlich subjektives Urteilmoment in das systematische Denken der Musiktheorie hinein.

Prioritätsfrage

Hinter jedem Reduktionsverfahren, egal ob es um die Analyse als Handlungsvorschrift oder die analytische Idee geht, steckt eine Prioritätsfrage. Im ersten Fall (der reinen Handlungsvorschrift) können die Auswahlkriterien relativ präzise definiert und erfüllt werden. Wenn es aber um die »eidetische« Reduktion geht, besteht die Gefahr, daß die Kriterien während des Analysierens willkürlich am Erfolg der Analyse ausgerichtet werden.

Das Schenkersche System ist dagegen in bestimmtem Sinne immun, weil es den Akzent nicht auf das Ziel – den Ursatz aus dem Notentext zu extrahieren –, sondern auf den analytischen Vorgang setzt.²⁰ Nach Carl Dahlhaus stellt die Reduktionsmethode, die die Schenkersche Schichtenlehre enthält, diejenige seltene Verbindung dar, in der die Theorie auch zur Analyse wird.²¹

Das Conussche System hingegen unterliegt der genannten Gefahr, weil einzig das Ziel die Kriterien vorschreibt. Die eidetische Reduktion bei Conus, die keines »Mittelgrundes« bedarf und die keine Reduktion als Ausklammerung vornimmt, erscheint als eine »horizontalisierte« Zusammenziehung des musikalischen Textes, die viele in der »traditionellen« Musiktheorie wichtige Momente (wie z. B. harmonische oder motivische Strukturen) ungeachtet ihres Prioritätsgrades wegfällen läßt. Auf diese Weise versucht Conus, die inneren musikalischen Gesetzmäßigkeiten, die vom Komponisten »rein intuitiv empfunden wurden«, mit seiner Methode zu entdecken und in einer neuen Darstellung bewußt zu machen.²² Das Ergebnis, zu dem er (genauso wie

20 Dazu das bekannte Zitat von Heinrich Schenker, das Vorwürfen, seiner analytischen Methode fehle die Folgerichtigkeit, widerspricht: »Ich bin mir sehr wohl bewußt, daß meine Lehre als von der praktischen Genie-Kunst abgezogen selbst wieder Kunst ist und bleiben muß, somit niemals zur ›Wissenschaft‹ werden kann« (Schenker, *Das Meisterwerk*, Bd. 3 [Anm. 10], S. 22).

21 Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, München 1970, S. 16: »Der Modellfall eines Verfahrens, das sowohl Theorie als auch Analyse ist, ist die Reduktionsmethode, die ›Schichtenlehre‹ Heinrich Schenkers. Daß Werke, deren Außenseite nicht die geringste Ähnlichkeit zeigt, auf den gleichen ›Ursatz‹ reduziert werden, ist unleugbar ein Stück Theorie, und zwar Theorie rigorosen Charakters. Das Verfahren ist abstrahierend, und die Analysen erscheinen als Mittel, um die Hypothese zu stützen, daß bedeutenden musikalischen Werken, den Werken einer Tradition, die von Bach bis zu Brahms reicht, stets ein ›Ursatz‹ zugrundeliege.«

22 Versuche wie die von Conus und Schenker waren nicht die ersten, nicht die einzigen und werden auch nicht die letzten sein. Interessant erscheinen in diesem Sinne die *Functional Analysis Scores* von Hans Keller (1919–1985), die einerseits von den Lehren Heinrich Schenkers und Rudolf Réti's inspiriert wurden, andererseits aber überra-

Schenker) kommt, reduziert auf frappierende Weise die Mannigfaltigkeit der musikalischen Kompositionen auf elementare Modelle, die allerdings im komprimierten Zustand das Größte der Tonkunst in sich bewahren.

schenderweise in Conus' Tradition stehen, eine formal ausgeglichene, präkompositorische Urform des musikalischen Werks zu finden.

Wie können Untertöne in der Geschichte der Musiktheorie hörbar gemacht werden?

VON ALEXANDER REHDING

1. Riemanns nächtliches Experiment

In einer stillen Nacht im Jahre 1875 schlug der junge Musiktheoretiker Hugo Riemann eine Taste auf seinem Klavier an. Er horchte nach Untertönen, deren Existenz er in der Schallwelle vermutete. Sein nächtliches Experiment schien Erfolg zu haben; das Hörerlebnis schien die Hypothese seines Experiments zu bestätigen.¹ Wie allgemein bekannt, und wie in Bsp. 1 gezeigt, würde er später erklären, daß sich diese Untertöne zum angeschlagenen Ton ganz genauso verhalten wie die Obertonreihe, nur da, wo die Obertonreihe sich über den angeschlagenen Ton erstreckt, erweist sich die Untertonreihe als das exakte Komplement, das sich in den gleichen Verhältnissen nach unten erstreckt. Indem Riemann diese Untertöne aus der Schallwelle heraushörte, glaubte er, die natürliche Grundlage des Molldreiklanges gefunden zu haben.

Obertonreihe

c⁺
(C-Dur)

o_c
(f-moll)

Untertonreihe

Bsp. 1

Bekanntermaßen gehörte Riemann zur Gruppe der harmonischen Dualisten, die sich dadurch hervortaten, daß sie den Molllklang als polaren Gegensatz zum Durklang erklärten. Sowohl der Dur- als auch der Molllklang bestehe aus reiner Quinte und großer Terz, der Unterschied zwischen beiden bestehe lediglich in der Richtung, in der diese Intervalle zu verstehen seien. So ist der dualistische Molldreiklang das genaue Gegenstück zum Durdreiklang. Der f-moll-Dreiklang in Bsp. 1b wurde daher von

¹ Hugo Riemann, *Musikalische Syntaxis*, Leipzig 1877, Reprint Niederwalluf 1971, S. 121.

Riemann und Oettingen auch nach seiner obersten Note benannt und sollte korrekt »Unter-C« heißen.

Riemanns Vorgehen war insofern extremer als das der anderen Dualisten, als er darauf beharrte, diese Mollklänge zu hören, die er auf Basis der akustischen Untertöne in seinem Experiment zu isolieren geglaubt hatte. Als Riemanns Behauptung, die Untertöne seien hörbar, bei anderen Forschern auf Widerstand stieß, verteidigte er seine Position folgendermaßen:

»Wie dem auch sei und wenn alle Autoritäten der Welt auftreten und sagen, ›wir hören nichts‹ so muß ich ihnen doch sagen: ›ich höre etwas, und zwar etwas sehr deutliches.«²

Riemann wandte hier eine Strategie an, die aus den Naturwissenschaften bekannt ist: Er entgegnete seinen Kritikern, daß das Problem nicht in der Beobachtung selbst liege, sondern in der Durchführung des Experiments, die nicht genau dem originalen Aufbau folge. Um der Präzision willen empfahl Riemann gar die Marke seines Flügels, der übrigens von der Firma Ernst Irmeler stammte.³

Riemann betrachtete sich ganz offensichtlich als Naturwissenschaftler. Gemessen an der naturwissenschaftlichen Praxis des einundzwanzigsten Jahrhunderts kann sein Experiment natürlich nicht weiter ernst genommen werden. Und so dient dieses nächtliche Experiment allenfalls als schlechtes Beispiel oder führt bestenfalls als recht amüsante Anekdote ein Schattendasein in der Musiktheorie. An vielen amerikanischen Universitäten wird gar das ganze System Riemanns in Bausch und Bogen aufgrund dieser Erzählung verlacht. Dort wie hier ist die übliche Schlußfolgerung, daß wir heutzutage besser Bescheid wissen. Der Scheinbeweis für Riemanns Untertonhypothese ist völlig entkräftet: Akustische Untertöne existieren nicht in der Schallwelle.

Viele Leser werden diese Anekdote zur Genüge kennen. Ich möchte dennoch diese alte Geschichte noch einmal aufrollen, um uns möglicherweise ein wenig von den alten Gewißheiten zu entwöhnen. Denn es wird leicht vergessen, daß außerhalb des Seminarraums die Geschichte zunächst ein anderes Ende hatte: Riemanns Harmonielehre, die auf Grundlage der mysteriösen Untertöne errichtet war, hielt bald als akzeptierte Doktrin ihren Einzug in die Institutionen. Michael Arntz hat jüngst dargelegt, wie das System Riemann allmählich seinen Siegeszug in die Musikwissenschaft einhielt, so daß sich im Jahre 1890 sogar ein Hochstapler als Hugo Riemann ausgab.⁴ Der wohl wagemutigste unter den exzentrischen Dualisten wurde zum wichtigsten Musiktheoretiker Deutschlands und vermutlich Europas. Während Riemann zeit seines Lebens auf der Notwendigkeit und bestechenden Logik seines Dualismus bestand und vereinzelt zeitgenössische Kritiken meist im Keime erstickt wurden, ist – etwa seit Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts – der Dualismus durchweg vernichtenden Kritiken ausgesetzt gewesen. Carl Dahlhaus hat sich in dieser Diskussion beson-

2 A. a. O.

3 A. a. O.

4 Michael Arntz, *Hugo Riemann (1849–1919). Leben, Werk und Wirkung*, Köln 1999, S. 100.

ders hervorgetan, und selbst Elmar Seidel, der sonst Riemann in praktisch allen Bereichen unterstützt, kann sich nicht für den Dualismus erwärmen.⁵ Es scheint mitunter, als müsse bei der Anekdote lauter gelacht werden, um die Peinlichkeit zu verbergen, die diese nachweislich falsche Theorie verursacht hat. So ist das Bild des nach Untertönen horchenden Riemanns mitunter geradezu zu einem Emblem theoretischer Hermetik geworden, gepaart mit einer Starrköpfigkeit, so weit jenseits unseres Vorstellungsvermögens, daß die schiere Absurdität des harmonischen Dualismus nur noch der Lächerlichkeit preisgegeben werden kann.

Was die Sache für die Dualisten noch verschlimmert, ist die Tatsache, daß ihr Ansatz nicht einmal besonders gut dafür geeignet ist, harmonische Strukturen besser zu erklären. Sogar das 1994 erschienene Buch *Harmonic Function in Chromatic Music* von Daniel Harrison, das den ominösen Untertitel trägt *A Renewed Dualist Theory and an Account of its Precedents (Eine neue dualistische Theorie und ein Abriss ihrer Vorläufer)*, ist darum bemüht, sich von der Art harmonischen Dualismus fernzuhalten, den Riemann und andere im 19. Jahrhundert vertraten.⁶ Denn es scheint, daß die Probleme, die durch die nach unten gerichtete Hörweise des Mollklangs die Vorteile, die daraus gezogen werden könnten, weitaus übersteigen. Der wohl am schwersten wiegende Kritikpunkt ist, daß im Kanon kein Musikstück existiert, das systematisch die Wirklichkeit und Wirkung der nach unten gerichteten Mollklänge oder gar inverser Mollkadenz durchführt.⁷

Überraschenderweise zeigen nicht einmal die Kompositionen der Dualisten selbst solche Merkmale. Die Musik will einfach diesen Regeln nicht folgen.

Mit anderen Worten haben wir es hier mit einem theoretischen Konzept zu tun, das nicht nur auf einer falschen Prämisse basiert, sondern auch für analytische Zwecke völlig ungeeignet ist. Das macht das Problem um so dringlicher: Wie konnte ein Konzept, das so offenkundig falsch ist, im späten neunzehnten Jahrhundert so offenkundig richtig sein? Denn der Umstand, daß der harmonische Dualismus irgendwie ‚im Wahren‘ stand – wie es der französische Wissenschaftshistoriker Georges Canguilhem und sein berühmter Schüler Michel Foucault ausdrücken würden – ist genau der Hauptgrund, an dem die Kritiker des Dualismus nicht vorbeikommen: Wenn er wirklich von der Sache her falsch ist, können sie nicht erklären, wie er dennoch zu einer einflußreichen und anscheinend überzeugenden Theorie wurde. Das Argument, daß eine ganze Generation Musiktheoretiker – und dazu noch die Urvätergeneration der Disziplin – sich getäuscht hätten und die Musik auf solch fundamentale Weise miß-

5 Elmar Seidel, *Die Harmonielehre Hugo Riemanns*, in: Martin Vogel (Hg.), *Beiträge zur Musiktheorie in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts*, Regensburg 1966, S. 39–92; Carl Dahlhaus, *Terminologisches zum Begriff der harmonischen Funktion*, *Die Musikforschung* 28 (1975), S. 197–202; ders., *Über den Begriff der tonalen Funktion*, in: *Beiträge zur Musiktheorie des neunzehnten Jahrhunderts*, hg. v. Martin Vogel, Regensburg 1966, S. 93–102.

6 Daniel Harrison, *Harmonic Function in Chromatic Music. A Renewed Dualist Theory and an Account of its Precedents*, Chicago und London (Chicago University Press) 1994.

7 Vogel stellt sicherlich eine Ausnahme dar, wenn er darzulegen versucht, daß »Komponisten wie Wagner, Schumann, Brahms kraft ihrer Intuition zu solchen [dualistischen] Klängen gelangten«. (*Arthur von Oettingen und der harmonische Dualismus*, in: ders. [Hg.], *Beiträge zur Musiktheorie* [Anm.5], S. 127.)

verstanden hätten, wirft zumindest einige Fragen auf. Der Versuch einer Antwort existiert, ist jedoch nicht schlüssig: So hat Martin Vogel konstatiert, daß alle »Monisten« dieser Zeit, d. h. Theoretiker, die Moll und Dur auf herkömmliche Weise von unten nach oben erklärten, keine großen Leuchten gewesen seien.⁸ Mit anderen Worten: Die Dualisten sollen quasi als Notlösung, aus Mangel an besseren Alternativen ins Rampenlicht gerückt sein. Aber selbst wenn die Frage einfach dadurch zu lösen sein soll, daß wir auf die intellektuelle Kompetenz der individuellen Theoretiker der Zeit verweisen, so müßte man doch sogleich weiterfragen, warum sich die intelligenten Theoretiker jener Zeit denn dem Dualismus verschrieben hätten. Diese zweite Frage rückt das Argument ab von individuellen Leistungen hin zu den Modalitäten des Diskurses, der sich um den harmonischen Dualismus spinn.

An dieser Stelle sollte betont werden, daß es nicht darum geht, den harmonischen Dualismus für analytische Zwecke wiederzubeleben oder zu rehabilitieren. Das haben andere bereits mit einigem Erfolg getan, etwa die Amerikaner David Lewin oder Daniel Harrison, jedoch nur, indem sie die Prämissen von Riemanns Dualismus neu umreißen bzw. einfach ignorieren. Vielmehr sind es diese Prämissen, die hierbei interessant sind. Gleichzeitig will ich in dieser Untersuchung dem zweiten Problem nachgehen, nämlich wie sich die dualistische Theorie zur Musik ihrer Zeit verhält. Ich will versuchen zu zeigen, daß sie sich durchaus mit Musik beschäftigt, jedoch auf etwas verschlungener Art, als meistens angenommen wird.

2. Musiktheorie »ins Wahre« gerückt

Beginnen wir mit der Frage, wie Riemanns Musiktheorie »im Wahren« sein kann. Welche Faktoren mußten ins Spiel gebracht werden, damit der harmonische Dualismus eine Glaubwürdigkeit erlangte, die er nun nicht mehr besitzt? Was versprach der dualistische Ansatz, was andere Theorien nicht leisten konnten und was offenbar heute nicht mehr von Interesse ist? Mit anderen Worten: Wir müssen nicht nur darauf achten, was gesagt, sondern auch, wie es rhetorisch verpackt wird. Für den deutschen Kulturraum des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts ist diese Frage nach der Verpackung recht einfach zu beantworten: Sie mußte naturwissenschaftlich sein. Riemann erkannte diese Notwendigkeit ganz offensichtlich, wie wir nicht nur in seinem Experiment sehen können. Tatsächlich sprach er sich ganz ausdrücklich dafür aus, daß die Musiktheorie auf naturwissenschaftlicher Basis betrieben werden sollte. So schrieb er 1879 in einem Brief an Liszt:

»In diesem Sinne gehört die Musiktheorie unter die Naturwissenschaften, soweit nämlich die Kunst Natur ist; sie würde eine Existenzberechtigung haben, auch wenn sie nur den einen Zweck verfolgte, die immanente Gesetzmäßigkeit des künstlerischen Schaffens nachzuweisen.«⁹

8 A. a. O., S. 131.

9 La Mara, *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, 3 Bde, Bd. 3, Leipzig 1895–1904, S. 341.

Riemann dachte wohl ganz besonders an Hermann von Helmholtz, als er dies schrieb, denn für die »Gesetzmäßigkeit des künstlerischen Schaffens« stellte Helmholtz' Werk von Riemanns Warte aus eine Herausforderung dar. Wie bekannt, hatte Helmholtz, der berühmteste deutsche Physiker und Physiologe seiner Zeit, seinerseits ein musiktheoretisches Werk verfaßt, die *Lehre von den Tonempfindungen* von 1863, dessen Ansatz selbstverständlich auf naturwissenschaftlichen Prinzipien beruhte. Aufgrund von physikalischen Messungen, die akustische Phänomene wie Interferenzen zwischen Obertönen und Schwebungen zwischen Additionstönen in Betracht zogen, war Helmholtz zu dem Schluß gekommen, daß die Mollharmonie »harmonisch mehrdeutig«, »akustisch unrein« sei und daher im Vergleich mit der Durharmonie unterlegen sei. Helmholtz war natürlich nicht der erste, der den Molldreiklang als eine geringer einzuschätzende Abart des Durdreiklanges betrachtete, aber durch seine Autorität als geachteter Wissenschaftler schien sein Urteil unanfechtbar. Er schrieb:

»Diese Behauptung, daß das Mollsystem weniger vollkommen consequent sei als das Durssystem, wird bei vielen neueren musikalischen Theoretikern Anstoß erregen, ebenso wie die oben von mir und vor mir schon von anderen Physikern aufgestellte Behauptung, daß der Wohlklang der Molldreiklänge im Allgemeinen gedämpfter sei, als der der Durdreiklänge. Es finden sich in neueren Büchern über Harmonielehre viele eifrige Versicherungen des Gegenteils.«¹⁰

Wenn man sich Helmholtz' Ansatz vor Augen führt, insbesondere den letzten Satz, kann man vielleicht das Dilemma, in dem sich die Musiktheorie Mitte des neunzehnten Jahrhunderts befand, besser verstehen: Das ästhetische Desiderat, daß Dur und Moll in der europäischen Musik eine gleichwertige Position besitzen, wird von Seiten Helmholtz' aufs Ärgste bestritten. Da das naturwissenschaftliche Prestige von Helmholtz' Ansatz ihn automatisch »ins Wahre« setzte, lag die einzige Möglichkeit, dieses wissenschaftlich abgesegnete Urteil zu revidieren, darin, die gleichen Grundsätze anzuwenden und so die Wissenschaft sozusagen mit ihren eigenen Waffen zu schlagen.

Vom Standpunkt des Musikers ließ Helmholtz' Ansatz tatsächlich einiges zu wünschen übrig, wie er ja auch selbst einsah. Dennoch waren die Erkenntnisse der akustischen Forschung nicht mit dem ästhetischen Standpunkt zu vereinbaren und wurden daher nicht berücksichtigt. Dem akustischen Standpunkt zufolge war der Durklang einfach naturgegeben – wenn wir uns dieses unglücklichen Komparativs einmal bedienen wollen – als der Mollklang. Wo Helmholtz diese Unstimmigkeit bedauerte, aber dennoch auf seinen wissenschaftlichen Fakten beharrte, war Riemanns Experiment darauf ausgerichtet, diese zu beseitigen. Für Riemann galt mit anderen Worten: Wenn die Natur nicht in der Lage sein sollte, unsere ästhetischen Instinkte zu rechtfertigen, dann stimmt etwas mit der Natur nicht und muß deshalb geändert werden. Die Natur sollte so funktionieren, wie es die Musik verlangte, um Riemanns ästhetische Forderungen zu erfüllen.

10 Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig, 1863, S. 462.

Die Crux liegt darin, daß im Prinzip sich bis heute nichts an dieser Unstimmigkeit zwischen Theorie und Akustik geändert hat. Der Unterschied zwischen Riemanns Zeitalter und unserem eigenen liegt einfach darin, daß wir daran gewöhnt sind, dieses Problem zu ignorieren, während es für Riemann genau auf den Kern seines dualistischen Denkens ging. Wir folgen heutzutage einem ganz anderen Weg, indem wir nämlich die Akustik meistens ganz außer acht lassen, wenn wir über Dur- und Mollklänge nachdenken. Mit diesem Paradigmenwechsel wurde der harmonische Dualismus also zur Antwort auf eine Frage, die uns nicht mehr interessiert.

3. Rettung für die tonale Tradition

Auch wenn uns dieser kurze Exkurs zu Helmholtz dabei helfen kann, uns ins Gedächtnis zu rufen, was den Anreiz am harmonischen Dualismus ausgemacht haben könnte, nämlich als ästhetisches Korrektiv eines ausgeprägt wissenschaftlichen Ausblicks auf die Musik zu dienen, sollten wir noch etwas weiter gehen. Letzten Endes müssen wir uns fragen, warum es für Riemann oder auch für Helmholtz überhaupt von Bedeutung sein sollte, ob der Mollklang rein oder unrein ist. Da Riemann effektiv nur am Prestige der Naturwissenschaften teilhaben wollte, wobei er ganz geflissentlich die Ergebnisse der physikalischen Forschung ignorierte oder sie zu widerlegen versuchte, hätte Riemann nicht ganz einfach die Akustik ganz und gar umgehen können? Im Prinzip hatte Helmholtz selbst ihm schon Gelegenheit gegeben, genau dies zu tun. Dieser schrieb nämlich:

»Daraus folgt der Satz, ... daß das System der Tonleitern, der Tonarten und deren Harmoniegewebe nicht auf unveränderlichen Naturgesetzen beruht, sondern daß es die Konsequenz ästhetischer Principien ist, die mit fortschreitender Entwicklung der Menschheit einem Wechsel unterworfen gewesen ist und ferner noch sein werden.«¹¹

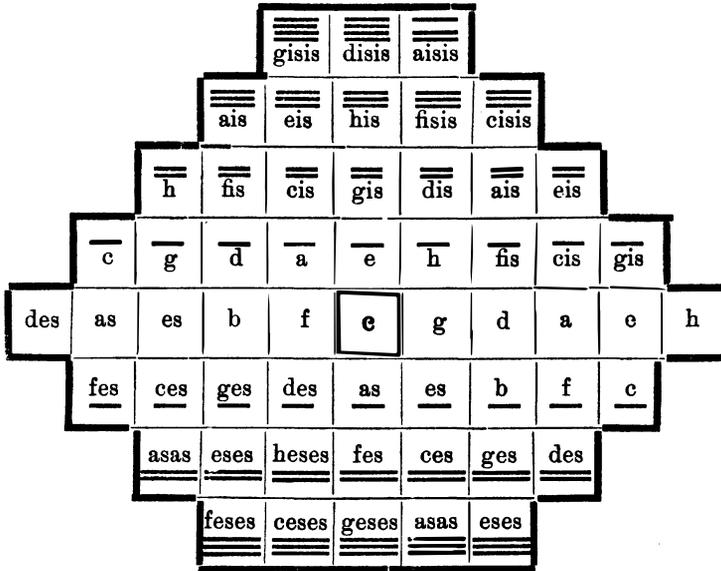
Die folgenden Auflagen des Werks milderten diese Aussage zwar ein wenig ab, veränderten im Kern aber nichts an diesem Sachverhalt.¹² Trotz dieser Trennung der Harmonielehre von der Naturwissenschaft, die Helmholtz Riemann quasi auf dem Silberblett präsentierte, bestand Riemann jedoch im Gegenteil darauf, daß sowohl Dur als auch Moll gleichermaßen naturgegeben seien. Warum also war das nötig? Hatten nicht Komponisten Dur- und Mollklänge gleichermaßen benutzt, ohne daß sie sich davon hatten stören lassen, ob sie rein oder unrein waren oder ob der Mollklang dem Durklang unterlegen war? Es mag überraschen, aber die Antwort auf diese letzte Frage muß negativ ausfallen. 1875, als Riemann sein nächtliches Experiment durchführte, plakativ gesagt: Ein Jahrzehnt nach *Tristan und Isolde*, konnte sich kein Musiktheoretiker mehr völlig sicher sein, daß Dreiklängigkeit wirklich noch zeitgemäß war. Riemann war sich offenbar darüber im klaren, daß die Basis der tonalen Musik im her-

11 A. a. O., S. 358.

12 Vgl. dazu Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland*, hg. v. Ruth E. Müller (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11), Darmstadt 1989, S. 253.

kömmlichen Sinne, d. h. Dur- und Mollakkorde, allmählich ins Wanken geriet und verwendete seine Energie darauf, diese Entwicklung zu stoppen.

Wir müssen uns an dieser Stelle ins Gedächtnis rufen, daß Dur und Moll für Riemann nicht bloß Naturklänge darstellten, sondern, wie Bsp. 2 zeigt, auch die Grundlage für alle harmonischen Beziehungen bot, vor allem in Gestalt des Netzes der Tonverwandtschaften.



Bsp. 2¹³

Dieses Tonnetz zeigt Dur- und Molldreiklänge als Dreiecksfiguren, mit dem Hauptton im Mittelwinkel. Durklänge weisen mit diesem Winkel nach unten links, während Mollklänge nach oben rechts weisen. Gleichzeitig stellt das Tonnetz jedoch auch die harmonischen Beziehungen zwischen den Klängen dar. Dafür wird jede Tonbezeichnung auf dem Netz als Hauptton, der stellvertretend für den jeweiligen Dur- oder Mollklang – d. h. natürlich Ober- und Unterklang – dasteht. Wie das Tonnetz klar zeigt, sind Terz- und Quintverwandtschaften als unmittelbare Verwandtschaftsgrade dargestellt. Diese Verhältnisse spiegeln die dualistische Struktur des Dreiklangs wider, der ja auch aus reiner Quinte und großer Terz, nach oben oder unten gerichtet, besteht.

Das Tonnetz war vor allem in Riemanns früher Theorie von zentraler Bedeutung, da es die möglichen Wege umriß, die Harmoniefolgen beschreiten durften. Riemann drückte die Räumlichkeit, die dieser Konzeption unterlag, in einer prägnanten Metapher aus, indem er nämlich Harmonie als eine Art musikalischer Paradiesgarten faßte:

13 Riemann, *Große Kompositionslehre*, 3 Bd., Stuttgart 1902–1904, hier Bd. 1: *Der homophone Satz*, S. 479.

»Es genügt aber, die Hauptwege durch diesen herrlichen Garten Eden, den uns der Himmel nach dem Falle gelassen, zu erkennen; jeder mag dann selbst weitere Seitenpfade zu immer neuen Durchblicken in nie betretene Reviere finden. Es kommt nur darauf an, in recht verständiger Weise anzuregen, auf die Natur der Harmonik und auf die logischen Gesetze des Musikhörens und Musikdenkens hinzuweisen; der Schüler der Komposition muß sich, nachdem die Praxis die Gesetzestafeln der alten Schulregeln zerbrochen hat, neuerer höherer Gesetze bewußt werden, nach denen er schaffen, nach denen er die Schöpfungen der Meister beurteilen kann: nur so ist es möglich, der Richtung unserer modernen Theoretiker und Praktiker auf Formlosigkeit und Willkür zu begegnen.«¹⁴

Das Bild des Paradiesgartens vermittelt uns eine Vorstellung der Bedrohung, der Riemann die Harmonik ausgesetzt sah: Die Menschheit ist schon einmal aus dem Paradies vertrieben worden, und ein zweiter Sündenfall steht unmittelbar bevor. Was auf dem Spiel steht, ist also nichts weniger als die Zukunft der tonalen Tradition. Die Gefahren, vor denen Riemann dieses harmonische Eden bewahren zu müssen glaubt, sind nicht nur die freizügigen, ja frivolen Harmonien, die Komponisten des späteren neunzehnten Jahrhunderts immer häufiger anzuwenden schienen, sondern auch – und das ist der springende Punkt – die Unterstützung, die sie dabei anscheinend von Kritikern und Theoretikern erfuhren.

Für Riemann war daher die Gewißheit, die die Natur selbst seiner Lehre zu verleihen schien, nämlich als Richtschnur für gute Kompositionen, der einzige Weg, wie er dieses Paradies erhalten konnte. In diesem Sinne ist Riemanns Standpunkt, daß Dur- und Mollklänge gleichermaßen in der Natur verwurzelt seien, von einem weiteren Gesichtspunkt her bedeutsam: Für ihn war nämlich die Natur allen kulturellen und geschichtlichen Veränderungen enthoben. Sie stellte den Quell ewiger Wahrheit dar und somit die Garantie für eine Ordnung, die über jeden Zweifel erhaben war. Der Dualismus ist also nicht bloß dadurch charakterisiert, daß Dur- und Mollklänge ästhetisch gleichberechtigt sind und auf gleiche Weise hergeleitet werden sollen, sondern vielmehr daß *nur* Dur- und Mollklänge natürlich sind. Andere Formationen können nicht neben ihnen bestehen.

Indem er die unveränderliche Natur der Dur- und Mollklänge mit all ihren Konsequenzen so formulierte und in der Verräumlichung der harmonischen Beziehungen, d. h. in der Paradiesmetapher anwandte, verbannte Riemann nachdrücklich das geschichtliche Element aus der Tonalität. Das harmonische Paradies war somit ein Ort jenseits geschichtlicher Veränderung; es existierte in einer zeitlosen Dimension, wo es ewig wahr sein konnte. Es entbehrt dabei nicht einer gewissen Ironie, daß in diesem zweiten Sündenfall, der Riemann vorschwebte, das Wissen diesmal der Schlüssel sein könnte, um nicht aus dem Paradies verstoßen zu werden.

¹⁴ Riemann, *Musikalische Syntaxis* (Anm. 1), S. 121.

4. Die enharmonische Bedrohung

Riemann sah die Tonalität einer ganzen Reihe von Gefahren ausgesetzt. Hier möchte ich als Schlußfolgerung kurz etwas anschaulicher umreißen, wie diese Gefahr aussehen konnte. Es geht dabei um die Gruppe der sogenannten chromatischen Bewegung der 1870er Jahre, die Riemann ein besonderer Dorn im Auge war. Diese heutzutage vergessene Gruppe von Musiktheoretikern um Melchior Sachs, Albert Hahn und Heinrich Vincent versuchte, die chromatische Tonleiter als Grundlage für ein Harmoniesystem zu gewinnen. Vincents Theorie etwa scheint die Fortesche Pitch-Class-Set-Theorie vorwegzunehmen, als er nämlich allen Halbtönen Ziffern von 0 bis 11 zuwies.¹⁵ Dieser Ansatz würde im Prinzip einer völlig chromatischen Harmonie Tür und Tor öffnen.

Riemann beschimpfte sie daraufhin recht blumenreich als »Sozialdemokraten«,¹⁶ allem Anschein nach, weil sie die scheinbar natürliche Hierarchie der tonalen Verhältnisse nicht anerkannten und alle Halbtöne gleichstellen wollten. Riemann war von einer Konsequenz dieser chromatischen Betrachtungsweise besonders verstört, nämlich daß enharmonische Unterscheidungen wie *gis/as* nicht möglich seien. Wenn wir uns das Tonnetz wieder vor Augen führen, können wir auch ohne weiteres verstehen, warum dieser Ansatz für Riemann völlig indiskutabel schien: Der Ausschluß der enharmonischen Verwechslung, der den Chromatikern vorschwebte, würde die geometrische Symmetrie des Tonnetzes zunichte machen. Der leitende Grundsatz in Riemanns früher Theorie bestand jedoch darin, »im Hinblick auf die sich ausweitende Freiheit unserer modernen Harmonik und der verbreiteten Ansicht [unter Theoretikern], daß jeder Akkord einem jeden anderen Akkord folgen könne [zu zeigen], daß eine ganz bestimmte Grenze für solche Willkürlichkeiten besteht.«¹⁷ Was an dieser Aussage besonders interessant ist, wie auch bei der vorigen Paradiesmetapher, ist, daß sie sich nicht nur gegen Komponisten richtet, sondern auch gegen Musiktheoretiker, die Komponisten in ihrer Regellosigkeit unterstützen.

Für Riemann hatte die Musiktheorie eine große Verantwortung gegenüber der Komposition. Komponisten kamen nur in zweiter Instanz ins Bild, insofern nämlich als sie der Empfänger der theoretischen Weisheit waren. Der Fall Max Regers mag ein gutes Beispiel für dieses Denkmuster sein, denn er bekam als Epilog zu Riemanns epischer *Großen Kompositionslehre* eine Breitseite gefeuert. Riemann verurteilte den Komponisten aufs schärfste für dessen Lied *Ein Drängen*, op. 97, hier in Bsp. 3 wie-

15 Siehe Robert Wason, *Progressive Harmonic Theory in the mid-19th Century*, *Journal of Musicological Research* 8/1-2 (1988), S. 55–90. Riemann rechnete mit den Chromatikern in seinem eigenen Beitrag zu diesem Thema ab: *Das chromatische Tonsystem*, in: ders., *Präludien und Studien*, Bd. 1, Leipzig 1895, Reprint Hildesheim 1967, S. 183–219.

16 Riemann, *Musikalische Syntaxis* (Anm. 1), S. 34.

17 Riemann, *Musikalische Logik*, in: *Präludien und Studien* (Anm. 14), Bd. 3, S. 1.

dergegeben, das offensichtlich in falschen und verwirrten Harmonien geschrieben sei.¹⁸

Bsp. 3¹⁹ a)

Bsp. 3 b)

Nachdem er die Harmonien ›korrigiert‹ hatte (Bsp. 3b), so daß sie in einer einzigen Tonart verständlich sind, wies Riemann darauf hin, daß der zugrundeliegende tonale Sinn der Klänge eigentlich sehr klar sei. Er schreibt – hier leicht verkürzt:

»Selbst einem Dilettanten, der nichts gelernt hat, würde sein harmonischer Instinkt vor einer solchen Häufung falsch geschriebener Noten bewahren ... Wenn aber ein Regener so schreibt, ... so muß man fragen, was soll das heißen? Erlaubt sich der Komponist einen üblen Scherz? Will er mystifizieren, künstlich verbergen, was er eigentlich macht, oder heuchelt er Dilettantismus? Oder bedeutet das die Absage an unsere Art, Musik zu denken und zu lesen?«²⁰

Es mag zunächst überraschen, daß Riemann es nicht für unter seiner Würde erachtete, dies dreibändige Werk mit einem gegen Reger gerichteten Hieb unter die Gürtellinie zu beenden. Wie wir sehen, betonen Riemanns Korrekturen in der enharmonischen

18 Siehe auch Petra Zimmermann, »Erlaubt sich der Komponist einen üblen Scherz?«. *Fragen an Max Regers Klavierlied Ein Drängen* (Op. 97, Nr. 3), in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1999, S. 137–52.

19 Riemann, *Große Kompositionslehre* (Anm. 13), Bd. 3: *Der Orchestersatz und der dramatische Gesangstil*, S. 235.

20 A. a. O., S. 236.

Orthographie, daß die Baßlinie im wesentlichen einen arpeggierten Fis-Dur-Dreiklang umschreibt, dessen Akkorde meistens von Zwischendominanten eingeleitet werden. Wenn wir hingegen die einzelnen Akkorde, so wie Reger sie ursprünglich geschrieben hat, auf dem Tonnetz nachzeichnen wollten, müßten wir ständig von einer Seite auf die andere springen, oder, schlimmer noch, wir liefen Gefahr, am Rand des Paradiesgartens herunterzufallen. In diesem Sinne erhält Riemanns letzte rhetorische Frage – ob dies denn nun »eine Absage an unsere Art, Musik zu denken und zu lesen« sei – eine besondere Note: Wie wir gesehen haben, kommt in Riemanns Denkweise die enharmonische Gleichsetzung dem Anfang vom Ende der Tonalität gleich. Für ihn war ein harmloses Lied wie *Ein Drängen* tatsächlich eine nicht zu unterschätzende Bedrohung, der Riemann die gesamte tonale Tradition ausgesetzt sah.

Aber Riemanns weitere Frage, ob Reger »Dilettantismus« heuchele, ist zumindest scheinheilig. Denn niemand wußte besser als Riemann selbst, daß Reger, der ja sein ehemaliger Musterschüler war, die Regeln der Kunst vollkommen beherrschte. Tatsächlich hegte Riemann, den Memoiren seines Sohnes zufolge, zeitweise die Hoffnung, daß aus Reger ein neuer Brahms werden könne.²¹ Doch nach dem Eklat von 1907 um Strauss' *Salome* war die Beziehung zwischen Lehrer und Schüler weitaus kühler, wenn nicht gar feindlich. Regers berühmter – auf Carl Weitzmann zurückgehender – Ausspruch »Jeder Akkord kann jedem anderen Akkord folgen« widersprach gar allem, was Riemann ihn jemals zu lehren gehofft hatte.²² Es ist daher kaum überraschend, daß Riemann die enharmonisch falschen Harmonien in *Ein Drängen* so übel aufnehmen sollte: Es muß einer persönlichen wie professionellen Beleidigung gleichgekommen sein.

Im Rahmen von Riemanns Begriff der Verantwortlichkeit des Musiktheoretikers gegenüber dem Komponisten muß die Ablehnung, die Riemann Regers Lied zukommen ließ, schließlich auch als Selbstvorwurf verstanden werden. Riemanns Theorie, wie auch weite Teile der Musiktheorie des neunzehnten Jahrhunderts insgesamt, hatte enorm hohe wie weitreichende Ansprüche, die auch nicht davor haltmachten, die Zukunft der Musik zu bestimmen. Die Theorie mußte daher, ihrem eigenen Anspruch gemäß, der Praxis zur Hand gehen, denn nur die Theorie wußte, wenn wir Riemann hier folgen wollen, Richtiges von Unrichtigem zu unterscheiden. In dieser Hinsicht hat sich unser Theorieverständnis seit Riemanns Tagen grundsätzlich gewandelt. Der Härtestest für Theorie besteht heutzutage im allgemeinen eher in der Anwendung selber bzw. darin, wie nützlich ein Ansatz für das Verständnis musikalischer Strukturen sein kann.²³ Die Gewißheit über die Natur der Musik, der Riemann auf den Grund gehen wollte, interessiert heutzutage die Musiktheoretiker eher weniger.

21 Zum Verhältnis Riemann und Reger in der neueren Literatur siehe Arntz, *Riemann* (Anm. 4), S. 89–99.

22 Daniel Harrison zitiert dieses Epigramm am Anfang seiner Studie *Harmonic Function in Chromatic Music* (Anm. 6).

23 Eine weitreichende Diskussion der Analyse im Wandel der Geschichte findet sich z. B. bei Ian Bent (unter Mitarbeit von William Drabkin), *Analysis*, London 1987.

Die Frage nach Gewißheit aber bringt uns wieder zurück zu unserem Eingangsproblem. Die Untertöne sind selbstverständlich immer noch eine physikalische Unmöglichkeit, und das System, das Riemann auf ihnen aufbaute, ist naturwissenschaftlich unhaltbar, wenn nicht gar ideologisch anrühig. Dennoch haben wir einen kurzen Einblick gewinnen können, daß die ›Falschheit‹ der Theorie weniger in der Sache lag. Im Gegenteil hat die physikalische Absurdität der Überzeugungskraft der Theorie keinen Abbruch getan, denn zu seiner Zeit hat der harmonische Dualismus bestimmte kulturelle Desiderata untermauern können. Letzten Endes war er nicht weniger als ein Versuch, eine Tradition und damit eine ganze kulturelle Identität zu retten. Dies setzte ihn eine Zeit lang ›ins Wahre‹.

Wie weit lag Riemann nun daneben, als er 1875 behauptete, Untertöne zu hören? Täuschte er sich und uns wirklich, als er die unmöglichen Untertöne zu hören meinte? Vielleicht, wenn wir nachts auch ein Klavier anschlagen – am besten eins von Ernst Irmler –, können wir auch eine Vorstellung von dem bevorstehenden Verlust spüren, der Riemann 1875 auf den Schultern lag. Vielleicht können wir dann auch die Untertöne hören.

Zur Theorie der Modulation

Über die Kluft zwischen dem Systemdenken
der modernen Harmonielehre und ihrem Gegenstand

VON ROBERT J. CROW

1

Riemanns Definition aus dem *Handbuch der Harmonielehre* formuliert klar das ›moderne‹ Erklärungsmodell der Modulation:

»So versteht man unter Modulation ... die Gewinnung einer neuen Tonika vermittelt Umdeutung von Harmonien aus Funktionen der alten Tonart zu solchen einer neuen.«¹

In den meisten deutschsprachigen Harmonielehren des zwanzigsten Jahrhunderts werden die heute üblichen Kategorien der diatonischen, enharmonischen und chromatischen Modulation zum größten Teil unter dem Dachbegriff der »Umdeutung« untergebracht. In der Analyse wird diese Auffassung des Modulationsvorgangs durch die graphische Metapher einer Verbindung von zwei sich überlappenden tonartlichen Ebenen mittels eines gemeinsamen Nenners auch bildlich dargestellt.² Das ganze Gewicht des Vorgangs wird dabei auf den Akkord unmittelbar *vor* dem ersten Fremdakkoord gelegt. Der »kritische Punkt oder Schlüsselklang«³ des Modulationsprozesses ist nicht mehr der chromatische ›Ausreißer‹, wie er in der Theorie des achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts beschrieben wird, sondern eine spannungsneutrale ›Schnittmenge‹ beider Tonarten. Dem ersten fremden Akkord der Zieltonart ist in dieser Verbildlichung des Modulationsvorgangs keine bedeutende Rolle mehr zugeteilt. Der Akkord wird meistens nicht einmal erwähnt.

Im zwanzigsten Jahrhundert gibt es im deutschsprachigen Raum kaum eine Harmonielehre, die diesem Modell nicht entspräche. Das Denkmodell ist zur Selbstverständlichkeit, ja zur Wahrheit geworden. Wie läßt es sich mit Beschreibungen der Modulation im achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert vereinbaren?

1 Hugo Riemann, *Handbuch der Harmonielehre*, Leipzig 1898, S. 216.

2 Die ›metaphorische‹ Bedeutung, die hinter diesem Denkmodell liegt, wird im Bild zweier sich überschneidender Kreise deutlich.

3 Ernst Tittel, *Harmonielehre*, Wien 1965, S. 47.

Versuche, den Modulationsvorgang mit psychologischer Genauigkeit zu beschreiben, finden wir im deutschsprachigen Raum zum ersten Mal in Lehrbüchern des späten achtzehnten Jahrhunderts. Die Kompositionslehren von Vogler, Kirnberger, Koch und im frühen neunzehnten Jahrhundert von Weber, Logier, Albrechtsberger, Marx, Lobe u. a. bieten ein in sich konsequentes Denkmodell für die theoretische Erfassung des Modulationsprozesses an, das in wesentlichen Punkten dem modernen Modell, das sich in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhundert durchsetzte, widerspricht. In diesen Lehrbüchern wird der Fokus nicht auf den Akkord *vor* dem ersten tonart-fremden Akkord gerichtet, sondern auf den eindringenden Fremddakkord selbst: »Die Hauptsache bleibt, dass [der fremde Akkord] von der bisherigen Tonart losreißt.«⁴

Beschreibungen der Modulation stellen den Spannungsgehalt des Fremdtons in den Vordergrund der Argumentation: der Akkord, der »das Gefühl der vorigen [Tonart] so sehr im Gehöre zerstört«,⁵ daß er eine Auflösung dieses dissonierenden Spannungszustands erzwingt. So sehr ist das alte Leitermodell »zerstört«, daß seine Wiederherstellung nur in Form einer ›Transposition‹ erfolgen kann. Mit anderen Worten: Es findet eine Modulation statt.

Koch beschreibt den Prozeß mit penibler Genauigkeit:

»wird [in C-Dur] der Ton fis als ein harmonischer Ton gebraucht, so macht dieses fis den Dreyklang d fis a oder einen davon abstammenden Accord nothwendig, und durch diesen in der Tonart c dur fremden Accord werden die drey wesentlichen Dreiklänge dieser Tonart mit den davon abstammenden Sätzen aus ihren Verhältnissen gebracht, welches sie unter einander hatten, und dieses Verhältnis wird nun durch den Ton fis und den damit nothwendig gemachten Dreyklang d fis a, auf die drey harten Dreiklänge g [h d], d [fis a] und c [e g] übertragen; das heißt, die Größe der Töne, die vorher von dem Grundton c bestimmt wurde, wird nunmehr von dem Grundtone g bestimmt oder mit anderen Worten, die Tonart c ist in die Tonart g ausgewichen.«⁶

Der Fremdtón kündigt die neue Tonart an, die Kadenz bestätigt die Transposition des Leiterschemas als Orientierungsmodell. Auch in den Kompositionslehren der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wird diese Modulationsauffassung wiedergegeben. Weil ein einzelner Fremdtón nicht »das bestimmte Zeichen einer Tonart«⁷ sei, das eindeutig auf ein *neues* Bezugsmodell hinweise, müsse ein Akkord gewählt werden, der nicht nur den alten Leiterbezug »zerstöre«, sondern gleichzeitig auch auf einen neuen Bezug hinweise: »Der Dominantseptimakkord ist das bestimmte Zeichen für seine Tonart und deren Eintritt.«⁸ Als Übergangsakkord (Lobe: »Zeichen

4 Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 6. Aufl., Leipzig 1863, Bd. 1, S. 224.

5 Gottfried Weber: *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, 2. Aufl., Mainz 1824, Teil II, S. 94.

6 Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Rudolstadt 1782, Teil II, S. 201–202.

7 Marx, *Versuch* (Anm. 4), S. 197.

8 A. a. O.

der Ausweichung«,⁹ Weber: »Leitakkord«¹⁰) fungiert nicht ein »gemeinsamer Nenner«, sondern dieser eindringende Fremddakkord, der die Töne der Ausgangstonart »aus ihren Verhältnissen [bringt], welches sie unter einander hatten.«¹¹

Bei den ersten mit Stufensymbolen versehenen Analysen wird die Modulation als *linearer* Prozeß dargestellt und nicht durch das analytische Bild einer Überschneidung von tonalen *Flächen*. Akkordstufen erscheinen in einer Reihe, die durch den Tonartwechsel unterbrochen wird. Bei einer Modulation von C-Dur nach G-Dur erscheinen unter den Akkorden C-Dur, G-Dur, C-Dur, D⁷ und G-Dur die römischen Ziffern folgendermaßen:¹²

C:	C	G	C	G:	D ⁷	G
	I	V	I		V ⁷	I

Albrechtsberger deutet in seiner Beschreibung der gleichen Modulation noch emphatischer darauf hin, daß die neue Tonart erst mit Eintritt des fremden Akkordes als gültiges Bezugsmodell zu betrachten sei. Die Idee einer nachträglichen Vereinnahmung seines unmittelbaren Vorgängers durch die neue Tonart, geschweige denn die einer kritischen Rolle dieses Akkordes als Auslöser des Modulationsprozesses, ist dieser Auffassung fremd.

»Hier verweilt die Harmonie sechs Accorde hindurch in der Grund-Tonart C-dur: erst beym siebenten wendet sich mit dem übermäßigen Quart-Secunden-Accord c-d-fis-a, welcher von dem kleinen Septimen Accorde d-fis-a-c her stammt, nach der Dominante, G-Dur.«¹³

3

Der Begriff der »Umdeutung« erscheint zwar in der Lehre von der Mehrdeutigkeit schon im achtzehnten Jahrhundert (z. B. bei Vogler), hier ist sie aber mit ganz anderem Sinn beladen als in den Modulationslehren des späten neunzehnten Jahrhunderts.

Für Vogler, der dieses Thema eingehend behandelt, dient die Polyidentität von Akkorden, die gleichzeitig auf verschiedene Tonarten bezogen werden können, nicht dem Verbinden von Tonarten, sondern der »harmonischen Täuschung, und Überraschung«.¹⁴ Lediglich die enharmonische Mehrdeutigkeit betrachtet Vogler als Modulationsmöglichkeit:

9 Johann Christian Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Composition*, Leipzig 1866, Bd. 1, S. 115.

10 Weber, *Versuch* (Anm. 5), Bd. 2; S. 96.

11 Koch, *Versuch* (Anm. 6), S. 201.

12 Weber, *Versuch* (Anm. 5), Bd. 2, Tafel 11 (zur S. 108), Bsp. Nr. 175k.

13 Johann Georg Albrechtsberger, *Sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst*, Wien 1838, S. 149.

14 Georg Joseph Vogler, *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß nach den Grundsätzen der Mannheimer Schule*, Offenbach 1802, S. 110.

»Reicht die Lehre der gewöhnlichen Schlussfälle nicht zu, so nimmt man Zuflucht zur Mehrdeutigkeit (siehe fünftes Kapitel 1, 8, 9, 10, 11).«¹⁵

In diesem fünften Kapitel wird in den von Vogler erwähnten Paragraphen ausschließlich die enharmonische Verwechslung beschrieben. Die Paragraphen 5 und 6, welche die Mehrdeutigkeit der Stufe in bezug auf die diatonischen Dreiklänge beschreiben, werden hier als Modulationsmittel ausgeklammert.

In Gottfried Webers Beschreibung der mehrdeutigen Modulation steht nicht nur die Mehrdeutigkeit des Akkords, der dem ersten Fremdakkord vorangeht, zur Debatte, sondern auch die Mehrdeutigkeit dieses eindringenden Akkords selbst. Solchen Akkorden wird nicht die Rolle einer ›Umschaltstelle‹, sondern die Rolle eines Unruhestifters zugewiesen. Nur in solchen Fällen, wo die Unmöglichkeit einer eindeutigen Zuordnung von Akkorden kompositorisch thematisiert wird, verwendet Weber untereinander geschriebene Stufenreihen. Er verwendet nicht nur zwei, sondern *mehrere* Reihen von Ziffern, die auf eine verwirrende Vielfalt von Deutungsmöglichkeiten hinweisen.

Webers Kommentar zu einer solchen ›Analyse‹ lautet:

»In der That weis das Gehör hier ... nicht recht, welcher von diesen, sich so ziemlich wechselseitig aufwiegenden Erklärungsarten, es den Vorzug geben soll.«¹⁶

Diese Art der Modulationsanalyse dient nicht dazu, die Verbindung tonartlicher Ebenen durch Umdeutung von eindeutig etikettierbaren Zusammenklängen zu veranschaulichen, sondern vielmehr dazu, die Probleme einer *eindeutigen* Zuordenbarkeit des Akkords zu verdeutlichen. Die stufenanalytische Symbolik, die sich gegen Ende des achtzehnten bzw. am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts etablierte, stellte einen Versuch dar, Unklarheit bzw. Doppeldeutigkeit als harmonisches Phänomen beschreibbar zu machen. Durch den Gebrauch von Ziffern als Hinweise auf unterschiedliche Zuordnungsmöglichkeiten sollte das Moment der Ambiguität in den Bereich einer »geordneten Theorie« geholt werden. Es ist ein Paradoxon, daß Webers Stufensystematik, die als Möglichkeit zur Erfassung von harmonischer Ambiguität erdacht wurde, später als Fundament eines analytischen Systems gelten sollte, in dem jedem Akkord ein eindeutiger Platz zugewiesen wird.

Die Lehre von der Mehrdeutigkeit – die als Erweiterung der Figur der *dubitatio* und *suspensio* aus dem frühen achtzehnten Jahrhundert betrachtet werden kann – mit dem späteren Begriff der »Umdeutung« als Schnittstelle zwischen tonalen Flächen gleichzusetzen, scheint mir ein Anachronismus zu sein.

Die Theorie des späten achtzehnten Jahrhunderts war sehr wohl in der Lage, den Prozeß des Umdeutens genau zu beschreiben. Das tut sie auch im Falle der Enharmonik, bei der die Umdeutung offensichtlich die ›Pointe‹ der Modulation darstellt. Koch beschreibt diese nachträgliche Beladung des Akkords mit neuem Sinn sehr genau und

15 A. a. O., S. 112.

16 Weber, *Versuch* (Anm. 5), S. 145.

zieht Parallelen zur Sprache: »wie beim gehörten Satz erst nachträglich der Sinn erkannt wird«.

Die entscheidende Frage ist, ob dieser Umdeutungsprozeß für die jeweilige Modulation relevant ist, ob sie kompositorisch thematisiert wird oder nicht. Tatsächlich relevant scheint sie z. B. im Falle der enharmonischen Modulation. Die Wirkung der enharmonischen Modulation verschiebt die Argumentation vom Erlebnis des hereinplatzenden Fremdkörpers hin zu der viel komplexeren, nachträglichen Rechtfertigung des alterierten Akkords, der diesem ersten nicht ins ›Schema‹ passenden Akkord vorgeht. Die überraschende Weiterführung des alterierten Klangs im Sinne einer fremden Tonart erzwingt nicht nur eine Umorientierung des Leitermodells, sondern auch eine nachträgliche Umorientierung der einzelnen Bestandteile des verklungenen Akkordmodells: seiner Intervalle. Der Akkord wird ›umgestülpt‹. Bei der Umdeutung des Dominantseptakkords in einen übermäßigen Quintsextakkord wird die dissonante Septime ihrer einstigen Dissonanzqualität befreit und in eine (leittönige) Akkordterz verwandelt, während der frühere Leitton zu einer dissonanten Akkordseptime wird.

Die Enharmonik thematisiert die intervallische Mehrdeutigkeit in geradezu plakativer Art und Weise. Es ist diese Form der Umdeutung, nicht die Umdeutung des ›Akkordsitzes‹, die in der Modulationstheorie des achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts beschrieben wird:

»Dieses Verfahren setzt voraus, daß man sich eine gebrauchte Dissonanz noch vor ihrer Auflösung als ein ander Intervall vorstelle, welches zwar in der Tonleiter auf einer andern Stufe steht, demohngeachtet aber mit jenem vom gleicher Tongröße in Ansehung der Ausübung ist, und daß man diese vorhin zum Gehör gebrachte Dissonanz nun diesem andern darunter vorgestellten dissonierende Intervalle gemäß auflöset.«¹⁷

Mit anderen Worten: Im akustisch gleichen Zusammenhang werden nacheinander zwei unterschiedliche Muster erkannt, die verschiedene Fortschreitungen implizieren.

Die Enharmonik stellt den Wahrnehmungsapparat vor mehrere Fragen. Der Zweifel wird mehrschichtig:

- Wie ist der Akkord als vertikales Gebilde zu verstehen? (Welche Töne sind modelleigene Konsonanzen und welche modellfremde Dissonanzen?)
- Welche Tonart wird durch diese Interpretation der Klänge impliziert?
- Welche Fortschreitung ist also wahrscheinlich?

Es ist die Verknüpfung einer harmonischen Wahrnehmung mit den Konsequenzen von Entscheidungen auf anderen (harmonischen) Ebenen, die die Enharmonik für den Modulationsbegriff so interessant macht. Eine Revidierung der ›Hörentscheidung‹ »Septim« zu »übermäßiger Sext« impliziert einen Wechsel des Akkordschemas, der Stufe und der Tonart. Wenn eine Entscheidung in eine bestimmte Richtung gefällt wird, ›fallen‹ auch andere Entscheidungen dominosteinartig mit, wie ein komplexes logisches Denkproblem, das durch einen einzelnen Einfall sich von selbst zu lösen

¹⁷ Koch, *Versuch* (Anm. 6), S. 262.

scheint. Die diatonische Umdeutung, die keine weiteren Konsequenzen jenseits der einzelnen Entscheidung mit sich zieht (I. Stufe G-Dur oder IV. Stufe D-Dur?), geschieht gleichsam unbemerkt, ohne besondere kompositorische Signifikanz.

Es scheinen also folgende Fragen berechtigt:

- Ist der moderne Begriff der Umdeutung der leitereigenen Dreiklänge überhaupt von Relevanz in bezug auf den Modulationsvorgang im achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert?
- Wenn nein: Welche Rolle spielt der Akkord, der unmittelbar vor dem eindringenden Fremddakkord, diesem »Zeichen der Ausweichung« erklingt?
- Wenn ja: Gibt es in der Theorie dieser Zeit Begriffe, welche dem späteren Begriff des Umdeutens gegenüberzustellen wären?

4

Die Theoretiker des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts beschäftigten sich auch mit der Rolle des Akkords *vor* dem eindringenden Fremddakkord. Der Akkord erscheint aber nicht in der ihm später zugeordneten Rolle des zwei tonartige Ebenen verbindenden Elementes, sondern als Vorbereitung eines Dissonanzmoments.¹⁸

Johann Friedrich Daube wird von Joel Lester als frühes Beispiel für einen Theoretiker genannt, der den Begriff der funktionalen Umdeutung als Modulationstechnik artikuliert.¹⁹ Daube spricht zwar von einer notwendigen »Ähnlichkeit« zwischen gegenüberstehenden Akkorden der neuen und alten Tonart, spezifiziert aber diese Ähnlichkeit nicht im Sinne einer Theorie von verwandten Akkorden (und schon gar nicht von gemeinsamen »Funktionen«), die Tonarten verbinden, sondern als Vorhandensein von gemeinsamen *Tönen*, welche die Klänge verbinden: »Man gebe nur Acht, ob einige Intervallen des Grundtons etwa in der Harmonie der 4 oder 5 einer andern Tonart zu finden.«²⁰

Es geht hier offensichtlich lediglich um eine glatte Stimmführung, die den Tonartbrüche mildert. Die »Liegenlassung« von gemeinsamen Akkordtönen zwischen dem Akkord, der dem Fremddakkord vorangeht, und dem Fremddakkord selbst ermöglicht die Modulation:

»In der Harmonie dieses Grundtons sind zwey Intervallen vorhanden, nämlich Fis und A, welche beyde in dem 4ten und 5ten Accorde der 6ten Tonart befindlich sind.

18 Analog zur »Vorbereitung« der Vorhaltsdissonanz wird auch die »Vorbereitung« der leiterfremden Dissonanz durch Liegenlassen von Tönen empfohlen. Vgl. auch Ludwig Bussler: »Das gewöhnliche Verfahren der Modulation besteht in der Einführung eines dissonierenden Haupt-Accordes der neuen Tonart und dessen Auflösung in den tonischen Dreiklang derselben ... Die Einführung des dissonierenden Hauptaccordes muss durch einen gemeinschaftlichen Ton mit dem vorhergehenden Accorde vorbereitet sein.« (*Praktische Harmonielehre*, Berlin 1875, S. 129.)

19 Vgl. Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Harvard 1992, S. 216: »invoking chord function to explain moving from one key to another, such as turning a tonic chord into a subdominant.«

20 Johann Friedrich Daube, *Generalbaß in drey Accorden*, Leipzig 1756, S. 41.

Demnach ist bey Liegenlassung gedachter beyden Intervallen gar leicht, in die Gten Tonart zu gelangen.»²¹

In Voglers »Lehre der Schlussfälle« wird das Liegenlassen von gemeinsamen Tönen verschiedener Akkorde als Verbindung von Klängen beschrieben, nicht aber gemeinsame Akkorde als ›Verbindung‹ von Tonartenebenen, auf welche die Klänge bezogen werden:

»Um von dem C ins H überzugehen ... am rathsamsten ist, das zuerst Ais als der erhöhte vierte Ton vom weichen E eintrete, wobei die drei Wohlklänge vom C liegen bleiben können, und dann das Gehör nach und nach hineingeführet werde.«²²

Als »vermittelnder« Akkord, welcher der neuen Dominante vorangeht, gilt Koch z. B. nicht ein den beiden Tonarten gemeinsamer Akkord, sondern sogar die Doppeldominante der neuen Tonart (ein Akkord, der – anstatt als gemeinsamer Nenner zu agieren – noch entfernter von der Ausgangstonart liegt als die angepeilte Zieltonart) kann »vermittelnd« fungieren.

Unter vermittelnden Akkorden versteht Koch Akkorde, welche die Erscheinung der fremden Dominante in eine ihnen zugehörige ›Logik‹ (Sequenz, chromatische Linearität usw.) einzubinden vermögen.²³ Zu dieser Logik gehört aber der »gemeinsame Nenner« nicht. Diese Methode arbeitet mit Metaphern, die sich Theoretiker und Musiker dieser Zeit offensichtlich noch nicht zu eigen gemacht hatten.

In den Lehrbüchern des neunzehnten Jahrhunderts wird der Akkord, der dem Fremddakkord vorausgeht, immer systematischer in die Beschreibungen des Modulationsvorgangs eingebunden.

Bei Marx – und in einer Reihe von Lehrbüchern bis in die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts hinein – gilt aber als »vermittelnder« Akkord keineswegs ein gemeinsamer Akkord, sondern ein Akkord, der – wie Vogler und Daube beschreiben – durch Liegenlassen einzelner gemeinsamer Töne den Übergang von Akkord zu Akkord glatter und organischer gestaltet: »für bessere Stimmführung und Milderung der Herbigkeit manches unmittelbaren Ueberganges«.²⁴

Marx spricht zwar vom Erstellen eines »Zusammenhangs« zwischen dem fremden Akkord und dem hervorgehenden Akkord. Mit Zusammenhang meint er aber nicht einen akkordischen gemeinsamer Nenner, sondern lediglich eine stimmführungsbedingte Kohäsion, die den Tonalitätsbruch mildern kann: »Der Zusammenhang zweier Akkorde zeigt sich ... bekanntlich im Vorhandensein gemeinschaftlicher Töne.«²⁵

21 A. a. O., S. 42

22 Vogler, *Tonwissenschaft und Tonsetzkunst*, Mannheim 1776, S. 76.

23 Koch begründet die Doppeldominante der angepeilten Tonart als »vermittelnden Accord« folgendermaßen: »[Das Cis ist] vermutlich deswegen eingeführt ..., weil die Auflösung seines Accordes bey dem Uebergange in die Tonart der Quinte denjenigen Ton nach sich verlangt, durch welchen der Uebergang geschieht.« (*Versuch* [Anm. 5], S. 213).

24 Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Komposition* (Anm. 9), S. 128.

25 Marx, *Lehre* (Anm. 4), S. 189.

Die Beispiele, anhand derer Marx und Lobe die Modulation verdeutlichen, präsentieren Reihen von möglichen ›vorbereitenden‹ Akkorden. Die Tatsache, daß einige dieser vermittelnden Akkorde zu beiden Tonarten gehören, andere aber nicht, bleibt unkommentiert. Eine solche Gemeinsamkeit, auf der die moderne Modulationstheorie beruht, stand offensichtlich nicht zur Debatte. Marx interessiert hier lediglich das Vorhandensein von gemeinsamen Tönen: »Das eigentliche verschmelzende liegt in der Stimmführung.«²⁶

Weber klassifiziert die Modulationen nach der Stufe, die der eindringende Fremddakkord in der neuen Tonart einnimmt. Beispiele mit und ohne gemeinsamen Nenner stehen auch hier unkommentiert nebeneinander.

5

Es scheint, als ob in die ›moderne‹ Modulationsauffassung essentielle Begriffe des alten theoretischen Modells eingegangen wären, daß die Bedeutungsverschiebung dieser Begriffe dabei aber so gravierend war, daß das neue Modell nicht mehr auf die frühere Epoche applizierbar ist.

1. *Der Übergangakkord:* Durch das Verschieben des theoretischen Fokus vom Fremddakkord auf eine postulierte gemeinsame Schnittmenge vor diesem Akkord wird dem Fremddakkord Spannungsqualität faktisch abgesprochen. Gustav Güldenstern versucht in seiner *Modulationslehre* den Modulationsprozeß vom analytischen Begriff des gemeinsamen ›Übergangakkordes‹ abzuleiten. Die Problematik dieses Versuchs wird deutlich: Die Modulation hat gleichsam schon stattgefunden, bevor sie erklingt:

»Strenggenommen besteht von dem Augenblick an, in welchem der Akt der Umdeutung vollzogen ist, bereits die neue Tonart. Wenn also nachher Akkorde erscheinen, die in der ersten Tonart nicht enthalten sind, so schaffen diese neuen Akkorde nicht etwa erst die neue Tonart, sondern im Gegenteil, die neue Tonart ist es, die jene hervorruft.«²⁷

Diesem Modell nach wird der fremde Akkord gar nicht in Verbindung mit der alten Tonart gebracht. Die ›dissonierende‹ Beziehung zwischen ›ausbrechendem‹ Akkord und Ausgangstonart wird auch nicht in der analytischen Graphik berücksichtigt. Was zählt, ist nur mehr sein Verhältnis zur neuen Tonart. Während die moderne Harmonielehre die Modulation als »Verbindung« darstellt, beschreiben die Lehren des achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts sie als *Bezugsbruch*.

²⁶ A. a. O., S. 245.

²⁷ Gustav Güldenstern, *Modulationslehre*, Stuttgart 1929, S. 10.

2. *Vermittelnde Akkorde*: Unter ›Vermittlung‹ versteht man im achtzehnten Jahrhundert eine ganze Reihe von Tricks, um Zusammenhang zu begründen, die von der Sequenzbildung bis hin zum Liegenlassen gemeinsamer Töne reichen. Das Konzept einer Verbindung von tonartlichen Bezugsebenen durch einen gemeinsamen *Akkord* ist dieser Auffassung fremd.
3. *Umdeutung*: Das aus der Mehrdeutigkeitslehre übernommene Konzept der Umdeutung dient in der modernen Modulationslehre ganz anderen analytischen Prämissen. Anstatt wie im achtzehnten Jahrhundert die *Ambiguität* aller an der Modulation beteiligten Klänge zu veranschaulichen, dient der Begriff jetzt der Propagierung der musiktheoretischen Vorstellung von sich überlagernden, eindeutig identifizierbaren tonartlichen Ebenen, die durch den Umdeutungsakkord an einer Schnittstelle verbunden werden.

Welcher gedankliche Wandel läßt sich diesen Begriffsverschiebungen ablesen?

Ein Vergleich der unterschiedlichen Beschreibungen der Chromatik im frühen achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert scheint den Hinweis auf einen Wandel in der effektiven Dissonanzqualität des leiterfremden Tons zu bestätigen.

Während die chromatischen Töne in den Lehrbüchern des frühen achtzehnten Jahrhunderts noch in Beziehung zu einem zugrundeliegenden diatonischen Modell gebracht werden, wird die Chromatik in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhundert z. B. bei Simon Sechter im Sinne einer Entlehnung aus anderen Tonarten aufgefaßt.

Mattheson beschreibt die diatonischen Stufen als »principalis«, »necessaria« oder »naturalis«. Die chromatischen Zwischentöne sind hingegen »zierliche Klänge« oder »fremde peregrina« Klänge.²⁸ Nach dieser Beschreibung definieren sich die chromatischen Töne über ihre Beziehung zur siebentönigen diatonischen Skala.. Sie sind entweder als Verzierungen der heptatonischen Gestalt, oder als ›ausscherende‹ Fremdkörper zu verstehen.²⁹ Sechter definiert hingegen die Chromatik folgendermaßen:

»Chromatische Fortschreitung heißt, zwischen zwei der Tonleiter gehörige Töne, die um eine große Sekunde entfernt sind, einen Ton aus einer verwandten Tonleiter einzuschieben.«³⁰

Nach dieser Definition erhalten die chromatischen Töne ihre Sinnhaftigkeit nicht durch eine Spannungsbeziehung zur diatonischen Grundgestalt. Sie sind nicht als alterierte Versionen leitereigener Stammtöne zu verstehen. Sinnvoll sind sie lediglich in ihrer Rolle als Vertreter alternativer Leitermodelle. Das dynamische Spannungspotential der leiterfremden Dissonanzqualität, die Wahrnehmung der chromatischen

28 Johann Mattheson, *Grosse General-Baß-Schule*, Hamburg 1731, S. 54.

29 Wenzel Horak beschreibt die Leiterfremdheit noch deutlich als Dissonanzqualität, nämlich als »Dissonanz der zweiten Klasse«. (*Die Mehrdeutigkeit der Harmonien*, Leipzig 1845, S. 43.)

30 Simon Sechter, *Grundsätze der musikalischen Composition*, Leipzig 1853, Teil I, S. 119.

Töne als ›Verzerrung‹ des diatonischen Modells, scheint für Sechter nicht länger relevant zu sein.

Die Harmonielehren der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts scheinen nicht mehr mit dynamisch-psychologischen, sondern eher mit bildlichen Metaphern zu operieren, die ein statisches Bild, quasi von einem Standort außerhalb der Zeit aufgenommen, vermitteln. Die Theorie des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts ist noch der unmittelbaren Wirkung der Töne verhaftet. Während die Theorie des späten achtzehnten einen hörpsychologischen Prozeß in die Hand zu bekommen versuchte (»es erscheint dem Hörer so oder so«), will die moderne Harmonielehre analytische Wahrheit im System beschreiben. Verhältnisse können nicht mehr so oder so *erscheinen*. Sie müssen so oder so *sein*. Unter den Voraussetzungen eines solchen Denkmodells, das mit einem statischen Gesamtbild diverser durch Modulation verbindbarer tonaler Flächen operiert, ist die erlebte Wirkung eines Ausschehens aus dem Modus irrelevant geworden. Bestimmend für dieses analytische Weltbild ist das Verhältnis von diversen auch zeitlich getrennten tonalen Gebieten zu einer zentralen Haupttonart. Wir müssen uns auch fragen, ob dieses durch die musiktheoretischen Modelle der modernen Harmonielehre vermittelte Bild jemals eine gehörpsychologische Gültigkeit besessen hat.

6

Daß das moderne Gehör kaum mehr imstande sei, jede neue eintretende Tonart im Sinne ihres Verhältnisses zu einer vielleicht weit in der Vergangenheit zurückliegenden Haupttonart zu empfinden und nur mehr auf die Übergänge von Tonart zu Tonart reagiere, wird von einigen dem Verlust der Fähigkeit, den tonalen Kosmos in seiner Gesamtheit wahrzunehmen, zugeschrieben: dem Verlust eines vorromantischen Hörens. Es scheint aber, daß die theoretische Vorstellung von der Modulation als Bruchmoment dem Hören des achtzehnten Jahrhunderts näher kommt, als das Hören, das in den modernen Harmonielehren postuliert wird.

Vielen zeitgenössischen Äußerungen zufolge war der Hörer des achtzehnten Jahrhunderts wahrscheinlich nicht mehr als der heutige Hörer imstande, im Laufe eines Stückes nach mehreren Modulationen den Bezug zur Grundtonart aufrechtzuerhalten:

»Geübte Harmonisten schweiffen in entferntere Tonarten aus, wo man bisweilen den Hauptton ganz aus dem Gehör verliert.«³¹

*»Wenn durch das Verweilen in den Tönen dahin man ausgewichen ist, der Haupttonart etwas aus dem Gedächtnis gekommen, so kann man auf der Dominante ... einen so genannten *Pointe d'Orgue* anbringen ...«³²*

31 Kirnberger, *Die Kunst des Reinen Satzes*, Berlin/Königsberg 1776, Kapitel 8, S. 121.

32 A. a. O., S. 119.

»[Die Haupttonart] muss auch, wenn man sie nicht gänzlich aus der Vorstellung verlieren soll, jederzeit wieder zum Vorschein kommen, damit dem Ohr wieder die Haupttonart merkbar wird, bevor man aufs neue in eine andere Nebentonart ausweicht.«³³

Die Möglichkeit der vollkommenen Auslöschung eines tonikalen Bezugspunkts aus dem Gedächtnis scheint sogar Voraussetzung für die tonikalen ›Konkurrenzspiele‹ zu sein, welche die Harmonik des achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts charakterisieren.

Weber beschreibt zwei Arten der Modulation: die »vollkommene«, bei der »das Gefühl der vorigen [Tonart] so sehr im Gehöre zerstört wird, dieses so vollkommen und überwiegend in die neue umgestimmt, dass es jene völlig vergisst«,³⁴ und die »halbe Modulation«, bei der eindringende Tonikalität mit der alten Tonikalität konkurriert, so »dass sie das Gefühl der vorigen Tonart im Gehöre nicht völlig auslöscht.«

Modulationen spielen mit allen Graden der tonikalen Unbestimmtheit, »weil der Unterschied nur in dem Mehr und Weniger besteht, welches, seiner Natur nach, unendlich vieler Abstufungen fähig ist.«³⁵

Das statische Bild einer ständig präsenten Haupttonart ist mit einer solchen Thematisierung des tonalen Bezugsverlusts unvereinbar. Wenn das moderne Bild der Modulation tatsächlich jemals die hörpsychologische Realität des achtzehnten Jahrhunderts abgebildet hätte, wären die differenzierten Darstellung von tonikalen Konkurrenzsituationen – wie Weber sie beschreibt und wie wir sie auch in der Musik selbst erleben – kaum je zu Papier gebracht worden.

Je mehr man sich in diese Thematik hineinarbeitet, desto irreführender scheint es, dem achtzehnten Jahrhundert die Fähigkeit abzusprechen, sich selbst zu verstehen und zu erklären, wie es in vielen Lehrbüchern des späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts, die nach wissenschaftlicher, allgemeingültiger Fundierung der im Auflösen begriffenen tonalen Harmonik strebten, gemacht wurde. Das achtzehnte Jahrhundert war sehr wohl in der Lage, über sich selbst zu reden und einen Modulationsbegriff zu entwickeln, den es heute wiederzuentdecken gilt.

33 Weber, *Versuch* (Anm. 5), S. 171.

34 A. a. O., S. 94–95.

35 Weber, *Versuch* (Anm. 5), S. 96.

Sektion 11

Zur klassischen französischen Moderne

Kontrapunkt hinter Glas

Zur Fuge des *Tombeau de Couperin*

VON VOLKER HELBING

I

Zu Beginn des letzten Jahrhunderts erwartete man von einem angehenden Komponisten in Paris, daß er seine Meisterschaft durch die Anfertigung von Fugen und Kantaten unter Beweis stellte. Dies galt sowohl für die Abschlußprüfungen am Conservatoire als auch für den Wettbewerb um den »Prix de Rome«: Wer in der Fuge versagte, kam über die Vorrunde nicht hinaus.¹ Maurice Ravel, der sich fünfmal um den »Prix de Rome« bewarb, kam nur dreimal über die Vorrunde hinaus; überdies mußte er das Conservatoire ohne akademischen Abschluß verlassen. Um so merkwürdiger, daß er sich neun Jahre nach seiner letzten Bewerbung,² im zweiten Satz des *Tombeau de Couperin*, erneut und offenbar ohne parodistische Absicht mit dem Schema der »fugue d'école« auseinandersetzte. War es der Reiz des widerständigen Materials? War es eine verborgene Affinität?

Die »fugue d'école«, in den 20er Jahren durch Cherubini eingeführt³ und seitdem zunehmend ausdifferenziert, war nach einem genau festgelegten Plan zu absolvieren, der nur im letzten, im Engführungsteil, eine begrenzte Wahlfreiheit zuließ. Wer Glück hatte, erhielt das dazu nötige Rüstzeug von einem Lehrer, der zugleich etwas von Fugenkomposition verstand; die anderen lernten immerhin jene Hand voll Formeln und Richtlinien, die ausreichte, um den Anforderungen der »école« bzw. den Vorlieben der jeweiligen Jury zu entsprechen. Ravel hatte Glück: André Gedalge war nicht zuletzt deshalb ein glaubwürdiger Lehrer, weil er sich und seinen Schülern über den musikalischen Wert und die geschichtliche Authentizität der »fugue d'école« keinerlei Illusionen machte und weil er stets – und im Widerspruch zur offiziellen Lehre – mit historischen Beispielen arbeitete. Ihm und nicht Fauré verdankte Ravel seiner »esquisse autobiographique«⁴ zufolge die entscheidende Förderung seiner konstruktiven Fähigkeiten und »les plus précieux éléments de mon métier«.⁵ Um so bedauerli-

1 Als Gegenstand des Wettbewerbs wurde die Fuge erst nach 1968 abgeschafft (Information von Fabien Lévy, Preisträger 2002).

2 1905.

3 Renate Groth, *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1983, S. 81 u. S. 124–152.

4 *Esquisse autobiographique* (1928), zit. nach Arbie Orenstein (Hg.), *Maurice Ravel. Lettres, Écrits, Entretiens*, Paris 1989, S. 44.

5 Vgl. auch Ravels Nachruf in *La Revue Musicale* (März 1926), wiedergegeben a. a. O. S. 488 f.

cher, daß Gedalge von einem auf drei Bände veranschlagten *Traité de la fugue* nur den ersten verwirklichen konnte: eben den zur »fugue d'école«. ⁶

Form-teil	Exposition			Developpements				Stretto				
	Exposition	Episode	[Contre-exposition]	Divertissement	Sujet	Divert.	Sujet	Divert.	1re Stretto	? 2 ^{me} - (X-1) ^{me} Stretto	? 3 ^{me} Stretto	X ^{me} Stretto
Einsatzstufen Dur	I - V (alle St.)		I - V (2 St.)		vi - iii (2 St.)		{IV, ii} (2 ST.)		I - V (alle St.)			I - V (alle St.)
Einsatzstufen Moll					III - VII		{IV, VI}					
Pédale								V				V ad lib. I ad lib.

Bsp. 1, Formschema der »fugue d'école«

Das dort vermittelte Formschema (vgl. Bsp. 1) wurzelt zum einen in einer Tradition der Übungsfuge, die sich über Cherubini, Martini und Marpurg bis zu Fux zurückverfolgen läßt, und deren Grundtendenz letztlich die stete Annäherung der Einsatzabstände bis zum Stretto bildet. Zum andern ist es unverkennbar eine Schöpfung des neunzehnten Jahrhunderts, d. h. es ist in wesentlichen Details von dessen Rhetorik und über weite Strecken vom Geist der Sonatenform bzw. der Symphonie geprägt. Da es heute weitgehend in Vergessenheit geraten ist, sei es hiermit kurz skizziert:

S[ujet] au relatif de la sous-dom[inan]te *Div[ertissement] sur un frag[ment] du S[ujet]*

Sopran

Alt

Tenor

Baß

F[ragment] du S[ujet]

⁶ André Gedalge, *Traité de la Fugue, 1re Partie: De la Fugue d'École*, Paris o. J. [1904].

Bsp. 2, Maurice Ravel, Rompreisfuge 1901 (BNF, Ms. 1050)

Eine »fugue d'école« bestand demnach aus drei Teilen, die als »exposition« (und ggf. »contre-exposition«), »developpements« und »stretto« bezeichnet wurden. Für die Exposition sowie für die gesamte Fuge scheint eine durchgängige Vierstimmigkeit verbindlich gewesen zu sein. Verbindlich war auch (mit Ausnahme des stretto) ein beibehaltenes contresujet. Die contre-exposition, die als fakultativ galt, beschränkte sich in der vierstimmigen Fuge auf zwei Einsätze des sujet in der Haupttonart, wobei Dux und Comes in Stimmen erschienen, von denen sie zuvor nicht vorgetragen worden waren. Der zweite Teil – von Gedalge summarisch als »developpements« bezeichnet – bestand aus einer Folge von Zwischenspielen (sog. »divertissements«) und genau festgelegten, jeweils paarigen Einsätzen des sujet, ehe ein letztes Divertissement – das einen mehr und mehr drängenden Charakter annehmen sollte und häufig in einen Dominantorgelpunkt mündete – die Engführung und zugleich die Wiederkehr der Haupttonart herbeiführte. Die wesentlichen Motive der Divertissements mußten aus dem Material der Exposition abgeleitet werden, und es scheint Usus gewesen zu sein, diese Ableitungen im Manuskript als solche auszuzeichnen.

Unter stretto verstand man einerseits den gesamten letzten Formteil, der etwa ein Drittel der gesamten Fuge umfassen sollte, andererseits die einzelnen Engführungen – des sujet oder des contresujet –, sofern sie in ihrer Einsatzfolge den Regeln der realen

oder tonalen Beantwortung entsprachen. In jedem Fall mußte zumindest der letzte Einsatz vollständig sein. Das erste und das letzte stretto gingen durch alle vier Stimmen und standen in der Haupttonart. Die übrigen Stretten konnten geringstimmig sein und ggf. in andere Stufen ausweichen. Für den Bau dieses dritten Teils gab es mehrere Modelle. Das strukturelle Gerüst – eine Folge von Engführungen des sujet mit abnehmendem Einsatzabstand – konnte auf unterschiedliche Weise aufgefüllt werden. In einem Fall, der für die Fuge des *Tombeau* relevant ist, lösen Engführungen des sujet und solche des contresujet einander ab.⁷ Vorrangig bei der Auswahl und Anordnung der Kombinationen war, daß das Interesse und die Einsatzdichte zu keinem Zeitpunkt merklich nachlasse. Ziel dieses Formteils – und der gesamten Fuge – war in der Regel eine Kombination, die sich weniger durch kontrapunktische Elaboriertheit als durch Emphase auszeichnete: sei es eine augmentierte, eine nach Dur versetzte oder eine choralmäßige Variante.⁸

Bereits anhand der abstrakten Beschreibung dürfte deutlich geworden sein, was an dem Formmodell geübt werden konnte, wofern überhaupt ein Zweck damit verfolgt wurde, der über das bloße Wettbewerbsstraining hinausging: gewiß keine historische Fugenpraxis; sehr wohl aber Techniken der Themenverarbeitung, der Reprisenvorbereitung und der Steigerung, wie man sie aus dem symphonischen Repertoire des neunzehnten Jahrhunderts kennt und wie man sie offensichtlich noch um 1900 für einen angehenden Komponisten als notwendig erachtete. Das Formmodell aber, das damit zugleich eingepaukt wurde, ist ein extrem teleologisches, und man wird sehen, daß dieser Zug in der Lehre von Gedalge eher noch an Schärfe gewinnt.

II

Im folgenden möchte ich versuchen, wesentliche Aspekte dieser Lehre anhand eines Ausschnitts aus der Fuge von 1901 zu beleuchten. Von Interesse sind vor allem zwei Aspekte, auf die Gedalge besonders großen Wert legte: die »continuité de l'écriture et de la ligne mélodique«⁹ und der für ihn bestimmende ästhetische Leitsatz von der »progression continue vers un but sensible et bien déterminé«.¹⁰ Kontinuität war für Gedalge einerseits Sache einer möglichst bruchlosen Verbindung zwischen sujet und divertissement, andererseits einer sorgfältigen melodischen Konstruktion innerhalb des divertissement. Das von ihm vorgeschlagene und vorwiegend anhand Bachscher Fugen entwickelte Verfahren läßt sich vereinfacht so beschreiben, daß ein meist zweitaktiges Modell in Gestalt einer zwei- oder dreistimmigen Klauselkombination so lange mit vertauschten Stimmen sequenziert wird, bis die Zielstufe erreicht ist, ehe eine Abspaltung bzw. eine gedrängte Imitation den Einsatz des sujet vorbereitet. Für das letzte divertissement vor dem stretto galt, daß es dasselbe durch eine »structure

7 A. a. O., S. 201–208.

8 Die beiden zuletzt genannten Empfehlungen stammen vom damaligen Direktor Théodore Dubois (*Traité de Contrepoint et de Fugue*, Paris 1901, S. 168.). Dubois stürzte 1905 über den »Fall Ravel«.

9 Gedalge, *Traité* (Anm. 6), S. 221.

10 A. a. O., S. 221.

plus serrée« vorbereite, so daß es zur »continuation logique et naturelle de la première partie de la fugue« werde.¹¹ Ravel's drittes divertissement (Bsp. 3) beginnt mit einer Imitation über die Klausel des sujet, die gegenüber den beiden vorangegangenen Divertissements insofern einen drängenderen Charakter annimmt, als das Motiv nur eineinhalb statt zwei Takte umfaßt.

Bsp. 3

Das Motiv wird in aufsteigenden (statt bisher fallenden) Terzen sechsmal zwischen den Stimmen weitgereicht, ehe mit einer sekundweise ansteigenden Sequenz (fast durchweg in der Oberstimme) die Abspaltung und schließlich die Diminution bis zum Halbtakt eingeleitet wird. Zugleich wird einen Takt vor Beginn des Orgelpunkts ein Gegenmotiv in durchgehenden Achteln eingeführt, das der Bewegung zum stretto hin eine zusätzliche Dynamik verleiht.

Was die melodische Konstruktion betrifft, so scheint Ravel hier in zwei strukturellen Schichten gedacht zu haben: Vordergrund wäre demnach jene Linie, die im Rhythmus des Hauptmotivs durch die Stimmen wandert (in Terz-, später in Se-

11 A. a. O., S. 241.

kundschriften); Mittelgrund – und damit geht Ravel über das hinaus, was im *Traité* dargelegt wird – wäre der gestaffelte Anstieg zwischen den Einsätzen der Oberstimme: Dreimal erscheint das Hauptmotiv dort als Ziel einer Höherlegung (T. 58–60, T. 63–66, T. 67–69). Dabei entsteht zunächst ein durchgehender Anstieg zwischen dem Einsatz des Subjekts in Takt 53 und dem ersten Eintritt über dem Orgelpunkt; anschließend setzt eine Art von ›Untergreifzug‹ zur Zäsur auf dem Leitton e^2 an, der durch das f^2 beim Einsatz des ersten stretto abgeholt wird.

Wenn wir nun noch berücksichtigen, daß die Einsatzfolge dieses ersten stretto der Einsatzfolge der Exposition entspricht und daß diese (ungeschriebene) Regel von Ravel fast immer beachtet wird, dann wird deutlich, welcher musikalische Hintergrund einer solchen – aus heutiger Sicht doch reichlich übertriebenen – Steigerungsetüde zugrunde lag: die großen symphonischen Formen mit ihren speziellen handwerklichen Erfordernissen hinsichtlich der Themenverarbeitung, der Planung weiträumiger melodischer Bögen, der Darstellung von Steigerungsprozessen und der sorgfältigen Herbeiführung von Reprise-momenten. Und man beginnt zu ahnen, was Gedalge meint, wenn er von der »fugue d'école« als einem »exercice de rhétorique musicale«¹² spricht.

III

Vergleicht man die Fuge des *Tombeau de Couperin* mit ihren akademischen Modellen, so ergeben sich bereits auf einer sehr äußerlichen Ebene Abweichungen, als deren Grundtendenz man den Verzicht bezeichnen kann: 1. die Entscheidung für die Dreianstelle der Vierstimmigkeit bei einem Gesamtambitus, der den Bereich zwischen der kleinen und der zweigestrichenen Oktave nur in Ausnahmefällen unter- oder überschreitet, damit aber auch der Verzicht auf eine explizite Baßstimme, 2. die Wahl eines zweitaktigen sujet anstelle der in der Schulfuge üblichen vier- bis siebentaktigen. Daraus ergeben sich eine Reihe weiterer Änderungen: 3. eine Halbierung gegenüber der durchschnittlichen Gesamtlänge (auf 61 Takte), 4. eine drastische Eingrenzung des verfügbaren Motivmaterials, da sich insbesondere das contresujet kaum mehr als einmal zergliedern läßt, 5. eine erhebliche Einschränkung der Verdichtungsmöglichkeiten für die Einsatzabstände des Engführungsteils.

Die Disposition der Einsätze weicht nur geringfügig vom Schema ab:

12 A. a. O., S. 1.

Takt	Anzahl	Formteil	Stufe	Kadenzen	Dynamik	Einsatzabstand	Rhythmische Einheiten
1-6	6	Exposition	i - v - i		pp	Δ 2	
7-8	2	Episode		v, i	<		
9-12	4	Contre-exposition	i - v	i, v		Δ 2	
13-14	2	Divertissement			p		
15-18	4	Durchführung in der Paralleiltonart	III - VII	III, VII	pp p	Δ2	2+2
19-21	3	Divertissement			mf		1+1+1/2+1/2
22-25	4	Sujet (U)	III, VI		p mf	Δ2	2+2
26-29	4	Divertissement		Hs (i)	f		(1+1)+(1+1)
30-34	5	Div. sur Pédale			p	Δ1 Δ1/2	(3x1)+(4x1/2)
35-36	2	1 ^{re} Strette du Sujet	i - v		pp	Δ1/4	[1/4]
37-38	2	1 ^{re} Strette du Cs.	ii-v	(v), i		Δ1/2	
39-40	2	2 ^{de} Strette du S. (U)	iv-VI		[?]	Δ1/4	
41-43	3	2 ^{de} Strette du Cs. (O/U/U)	III - VI - III	(III), VII	mf	Δ1/2	
44-45	2	3 ^{te} Strette du S. (O/U)	i-v ^{b5}		pp	Δ1/4	2
46-47	2	3 ^{te} Strette du Cs. (O/U/OU)	VI - VII - VI		mp	Δ1/4	2
48-49	2	4 ^{te} Strette du S. (O/U)	v-ii ^{b5}		mf	Δ1/8	2
50-53	4	Divertissement (S)		i	f	Δ1/4	1 → 1/2 → 1/4
54-57	4	4 ^{te} Strette du Cs. (U)	i - iv - i, III - VII - III	i	p	Δ1/4	1/4
58-59	2	5 ^{te} Strette du S.	i - v - i		pp	Δ1/8	1/8
60-61	2	5 ^{te} Strette du Cs.	v - i - v			Δ1/4	

Bsp. 4, Einsatzdisposition der Fuge des *Tombeau de Couperin*

Auf die Exposition folgen, jeweils aus zwei Einsätzen bestehend und getrennt durch divertissements, eine contre-exposition und zwei weitere Einsatzpaare, von denen das erste schulgemäß in der III. und VII. Stufe steht, während das zweite die Umkehrung in der III. und VI. Stufe bringt. Ein abschließendes, zweiteiliges Zwischenspiel mündet in einen Orgelpunkt der V. Stufe, über dem mit freien Engführungen der Kopfmotive des sujet und des contresujet sukzessive der Engführungsabschnitt vorbereitet wird. Die Abweichungen vom Normalfall beschränken sich bis hierhin auf die Einfügung der contre-exposition (was bei einer dreistimmigen Fuge nahelag) und auf die Ersetzung eines Einsatzpaares in der IV. und VI. Stufe durch Umkehrungen in der III. und VI. Stufe.

Der Engführungsteil folgt dem oben beschriebenen Modell – einem regelmäßigen Wechsel von Engführungen des sujet und des contresujet. Über die Vorgaben des Schulmodells hinaus werden Exposition, erste und letzte Engführung durch eine nahezu identische Einsatzfolge einander angeglichen. Die Abweichungen sind zunächst wiederum eher marginal: Zum einen wird die erste Engführung vom Tenor nicht mitvollzogen, zum andern werden die Engführungen des contresujet zumeist in der Unterquinte und die zweite Engführung des sujet in der Dezime beantwortet. Indem sich aber der Einsatzabstand zwischen der ersten und der fünften Engführung sowohl beim sujet als auch beim contresujet lediglich auf die Hälfte reduziert, entfällt das einzige Steigerungsmittel, das dieser ansonsten nicht eben reichhaltige Engführungstypus zu bieten hat, und damit bricht die ästhetische Grundidee der »fugue d'école« in sich zusammen.

Eine Steigerungsfuge im konventionellen Sinn – wie etwa in der Fuge von 1901 – war also hier offensichtlich nicht beabsichtigt; umgekehrt spricht der Tonfall des Stücks gegen eine Parodie. Nochmals also: Warum die sklavische Bindung an ausge-rechnet dieses Formmodell? Ich möchte diese Frage zunächst auf einer formalen, anschließend auf einer satztechnischen Ebene zu beantworten versuchen.

Betrachtet man das Gebilde, das durch eine spezielle Auslegung (und leichte Variierung) des Schemas entstanden ist, einmal ›positiv‹, so zeigen sich drei für Ravel sehr charakteristische Befunde: 1. eine zweiteilige Form, deren Teile durch die exposition und ihre beiden stretto-Varianten eingerahmt werden und deren zweiter Teil sich als eine verdichtete Variante des ersten präsentiert: Alterniert der erste Teil zwischen Durchführungen, die das sujet, und divertissements, die ausschließlich das contresujet zum Gegenstand haben, so alterniert der zweite Teil zwischen Engführungen des sujet und solchen des contresujet. Ist die erste Engführung – wie in der Fuge von 1901 – Endpunkt einer rhythmischen Verdichtung und damit Fluchtpunkt des ersten Formteils, so ist die letzte aus dem gleichen Grund Fluchtpunkt des zweiten Formteils. 2. Ein Umgang mit dem verfügbaren Tonraum, den ich als ›choreographisch‹ bezeichne: Durch eine Technik des mehrfachen Über- und Untergreifens der Stimmen wird ein tonräumlicher Verlauf möglich, der sich in beiden Formteilen als eine konzentrische Wellenbewegung von innen nach außen darstellt, wobei die Eckpunkte des zweiten Teils die des ersten geringfügig überschreiten. (Der Vorgang beginnt im ersten Formteil – auf den wir uns hier beschränken können – mit der contre-exposition, T. 9). 3. Eine Verschiebung bzw. wechselseitige Zurücknahme zwischen den Steigerungsebenen: Der eigentliche (dynamisch-diastratische) Höhepunkt des ersten Formteils liegt nicht zu Beginn des ersten stretto (auf den die rhythmische Entwicklung zielt), sondern zu Beginn des vorausgehenden Divertissement (T. 26), während der Eintritt des stretto selbst klanglich und dynamisch explizit zurückgenommen wird. Darüber hinaus wird jeder sich auch nur andeutende konventionelle lineare Steigerungseffekt schon allein dadurch relativiert, daß die Bewegungen ins tiefe Register in etwa die gleiche Zeit in Anspruch nehmen wie die Bewegungen ins hohe Register, daß der Rahmenambitus zu keinem Zeitpunkt über die Duodezime hinausgeht und daß die Hochtöne g^2 (T. 14f.) und c^3 (T. 26) nicht – wie ästhetisch zu erwarten wäre – dem sujet gelten, sondern im einen Fall durch dessen Eintritt unterbochen, im andern Fall durch dieses erst herbeigeführt werden.

Drei Befunde ergeben sich also auf formaler Ebene, die durch das Schema der »fugue d'école« nicht abgedeckt sind, bzw. – um es allgemeiner zu formulieren – die dem satztechnischen Prinzip »Fuge« einen ungewöhnlichen, sehr bestimmten Charakter geben: 1. eine Gliederung in zwei Formteile, deren zweiter sich als eine gedrängtere, zielstrebigere, eben strettoartige Variante des ersten präsentiert, 2. eine ›choreographische‹ Konzeption, also die Konzeption von musikalischer Form als periodischer Bewegung im Tonraum, 3. ein Zugleich von Andeutung und Zurücknahme, das hier zunächst nur auf der Ebene von Steigerungsprozessen analysiert wurde.

Darin aber erweist sich dieses Stück weniger als eine Abrechnung mit der »fugue d'école« denn als das Werk eines Komponisten, der sich eines überkommenen Schemas bedient, um es seiner eigenen Formkonzeption anzuverwandeln: Alle drei Befunde sind für die Instrumentalmusik Ravels bestimmend: die choreographische Konzeption durchgängig, die strettoartige Konzeption vor allem für Finalsätze, die Haltung von Andeutung und Zurücknahme stets dort, wo es um das Spiel mit tonalen Idiomem geht.

IV

Auf diesen letzten Punkt konzentrieren sich die folgenden Detailuntersuchungen: Eine Haltung, die zugleich Affirmation und Zurücknahme, Anlehnung und Distanzierung zum Ausdruck bringt, muß sich bereits auf einer elementaren satztechnischen Ebene nachweisen lassen als eine Haltung gegenüber einem vorgefundenen, fremden oder fremd gewordenen Idiom. Auch auf dieser Ebene muß es individuelle Züge geben, die den Anklang an das zitierte Idiom zwar zulassen, zugleich aber ihre Andersartigkeit behaupten.

Die Prämissen für den eigentümlichen Ton, für die ›Haltung‹ dieses Stücks sind in seinen beiden grundlegenden Gestalten zu suchen, im sujet und im contresujet, in ihrer rhythmischen und diastematischen Profilierung und in ihrer Abstimmung aufeinander.

Betrachten wir die Gestalten zunächst getrennt.

The image shows eight staves of musical notation, labeled a through h, in G major. Each staff illustrates a different rhythmic or melodic pattern. Staff a features eighth-note patterns with various rests. Staff b shows eighth-note patterns with a triplet of eighth notes. Staff c displays chords with a triplet of eighth notes. Staff d has eighth-note patterns with accents. Staff e consists of quarter notes. Staff f shows eighth-note patterns with a slur. Staff g features quarter notes with a slur. Staff h has eighth-note patterns with a slur.

Bsp. 5a-h, satztechnische Implikationen

Das sujet entzieht sich, so wie es zu Anfang exponiert wird (a), sowohl einer metrischen als auch einer tonalen Deutung: Mit zwei ähnlichen, aber asymmetrischen Fol-

gen isolierter Impulse, die das vorgeschriebene Metrum in keiner Weise erkennen lassen, stellt es sich geradezu als der Gegenentwurf zu dem kanzonartigen Thementyp der »fugue d'école« dar, wie wir ihn im sujet von 1901 vorfanden. Eine Verdichtung am Ende des zweiten Takts ist das einzige dynamische Moment, das einem überwiegend statischen Eindruck gegensteuert. Ähnlich ist auch den vier Tonstufen, aus denen es sich zusammensetzt, keine tonale Hierarchie zu entnehmen. Eine tonale Abstufung zwischen den Tönen b^2 , a^2 und g^2 ist ebensowenig hörbar wie eine unterschiedliche strukturelle Bedeutung einer Tonstufe, wenn sie im Verlauf des sujet wiederkehrt. Statt dessen setzt sich mit dem Insistieren auf dem e-moll-Dreiklang am Ende beider Takte der Eindruck einer stehenden, pentatonischen Fläche über e^2 durch. Würde man nicht, daß es sich um das sujet einer Fuge handelt, so würde man eher an eines der Ostinati denken, wie sie beispielsweise den Stücken *Oiseaux tristes* oder *Le Gibet* zugrunde liegen; auch die Begrenzung auf einen mollpentatonischen Quintraum spricht weniger für ein Fugensujet als für die Neigung Ravels, Themen aus pentatonischen Segmenten zusammenzusetzen.

Das contresujet (b) folgt insofern der Gattungstradition, als es komplementär und kontrastierend entworfen ist: komplementär, indem es die vom sujet ausgesparten Töne der äolischen Skala ergänzt und indem es genau jene Zählzeiten akzentuiert, die vom sujet frei oder unbetont gelassen werden; kontrastierend, indem es eindeutig linear konzipiert ist, nämlich in absteigenden Terzparallelen (c), und indem es das Metrum unterstützt. Charakteristisch für die modale (d. h. dezidiert nicht-tonale) Diatonik Ravels sind die Umspielung der Finalis (H) durch ihre beiden ganztönigen Nachbarstufen und das bewußte Ausspielen der »äolischen« Quartspezies *Fis – H*.

Das Zusammenspiel beider Gestalten führt in der Exposition – mit dem sujet als jeweils tiefster Stimme – zu einer stehenden harmonischen Konstellation, die eine wie immer geartete Fortschreitung – tonal oder pseudotonal – kaum erkennen läßt, die aber in ihrer Art wiederum signifikant für den Komponisten Ravel ist: Die harmonischen Felder, die sich in Takt 4 einerseits und in den Takten 5 und 6 andererseits ergeben, variieren einen Grundtypus, der nahezu als ein Eröffnungstopos bezeichnet werden könnte: eine Schichtung zweier mollpentatonischer Quinträume.¹³

Dennoch haben beide Gestalten, hat insbesondere ihr Zusammenspiel, eine konventionelle, explizit fugenmäßige Seite. Die freilich wird erst im Verlauf des ersten Formteils allmählich hörbar. Ein Blick auf die »eigentlich« zu betonenden Zählzeiten im sujet zeigt eine von der Quinte zur Terz absteigende Linie, ähnlich wie man dies von tonalen Fugensubjekten her kennt (Bsp. 5d–e). Dem zweiten Takt fiele dabei die Funktion einer Altklausel zu; füllt man die Pause auf dem 3/8 im Sinne einer Durchgangsbewegung durch den Ton *Fis* auf, so ergibt sich eine völlig konventionelle kombinierte Alt-Tenorklausel (Bsp. 5f). Das contresujet übernehme in diesem Fall die Diskantklausel (Bsp. 5g–h).

13 Siehe etwa *Toccata* T. 9–22, sowie *Asie*, T. 13–18; *Oiseaux tristes*, T. 1–3; *Pantoum*, T. 1–4; *L'Enfant et les sortilèges*, T. 1–11.

Diese Kombination dürfte im achtzehnten Jahrhundert zu Dutzenden zu finden sein. Hier sei nur an die d-moll-Fuge aus dem zweiten Teil des WTK erinnert.

T 3-6

Bsp. 6, WTK II, Fuge Nr. 6 d-moll, T. 3-6

Die Behauptung einer ›verschwiegenen‹ metrischen und tonalen Ebene unter einer in dieser Hinsicht völlig ungreifbaren Oberfläche mag zunächst spekulativ erscheinen. Dennoch war diese Ebene eingeplant, auch wenn sie im Stück selbst zunächst verdeckt wird. Greifen wir hierzu Takt 12 heraus: Das *contresujet* (im Alt) besetzt die vom *sujet* freigelassene Lücke mit genau dem Ton (*Cis*), den man im Sinne einer Tenorklausel erwarten würde; die dritte Stimme übernimmt Baßfunktion. Faßt man überdies die jeweils tiefsten Töne der Takte 11 f. zusammen, so ergibt sich eine konventionelle Baßklausel.

Es bleibt jedoch bei der Andeutung, denn erstens sind die Diskantklausel und ihre Fortsetzung (im *contresujet*) nach wie vor äolisch, zweitens ist nicht nur die Subdominante metrisch verschoben, sondern auch der ›*passus duriusculus*‹ (den man in dieser metrischen Einbindung eher aus dem späten 19. Jahrhundert kennt), drittens – und dies gilt für die gesamte Fuge – bleibt das *sujet* rhythmisch ›auf Distanz‹.

Überblickt man die Harmonisierungen des *sujet* bis zum D-Dur-Einsatz in Takt 18, so tritt die latente Kadenzstruktur mit jedem Einsatz offener zutage. Ursache ist zunächst – wie gesehen – der Wechsel in der Stimmdisposition (d. h. die Stützung durch eine Baßstimme), anschließend (T. 15) der Wechsel zur Paralleltonart, wodurch erstmals leittonige Kadenzen zustande kommen. Diese tonalen Anklänge gehen jedoch stets aus einem gezielt modalen Kontext hervor und werden auf die gleiche Weise rasch zurückgenommen. Die G-Dur-Kadenz (T. 15 f.) ist in ein harmonisches Umfeld eingebettet, das mit Grunddreiklängen und einer Betonung der ›schwachen Stufen‹ III, II und VI in eine gezielt ›vortonale¹⁴ Vergangenheit zurückverweist. Die D-Dur-Kadenz (T. 17 f.) wird zwar scheinbar tonal abgelöst – durch einen verminderten Septakkord (T. 19), dem in Takt 21 zwei weitere folgen; die Zielstufe ist jedoch im einen Fall e-äolisch (T. 20), im andern Fall d-dorisch (T. 22). Die Zielstufe ›e-äolisch‹ wird zudem über eine für Ravel charakteristische Fortschreitung erreicht, in der die Klangqualitäten vertauscht sind: Einer ›Molldominante‹ folgt eine Tonika mit picardischer Terz. Ebenso aber, wie die D-Dur-Kadenz aus einem modalen Umfeld als relativer Höhepunkt um so plastischer heraustritt, wird die anschließende modale

¹⁴ Etwa das frühe siebzehnte Jahrhundert.

Zurücknahme (durch e-äolisch) erst durch den verminderten Septakkord als solche kenntlich.¹⁵

Werfen wir abschließend einen Blick auf eines jener Formsegmente, die für die Fortschreitung in der Fuge in erster Linie verantwortlich sind und damit auch für eine eventuell steigende Wirkung: Mit dem ersten Divertissement (T. 7 f.) kommt die Fuge erstmals harmonisch und kontrapunktisch in Bewegung. Das Verfahren scheint zunächst sehr traditionell: Mit Varianten des *contresujet* werden zwei klauselähnliche Fortschreitungen im Quintabstand (nach *H* und *E*) miteinander verschränkt; zwischen den Fundamenten zeichnet sich ab dem Ton *Cis* ein durchgehender Quintfall ab, der mit einer Ausnahme in Vierteln abläuft; die Takte werden jeweils durch eine vorhaltsartig überhängende Stimme miteinander verbunden (vgl. Notenbeispiel). Eine Technik, die diese Merkmale zusammenfaßt, kennt man aus der barocken Fugenlehre unter dem Begriff des »*motivo di cadenza*«;¹⁶ auch Gedalge scheint es der Sache nach gekannt zu haben.¹⁷ Ein weiterer Blick auf die d-moll-Fuge aus dem WTK II mag zur Erinnerung genügen:

T 7-10

Bsp. 7, WTK II, Fuge Nr. 6 d-moll, T. 7-10

Eine dreistimmige Motivkombination, entsprechend einer Diskant-, Alt- und Tenorklausel, wandert kanonisch und im dreifachen Kontrapunkt so durch die Stimmen, daß sich eine übergeordnete Quintfallsequenz ergibt; die Verbindung zwischen den Sequenzgliedern erfolgt über die imperfizierte und übergebundene Diskantklausel, die im folgenden Sequenzglied in eine Tenorklausel übergeht; jedes Sequenzglied wird seinerseits in vier Fundamentschritte unterteilt, von denen drei Quintfälle sind.

Nun läßt sich schwerlich behaupten, das Bachsche Zwischenspiel und das Divertissement Ravels klängen auch nur entfernt ähnlich. Das Beispiel wurde gewählt, weil es an formal analoger Stelle eine Reihe satztechnischer Merkmale in sich vereint, die in Ravels Divertissement anklingen, ohne daß sie ihm strukturell zugrunde lägen.

¹⁵ Ohne vorausgehende Tonikalisierung fiel es schwer, die Folge *H-E* als d-T zu verstehen.

¹⁶ Angelo Berardi, *Documenti armonici*, Bologna 1687; vgl. Christoph von Blumröder, Artikel *Motiv/motif/Motiv*, in: *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1987, S. 1.

¹⁷ Ohne den Begriff zu nennen, zitiert Gedalge im Kapitel über das Divertissement (§ 226 und § 234) zwei Beispiele aus Bachschen Fugen, die auf dem *motivo di cadenza* basieren (WTK II, Es-Dur, T. 46-54, und *Jesus Christus, unser Heiland* BWV 689, T. 29-36).

Greifen wir einige dieser Merkmale heraus: An Fugentechnik – an Synkopensissonanzen – erinnern die 7-6-Folgen zwischen Sopran und Alt auf der Eins des siebten Taktes sowie zwischen Alt und Tenor auf der Zwei des siebten und auf der Eins des achten Taktes. Der Mechanismus ist jedoch aus barocker Sicht von Anfang an gestört, indem erstens das a^2 des Soprans nicht ›korrekt‹ vorbereitet ist, zweitens das *cis*¹ im Tenor um ein Viertel verschoben ist. Der Versuch aber, die beiden Takte generalbaßmäßig zu ›korrigieren‹ – auf dessen Wiedergabe hier verzichtet werden muß – zeigt, daß die ›Rekonstruktionen‹ um so überladener ausfallen, je mehr von den Dissonanzvorgaben Ravels übernommen werden – während das Original sich gerade durch seine Schlichtheit auszeichnet. Die Annahme eines konkreten barocken Vorbilds führt – wie meist bei Ravel – in die Irre.

Betrachten wir statt dessen umgekehrt, was durch die ›Veränderungen‹ gegenüber der vermeintlich barocken Folie erreicht wird:

1. Durch die Stauung der Synkopenkette in der ersten Hälfte von Takt 7 kann sich in seiner zweiten Hälfte eine dezidiert modale, ›phrygische‹ Stufe ausbreiten (*Fis*); eine Färbung, die auch durch die Triolen des *contresujet* betont wird.

2. Der Quartgang zwischen *H* und *E* in Takt 8 greift auf ein tonales Modell der Dominantprolongation zurück,¹⁸ ersetzt aber die erhöhten Stufen *Cis* und *Dis* durch diatonische. Dabei entsteht in der zweiten Takthälfte eine Fortschreitung, die einem ›Trugschluß‹ in *G-Dur* ähnelt; Kontext und Stimmführung lassen jedoch an der übergeordneten modalen Einordnung (in *e-äolisch*) kaum Zweifel zu, und es scheint, als ziele auch die flüchtige Tonikalisierung von *a-moll* im Vorfeld dieser Wendung nur darauf, diese – als modale – um so stärker hervorzuheben.

Tonale Andeutung und modale Zurücknahme, fugenmäßiges In-Gang-Kommen und modales Verweilen charakterisieren also auch die Satztechnik dieses kleinen Zwischenspiels, dessen formale Funktion eigentlich die des überleitenden Gangs zum nächsten Einsatz sein sollte. Auf formal unterster Ebene wird also genau jener kontinuierliche Fluß verhindert, den man an den Bachschen Fugen so sehr schätzt und der in der ›*fugue d'école*‹ eigentlich nur die Voraussetzung für die großen Steigerungswirkungen ist.

V

Der eigentümliche ›Ton‹ dieses Stücks läßt sich also – soviel geht bereits aus diesen wenigen Beispielen hervor – dahingehend bestimmen, daß 1. seine beiden grundlegenden Gestalten sowohl eine modale (und flächige) Auslegung als auch den bewußten, stets flüchtigen tonalen Anklang zulassen, ohne daß man eine der beiden Sprachebenen als die ›eigentliche‹ bezeichnen könnte: Ebenso wie die beiden *Dur-Kadenz*en in einem gezielt ›vortonalen‹ Kontext erscheinen, werden auch dezidiert ›modale‹ Wendungen mit überraschend tonalen Mitteln herbeigeführt. Dieses Nebeneinander von tonalem Anklang und modaler Zurücknahme ist für die Haltung des gesamten

18 Im Sinne eines Ausschnitts aus der *Regola dell'ottava*.

Stücks kennzeichnend: als eine Negation, die erst dadurch zur Geltung kommt, daß auf das, was negiert wird, im gleichen Atemzug emphatisch verwiesen wird. Erst im Wechselspiel mit Tonalität gewinnt die modale Diatonik an Farbe, wird sie zum Ausdruck einer bestimmten, distanzierenden Haltung.

2. Die Strategie einer zunehmenden, aber doch stets momenthaften Annäherung an tonale Wendungen entspricht – gerade auch indem der Ort der größten Annäherung eine Dur-Kadenz in ›hoher‹ Lage ist – der Strategie der verhaltenen Steigerung, die bereits anhand der choreographischen Konzeption des Stücks deutlich wurde.

3. Indem den harmonischen Wirkungen im Detail so großes Gewicht beigemessen wird, während umgekehrt die angespielten satztechnischen Mechanismen (vgl. T. 7 f.) nicht mehr greifen, verliert die Fuge den ihr gattungsmäßig eigenen, fließenden Charakter; sie wird zum Gegenstand eines ästhetischen Konzepts, in dem es mehr um den raschen, zuweilen schlagartigen Wechsel zwischen unterschiedlichen ›Distanzen‹ geht als um Kontinuität, mithin um Vorgaben, die einer Fuge, gar einer Steigerungsfuge, fremd sind. Überdies zwingt die Notwendigkeit, solche subtilen Wechsel verfolgen zu können, der Fuge ein Tempo auf, das – gerade im Zusammenwirken mit dem ›hoquetusartigen‹ sujet – jeden irgend vorwärtsweisenden Zug von vornherein bremst. (Angesichts der Metronomangabe Viertel = 84 scheint die Vortragsanweisung *Allegro moderato* fast zu hoch gegriffen.)

Zwischen Mechanik und Gestaltung

Zu Debussys Mixturtechnik

VON JOHANNES MENKE

Fast zeitgleich mit Schönbergs folgenreicher Wendung zur Atonalität entstanden, mag Debussys Musik hinsichtlich ihrer ›Modernität‹ vergleichsweise verhalten wirken. Debussy scheint als Komponist an der Schwelle zur Moderne zu stehen, ohne sie, wie Schönberg, entschlossen zu überschreiten.

Beschränkt man jedoch Modernität nicht auf Atonalität und Negation, so kann man erkennen, daß Debussy auf struktureller Ebene durchaus auf eine für das zwanzigste Jahrhundert paradigmatische Weise vorgeht. Das soll im folgenden am Beispiel der Mixturtechnik gezeigt werden, die unter dem Aspekt des »Mechanischen« betrachtet werden soll. Es geht dabei weniger um Mixturtechnik als deskriptive Kategorie, sondern als *Symptom* für die moderne Spannung zwischen logizistischer Konstruktion und künstlerischer Gestaltung.

Diese Spannung kündigt sich freilich schon viel früher an. So läßt sich spätestens seit dem neunzehnten Jahrhundert ein Strang mechanischer Verfahrensweisen beobachten, der neben der Alterationsharmonik zur Atonalität führt. Debussy greift diese Entwicklung auf und führt sie in seinem Werk weiter.

I. Der Begriff des Mechanischen

Der Terminus Mechanik,¹ abgeleitet von der antiken *ars mechanica*, der Kunst Maschinen zu bauen, bezeichnet einerseits einen Zweig der neuzeitlichen Physik, andererseits steht er für jede Art von Getriebe und Räderwerk, oder noch allgemeiner für jeden automatisch ablaufenden Prozeß. Mechanisch genannt wird etwas, das Maschinen betrifft, von Maschinen angetrieben wird, oder, allgemeiner gesprochen, nach einer bestimmten Gesetzmäßigkeit abläuft. Selbst Geistiges oder Seelisches kann mechanisch genannt werden, wenn es gewohnheitsmäßig, unwillkürlich oder unbewußt geschieht.

Mechanik ist demnach ein rational nachvollziehbares, ›objektives‹ Geschehen, welches dem menschlichen Subjekt als etwas entgegentritt, was er zwar selbst erstellt oder in Gang gesetzt hat, was sich in seinem strengen Ablauf jedoch seinem regelnden Zugriff und damit der Möglichkeit zur Gestaltung entzieht.

In die Kunst tritt Mechanik ein als ordnende Kategorie. Sie stiftet keinen genuin künstlerischen Sinn, sondern einen sachlichen Zweck, der in Widerspruch zum

¹ Vgl. Duden. *Das große Fremdwörterbuch*, Mannheim 2000, S. 851.

zweckfreien Artefakt steht. Mechanik folgt einer per se nicht-künstlerischen, also sachlichen Gesetzmäßigkeit. Ihr Einsatz koinzidiert mit dem Verlangen nach rationaler Gewißheit über die Logizität von Organisation. Mechanik in Kunstwerken erfüllt damit folgende Bedingungen:

Nachprüfbarkeit: Sind bestimmte Gesetzmäßigkeiten erkannt, so läßt sich deren Einhaltung objektiv nachprüfen.

Buchstäblichkeit statt Sinnhaftigkeit: Die Ordnung ist keine dargestellte oder angedeutete, sondern eine buchstäbliche. Es sind jedoch Grade von Buchstäblichkeit denkbar.

Nicht künstlerisch: Mechanische Organisation folgt keinen künstlerischen, in unserem Fall: musikalischen Entscheidungskriterien. Sie steht damit jenseits von Konvention, Erfahrung und Genialität.

Wenngleich eine grundlegende Problematik der modernen Kompositionstechnik, vielleicht sogar der aporetische Kern der seriellen, mathematischen und paraturwissenschaftlichen Verfahrensweisen, ist Mechanik nicht erst in Neuer Musik thematisch. Es seien nur exemplarisch genannt: die isorhythmischen Konstruktionen, in denen sich die Mechanik der Uhrwerke im ausgehenden Mittelalter spiegelt. Ein später Reflex davon findet sich noch in Debussys *Cloches à travers les feuilles*. Später sind es die Krebskanons und Spiegelfugen bei Bach, die musikalischen Palindrome bei Haydn usw. Die gesamte abendländische Kunstmusik der Neuzeit scheint von mechanischem Denken affiziert zu sein. Sie gibt sich scheinbar unberührt von technischer Rationalität und hat sie doch als Konstruktionsprinzip verinnerlicht.

Tonalität als konventionelles idiomatisches System hingegen ist nicht mechanisch. Am Beispiel von Mixturtechnik,² also von Akkordverschiebung, läßt sich der Unterschied verdeutlichen: Das Verfahren, Akkorde zu verschieben, ist ein mechanisches Verfahren, das sich bei Verwendung der diatonischen Skala der Tonalität nur anschmiegt. Die hierarchische Struktur der tonalen Harmonik selbst hingegen ist gekoppelt an das Denken im prototypischen vierstimmigen Satz mit selbständigen Stimmen unterschiedlicher Funktion: Melodie, Baßfundament, harmonische Begleit- und Füllstimmen. Tonale Harmonik ist von Stimmführung und sedimentierten kontrapunktischen Stimmbeziehungen (gerade in Hinblick auf Dissonanzbehandlung) nicht zu trennen. Mixturtechnik ist aufgrund ihrer entgegengesetzten Struktur immer ein Fremdkörper; in ihr triumphiert der rationale Zugriff auf jeweils neues klangliches Material, wenn etwa im fünfzehnten Jahrhundert Sextakorde im Fauxbourdonsatz, oder im Spätbarock verminderte Septakorde auf- und abwärts verschoben werden. Wie sehr Mixturen aus tonaler Harmonik herausfallen, möge ein Beispiel von Scarlatti verdeutlichen, in dem eine Kette von Terzfällen sowohl die tonale Zentrierung sprengt, als auch das Quintparalleltabu verletzt. Die Farbigkeit einer solchen Akkordfortschreitung nimmt, wie Clemens Kühn³ zu diesem Beispiel bemerkt, historisch

2 Zu musikgeschichtlichen und kompositionstechnischen Aspekten der Mixturtechnik im allgemeinen: Zsolt Gárdonyi/Hubert Nordhoff, *Harmonik*, Wolfenbüttel 1990, S. 147 ff.

3 Clemens Kühn, *Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen*, Kassel 1998, S. 344.

Späteres vorweg. Sie wird aber erst ermöglicht durch eine Mechanik, die den zeitgenössischen Vorstellungen von Harmonik entgegensteht.



Bsp. 1, Domenico Scarlatti, Sonata e-moll, T. 76-83

II. Die Rolle des Mechanischen in der Phase der Tonalitätsauflösung

Durch den Wegfall der tonalen Konventionen in Neuer Musik gewinnt das Mechanische an Virulenz. Wenn Konventionen nicht mehr zur Rechtfertigung dienen können, treten objektivierbare Techniken an deren Stelle. Wie Adorno in der *Ästhetischen Theorie* bemerkt, handelt es sich um einen Vorgang, der weniger die Darstellung von Technik, als vielmehr deren kompositionstechnische Verinnerlichung betrifft.⁴

Um 1900 zeigen sich vielfältige Tendenzen, die zur Auflösung der Tonalität führen und damit in die Moderne weisen. Im folgenden soll der Versuch unternommen werden, unter diesen Tendenzen zwei Stränge herauszugreifen, die nicht unbedingt als Hauptstränge, aber als wichtige Tendenzen gesehen werden können.

Der erste Strang, vornehmlich in (West)Deutschland als geschichtlicher Hauptstrang propagiert, beschreibt jene Entwicklung, die von der Wagnerschen Alterationsharmonik ausgehend, über den frühen Schönberg zur sogenannten freien Atonalität der Wiener Schule führt.⁵ Man könnte diese Entwicklung als *Dialektische Selbstaufhe-*

4 »Nicht weniger als vom Subjekt her, dem desillusionierten Bewußtsein und dem Mißtrauen gegen Magie als Schleier, wird die Technisierung der Kunst ausgelöst vom Objekt: wie Kunstwerke als verbindlich zu organisieren seien.« (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* [Gesammelte Schriften, Bd. 7], Frankfurt a. M. 1995, S. 94).

5 Das entspricht der »deutschen Tradition«, als deren Erbe sich Arnold Schönberg empfand: Wiener Schule als Synthese von Neudeutscher Harmonik und Brahmscher Entwickelnder Variation. »Impressionistische« Techniken erwähnt Schönberg zwar gelegentlich, jedoch scheinen sie in seinem Denken eine untergeordnete Rolle zu spielen. Dieses Geschichtsbild scheint heutzutage bei manchen sogar noch eine Schärfung erfahren zu haben: Allzu oft trifft man in Texten, die sich mit Neuer Musik beschäftigen, auf pejorative Konnotationen des Attributs »impressionistisch«. Ungeachtet der grundsätzlichen Problematik des Begriffs »Impressionismus« lebt in dieser Ablehnung die alte, im Kern nationalistisch motivierte Ablehnung des »wälschen Tandees« (Richard Wagner) fort, dem die »deutsche Tiefe« gegenübersteht.

bung beschreiben: Durch Übersteigerung des linearen Leittonprinzips wird das ausgehebelt, was durch den Leitton eigentlich konstituiert wurde: die Eindeutigkeit der Auflösungsrichtung und letztlich das tonale Zentrum. Das lineare Auflösungsbedürfnis des Leittons lebt dann fort als treibende energetische Kraft im »Triebleben der Klänge«. Das Bedürfnis, sich auch davon zu lösen, lieferte womöglich einen Grund, warum Schönberg später nicht nur die Zwölftontechnik entwickelte, sondern auch zu einem sachlicheren Tonfall fand.

Der zweite Strang existiert nicht wie der erste als etablierte Entwicklungslinie in der Musikgeschichte. Er beschreibt weniger stilistische Eigenheiten als vielmehr kompositionstechnische Sachverhalte, die ich unter dem Schlagwort »Mechanische Konstruktionen« beschreiben möchte. Dabei werden im gerade erläuterten mechanischen Sinn die Tonhöhenbeziehungen einer rigiden Gesetzmäßigkeit unterworfen, wobei konventionelle tonale Beziehungen weder berücksichtigt noch bestimmt negiert werden müssen. Es kann also tonal »Sinnvolles«, »Sinnwidriges« oder Mischformen entstehen. Um zu verdeutlichen, daß sich die skizzierten Tendenzen im Werk eines Komponisten durchaus überschneiden, bzw. zusammentreffen können, möchte ich ein Beispiel von Richard Wagner geben.



Bsp. 2, Richard Wagner, *Die Walküre*, Schlafmotiv

Es handelt sich hierbei um eine Sequenz, welche einen Großterzyklus durchläuft, dadurch also unendlich fortsetzbar ist und immer wieder die gleichen Punkte berührt. Die Sequenz folgt einem Mechanismus, der sowohl funktionsharmonisch fremdartige Wendungen zuläßt (so jeweils die ersten drei Akkorde eines Sequenzglieds), als auch funktionsharmonisch bekannte Folgen beinhaltet (so etwa der vierte Akkord jedes Sequenzglieds bis zum ersten Akkord des nächsten: neapolitanische Subdominante – Doppeldominante – Dominante). Eine Abweichung ereignet sich im vierten Takt: Dort steht auf der ersten Takthälfte nicht, wie zu erwarten, ein Ges-Dur-Sextakkord, sondern ein recht dissonanter Klang, der mehr als Produkt chromatischer Stimmführung denn als eigenständiger Akkord zu betrachten ist. Ein möglicher Grund für diesen Eingriff ist, neben seiner Positionierung in der Mitte der Progression, daß der Komponist die Gefahr eines allzu stereotypen Ablaufs registrierte und diesem Eindruck vorbeugen wollte.

III. Zwei Beispiele von Debussy

Debussys Harmonik⁶ ist schwer auf einen allgemeinen Nenner zu bringen. Sie bildet weniger ein kohärentes System als ein *Patchwork* aus Fragmenten spätromantischer Harmonik, Modalität, Schichtung und prä-spektralen Klängen. Bezüglich der Organisation von Akkordfolgen hat Debussy die Mixturtechnik wie niemand vor ihm ausdifferenziert. Diether de la Motte hat in seiner *Harmonielehre*⁷ eine systematische Übersicht erstellt, die verschiedene Grade von Buchstäblichkeit der mechanischen Verschiebung ausmacht: von tonaler Mixtur über atonale Mixtur zu realer Mixtur.

Die Vorzüge der Technik für einen Komponisten wie Debussy liegen auf der Hand: die Akkordverbindungen klingen neu und unverbraucht, sie wirken ausgesucht und außergewöhnlich und besitzen eine exotische oder archaische Aura.

Man sollte jedoch letzteres nicht überbewerten. Debussys Techniken sind weder als historische Rückgriffe⁸ noch als kompositorische Vereinnahmungen außereuropäischer Musik⁹ *allein* zu deuten. Die Einführung des Begriffs der Mechanik soll dazu beitragen, diese kompositionstechnischen Mittel genauso als reflektiertes Material zu begreifen, wie man es bei Schönberg von jeher tut.

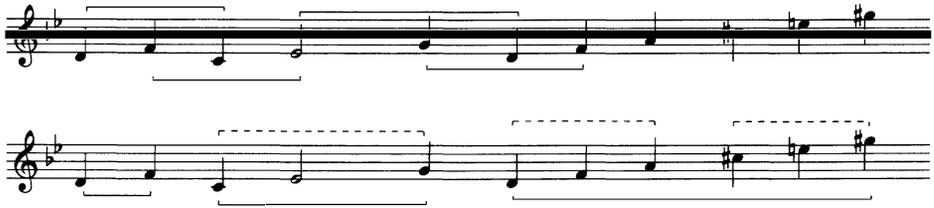
The image contains two musical excerpts from Debussy's works. The first excerpt, starting at measure 19, is in a piano setting. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The music is characterized by complex, layered chords and a sense of atmospheric texture. Dynamic markings include *più pp*, *ppp*, and *p*. The second excerpt, starting at measure 23, continues in the same style, with dynamic markings *più p*, *dim.*, and *p*. Both excerpts show a high degree of chromaticism and a focus on timbre and color over traditional tonal structures.

6 Im folgenden geht es mehr um die materialen Eigenschaften der Harmonik Debussys. Betrachtet man diese allerdings etwa unter dem übergreifenden Aspekt von Tonalität, so ist dies eine grundsätzlich andere Perspektive. Vgl. hierzu Andreas Bernnat, *Tonalität bei Debussy*, Musik & Ästhetik 18 (2001), S. 37–52.

7 Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel 1992, S. 255–259.

8 Solche Tendenzen sind etwa zu beobachten bei: Richard Beyer, *Organale Satztechniken in den Werken von Claude Debussy und Maurice Ravel*, Wiesbaden 1992.

9 Damit sei nicht geleugnet, daß Debussys Erlebnisse bei der Pariser Weltausstellung 1889 einen maßgeblichen Einfluß auf sein späteres Komponieren hatten. Man wird jedoch weder den außereuropäischen Musikkulturen noch Debussy gerecht, wenn man seine Kompositionstechnik auf koloristische Effekte und Exotismen reduziert.



Bsp. 3, Claude Debussy, *Danseuses de Delphes* (1910) aus *Préludes I*, T. 21–24

Die Akkordfolge ist eine *reale Mixtur*, bestehend aus Dur-Akkorden. Die Mechanik der Mixtur schlägt sich nieder auf die Satzstruktur: Die Terz erklingt zuerst, dann schlagen, wie im Scarlatti-Beispiel, Grundton und Quinte nach. Es fällt jedoch sofort auf, daß der gleichmäßige rhythmische Viertel-Puls in Takt 22 durch eine halbe Note angehalten wird. Ab Takt 23 wird die Satzstruktur dahingehend modifiziert, daß die Klänge um eine Oktave erweitert, also vollere Griffe benutzt werden.

Nach welchen Kriterien aber erfolgt die Akkordverschiebung? Es herrscht hier kein alleiniges Prinzip vor, sondern verschiedene Gesetzmäßigkeiten greifen ineinander: Da es sich um eine reale Mixtur handelt, genügt es, nur eine Linie zu betrachten; der Einfachheit halber hier die oberste Stimme. Die ersten drei Töne (*d-f-c*) beziehen sich eindeutig auf das Motiv der vorangegangenen Takte. Daraus entwickelt sich eine Sequenz, in der sich die Originalgestalt und der Umkehrungskrebs überlagern. An der Stelle, an welcher der halbe Notenwert erklingt, setzt das zweite Sequenzglied an.

Die Tonfolge mündet in eine Terzenkette. Rückblickend kann man drei Terzenreihen ausmachen, die sich stetig vergrößern (2 + 3 + 6 Töne) und jeweils durch fallende Quartan verknüpft sind. Mit dem Beginn der letzten Terzenreihe beginnen die volleren Griffe.

So gesehen ließe sich auch die gesamte Tonfolge aus einer einzigen Terzenreihe mit zwei Lücken herleiten. Die Folge von großen oder kleinen Terzen folgt dabei allerdings keiner erkennbaren Gesetzmäßigkeit.

Läßt man sich wiederholende Tonhöhen (die ersten beiden) sowie die Oktavlagen außer acht, so wird ersichtlich, daß die Tonreihe aus drei chromatisch aneinander grenzenden gebrochenen Molldreiklängen besteht. Warum aber sind d-moll und cis-moll vertauscht? Zum einen wäre im Falle einer umgekehrten Folge die Terzenkette der letzten sechs Töne verloren, zum anderen ist der letzte Ton, *gis*, die Terz des E-Dur-Akkordes, welcher sich in einer polaren Spannung zum anschließenden B-Dur-Tonikadreiklang befindet. Auf diese Konfrontation kommt es dem Komponisten hier an dieser Stelle augenscheinlich an.

Debussy setzt Mixturen hier auf eine Art ein, die enigmatisch, streng und hermetisch wirkt. Die Akkordfolge scheint unbewußt und gleichsam passiv einer verborgenen geheimnisvollen Gesetzmäßigkeit zu folgen. Ausdruck und Technik koinzidieren damit aufs Schönste.

The image shows a musical score for Claude Debussy's 'Jardins sous la pluie' (1904), measures 64-71. The score is written for piano and consists of four systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 3/4. The music features a complex, chromatic texture with frequent changes in harmony and a steady, rhythmic accompaniment in the left hand. Measure 70 includes a dynamic marking of *f* (forte).

Mechanisches Modell der Takte 64/65:

This diagram illustrates the mechanical model of measures 64 and 65. It shows the same two-staff musical notation as the main score, but with a simplified, more regular harmonic structure, highlighting the underlying rhythmic and melodic patterns of the original piece.

Bsp. 4, Claude Debussy, *Jardins sous la pluie* (1904) aus *Estampes*, T. 64–71

Dieses Beispiel lässt sich zumindest ansatzweise als »Mixturpolyphonie« (de la Motte) beschreiben, da es sich um prinzipiell zwei gegenläufig geführte Linien handelt, von

denen eine als Mixtur geführt ist. Die formale Anlage folgt einem zuspitzenden Verkürzungsmodell: zwei Takte, deren variierte Wiederholung, Abspaltung des letzten Taktes und dessen dreimalige Wiederholung in der oberen Linie, wobei die untere Linie während der drei Takte chromatisch ansteigt.

Das harmonische Prinzip der Stelle ist die halbtönige Verschiebung ganztöniger Klänge. Dabei entsteht der Effekt, daß die entstehenden Akkorde abwechselnd aus einem der beiden Ganztonvorräte entstammen, gleichgültig in welche Richtung die Verschiebung erfolgt – ein Verfahren, welches auch Schönberg in seiner ersten Kamersymphonie nutzt, wobei er auch in Quartan verschiebt.

Man erkennt, daß im zweiten Takt *Abweichungen* vom mechanischen Ablauf erfolgen. Während das Gerüst der Mechanik in der linken Hand ungestört bleibt, ereignen sich in der rechten Hand insgesamt drei Abweichungen. Es stellt sich also heraus, daß die zweistimmig wirkende Stelle im Grunde dreistimmig ist, wobei die zwei Oberstimmen heterophon geführt werden und deshalb obere Linie genannt werden sollen. Ohne die heterophonen Abweichungen würden die ersten beiden Takte so aussehen wie im darunter abgebildeten *mechanischen Modell*.

Welche Entscheidungskriterien für diese Abweichungen lassen sich vermuten?

T. 65, 1: Durch die Abweichung, also den Sprung nach der Kehre um einen Ganzton aufwärts, wird die Oktave in den Außenstimmen vermieden. Weil die oberste Stimme der linken Hand regelhaft bleibt, ändert sich der Mixturakkord der oberen Linie dergestalt, daß er, vorher ein Vierklang, jetzt ein Dreiklang ist. Womöglich ist genau das beabsichtigt: Der ›Aufstieg‹ wirkt mühsamer als der ›Abstieg‹.

T. 65, 3: Hier springt die Stimme wieder in den Akkord zurück, der im mechanischen Modell dort ebenfalls stehen müßte. Damit entsteht erneut ein vierstimmiger Akkord. Um im obigen Bild zu bleiben: Absteigend bedarf es einer ›Bremsen‹, hier in Form eines volleren Akkordes.

T. 65, 4: Jetzt ändert die Oberstimme ihre Bewegungsrichtung; dies ist wohl die schärfste Abweichung, für die sich drei gestalterische Gründe ausmachen lassen:

Erstens: Die beiden Taktpaare werden dadurch verklammert und zwar doppelt; zum einen, weil die Töne von Takt 65, 3 + 4 mit denen von Takt 66, 3 + 4 identisch sind, und zum anderen, weil von Takt 65, 3 + 4 bis Takt 66, 1 + 2 eine Sequenz entsteht.

Zweitens: Durch diesen Eingriff entsteht am Ende dieses Abschnitts (T. 70) ein Akkord, den man an dieser Stelle als Doppeldominante mit tiefalterierter Quinte und Terz im Baß auf die folgende dominantische Oktave *gis* beziehen kann.

Drittens: Die allgemeine Aufwärts-Tendenz der Stelle findet so ihren Ausdruck.

Das ist eigentlich der zentrale Punkt. Das gestalterische Problem nämlich liegt darin, den zirkulären Vorgang, wie ihn die zwei Takte ohne die Abweichungen darstellen würden, in eine spiralförmig aufwärts führende und sich beschleunigende Entwicklung zu transformieren. Es geht also um eine Metamorphose in die Linearität. Dies ist auch ein Grund für die Abweichungen von Takt 65, die allesamt eine Tendenz nach oben aufweisen. Die untere Linie beginnt in Takt 66 einen Ganzton höher als in Takt 64. Damit wird – kaum merklich – eingeleitet, daß die untere Linie die

entscheidende Rolle bei der Aufwärtsentwicklung spielen wird. Die obere Linie, in der sich die Tendenz ab Takt 65 ankündigte, wandelt sich hingegen ab Takt 67 in eine zirkuläre Figur.

Es handelt sich also um eine Metamorphose von einer zirkulären Mechanik in eine linear gerichtete, wobei die beteiligten Linien ihre Rollen tauschen. Was die obere ankündigte, entfaltet sich in der unteren. Die mittlere Stimme in der linken Hand geht ab Takt 68 mit der unteren Linie in Terzparallelen. Der Aufwärts-Sog dominiert über die Kreisbewegung.

*

Debussys differenzierte Entfaltung der Mixturtechnik ist ein Beitrag zur Entwicklung komplexer Organisationsformen in der Moderne; insbesondere, weil sie die Auseinandersetzung mit rationaler Verbindlichkeit nicht scheut, sich aber keinem System bedingungslos aussetzt, sondern es setzt und gestaltet. Die gesetzten mechanischen Systeme können ineinandergreifen, sich ändern oder auflösen. Darin besteht ihre Gestaltung. Ihr Zusammenwirken folgt nicht dem Modell des geschlossenen Systems, sondern dem des Patchworks, das der Vielfalt zu ihrem Recht verhilft.